

DIE MALERIN SOPHIE RUDE (1797–1867)

TEXTBAND

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
der
Philosophischen Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität
zu Bonn

vorgelegt von

Vera Klewitz M.A.

aus
Bad Honnef

Bonn 2015

Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Zusammensetzung der Prüfungskommission:

Prof. Dr. Roland Kanz, Institut für Kunstgeschichte und Archäologie

(Vorsitzender)

Hon. Prof. Dr. Hiltrud Kier, Institut für Kunstgeschichte und Archäologie

(Betreuerin / Erstgutachterin)

Prof. Dr. Anne-Marie Bonnet, Institut für Kunstgeschichte und Archäologie

(Zweitgutachterin)

Prof. Dr. Ulrich Rehm, Universität Bochum

(prüfungsberechtigtes Mitglied)

Tag der mündlichen Prüfung: 06.07.2009

INHALTSVERZEICHNIS

		Seite
	DIE MALERIN SOPHIE RUDE (1797-1867)	
	EINLEITUNG	9
	DANKSAGUNG	11
I	QUELLEN- UND FORSCHUNGSLAGE	16
I.1	QUELLENLAGE	16
I.1.1	KÜNSTLERISCHES WERK	16
I.1.2	SCHRIFTQUELLEN: HANDSCHRIFTEN UND LITERATUR MIT QUELLENCHARAKTER	16
I.2	FORSCHUNGSLAGE	20
I.2.1	SOPHIE FREMIET-RUDE ALS MALERIN UND EHEFRAU DES BILDHAUERS FRANÇOIS RUDE	20
I.2.2	OFFIZIELLE AUSSTELLUNGEN UND KÜNSTLERISCH- KULTURELLER AUSTAUSCH ZWISCHEN FRANZÖSISCHER PROVINZ, HAUPTSTADT UND NIEDERLÄNDISCH-BELGISCHEM TERRITORIUM	27
I.2.3	HISTORIENMALEREI	30
I.2.3.1	Klassizistische Historienmalerei	30
I.2.3.2	Historische Genremalerei in der Romantik	32
I.2.3.3	Religiöse Malerei	33
I.2.4	PORTRÄT	34
II	KÜNSTLERISCHE AUSBILDUNG IN DIJON (1812-1816)	36
II.1	FAMILIÄRER UMKREIS	36
II.2	KÜNSTLERISCHE UND POLITISCHE BEWUßTSEINS- BILDUNG IN DIJON	37
II.2.1	LOUIS FREMIETS BETEILIGUNG AM KUNSTWISSENSCHAFT- LICHEN DISKURS	38
II.2.2	KÜNSTLERISCH-INTELLEKTUELLE AUSBILDUNG SOPHIE FREMIETS	41
II.2.3	LEHRINHALTE UND KÜNSTLERISCHER ANFANG	44
II.2.4	DAS SKIZZENBUCH SOPHIE FREMIET-RUDES	45

II.2.5	VERHÄLTNIS DER FAMILIE FREMIET ZU FRANÇOIS RUDE UND DER UMZUG NACH BELGIEN	47
III	KÜNSTLERISCHER ANFANG IN BELGIEN (1816-1827/28)	53
III.1	RÄUMLICHE UND GESELLSCHAFTLICHE UMGEBUNG IN BRÜSSEL	53
III.1.1	WOHNSITZE, FAMILIEN- UND ATELIERSITUATION IN BRÜSSEL	53
III.1.2	ERSTE AUFTRÄGE SOPHIE FREMIETS UND FRANÇOIS RUDES	56
III.2	ERSTE ERFOLGE UNTER DER LEITUNG JACQUES-LOUIS DAVIDS (1817-1821)	62
III.2.1	SOPHIE FREMIETS KOPIEN NACH JACQUES-LOUIS DAVID (1817 BIS ENDE 1819)	62
III.2.2	"LES ADIEUX DE TELEMAQUE ET EUCHARIS" – ORIGINAL JACQUES-LOUIS DAVIDS (1818) UND KOPIE SOPHIE FREMIETS (1818)	67
III.2.3	"LA COLÈRE D'ACHILLE" (1819) VON JACQUES-LOUIS DAVID UND SEINE VERÄNDERTE VERSION (1825)	75
III.2.4	ENTWICKLUNG SOPHIE FREMIETS UNTER DER LEITUNG JACQUES-LOUIS DAVIDS – VON DER PORTRÄT- ZUR HISTORIENMALERIN (1817-1819)	82
III.2.4.1	Porträtmalerei (1817-1819)	82
III.2.4.2	Das erste öffentlich ausgestellte und eigenhändig signierte Historien- gemälde: "La Sainte Lecture" (1819)	88
III.2.5	KÜNSTLERISCHER DURCHBRUCH IN GENT MIT "LA BELLE ANTHIA" (1820)	92
III.2.5.1	Auslobung und Ablauf des Wettbewerbs	92
III.2.5.2	Genese und kunsthistorische Einschätzung des Gemäldes "La belle Anthia"	94
III.2.5.3	Das Gemälde des Hauptkonkurrenten Joseph Paelinck und die Preis- verleihung	97
III.2.5.4	Sophie Fremiets künstlerisches Renommée und der Ankauf ihres Gemäldes "La belle Anthia"	101
III.2.5.5	Hintergründe zum Wettbewerb	105
III.2.5.6	Der Wettbewerb aus geschlechtsspezifischer Perspektive	107
III.3	ZUR ENTWICKLUNG KÜNSTLERISCHEN SELBST- BEWUßTSEINS IM SCHATTEN JACQUES-LOUIS DAVIDS (1820-1825)	109
III.3.1	PORTRÄTMALEREI (1820-1825)	109

III.3.2	PORTRÄT VON CLAUDE WOLF, GENANNT BERNARD	115
III.3.3	AMBIVALENZ DER ZUSAMMENARBEIT VON SOPHIE FREMIET- RUDE UND JACQUES-LOUIS DAVID	120
III.4	ETABLIERUNG ALS HISTORIENMALERIN – (1821-1826)	126
III.4.1	"LA MORT DE CHENCHRÉE" (1821-1823) ALS AUSDRUCK KÜNSTLERISCHEN SELBSTBEWUßTSEINS	126
III.4.2	AUSWEITUNG DER THEMATISCHEN UND STILISTISCHEN PALETTE SOWIE DES AUSSTELLUNGSRADIUS (1825)	133
III.4.3	"ARIANE ABANDONNÉE DANS L'ÎLE DE NAXOS" (1826)	142
III.4.4	LEHRTÄTIGKEIT SOPHIE FREMIET-RUDES UND FRANÇOIS RUDES WÄHREND IHRER SCHAFFENSPERIODE IN DEN BELGISCHEN NIEDERLANDEN	148
III.5	AUFTRÄGE ALS DEKORATIONSMALERIN (1823-1825)	154
III.5.1	DAS <i>PALAIS DU PRINCE D'ORANGE</i> IN TERVUEREN BEI BRÜSSEL (1817-1826)	154
III.5.2	GLASMALEREIEN FÜR DIE BIBLIOTHEKSSCHRÄNKE DES <i>PALAIS D'ARENBERG</i> IN BRÜSSEL (1824-1825)	163
III.5.2.1	Zum Umbau des <i>Palais d'Arenberg</i> und den verschiedenen Standor- ten der Bibliothek	165
III.5.2.2	Zum Auftrag Sophie Fremiet-Rudes und den an der Gestaltung der Bibliothek mitbeteiligten Künstlern	165
III.5.2.3	Zum realisierten Bildprogramm und seinen nachträglichen Verände- rungen	170
III.5.2.3.1	Die (ehemalige) <i>Bibliothèque d'Arenberg</i> zu Brüssel (1825 – heute)	170
III.5.2.3.2	Die <i>Bibliothèque d'Arenberg</i> im Schloß Héverlée bei Leuven (1901 – ca. 1943)	179
III.5.2.4	Die Glasmalereien im zeitlichen und kunsthistorischen Kontext	184
III.6	DER UMZUG VON BRÜSSEL NACH PARIS (1827-1828)	186
IV	DER KÜNSTLERISCHE NEUANFANG IN PARIS (1829) UND DIE POLITISCHEN UMBRÜCHE IN FRANKREICH UND BELGIEN (UM 1830)	192
IV.1	PROBLEMATIK ROMANTISCHER HISTORIENBILDER IN FRANKREICH	199

IV.2	DIE ROMANTIKDEBATTE IN DER FRANZÖSISCHEN KUNST	205
V	DIE ROMANTISCHEN HISTORIENGEMÄLDE SOPHIE FREMIET-RUDES UND IHR ZUSAMMENHANG MIT DEM ZEITGENÖSSISCHEN NATIONAL- UND GESCHICHTSBEWUßTSEIN	208
V.1	"LES ADIEUX DE CHARLES I ^{ER} , ROI D'ANGLETERRE, À SES ENFANS" (1833) ALS AUFTAKT DER KARRIERE IN PARIS	212
V.1.1	HISTORISCHER HINTERGRUND	213
V.1.2	BILDBESCHREIBUNG	214
V.1.3	LITERARISCHE VORLAGE UND KÜNSTLERISCHE ANREGUNGEN	216
V.1.3.1	Die literarische Vorlage	216
V.1.3.2	Die künstlerischen Vorbilder	217
V.1.3.3	Das Gemälde als sentimentalisches Herrscherbild und als Träger einer religiösen und politischen Konnotation	225
V.1.3.4	"Les Adieux de Charles I ^{er} " als Anspielung auf die Französische Revolution und die Aufnahme des Gemäldes in der Kunstkritik	231
V.2	"ENTREVUE DE M. LE PRINCE ET DE MADEMOISELLE, DUCHESSE DE MONTPENSIER" (1836)	237
V.2.1	HISTORISCHER HINTERGRUND	238
V.2.2	BILDBESCHREIBUNG	239
V.2.3	ZEITGENÖSSISCHE QUELLEN UND LITERARISCHE VORLAGEN	241
V.2.4	KÜNSTLERISCHE VORBILDER UND MOTIWWAHL	246
V.2.5	MÖGLICHE KOMPOSITORISCHE VORBILDER	252
V.3	"LA DUCHESSE DE BOURGOGNE ARRÊTÉE AUX PORTES DE BRUGES" (1841)	258
V.3.1	TEXTVORLAGE UND HISTORISCHER HINTERGRUND	260
V.3.2	BILDBESCHREIBUNG	262
V.3.3	ZUM HANDLUNGORT DER SZENE, DEM ANLAß UND DEN BETEILIGTEN DES GESCHEHENS	264
V.3.4	KÜNSTLERISCHE VORBILDER UND KRITISCHE MEINUNGEN	266
V.3.5	ZUR GEGENÜBERSTELLUNG VON HERRSCHAFT UND VOLK	270

V.4	DEUTUNG DER ROMANTISCHEN HISTORIENGEMÄLDE MIT NATIONALHISTORI- SCHEM INHALT	275
VI	DIE ZEIT DER JULIMONARCHIE (1830-1848) UND DAS WACHSENDE BEDÜRFNIS NACH SOZIALER ABSICHERUNG	280
VI.1	PORTRÄTMALEREI (1830-1841)	280
VI.2	AUSBILDUNG EINER EFFIZIENTEREN AUSSTELLUNGSSTRATEGIE VON PORTRÄTS UND HISTORIENGEMÄLDEN (1837-1848)	283
VI.2.1	AUSSTELLUNGSTÄTIGKEIT IN DIJON (1837 UND 1840)	283
VI.2.2	AUSSTELLUNGSTÄTIGKEIT IN BELGIEN (1835 UND 1841 BIS 1843)	288
VI.3	KÜNSTLER- UND SELBSTPORTRÄTS	289
VI.4	WEITERE PORTRÄTS	294
VI.5	SCHWERPUNKTVERLAGERUNG (1835-1848)	302
VI.6	ZUM KONTAKT DES EHEPAARS FREMIET-RUDE MIT KÜNSTLERISCH-GESELLSCHAFTLICH EINFLUßREICHEN GREMIEN UND NETZWERKEN	304
VII	SUCHE NACH NEUEN AUSDRUCKSMITTELN (1849-1857)	309
VII.1	AUSSTELLUNGSTÄTIGKEIT IN PARIS UND DIJON (1849-1857)	309
VII.2	PRIVATE PORTRÄTZEICHNUNGEN (1849-1855)	312
VII.3	PORTRÄTMALEREI (1849-1857)	314
VII.4	PORTRÄTAUSSTELLUNGEN (1855 UND 1857)	315
VII.5	"LA FOI, L'ESPÉRANCE ET LA CHARITÉ" (1857)	318

VIII	KUNSTSCHAFFEN, PERSÖNLICHE UND WIRTSCHAFTLICHE LAGE IM ALTER	321
VIII.1	PORTRÄTS UND INHALTLICHE WERKGRUPPEN	321
VIII.2	WIRTSCHAFTLICHE LAGE IM ALTER	325
IX	BEWAHRUNG DES KÜNSTLERISCHEN TESTAMENTS	335
IX.1	SOPHIE FREMIET-RUDE ALS MITBILDNERIN DES NACHRUFES IHRES EHEMANNES	335
IX.2	KÜNSTLERISCHES NACHLEBEN	339
IX.2.1	SCHÜLERSCHAFT UND ATELIERBETRIEB	339
IX.2.2	SCHÜLERINNEN FREMIET-RUDES IN DER KUNSTKRITIK	347
X	FAZIT	354
XI	VERZEICHNISSE	358
XI.1	HINWEISE ZUR ZITIERMETHODE	359
XI.2	ABKÜRZUNGEN	360
XI.3	AUTOGRAPHENVERZEICHNIS	364
XI.4	ALLOGRAPHENVERZEICHNIS	377
XI.5	VERZEICHNIS SONSTIGER QUELLEN	391
XI.6	LITERATUR MIT QUELLENCHARAKTER	409
XI.7	LITERATURVERZEICHNIS	419

ANHANG I VERZEICHNISSE UND WERKKATALOG

ANHANG II SKIZZENBÜCHER

ANHANG III PLÄNE UND SONSTIGE ABBILDUNGEN

EINLEITUNG

Madame Rude, artiste de premier ordre est bien loin d'avoir la réputation légitime qu'auraient dû lui conquérir ses œuvres. ([Maximin Legrand], 1856)¹

Die französische Malerin Sophie Fremiet-Rude (Dijon, 17.06.1797 – Paris, 04.12.1867) schuf ein ebenso umfangreiches wie vielgestaltiges Œuvre von hoher Qualität. Doch obwohl den Zeitgenossen ihre künstlerische Bedeutung bewußt war, gelangte sie zu keinem ihrem Werk angemessenen Ruhm. Letzteres wurde im Rahmen der allgemeinen Geringschätzung historistischer Kunst gegen Ende des neunzehnten Jahrhunderts kritisiert und geriet schließlich in Vergessenheit. Erst im letzten Viertel des zwanzigsten Jahrhunderts kam es, unter anderem im Zusammenhang mit der Erforschung des Brüsseler Umfelds ihres Lehrmeisters Jacques-Louis David (Paris, 30.08.1748 – Brüssel, 29.12.1825) zu einer Wiederentdeckung der Künstlerin, von der neben einer – immer noch geringen – Zahl von Aufsätzen auch eine kürzlich erschienene Monographie² Zeugnis ablegen. Wenngleich 2012/2013 in Dijon und Ligornetto einige ihrer Werke zusammen mit denen ihres Mannes in einer sehr gelungenen monografischen Ausstellung öffentlich präsentiert wurden, so steht eine umfassendere kunsthistorische Auseinandersetzung mit Sophie Fremiet-Rude noch aus.³ Grundlegendes Ziel der Dissertation soll daher sein, die Malerin in zentrale Strömungen aktueller, internationaler Forschungsdiskussionen einzubetten und ihre Bedeutung vor dem Hintergrund zeitgenössischen Kunstschaffens herauszuarbeiten.

Im Kontext ihrer Biographie soll ein Beitrag zur Erforschung der Situation von französischen Künstlerinnen in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts geleistet werden. Es wird der Frage nachgegangen, welche Freiräume und Beschränkungen die Etablierung der modernen, bürgerlichen Gesellschaft und die Veränderungen im Ausbildungssystem der Künste in den Zeiten von Revolution und Restauration für weibliches Kunstschaffen nach sich zogen. Es soll untersucht werden, inwiefern die Malerin künstlerische Eigenständigkeit erstrebte und erreichte. Dabei wird insbesondere das Spannungsfeld zwischen Förderung und Einschränkung ihres künstlerischen Wirkens durch ihren Lehrmeister Jacques-Louis David und ihren Ehemann, den Bildhauer François Rude (Dijon, 04.01.1784 – Paris, 03.11.1855), zu beleuchten sein.

Doch verdient die Malerin nicht nur unter Gesichtspunkten der *Gender Studies* Interesse, sondern auch unter denjenigen des Kulturtransfers durch überregionalen künstlerisch-kulturellen Austausch: Die Tatsache, daß der Grundstein für Sophie Fremiet-Rudes künstlerisches Schaffen in Dijon gelegt wurde, ihre eigentliche Karriere in Brüssel begann, um schließlich in Paris fortgeführt zu werden, erlaubt eine exemplarische Auseinandersetzung mit der Vermittlung von Geistesströmungen zwischen Frankreich und Belgien in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts. Zu dieser Zeit befanden sich in Brüssel besonders viele während der Restauration emigrierte französische Künstler mit politisch oppositioneller Gesinnung. Hier trafen sie auf die Kunsttradition der südlichen Niederlande, des späteren Belgiens, welche sie über Briefwechsel oder spätere Rückkehr nach Frankreich kommunizierten.

Das Werk Sophie Fremiet-Rudes umfaßt als klaren Hauptteil rund vierhundert Porträts,⁴ wobei

¹ [LEGRAND, Maximin]: *Rude, sa vie, ses œuvres, son enseignement. Considérations sur la sculpture avec un portrait gravé sur acier et deux figures explicatives gravées sur bois*. Paris 1856, S. 101.

² GEIGER, Monique: *Sophie Rude, peintre et femme de sculpteur. Une vie d'artiste au XIX^e siècle. (Dijon – Bruxelles – Paris)*. Hrsg. Société des Amis des Musées de Dijon. Dijon [2004].

³ Vgl. die Rezension zu GEIGER [2004] von: RYKNER, Didier auf der Internetseite: http://www.latribunedelart.com/Publications_2005/Sophie_Rude_195.htm: "Davantage une biographie qu'une analyse d'œuvre [...]." und Ausst.-Kat. Dijon 2012 sowie Ausst.-Kat. Ligornetto 2013.

⁴ BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, Émile: "Nécrologie de Sophie Frémiet". In: *Chronique des Arts et de la Curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts*. (1867), S. 301.

jedoch nur ein Teil lokalisierbar ist. Diese Porträts werden im Kontext der ambivalenten Stellung der Gattung zwischen memorialen und repräsentativen Bedürfnissen des Bürgertums und dem künstlerischen Anspruch, formal überzeugende Kunstwerke zu schaffen, die auch für eine Präsentation im Salon geeignet sind, zu behandeln sein.

Weniger zahlreich, jedoch von höherer Komplexität sind die Historiengemälde Sophie Fremiet-Rudes. Die Beschäftigung mit ihren teils als klassizistisch, teils als romantisch eingeschätzten Historiengemälden versteht sich als Beitrag zur aktuellen Forschungsdiskussion um die Neubewertung der Historienmalerei des neunzehnten Jahrhunderts. Hinsichtlich der zwischen 1820 und 1826 in Brüssel entstandenen klassizistischen Historiengemälde mit antik-mythologischem Inhalt wird diskutiert, in welcher Hinsicht die Künstlerin die Stilentwicklung Davids in Brüssel aufnahm oder womöglich inspizierte.

Anhand der während des ersten Jahrzehnts der Julimonarchie in Paris geschaffenen romantischen Historiengemälde mit national-historischem Bildthema wird die Beziehung zwischen dem politischen Hintergrund der Künstlerin und ihrer Wahl und Darstellung von historischen Szenen aus dem Mittelalter und dem siebzehnten Jahrhundert beleuchtet. Es wird untersucht, ob die Aufgabe klassizistischer zugunsten von romantischer Historienmalerei als ein durch den Umzug von Brüssel nach Paris bedingter abrupter Bruch in ihrem Werk anzusehen ist, oder ob vielmehr eine Kontinuität nachweisbar ist. Auch die Frage nach den wechselnden Interessen ihrer (potenziellen) Auftraggeberschaft ist dabei zu berücksichtigen. Ziel der vorliegenden Arbeit soll demnach sein, ein vertieftes Verständnis der Komplexität des künstlerischen Schaffens Sophie Fremiet-Rudes zu ermöglichen.

Eine wichtige Grundlage dieser Auseinandersetzung mit dem künstlerischen Schaffen Sophie Fremiet-Rudes stellen umfangreiche Recherchen dar. So ist es gelungen, eine größere Zahl bisher unbekannter Werke und Briefe der Künstlerin sowie sonstiger Dokumente zu bislang nicht behandelten Aspekten auszuwerten.

Die im Februar 2008 abgegebene Dissertation wurde im Oktober 2010 mit dem *Prix de la République Française* gewürdigt. Die wenigen Hinzufügungen in Bezug auf Literatur und Kunstwerke, die nach der Abgabe publiziert bzw. lokalisiert wurde/n, sind entsprechend kenntlich gemacht. (Vgl. hierzu: Anhang I, S. 9 unten).

DANKSAGUNG

Die Basis für diese Dissertation bildet die 2001 an der Rheinischen-Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn eingereichte Magisterarbeit mit dem Titel "Die romantischen Historien Gemälde von Sophie Rude", welche, ebenso wie die vorliegende Arbeit, unter der Leitung von Frau Professor Dr. Hiltrud Kier entstand.⁵ Ihr gilt mein besonderer Dank für ihre konstruktive Kritik, ihre intensive Betreuung und Unterstützung und die ansteckende Begeisterung für die Kunstgeschichte im Allgemeinen, die sie auch im Rahmen von zahlreichen Exkursionen vermittelt hat. Ebenso danke ich der Zweitgutachterin, Frau Professor Dr. Anne-Marie Bonnet für ihre Unterstützung, Empfehlungen und freundlichen Anregungen.

Langfristige Forschungen in Belgien und Frankreich ermöglichten neue Erkenntnisse zum Leben und Werk der Künstlerin, die ohne freundliche Genehmigungen und sachverständige Beratung von Leitern und Mitarbeitern in Museen, Archiven und Bibliotheken nicht möglich gewesen wären. Dabei war das Musée des Beaux-Arts von Dijon, welches die größte museale Sammlung von Werken der Malerin und eine unter Pierre Quarré⁶ begonnene umfangreiche Dokumentation zu Sophie Fremiet-Rude besitzt, von besonderer Wichtigkeit. Somit möchte ich mich besonders bei Emmanuel Starcky und Sophie Jugie, ehemalige/r Leiter/in des Musée des Beaux-Arts von Dijon, ebenso wie bei Sophie Barthélémy, ehemalige Konservatorin für Gemälde, und Matthieu Gilles, Konservator für Zeichnungen und Dominique Bardin-Bontemps, Dokumentalistin, für die Möglichkeit bedanken, Teile der Sammlung und der Dokumentation zu konsultieren.

Zudem danke ich allen Forschern, die mich durch ihre Anregungen und Übermittlung von Material aus dem reichhaltigen Fundus eigener Recherche gefördert haben. Stellvertretend seien genannt Xavier Ducquenne (Historiker, Brüssel), Sylvain Laveissière (ehemaliger Chefkonservator, Département des Peintures, Musée du Louvre, Paris), Isabelle Leroy-Jay Lemaistre (ehemalige Chefkonservatorin, Département des Sculptures, Musée du Louvre, Paris), Alain Jacobs (Leiter des Cabinet des Estampes, Bibliothèque Albert I^{er}, Brüssel), George Mayer (Professor der Académie Royale des Beaux-Arts, Brüssel), Dirk Pauwels (Kunsthistoriker, Antwerpen), Dominique Vautier (Mitglied der Association du Patrimoine, Bruxelles) sowie Maurits Wynants und Vic Motte (ehemaliger beziehungsweise amtierender Präsident des Koninklijke Heemkundige Kring Sint-Hubertus, Tervuren) und Anne Verbrugge (Konservatorin, Kunstpatrimonium, Katholieke Universiteit Leuven).

Mein herzlicher Dank gilt außerdem allen Privatsammlern, die mir Werke in ihrer Sammlung zur Untersuchung anvertraut haben.

Besonders dankbar bin ich den Personen, die mich in meinem Unternehmen ermutigt und unterstützt haben, vor allem meinen Eltern, die mir das Studium ermöglichten, und meinen Freunden, insbesondere Sybille Fraquelli, Alexandra Nau und vor allem Ansgar Thiele, die so freundlich waren, das gründliche Lektorat dieser Arbeit zu übernehmen.

Diese Dissertation ist entstanden mit Unterstützung eines "DAAD Doktorandenstipendiums im Rahmen des gemeinsamen Hochschulsonderprogramms III von Bund und Ländern". Dieses hat mir nicht nur die Durchführung des Projektes finanziell erleichtert, sondern mich auch durch das in mich gesetzte Vertrauen in meinem Forschungsvorhaben bestärkt.

⁵ KLEWITZ, Vera: *Die romantischen Historienbilder von Sophie Rude*. Magisterarbeit, Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität. Leitung: Hiltrud KIER u. Anne-Marie BONNET (Zweitgutachterin). Unveröff. Typoskript. Bonn 2001.

⁶ Pierre QUARRÉ war von 1943 bis 1979 Konservator am Musée des Beaux-Arts de Dijon.

Zum Dank für Ihre freundliche Mitarbeit seien einzeln aufgeführt:

MUSEEN

Frankreich

Angers, Musée des Beaux-Arts; **A**ngoulême, Musée des Beaux-Arts; **A**uxonne, Musée Bonaparte; **B**esançon, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie; **B**ordeaux, Musée Goupil; **B**ordeaux, Musée des arts décoratifs et du XIX^e siècle; **B**oulogne-sur-Mer, Château-Musée; **B**ourg-en-Bresse, Musée Brou; **C**halons-sur-Saone, Musée Denon; **C**ompiègne, Musée national du château; **D**ijon, Musée des Beaux-Arts; **G**ray, Musée Baron Martin; **L**ille, Musée des Beaux-Arts; **L**isieux, Musée d'Art et d'Histoire; **L**yon, Musée des Beaux-Arts de Lyon; **M**ontbard, Musée des Beaux-Arts de Montbard; **M**ours-Saint-Eusèbe, Musée de l'Art Sacré; **O**rléans, Musée des Beaux-Arts; **P**aris, Musée des Arts décoratifs; **P**aris, Musée Carnavalet; **P**aris, Musée de la Franc-Maçonnerie; **P**aris, Musée Hébert; **P**aris, Musée du Louvre (Départements et Documentation des Peintures, Sculptures et Dessins, Bibliothèque du Musée du Louvre); **P**aris, Musée de la Musique; **P**aris, Musée d'Orsay; **P**aris, Musée du Petit Palais; **P**aris, Musée de la Vie Romantique; **R**ouen, Musée des Beaux-Arts; **S**émur-en-Auxois, Musée municipal de Sémur-en-Auxois; **S**èvres, Musée de Céramique; **T**oulouse, Musée des Augustins, La Tronche, Musée Hébert; **V**alenciennes, Musée Carpeaux.

Belgien

Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten (KMSKA); **B**rügge, Groeninge Museum; **B**rüssel, Musée Royal des Beaux-Arts de Belgique (Musée de l'Art Moderne); **B**rüssel, Musée Royal de l'Art et de l'Histoire; **B**rüssel, Musée Royal de l'Armée et d'Histoire militaire; **B**rüssel, Musée Charlier; **B**rüssel, Musée de la Ville de Bruxelles (Hôtel de Ville); **B**rüssel, Musée belge de la franc-maçonnerie; **G**ent, Museum voor Schone Kunsten; **L**öwen, Stedelijk museum Vanderkelen-Mertens; **L**üttich, Musée d'Art Moderne et Cabinet des Estampes; **L**üttich, Musée de l'Art Wallon; **M**ons, Musée des Beaux-Arts de Mons; **M**ons, Musée des Arts décoratifs – François Duesberg; **T**ervueren, Musée communal Hof van Melijn; **T**ervueren, Heemkundig Museum und Archiv des Koninklijke Heemkundige Kring Sint-Hubertus (KHK).

USA

Cambridge / Mass., Fogg Art Museum (Harvard University); **C**leveland, Cleveland Museum of Art; **F**ort Worth / Texas, Kimbell Art Museum; **L**os Angeles, J. Paul Getty Museum; **N**ew York, Dahesh Museum; **P**inceton, Princeton University Art Museum; **P**rovidence, RISD Museum; **W**ashington, National Museum of Women in the Arts.

Andere

Arenenberg (CH), Musée Napoléon; **D**anzig (PL), Museum Narodowe; **D**ordrecht (NL), Dordrechts Museum; **H**aarlem (NL), Historisch Museum; **K**rakau (PL), Museum Narodowe; **L**ondon (GB), Tate-Gallery; **M**oskau (RU), Puschkin-Museum; **S**t. Petersburg (RU), Eremitage-Museum; **R**om (I), Museo Napoleonico; **R**omont (CH), Musée Suisse du Vitrail; **S**ofia (BUL), Nacionalna Galerija za Cuz destraanno Izkustvo; **W**arschau (PL), Museum Narodowe; **W**arschau (PL), Pałac w Wilanowie.

ARCHIVE, BIBLIOTHEKEN UND SONSTIGE INSTITUTIONEN

Frankreich

Amiens, Archives départementales de la Somme; Angoulême, Archives départementales de la Charente; Arlay, Château; **Beaune**, Maison Bichot; Boulogne-Billancourt, Bibliothèque Marmottan; Boulogne-sur-Mer, Bibliothèque Municipale; Boulogne-sur-Mer, Archives municipales; Bourg-la-Reine, Archives municipales; **Cachan**, Archives de la Ville; Creteil, Archives départementales du Val-de-Marne; **Dijon**, Bibliothèque municipale; Dijon, Direction régionale des affaires culturelles (DRAC); Dijon, Archives départementales de la Côte d'Or; Dijon, Archives municipales; **Lille**, Bibliothèque municipale; Lille, Archives municipales; Lille, Archives départementales; Lisieux, Bibliothèque municipale; **Montbard**, Archives municipales; **Nanterre**, Archives départementales des Hauts-de-Seine; **Paris**, Archives de l'Archevêché; Paris, Archives de la Chambre des comptes (CHAN); Paris, Archives de la Comédie Française; Paris, Archives des Musées Nationaux (AMN); Paris, Archives nationales: Centre d'accueil et de recherche des Archives nationales (CARAN); Paris, Archives du Théâtre de l'Odéon; Paris, Archives de Paris; Paris, Bibliothèque administrative (Hôtel de Ville); Paris, Bibliothèque de l'École du Louvre; Paris, Bibliothèque généalogique de France; Paris, Bibliothèque historique de la Ville de Paris; Paris, Bibliothèque nationale de France; Paris, Bibliothèque Forney; Paris, Bibliothèque de l'INHA; Paris, Bibliothèque Marguerite Durand; Paris, Bibliothèque Mazarine; Paris, Bibliothèque Thiers; Paris, Centre Paris-Wallonie; Paris, Archives du Cimetière du Montparnasse; Paris, Commission et Musée de l'Assistance Public; Paris, Conservation des œuvres d'art religieuses et civiles (COARC); Paris, Drouot Documentation; Paris, Fondation Custodia (Collection Frits Lugt); Paris, Fondation Taylor; Paris, Institut Marc Sangnier; Paris, Mairie du 5^e arrondissement; Paris, Mutuelle Taylor des Artistes dramatiques; Paris, Service central des concessions des cimetières parisiens; Paris, Service central de l'état civil des français à l'étranger; Paris, Syndicat National des Antiquaires; Pau, Bureau central des archives administratives militaires; **Sèvres**, Archives de la Manufacture nationale de Sèvres; **Valenciennes**, Bibliothèque municipale; Vincennes, Service historique de l'Armée de Terre.

Belgien

Antwerpen, Academie voor Schone Kunsten; Antwerpen, Rubenianum; Antwerpen, Museum Plantin-Moretus, Prentenkabinet; Antwerpen, Stadsbibliotheek; Antwerpen, Stadsarchief; Antwerpen, Letterenhuis (AMVC); **Brüssel**, Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles; Brüssel, Archives Générales du Royaume et Archives de l'état dans les Provinces; Brüssel, CEDOM; Brüssel, Centre d'Archives pour l'Histoire des Femmes (CARHIF); Brüssel, Commission de l'Assistance Publique de la Ville de Bruxelles; Brüssel, Institut Royal du Patrimoine Artistique (KIK-IRPA); Brüssel, Les Compagnons de l'Empire; Brüssel, Palais d'Egmont; **Gent**, Centrale Bibliotheek, Universiteit Gent; Gent, Stadsarchief *De Swatte Doos*; Leuven, Kunstpatrimonium van de Universiteit Leuven (Archiv und Bibliothek); Enghien, Archief en Cultureel Centrum Arenberg (AA); **Mons**, Archives de l'Etat (AEM) / Archives de la Ville (AVM); **Namur**, Bibliothèque universitaire Moretus Plantin; **Vieux-Genappe**, Musée Napoleon.

Andere

Amsterdam (NL), Rijksprentenkabinet; Augsburg (D), Stadtarchiv; **Den Haag** (NL), Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie; Den Haag (NL), Rijksarchief; Den Haag (NL), Koninklijk Huisarchief; **Haarlem** (NL), Stadsbibliotheek; Köln (D), Stadtarchiv; London (GB), Courtauld Institute; Los Angeles (USA), Getty Research Center; Rom (I), Académie de France à Rome – Villa Medici, Archiv; **St. Petersburg** (RU), State Archives of Literature and Art; **Würzburg** (D), Staatsarchiv Würzburg.

INTERNATIONALE AUKTIONSHÄUSER

Antwerpen (B), Bernaerts Veilinghuis; Antwerpen (B), Campo & Campo; Brest (F), Thierry-Lannon & Associés; Brüssel (B), Vanderkindere Auctioneer; Dijon (F), Maître Philippe Sadde; London (GB), Christie's South Kensington; London (GB), Sotheby's; New York (USA), Sotheby's (Dervish, Thames, Valentine); Paris (F), Baron-Ribeire et Associés; Paris (F), Marc-Arthur Kohn.

EINZELPERSONEN⁷

Stijn **Alsteens** (Konservator, Fondation Custodia / Collection Frits Lugt, Paris); Françoise Auger-Feige (Restauratorin, Dijon); Alexander **Babin** (Konservator (Gemälde), St. Petersburg, Eremitage-Museum); Juliette Barbarin (Mitarbeiterin der Konservierung, Musée Denon, Chalons-sur-Saone); Dominique Bardin (Dokumentalistin, MBA Dijon); Sophie Barthélémy (Konservatorin (Gemälde), MBA, Dijon); Hélène Beighau (Archives municipales, Bourg-la-Reine); Madame De Belfort (Leiterin der Fondation Taylor, Paris); Jean Bergeret (Konservator, Musées de Lisieux); Anneke van den Bergh, (Kuratorin, Stadsbibliotheek Haarlem); Justine Berlière (Praktikantin, BmD); Philippe Bertholet (Historiker, Melun); Guy Biart (Konservator, Bibliothèque universitaire Moretus Plantin, Namur); Lieve Bické (Leiterin des Archief en Cultureel Centrum Arenberg, Enghien); Sylvie Bourel (BnF, Paris); Étienne Bréton (Blondeau – Bréton – Pradère, Cabinet d'Expertise et de Conseil, Paris); Lionel Britten (Mitarbeiter der Konservierung, COARC, Paris); Ilse Bogaerts, (Spezialistin für belgische Militäruniformen, Musée Royal de l'Armée et d'Histoire militaire, Brüssel); Véronique Boidart (Dokumentalistin, Musées d'Angers); Dr. Martine Chauney-Bouillot (Leitende Bibliothekarin, der BmD und Präsidentin der Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon); Dr. Denis Coekelberghs (ehem. Präsident der Association du Patrimoine, Brüssel); Natalie Colin (Bibliothekarin, BmD); Cécile Contassot (Mitarbeiterin der Konservierung, Musée Baron Martin, Gray); Dr. Alexia Creusen (Kunsthistorikerin, Universität Lüttich); Raphaëlle **Drouhin**, (Dokumentalistin, MBA Orléans); Xavier Ducquenne (Historiker, Brüssel); Prof. Dr. Helmut **Engelhart** (Kunsthistoriker, Universität Bamberg); Aline Etienne (Bibliothekarin, MBA Besançon; ehem. Bibliothekarin, MBA, Dijon); Stéphane **Ferrand** (attaché de conservation, Musée Bourdelle); Christophe Feuillet (Kunsthistoriker, Paris); Dr. Bénédicte **Gady** (Kunsthistorikerin, Paris); Matthieu Gilles (Konservator für Arbeiten auf Papier, MBA, Dijon); Ursula J.A. de Goede-Broug (Sachverständige Ausländische Kunst, Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie); Jan van Goethem (Leiter des Archives, Théâtre de la Monnaie, Brüssel); David Guillardian (Leiter der Sammlung der CPAS Brüssel); Dr. Ingrid **Heeg-Engelhart** (Archivberrätin, Staatsarchiv Würzburg); Claudine Holin (Bibliothekarin, BmD); Gérard Hubert (ehem. Konservator, Musée de la Malmaison, Rueil); Dr. Alain **Jacobs** (Leiter des Cabinet des Estampes, Bibliothèque Albert 1er, Brüssel; Kunsthistoriker, Universität Louvain-la-Neuve); Sophie Jugie (Direktorin, MBA Dijon); Frank **Langenaken** (CEDOM, Brüssel); Sylvain Laveissière (Chefkonservator (Gemälde), Musée national du Louvre, Paris); Bérengère de Laveleye (Wissenschaftliche Assistentin, Musée de la Ville de Bruxelles); Philippe Le Carbonnières (Konservator (Druckgraphik), Musée Camavalet, Paris); Prof. Dr. Ségolène Le Men (Kunsthistorikerin, Paris X (Nanterre)); Janette Lefrancq (Konservatorin (Arbeiten auf Glas), Musée Royal de l'Art et de l'Histoire, Brüssel); Isabelle Leroy-Jay Lemaistre (Konservatorin (Skulptur), Musée national du Louvre, Paris); Guy Lernout (Leiter des Archief en Cultureel Centrum Arenberg, Enghien); Prof. Dr. Christophe Loir (Kunsthistoriker, Université Libre de Bruxelles); Myriam de **Maere**, (ehem. Verwaltungsdirektorin des Palais d'Egmont, Brüssel); Patricia Malfait (Verwaltungsdirektorin des Palais d'Egmont, Brüssel); Dominique Marechal (Konservator (Gemälde), MRBA, Brüssel); Ludovic Marcos (Konservator, Musée de la Franc-maçonnerie, Paris); Prof. Dr. George Mayer (Professor, Académie Royale des Beaux-Arts, Brüssel); Vic Motte (Präsident des KHK, Tervueren); Albert Mehauden (Historiker, Brüssel); Pierre Mollier (Bibliothekar, Musée de la Franc-maçonnerie, Paris); Carole **Parnaso**, (Leiterin des Photoservice, MBA, Dijon); Dirk Pauwels (Kunsthistoriker, Antwerpen); Monsieur l'Abbé Poelinx, (Leiter der Archives de l'Archevêché, Paris); Caroline Poulain (Konservatorin, BmD); Prof. Dr. Rolf **Reichardt** (Historiker, Universität Mainz); Didier Rykner (Kunsthistoriker, Paris); Renato und Rosine **Saggiori** (Spezialisten für Autographen, Genf); Dr.

⁷ In alphabetischer Reihenfolge. Die Nennung oder Übersetzung des jeweiligen wissenschaftlichen Titels und der aktuellen Amtfunktion erfolgte nach bestem Wissen und Gewissen.

Rolf Schenk (Kunsthistoriker, München); Béatrice Séguin (Konservatorin der Bibliothèque municipale, Boulogne-sur-Mer); Monsieur le Juge Smets (Richter am Schiedshof (Conseil d'Etat), Brüssel); Martine Speranza (Konservatorin, Musée Napoleon, Auxonne); Emmanuel Starcky (Direktor des Musée national du Château, Compiègne; ehem. Direktor des MBA Dijon); Dr. Ansgar Thiele (Romanist, Bonn); Dominique Vautier (Mitglied der Association du Patrimoine Artistique, Brüssel); Brita Velghe (Konservatorin (Zeichnung), MRBA, Brüssel); Anne Verbrugge (Konservatorin, Kunstpatrimonium, Universiteit Leuven); Cathérine Verleysen (Leiterin der Dokumentation, Museum voor Schone Kunsten Gent); Martine Vermeire (Konservatorin, Liste Civile du Roi, Brüssel); Philippe Vermeulen (Conseil d'Etat, Brüssel); Maurits Wynants (Musée du Congo Belge, Tervuren und ehem. Präsident des KHK Tervuren).

I QUELLEN- UND FORSCHUNGSLAGE

I.1 QUELLENLAGE

I.1.1 KÜNSTLERISCHES WERK

Als zentrale Quelle dieser Arbeit ist das künstlerische Werk Sophie Fremiet-Rudes zu nennen. Über die größte museale Sammlung ihrer Gemälde von inzwischen fast dreißig Exemplaren verfügt das Musée des Beaux-Arts de Dijon. Dazu gehören ein Historiengemälde und ein Porträt, welche bis zur Abgabe der vorliegenden Dissertation die zwei einzigen frei zugänglichen Werke darstellten.⁸ Die anderen Werke aus Museumsbesitz befanden sich im Depot.

Gemälde und Zeichnungen in verschiedenen Privatsammlungen stellen jedoch insgesamt ebenfalls einen beachtlichen Teil des Werkvolumens dar. Zahlreiche in Frankreich und Belgien befindliche Werke konnten von der Autorin vor Ort untersucht und fotografiert werden.⁹ Der Kontakt zu Privatsammlern wurde sowohl durch die freundliche Vermittlung internationaler Auktionshäuser, als auch durch eigene genealogische Forschungen möglich. Neben der genaueren Lokalisierung bereits bekannter Werke wurden unveröffentlichte Exemplare ermittelt, die hauptsächlich aus der bislang relativ wenig bekannten Brüsseler Werkphase stammen. Es ist zu vermuten, daß vereinzelte Gemälde dieser Werkphase heute eine apokryphe Signatur tragen (vgl. **Kapitel III.2**). Vor allem läßt ein neu lokalisiertes Skizzenbuch mit Zeichnungen zum Teil werkvorbereitenden Charakters neue Einsichten in die Entwicklung, Methode und Themenpalette der Künstlerin zu (vgl. **A II**). Ungeachtet der erheblichen Erweiterung des Kenntnisstands ist die Anzahl der aufgefundenen Werke nicht als vollständig zu erachten, denn Schriftquellen (Briefe der Künstlerin, Einlieferungsakten für Pariser Salonausstellungen, zeitgenössische Ausstellungskataloge, Kunstkritiken in Zeitschriften und sonstige Literatur) lassen darauf schließen, daß sich der weitaus größte Teil ihres Werks an noch unbekanntem Ort befindet oder aber durch Brand oder Kriegseinwirkung zerstört wurde.

I.1.2 SCHRIFTQUELLEN:

HANDSCHRIFTEN UND LITERATUR MIT QUELLENCHARAKTER

Zum Thema ist bereits eine Vielzahl von handschriftlichen Quellen bekannt. Dazu gehören eigenhändige Briefe und Notizen Sophie Fremiet-Rudes (Autographen), von fremder Hand stammende Briefe, die an Sophie Fremiet-Rude adressiert sind oder die auf sie verweisen (Allographen), Manuskripte von teilweise nicht erschienenen biographischen Notizen,¹⁰ und schließlich

⁸ "La duchesse de Bourgogne arrêtée aux portes de Bruges", F, Dijon, MBA, Inv.-Nr. CA 459. – "Portrait de Madame Sérieux, née Wasset", Slg. MBA Dijon, Inv.-Nr. 1123, Standort z. Zt.: F, Auxonne, Musée Bonaparte, ständige Sammlung.

⁹ Durch die lokalen Gegebenheiten ist die Qualität der Abbildungen leider sehr unterschiedlich. – Bedauerlicherweise war es im Rahmen dieser Arbeit nicht möglich, relevante (Privat-) Sammlungen und Museen außerhalb Europas zu besuchen. Außerdem waren der Autorin der vorliegenden Arbeit nicht alle Privatsammlungen in Frankreich und Belgien zugänglich.

¹⁰ BAUDOT, Louis-Benigne (Sammler, 1765-1844): *Dictionnaire des auteurs de Bourgogne*. [= Supplément zum Werk des Abbé PAPILLON: *Bibliothèque des auteurs de Bourgogne*, 1742], bestehend aus 1200 biographischen Notizen alphabetischer Ordnung sowie weiteren Dokumenten z.T. ikonographischer Natur.: BmD, Ms 2062 [D-K], Fol. 378 r u. v.: "Fremyet" [sic]; Ms 2064 [N-R], Fol. 814 r u. v., Fol. 815: "Rude (François)" u. Fol. 816: "Mad.^{me} Rude (Sophie, née Fremiet)". – PROST, Bernard; BRUNE, abbé Paul: *Dictionnaire des artistes bourguignons – artistes modernes XIX^e et XX^e siècle*, BmD, Ms 1986.113 (MIF 25 76 354) [= Arbeitsgrundlage von: LAVEISSIÈRE, Sylvain [Bearb. u.

Archivalien, welche beispielsweise die Ausstellungstätigkeit der Künstlerin dokumentieren. Die eigenhändigen Briefe Sophie Fremiet-Rudes sind sowohl durch ihre Anzahl als auch durch ihre inhaltliche Reichhaltigkeit ein wissenschaftlicher Glücksfall. Datierbare Briefe existieren für die Zeit von 1818, ein gutes Jahr nach ihrem Umzug nach Brüssel, bis zu ihrem Tode in Paris im Jahre 1867. Dabei fallen für einige Zeitspannen, insbesondere Anfang der 1840er Jahre, Ende der 1840er Jahre bis Mitte der 1850er Jahre und die Mitte der 1860er Jahre, überlieferungsbedingte Lücken auf.¹¹ Die Briefe Sophie Fremiet-Rudes dokumentieren nicht nur die kritische Beobachtungsgabe der Malerin hinsichtlich der sozialen und politischen Verhältnisse ihrer Zeit, sie ermöglichen ebenso wichtige Aufschlüsse über das persönliche Umfeld der Künstlerin, vor allem aber über Werke von eigener Hand, diejenigen ihres Mannes und anderer Künstlerkollegen. In der vorliegenden Dissertation werden sämtliche Briefe nur auszugsweise und kontextgebunden zitiert, um die Argumentation nicht zu verunklären. Diesen Teilzitate liegt die vollständige Transkription der Briefe Sophie Fremiet-Rudes durch die Autorin zugrunde, für die eine sorgsam annotierte Edition geplant ist.¹² Die Transkription der Briefe war von umso größerem Interesse, als die Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, welche diese Texte erstmals als wertvolle Quelle ins Licht rückte, entnommene Passagen, wie in dieser Zeit häufig, indirekt oder mit starken Abweichungen zitierte.¹³ Auch die Zitierweise der neuesten Literatur, welche bewußt auf detaillierte Quellenangaben verzichtete,¹⁴ läßt sich präzisieren. Falls in der älteren oder neuesten Literatur erwähnte Briefe nicht auffindbar waren oder erst kurz vor Beendigung der Dissertation wiedergefunden wurden, mußte die Zitierweise der entsprechenden Autoren übernommen werden.¹⁵ Zum ersten Mal scheinen Fourcaud in den Jahren 1888 bis 1891¹⁶ und Dietsch 1889,¹⁷ die be-

Hrsg.]: *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de Bourgogne*. Bd. 1 (A-K), Paris, 1980. Das Erscheinen des zweiten Teils ist derzeit leider nicht gesichert.] – MAIRRY, L.: *Recherches sur la vie artistique à Dijon et dans la région dijonnaise au milieu du XIX^e siècle (1830-1860)*. Mémoire de Diplôme d'études supérieures d'Histoire, Faculté des Lettres de Dijon. Unveröff. Typoskript. Dijon 1962.

¹¹ Vgl. das "Autographenverzeichnis".

¹² Dabei erfolgte eine Orientierung an folgenden Veröffentlichungen: MORGENTHALER, Walter u.a. [Hrsg.]: *Gottfried Keller. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*. Einführungsband. Hrsg. Walter MORGENTHALER, Ursula AMREIN, Thomas BINDER, Dominik MÜLLER. Zürich 1996, Tafel im Anhang: "Diakritische Zeichen" – *Der Brief in Klassik und Romantik: aktuelle Probleme der Briefedition*. Hrsg. Lothar BLUHM, Andreas MEIER. Würzburg, 1993. – GRÉSILLON, Almuth: *Literarische Handschriften. Einführung in die "critique génétique"*. Bern, Berlin, Frankfurt / Main u.a. 1999. – PLACHTA, Bodo: *Editionswissenschaft: eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte*. Stuttgart 1997. – *Wissenschaftliche Briefeditionen und ihre Probleme. Editionswissenschaftliches Symposium*. Hrsg. Hans-Gert ROLOFF. (Berliner Beiträge zur Editionswissenschaft, Bd. 2, Hrsg. Hans-Gert ROLOFF). Berlin 1998. – Nach den hier genannten Veröffentlichungen wurde ein "Zitierschlüssel" erarbeitet (Vgl. den Anhang des vorliegenden Textbandes "Hinweise zur Zitiermethode"), so daß neben den – hinsichtlich der Orthographie und der Grammatik oft sehr frei formulierten – Brieftexten Sophie FREMIET-RUDES auch der Schreibprozeß nachvollzogen werden kann.

¹³ FOURCAUD selbst zu seiner Zitierweise: FOURCAUD, Louis DE: *François Rude sculpteur. Ses Œuvres et son temps*. Paris 1904, S. [31], Anm. 1: "Je raconte ces détails comme Rude les racontait lui-même, n'ayant aucune raison de les suspecter. Le grand statuaire se plaisait à donner souvent à ses récits la forme du dialogue: je me suis efforcé, en ce qui suit, de conserver les particularités de son langage, telles que les tiens de ses élèves et de ses amis."

¹⁴ GEIGER [2004]. Zu ihrer Methode beim Zitieren von zum Teil ganzen Briefen im Text äußert sich GEIGER auf S. 17: "[...] sans en reproduire les fautes, nous avons respecté, en les signalant, les particularités du texte." und ebd., S. 42, Anm. 10): "Sauf indication contraire, à partir de 1819, les lettres citées sont conservées à la Bibliothèque Nationale à Paris, Ms, n.a.F. 12238."

¹⁵ Dies geschah in folgenden Fällen: Sophie FREMIET-RUDE an Anatole DEVOSGE, 23.07.1829. (Vgl. GEIGER [2004], S. 74, Anm. 8.); Sophie FREMIET-RUDE an Anatole DEVOSGE, 27.07.1833. (Vgl. GEIGER [2004], S. 80, Anm. 1.); Sophie FREMIET-RUDE an Anatole DEVOSGE, 13.03.1834. (Vgl. GEIGER [2004], S. 93, Anm. 9; S. 163.); Jacques-Joseph LÉCURIEUX an Anatole DEVOSGE, 28.12.1835. (Vgl. GEIGER [2004], S. 85, Anm. 18.); Cathérine FREMIET an Anatole DEVOSGE, 07.07.1835. (Vgl. GEIGER [2004], S. 114, Anm. 7); Jean-Auguste DEVILLEBICHOT an Paul CABET, 26.09.1859. (Vgl. GEIGER [2004], S. 160). – Diejenigen Briefe, welche sich nach GEIGER im *Fonds Devosge* des Musée des Beaux-Arts in Dijon befinden sollen, konnten – trotz entsprechender Recherchen der Autorin der vorliegenden Arbeit seit 2002 – durch Mitarbeiter des Hauses erst kürzlich aufgefunden werden. Die Einsichtnahme in diese Quellen ist bis zur Drucklegung fest projektiert. – Der letztgenannte Brief bleibt nicht lokalisierbar.

¹⁶ FOURCAUD, Louis DE: "François Rude". In: *Gazette des Beaux-Arts. Courrier Européen de l'Art et de la Curiosité*, 2^e Période. Bd. 37 (05/1888), S. [353]-375; Bd. 38 (08/1888), S. [103]-126; Bd. 38 (12/1888), S. [469]-494; Bd. 1, (03/1889), S. [213]-233; Bd. 2 (12/1889), S. [583]-600; Bd. 3 (03/1890), S. [185]-207; Bd. 3 (06/1890), S. [504]-513;

zöglich ihrer Veröffentlichungen in engem Kontakt standen,¹⁸ zur Illustrierung der Künstlerpersönlichkeit und des Werks François Rudes Briefe von dessen Ehefrau in voller Länge wiedergegeben zu haben. Weitere Briefe, die Fourcaud 1904 zitierte, stammten aus der Sammlung von Madame Prinz, Nachfahrin von Feigneaux, einem Schüler François Rudes in Brüssel, und aus der Sammlung von Monsieur [vermutlich Pierre-Albéric] Moyne-Bichot, verwandt mit Cécile Demoulin-Moyne, der besten Freundin Sophie Fremiet-Rudes im Burgund.¹⁹ Drei an diese Adressatin gerichtete Briefe, datierend von 1818, gab Rabut 1908 in fast voller Länge wieder. Sie befanden sich zur Zeit ihrer Veröffentlichung in der Sammlung von Madame Gabrielle Mairel d'Eslon, Urenkelin von Cécile Demoulin-Moyne.²⁰ Diese heute nicht lokalisierten Briefe galten bislang als die frühesten Zeugnisse der Korrespondenz Sophie Fremiet-Rudes insgesamt. Doch nennt das *Dictionnaire Biographique Illustré* der Côte d'Or von 1910 einen interessanten Briefwechsel zwischen Sophie Fremiet-Rude und Cécile Demoulin-Moyne von 1816 bis 1827,²¹ was zur Vermutung führt, daß sich eine große Anzahl unbekannter Quellen immer noch in Burgundischem Privatbesitz befindet. 1934 veröffentlichte Maurice Bois außerdem einen bislang von der Forschung unberücksichtigten Brief Sophie Fremiet-Rudes an Claude Charles Noisot (Auxonne, 05.09.1787 – 1861).²²

Drei Jahre zuvor, im Jahre 1931, hatte die *Bibliothèque nationale* von dem Pariser Autographenhändler Victor Degrange das größte zusammenhängende Briefkonvolut Sophie Fremie-Rudes angekauft.²³ Dies stammte zu einem großen Teil aus der ehemaligen Sammlung Moyne-Bichot, wie ein Abgleich der betreffenden Briefe mit den Anmerkungen Fourcauds (1904) enthüllt.²⁴ Nach der wichtigen Erwerbung durch die *Bibliothèque nationale* wurden die Briefe 1987 durch Van Ypersele de Strihou 1987 erstmals wissenschaftlich ausgewertet.²⁵ Kurz zuvor (1985) hatte Vautier die Aufmerksamkeit auf zwei Briefe der Künstlerin in Amsterdam und Brüssel gelenkt.²⁶

Bd. 4 (08/1890), S. [133]-153; Bd. 4 (10/1890), S. [326]-346; Bd. 4 (11/1890), S. [374]-393; Bd. 4 (12/1890), S. [493]-512; Bd. 5 (02/1891), S. [103]-118; Bd. 5 (03/1891), S. [216]-236.

¹⁷ DIETSCH, J.: *Lettres inédites de M. & M^{me} François Rude*. (Auszug der: *Mémoires de la Société Bourguignonne de Géographie et d'Histoire*), [1889, Bd. 5], S. [3] – 10. – Vermutlich war DIETSCH ein Nachfahre des Musikers Pierre-Louis-Philippe DIETSCH (Dijon, 17.03.1808- Paris, 20.02.1865), tätig in der Kirche St^e Madeleine / Paris und ab 1865 Leiter des Orchesters der Pariser Oper. – Vgl. FÉTIS, F[rançois] J[oseph]: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 2. verb. Aufl. 8 Bde. Paris, 1860-1864. Bd. 3 (1862), S. 20; COOPER, Jeffrey: "Dietsch [Dietzch, Dietz], (Pierre-)Louis(-Philippe) (b Dijon, 17 March 1808; d Paris, 20 Feb 1865)." In: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Hrsg. Stanley SADIE. 20 Bde. London, New York, Hong Kong, 1980 (für alle Bände), Bd 5. S. 470-471.

¹⁸ DIETSCH 1889, S. [3].

¹⁹ Vgl. FOURCAUD 1904, S. 394, Anm. 1. – Außerdem erhielt FOURCAUD Hinweise von M. l'abbé GARRAUD "curé de Prêmeaux (Côte-d'Or), et parent de la famille Rude" und Autor einer Broschüre mit dem Titel: *L'œuvre religieux de Rude*. Daneben nutzte FOURCAUD Informationen von Joseph DIETSCH (Dijon) und weiteren Freunden, ehemaligen Schülern oder Verwandten Rudes. Dazu gehörte Alexandre RUDE, der uneheliche Sohn Françoise Rudes (Dijon, 1781 – Paris, 1846), einer Schwester des Bildhauers. Er verstarb nach 1889, vermutlich in Beaune. – Vgl. auch FOURCAUD 1904, S. XI.

²⁰ RABUT in: *Le bien public* (02.07.1908), S. III, Anm. 3.

²¹ [o.V.]: *Côte-d'Or. Dictionnaire Biographique Illustré*. Paris [1910], S. 859-860: "La correspondance de Sophie Frémiet-Rude, de 1816 à 1827, à son amie, M^{me} Moyne, de Dijon, est pleine de curieux détails sur les réfugiés français à Bruxelles pendant la Restauration."

²² BOIS, Maurice: *Noisot. Capitaine sous-adjutant-major du Bataillon de l'île d'Elbe (1787-1861) et Rude statuaire (1784-1855). Le Monument de Fixin (Le Réveil de Napoléon)*. 2. verbesserte und ergänzte Auflage. Dijon 1934, S. 72-73, Anm. V: Brief von Sophie FREMIET-RUDE an Claude NOISOT, Paris, 30.09.1853. – Zu Claude NOISOT vgl.: LUCAND, Christophe: *Claude Noisot: du soldat impérial au vigneron de Fixin; biographie socio-politique. Mémoire de Maîtrise d'Histoire*, Université de Bourgogne. Leitung: Serge WOLIKOW. Unveröff. Typoskript. Dijon 1992.

²³ Paris, BnF, Ms [Cabinet des Manuscrits], n.a.F. [nouvelle acquisition Française] 12238. – Die erste Folioangabe entspricht jeweils der von unbekannter Hand vorgenommenen Pagination des Konvoluts. Die zweite Folioangabe bezieht sich auf den einzelnen Brief.

²⁴ Vgl. beispielsweise FOURCAUD 1904, S. 337.

²⁵ YPERSELE DE STRIHOU, Anne VAN: "L'œuvre de François Rude (1784-1855) au Palais royal de Bruxelles". In: *BSAf*. Jg. 1987. 1989, S. 151-166.

²⁶ VAUTIER, Dominique: "Sophie Rude née Frémiet (Dijon 1798 – Paris 1867)". In: *Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986*, S. 252-254, hier: S. 252. – Vgl. das "Autographenverzeichnis".

Das zweitgrößte Konvolut von öffentlich zugänglichen Autographen befindet sich durch die Nachlässe von Gaston Liégeard (1953), Muteau und hauptsächlich durch den 1972 eingegangenen Nachlaß des Sammlerehepaars Mme und Monsieur Henri Breuil (letzterer: Paris, 1888 – Dijon, 1971) in der Stadtbibliothek von Dijon. Die Briefe Sophie Fremiet-Rudes an den Maler Jean-Auguste Devillebichot (Talant, 08.11.1804 – Dijon, 16.11.1862) in der *Bibliothèque municipale de Dijon* bildeten den Gegenstand eines Artikels von Geiger aus dem Jahre 1995.²⁷ In ihrer Publikation vom Ende des Jahres 2004 wies sie zwar auf weitere relevante Briefe hin,²⁸ ließ jedoch die Hinweise auf Autographen in der 2003 von Tripodes vollendeten Dissertation über François Rude²⁹ ebenso außer Acht wie diejenigen im Getty Research Center in Los Angeles, welche im Rahmen dieser Arbeit lokalisiert wurden.³⁰

Bereits veröffentlichte beziehungsweise im Rahmen der vorliegenden Dissertation neu lokalisierte Autographen werden im "Autographenverzeichnis" im Anhang aufgeführt. Wenn es sich beim Großteil der erhaltenen Korrespondenz um die Briefe Sophie Fremiet-Rudes an Cécile Demoulin-Moyne und den Maler Jean-Auguste Devillebichot handelt, sollte dies nicht zum Schluß verleiten, es habe sich bei diesen beiden um die hauptsächlichen Adressaten gehandelt. Denn diese Quellenlage ist rein überlieferungsbedingt. Die Antwortbriefe der genannten Personen sind bislang nicht lokalisiert, ebenso wie der sicherlich umfangreiche Briefwechsel Sophie Fremiet-Rudes mit ihrem Vater Louis Fremiet oder anderen Vertrauten.

Neben eigenhändigen Briefen stellen zeitgenössische Rezeptionszeugnisse weitere wichtige Quellen zum Werk der Künstlerin dar, darunter sowohl Berichterstattungen zu Ausstellungen als auch Nachrufe. Zu berücksichtigen sind außerdem zeitgenössische Biographien ihres Mannes, oder ihres Lehrmeisters Jacques-Louis David. Ungeachtet der Tatsache, daß Angaben zu Sophie Fremiet-Rude hier stets Marginalien bleiben, erlauben sie interessante Rückschlüsse auf das Werk und den künstlerischen Status der Malerin.

²⁷ GEIGER, Monique: "Une correspondance inédite de Sophie Rude: ses lettres au peintre Jean-Auguste Devillebichot." In: *MAD*, Bd. 134, 1995, S. 311-325. [Im Folgenden zitiert: GEIGER in: *MAD* (1995)].

²⁸ In ihrer Publikation von [2004] wies sie erstmals auf relevante Briefe im Musée des Beaux-Arts von Dijon hin, darunter Exemplare im *Fonds Devosge*, der nach mehrmaliger Nachfrage durch Mitarbeiter des MBA in Dijon erst kürzlich wieder aufgefunden worden sein soll [vgl. Anm. 15]. – Da Sophie FREMIET-RUDE nachweislich mit Charles-Balthazar-Joseph FÉVRET DE SAINT-MÉMIN während dessen Amtszeit als Konservator (1817-1852) in Briefkontakt stand, ist weitere Korrespondenz der Künstlerin mit ehemaligen Konservatoren oder Direktoren des Museums (Jules ZIEGLER (Amtszeit: 1852-1856), Alexis PÉRIGNON (Amtszeit: 1856-1859), Jean-Auguste DEVILLEBICHOT (Amtszeit: 1859-1862), und Louis BOULANGER (Amtszeit: 1860-1867)) im MBA Dijon zu vermuten, ebenso wie Korrespondenz mit der *Société des Amis des Arts de Dijon*. Dies ist jedoch derzeit nicht überprüfbar: Nach Auskunft des MBA Dijon (11/2002 und erneut 09/2005) sei der Bestand an Autographen im Hause leider nicht erschließbar, da ein Inventar fehle. Dies erstaunt insofern, als einige von GEIGER zitierte Briefe aus dem Bestand dieses Museums Inventarummern tragen. Die baldige Bergung relevanter Quellen in den reichhaltigen Archiven des Hauses ist also spätestens anlässlich der Ausstellung zu Sophie und François FREMIET-RUDE im Jahre 2010 zu erwarten, die von GEIGER (von 1966 bis 1985 *conservateur adjoint* des MBA Dijon) mitkonzipiert wird.

²⁹ TRIPODES, Lucia: *François Rude: The Importance of Sculpture*. Diss. Phil. New York, Institute of Fine Arts. Leitung: Linda NOCHLIN. Ann Arbor 2003, S. 444-445.

³⁰ Los Angeles, Getty Research Institute, 86-A-1095 (für zwei Briefe – Vgl. das "Autographenverzeichnis").

I.2 FORSCHUNGSLAGE

I.2.1 SOPHIE FREMIET-RUDE ALS MALERIN UND EHEFRAU DES BILDHAUERS FRANÇOIS RUDES

Die im Zentrum der vorliegenden Arbeit stehende Malerin wird in Quellen und Literatur mehrheitlich mit "Sophie Rude" oder "Madame Rude" bezeichnet. Dies entspricht der in ihrer Zeit üblichen persönlichen Anrede einer verheirateten Frau. Doch unterzeichnete die Künstlerin amtliche Dokumente – auch nach ihrer Hochzeit mit dem Bildhauer François Rude im Jahre 1821 – weiterhin mit ihrem Geburtsnamen. Dabei handelte sie nach einer Sitte, die in Frankreich heute noch besteht.

Hingegen benutzte die Malerin sowohl bei der Signatur von Gemälden als auch in Ausstellungskatalogen gelegentlich den Doppelnamen "Rude-Fremiet" oder "Fremiet-Rude". Deshalb soll sie im Rahmen der vorliegenden Arbeit vor ihrer Hochzeit als "Sophie Fremiet" und danach als "Sophie Fremiet-Rude" bezeichnet werden.³¹

Die früheste kunsthistorische Auseinandersetzung mit Sophie Fremiet-Rude und ihrem Werk fand im neunzehnten Jahrhundert im Zusammenhang mit der (meist biographischen) Beschäftigung mit ihrem Mann statt. Unterschiedliche Bewertungen der Künstlerin korrelieren dabei auffällig mit der zeitlichen oder gar persönlichen Nähe der Autoren zu ihrem Gegenstand, Angehörigen oder Freunden des Künstlerehepaars Fremiet-Rude.³² Wurde in der zeitgenössischen Literatur zu François Rude noch bedauernd konstatiert, daß seine Ehefrau keinen größeren Ruhm erlangt hat, so verwiesen am Ende des neunzehnten Jahrhunderts zwar verschiedene Autoren auf ihr Talent, jedoch auch auf ihre angeblich selbst bestimmte Wahl, sich vornehmlich der Unterstützung ihres Mannes zu widmen. Im Jahre 1856 schrieb Maximin Legrand, ein Jahr nach dem Tod des Bildhauers:

Sans parler même des tableaux remarquables qu'elle peignit en France, ses seuls portraits eussent suffi, dans des conditions ordinaires, à la placer parmi les peintres les plus célèbres de ce temps. [...] Nous ne citons celui-là, à titre de renseignement, pour les biographes futurs de Rude.³³

Alexis Bertrand urteilte demgegenüber 1888:

Modeste, douée d'un grand talent de peintre, elle vécut dans la pénombre de son mari sans jamais chercher à rivaliser avec lui, toute dévouée à son bonheur et à sa gloire, lui créant l'intérieur calme et poétique qui convenait à son génie et que réclamait son cœur: nul doute qu'elle ait eu la plus heureuse influence sur cette riche et débordante nature qu'elle sut assouplir et affiner. [...] Ajoutons que cette gracieuse femme n'était pas seulement excellent peintre, mais bonne musicienne, très instruite, d'une conversation spirituelle et d'une verve intarissable: ce n'est que justice de l'associer entièrement à la gloire et à tous les succès de son mari.³⁴

³¹ Dieselbe Lösung wurde für die Namensnennung von Frauen im Umkreis der Künstlerin gewählt. Denn häufiger trugen weibliche Mitglieder einer Familie denselben Vor- oder Rufnamen.

³² Liévin-Armand-Marie DE BAST, Sekretär der *Société Royale des Beaux-Arts* von Gent, stand in Briefkontakt mit Sophie FREMIET-RUDE [Vgl. Sophie FREMIET-RUDE an "DEBASTE" [Liévin-Armand-Marie DE BAST], Brüssel, 22.05.1825, Paris, Institut Néerlandais / Fondation Custodia, 1973-A-1146]. – Maximin LEGRAND erhielt für die von ihm 1856 veröffentlichte erste ausführliche Biographie François RUDES Aufzeichnungen von dessen Brüsseler Schüler FEIGNEAUX und wurde beraten durch Sophie FREMIET-RUDE. LEGRAND war dem Künstlerehepaar FREMIET-RUDE seit Längerem bekannt, denn er überbrachte einen Brief Sophie FREMIET-RUDES nach Dijon (Vgl. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238 (Fol. 85 u. 86)). – Gustave CALMETTE stand in Kontakt mit Emmanuel FREMIET, Großcousin und Sophie FREMIET-RUDES in Paris [Brief von Emmanuel FREMIET an G[USTAVE] CALMETTE (Journal le Figaro), m. Poststempel: Paris 04.12.[18]93, Inst. Néerlandais / Fondation Custodia, J 8265 d).

³³ [LEGRAND] 1856, S. 101-102.

³⁴ BERTRAND 1888, S. 30.

Perrault-Dabot rechnete Sophie Fremiet-Rude zu den herausragendsten burgundischen Malern des neunzehnten Jahrhunderts und bemerkte:

Cette artiste de talent, à la notoriété de laquelle la gloire de Rude nuisit certainement, en ce sens que M^{me} Rude s'annihilait devant son mari pour lequel elle professait l'admiration la plus vive ainsi qu'un dévouement sans bornes, eut en outre le mérite bien rare de mettre à fuir les réclames autant de persistance qu'en mettent d'ordinaire à les rechercher la plupart des femmes artistes, lesquelles ne se distinguent guère sur ce point de leurs confrères du sexe fort.³⁵

Ließen Legrand, Bertrand und Perrault-Dabot am Talent der Malerin keinen Zweifel, so vermißte Duguet 1899 dabei Kraft und Originalität, weshalb es der Künstlerin niemals gelungen sei, ein *chef-d'oeuvre* zu schaffen:

Le talent de M^{me} Rude, sérieux et véritable, n'avait pourtant ni vigueur, ni originalité. Elle s'adonna au portrait et à la peinture d'histoire, et produisit les ouvrages les plus charmants sans arriver à créer un chef-d'œuvre.³⁶

Zu Anfang des 20. Jahrhunderts, 1904, schien Louis de Fourcaud schließlich die Randposition der Malerin im Künstlerhaushalt der Rudes aufgrund ihres vermeintlich mäßigen Talents als berechtigt anzusehen.

Sophie Frémiet, élève de Devosge à Dijon et, à Bruxelles, de David, n'eut jamais qu'un talent correct et froid. [...] Dans la salle à manger, Mme Rude a son chevalet où elle touche ses prudents tableaux de genre et ses estimables, mais sèches effigies.³⁷

Ironischerweise ist es unter den frühen Biographen François Rudes neben Legrand gerade Fourcaud, dem man besonders aufschlußreiche Anhaltspunkte zum Leben und Werk Sophie Fremiet-Rudes verdankt. Kurz nach Fourcauds Biographie folgte 1908 Marie Rabuts Publikation einer fünfteiligen Artikelserie unter dem Titel *Une Bourguignonne en exil. Sophie Rude*.³⁸ Diese verdient hauptsächlich Interesse, da die Autorin auszugsweise Briefe der Künstlerin zitierte, welche über die Erbschaftslinie Cécile Demoulin-Moynes erhalten geblieben waren, heute jedoch nicht lokalisiert sind. Ebenso veröffentlichte Rabut eine durch Mme Gabrielle Mairel d'Eslon, geborene Bichot,³⁹ erstellte Liste von zu dieser Zeit in deren Familie befindlichen fünfzehn Werken Sophie Fremiet-Rudes (darunter fünf Zeichnungen)⁴⁰ heute größtenteils unbekannter Lokalisierung oder ungewisser Identifizierung. In ihrer Behandlung der Kunst Sophie Fremiet-Rudes vermag Rabut jedoch nicht zu überzeugen: Nachdem sie den Schwerpunkt bewußt auf François Rude legte,⁴¹ dabei die moralischen Vorzüge Sophie Fremiet-Rude als Gefährtin, Muse und "Missionarin" ihres

³⁵ PERRAULT-DABOT, A.: *L'Art en Bourgogne*. Dijon 1894, S. 251.

³⁶ DUGUET, Roger: "Rude (1784-1855)". In: *Les contemporains* (27.08.1899), 7. Jg., Nr. 359, S. 1-16, hier: S. 8:

³⁷ FOURCAUD 1904, S. 107, Anm. 1 und S. 149. Vgl. Ebd. S. 232: "La vérité est que Madame Rude, femme excellente et vaillante, a, comme artiste, du savoir et de l'adresse sans tempérament, un dessin correct et timide, une facture plate, une couleur terne peu d'accord avec les sujets pittoresques qu'elle prétend traiter. Il lui est arrivé, nous l'avons dit, de signer des bons portraits, d'aspect froid, mais non sans caractère. Pour ses tableaux, ils ont généralement tout l'ennui de compositions romantiques rendues classiquement."

³⁸ RABUT, Marie: "Une bourguignonne en exil. Sophie Rude. (Lettres extraites de sa correspondance intime)". In: *Le bien public. Union bourguignonne*. (02.07.1908), 58 Jg., Nr. 180 [Supplément], S. III; Dies., ebd., (09.07.1908), 58. Jg., Nr. 187 [Supplément], S. II-III; Dies., ebd., (16.07.1908), 58. Jg., Nr. 194 [Supplément], S. II-III; Dies., ebd., (23.07.1908), 58. Jg., Nr. 201 [Supplément], S. III-IV; Dies., ebd., (30.07.1908, 58). Jg., Nr. 208 [Supplément], S. III-IV.

³⁹ Vgl. die "Généalogie de Pierre Alberic Bichot". In: BICHOT, Léon (1872-1952): *Histoire d'une famille de Bourgogne "Les Bichot"*. Unveröff. Typoskript. Dijon 1939. Dijon, BmD, Rés. 1101, S. 122. Hinweis auf der Titelseite des Typoskripts: "Les annexes, très intéressantes mais fort volumineuses, n'ont pas été reproduites – Le Colonel Pierre BICHOT (1903 -) en possède un exemplaire qui pourra être consulté chez lui par les amateurs de généalogie et de "petite histoire" de la Bourgogne." [Letzteres Werk fand keinen Eingang in die BmD und befindet sich vermutlich bei den Nachfahren des Colonel Pierre BICHOT.]

⁴⁰ RABUT in: *Le bien public* (30.07.1908), S. III.

⁴¹ RABUT in: *Le bien public* (30.07.1908), S. III: "Nous avons surtout étudié la compagne de Rude; mais à peine avons-nous parlé de l'artiste qui se révèle dans la femme-peintre."

Ehemannes zum christlichen Glauben hervorhob,⁴² wendete Rabut sich erst im letzten Teil ihrer Artikelserie auch der Kunst Sophie Fremiet-Rudes zu. Obwohl sie versuchte, die Ansichten Fourcauds zu widerlegen, bewertete Rabut die Künstlerin letztendlich ähnlich wie er. Im Rahmen des Rehabilitierungsversuchs der Künstlerin attestierte ihr Rabut zwar beachtliches Talent, konterkarierte jedoch sogleich ihre Meinung, indem sie behauptete, Sophie Fremiet-Rude habe sich zu schüchtern und treu an die Vorgaben ihrer Lehrmeister gehalten und so dem Ruf ihrer eigenen Inspiration, welche sie ihrem Mann zuteil werden ließ, selbst nicht nachzufolgen vermocht.⁴³ Schließlich sei der Gipfel ihres eigenen Werkes in demjenigen ihres Ehemannes⁴⁴ und somit in ihrer Funktion als Muse zu suchen:

Oui, Sophie Fremiet fut plus qu'une femme de talent, mieux qu'un peintre de mérite, elle fut l'inspiratrice de Rude: Dieu avait donné le génie à l'artiste, et elle lui a donné la grâce.⁴⁵

Nach Rabuts wohl vornehmlich in der Heimatregion Sophie Fremiet-Rudes wahrgenommenen Interpretation dieser Künstlerpersönlichkeit geriet Fremiet-Rude für eine längere Zeit fast völlig in Vergessenheit,⁴⁶ bevor in den 1980er Jahren eine eigentliche wissenschaftliche Erforschung der Künstlerin einsetzte, bei welcher der belgischen Kunstgeschichtsschreibung große Bedeutung zukommt.

Anlässlich der Ausstellung *1770 – 1830. Autour du néo-classicisme en Belgique* im Jahre 1985 hinterfragten Dominique Vautier⁴⁷ und Antoine Schnapper aufgrund einer durch Denis Coekelberghs aufgefundenen Quelle die Autorschaft Jacques-Louis Davids bezüglich des Gemäldes "L'acteur Wolf, dit Bernard" (vgl. **Kapitel III.3.2**).⁴⁸ Seit dieser Ausstellung, bei der Pierre Rosenberg die Enthüllung des Talents Sophie Fremiets als besonders bemerkenswert herausstellte,⁴⁹ wurde das Gemälde mehrheitlich und überzeugend dieser Schülerin Davids zugeschrieben.⁵⁰ In veränderter Form gelangte die Ausstellung 1987 unter dem Titel *Autour de David – Le Néo-*

⁴² RABUT in: *Le bien public* (02.07.1908), S. III: "Au-dessus de tout homme de génie nous voyons planer une apparition féminine qui le charme et l'inspire; c'est la Béatrice du Dante, la Laure de Pétrarque, l'Eléonore du Tasse, la Vittoria de Michel Ange et l'Elvire de Lamartine; mais toutes ces étoiles n'ont fait que passer en laissant tomber leur rayon, tandis que Sophie a été pour Rude l'amie consolatrice de son adolescence, la fiancée de son exil, et puis enfin son épouse. La compagne de tous ses jours de labeurs, de tristesse et de joie. Aux heures difficiles de sa jeunesse, elle a lutté avec lui contre l'adversité, partagé ses soucis et ses peines, relevé souvent son courage abattu, car si l'homme sait mieux mourir, la femme sait mieux souffrir. Quand la gloire est venue irradier le front de l'artiste, elle a su le retenir avec bonheur à son heureux foyer, et avec l'énergie d'une sainte Chantal et le dévouement d'une Sœur de charité, elle a soigné l'artiste vieilli, courbé sous l'aile glacée du Temps et qui si doucement rendit son âme à Dieu. [...]" und RABUT in: *Le bien public* (09.07.1908), S. II: "L'épouse de Rude empêchera son mari de rester un affreux païen [...]."

⁴³ RABUT in: *Le bien public* (30.07.1908), S. III: "Elle mit presque trop de conscience dans l'art; elle fut trop soumise à ses maîtres dans l'exécution un peu trop servile; très humble, elle se défia d'elle-même; chose étrange, elle qui inspirait Rude n'osait écouter pour elle-même cette inspiration!" – RABUTS Sichtweise entsprach somit derjenigen des vor allem im Burgund bekannten Dichters Stephen LIÉGEARD, der in einer Veröffentlichung von 1902 Sophie FREMIET-RUDE als Nacheiferin ihres Ehemannes darstellte. – Vgl.: LIÉGEARD, Stephen: *Pages françaises*. Paris 1902, S. 60-66: "François Rude. (Lettre à Paul de Cassagnac)", hier: S. 62: "[...] cette charmante Sophie Fremiet qui devait être à la fois la compagne fidèle de son foyer et l'émule non indigne de son talent."

⁴⁴ RABUT in: *Le bien public* (30.07.1908), S. III: "Et maintenant, croira-t-on que nous émettons un paradoxe, si nous disons que ce n'est pas dans les œuvres de Mme Rude qu'il faut chercher son propre talent, mais dans les chefs-d'œuvre de son mari?"

⁴⁵ RABUT in: *Le bien public* (30.07.1908), S. IV [= Schlusssatz des letzten Artikels von RABUT].

⁴⁶ Ab dem Jahre 1933 versuchte F. MARION im Rahmen seiner Vorlesungsreihe an der Universität von Dijon, Sophie FREMIET-RUDE im internationalen Bewußtsein zu verankern. Dabei scheinen seine Informationen hauptsächlich dem Werk von FOURCAUD (1904) zu entstammen. – Vgl. MARION, F.: *Les artistes bourguignons. Conférences pour les étudiants étrangers*. Unveröff. Typoskript. Dijon, BmD, Ms 3491, Fol. 154-156: "Madame Rude."

⁴⁷ VAUTIER in: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986, S. 252-254.

⁴⁸ SCHNAPPER, Antoine: "J.L. David (attribué à). 'Portrait de Wolf, dit Bernard'". In: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986, S. 421.

⁴⁹ ROSENBERG, Pierre: "Exhibition Reviews". In: *Burlington Magazine*. 12/1986, Nr. 87, S. 922-923: "[...] her talent as a painter was one of the revelations of the exhibition." – ROSENBERG erachtete bezüglich des genannten Gemäldes die Autorschaft der jungen Künstlerin als gesichert.

⁵⁰ VAUTIER, Dominique: "Portrait de Wolf." In: Ausst.-Kat. Paris 1987-1988, S. 42-43, Kat.-Nr. 63.

Classicisme en Belgique 1770 – 1830 nach Paris.⁵¹ Danach blieb Schurr 1989 bei der Bewertung der künstlerischen Fähigkeiten der Malerin merklich unentschlossen:

[...] elle se consacre au grand genre, historique ou religieux (occasionnellement à la peinture murale [sic], pour le château de Tervueren), dans un style davidien un peu théâtral et passablement édulcoré qui, dans sa froide préciosité, ne manque pas de charme.⁵²

Anlässlich der Ausstellung *Les années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850* im Jahre 1995 rückte Isabelle Julia die Künstlerin mit einem kurzen Artikel erneut ins Blickfeld.⁵³

Eine wesentliche Rolle für die weitere Erforschung Sophie Fremiet-Rudes spielte Monique Geiger. Zeitgleich mit der Brüsseler Ausstellung 1985 erschien ihr Artikel *Quelques femmes peintres de Dijon au XIXe siècle*, worin sie Sophie Fremiet-Rude eine kurze Abhandlung widmete.⁵⁴ 1989 veröffentlichte sie einen monographischen Artikel,⁵⁵ der im Anhang einen *Essai de catalogue de l'oeuvre de Sophie Rude* enthält. 1995 publizierte sie einen Artikel über die in der *Bibliothèque municipale* von Dijon erhaltenen Briefe Sophie Fremiet-Rudes an ihren Malerkollegen Jean-Auguste Devillebichot (Talant, 08.11.1804 – Dijon, 16.11.1862)⁵⁶ und 2003 einen weiteren zum Vater dieser Künstlerin.⁵⁷ Vor allem aber legte sie Ende 2004 mit *Sophie Rude, peintre et femme de sculpteur. Une vie d'artiste au XIXe siècle (Dijon – Bruxelles – Paris)* die erste Monographie zur Künstlerin vor.⁵⁸ Anknüpfend an ihre Aufsätze stellt Geiger in ihrem Buch die Biographie der Künstlerin in den Mittelpunkt der Untersuchung. Durch die Einbeziehung der Briefe der Künstlerin konnte Geiger gegenüber ihrem Artikel von 1989 ihr Werkverzeichnis zu Sophie Fremiet-Rude entscheidend (von 89 auf 156 Nummern) erweitern. Ihr kommt somit die Bedeutung zu, einen wichtigen Grundstein zur Forschung zu Sophie Fremiet-Rude gelegt zu haben.

Ergänzend zu Geigers Überlegungen sollen nun bislang unveröffentlichte Werke der Künstlerin betrachtet, die stilistische Entwicklung der Künstlerin unter Vergleich mit Werken anderer Künstler näher untersucht und fremdsprachige Literatur welche das Interesse an Sophie Fremiet-Rude mitinitiierte oder neuere methodische Ansätze zur Malerei des neunzehnten Jahrhunderts allgemein aufzeigte, stärker berücksichtigt werden. So sind beispielsweise von der anglophonen Kunstgeschichte deutliche Impulse der europäisch-kontinentalen Forschung zu beobachten – zum Beispiel hinsichtlich der *Gender Studies*, Forschungen zur Kunst Jacques-Louis Davids und

⁵¹ *Autour de David – Le Néo-Classicisme en Belgique: 1770-1830*. Paris, Pavillon des Arts, 15.10.1987-10.01.1988. Paris 1986.

⁵² SCHURR, Gérald: *1820-1920. Les petits maîtres de la peinture*. Paris 1989, S. 13-14, S. 13. – Die überarbeitete Neuauflage bietet eine leicht revidierte Einschätzung: SCHURR / CABANNE 1996, Bd. 2, S. 369: "Les portraits exécutés par Sophie Rude dans cette période sont dans la droite ligne davidienne, mais la facture manque un peu de nerf; le plus remarquable est le Portrait de Wolf, dit Bernard, directeur du théâtre de la Monnaie à Bruxelles, d'abord attribué à David."

⁵³ JULIA, Isabelle: "Sophie RUDE, née FRÉMIET. Dijon, 1797 – Paris, 1867". In: *Les années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850*. (Ausst.-Kat. F, Nantes, MBA, 04.12.1995 – 17.03.1996; F, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 16.04.-15.07.1996; I, Piacenza, Palazzo Gotico, 06.09.-17.11.1996). Paris 1995, S. 431.

⁵⁴ GEIGER, Monique: "Quelques femmes peintres de Dijon au XIXe siècle". In: *Mémoires de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon*. Bd. 126 (1983-1984). Dijon 1985, S. 213-229, zu Sophie FREMIET-RUDE s. S. 218 und S. 223-226 [Im Folgenden zitiert: GEIGER in: *MAD* (1985)]

⁵⁵ GEIGER, Monique: "Sophie Rude (1797-1867). Une élève de David et son évolution artistique (avec essai de catalogue de son œuvre)". In: *BSAf*. Jg. (1987). Paris 1989, S. 167-190.

⁵⁶ GEIGER in: *MAD* (1995). – GEIGER, Monique: "Une femme peintre: Sophie Rude (1797-1867)". In: *Bulletin – Anciennes élèves du Lycée Marcelle-Pardé*. Dijon 1995, S. 15-21. – Im selben Jahr beleuchtete Christophe FEUILLERAT in seinem Artikel über den jungen François RUDE auch das künstlerische und familiäre Umfeld Sophie FREMIETS. – FEUILLERAT, Christophe: "L'enfance et les débuts artistiques de François Rude à Dijon (1784-1807)". In: *Annales de Bourgogne*, Bd. 70 (1998), S. [253]-280. – FEUILLERAT ist Autor eines weiteren Artikels zu François RUDE und von zwei veröffentlichten universitären Arbeiten über den Bildhauer (vgl. das Literaturverzeichnis). Er arbeitet an einer Dissertation zu diesem Künstler, ebenso wie Wassilij JOSEPH, dessen *Soutenance* für das Jahr 2008 zu erwarten ist.

⁵⁷ GEIGER, Monique: "Louis Fremiet (1769-1848), père de Sophie Rude: entre les arts et la politique". In: *MAD*, Bd. 138 (2001-2002), 2003, S. 205-220 [Im Folgenden zitiert: GEIGER in: *MAD* (2003)]

⁵⁸ GEIGER [2004]. – [Voller Titel: Vgl. Anm. 2].

zur narrativen und politischen Komponente in der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts.

Etwa zur gleichen Zeit wie in Frankreich, begann auch die angloamerikanische Kunstgeschichte sich für Sophie Fremiet-Rude zu interessieren. Dieses Interesse steht vor allem im Zusammenhang mit der Etablierung der *Gender Studies*. Dieses relativ junge Forschungsgebiet entwickelte sich zu Anfang der 1970er Jahre aus der feministischen Bewegung mit vielfältigen, sich rasch entwickelnden Strömungen.⁵⁹ In der Kunstgeschichte machten die *Gender Studies* auf die Tatsache aufmerksam, daß ein unverzeihliches Ungleichgewicht zwischen weiblichem Kunstschaffen und seiner Rezeption herrschte. Dieses Bewußtsein fand durch wegberaubende Ausstellungen, sowohl Mitte der 1970er Jahre in den USA⁶⁰ als auch ab Anfang der 1980er Jahre in Frankreich⁶¹ und anderen Ländern öffentliche Verbreitung. Die Problematik von Künstlerinnen wurde zunehmend in wissenschaftlichen Diskussionsforen thematisiert, woraus weitere Gruppenausstellungen von hoher Wichtigkeit entstanden, so *A chacun sa grâce* 1999 bis 2000 in Antwerpen und Arnheim.⁶² Die Anzahl monographischer Ausstellungen zu Künstlerinnen der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bleibt jedoch bislang gering und bezieht sich eher auf solche, die mindestens eine Generation vor oder nach Sophie Fremiet-Rude geboren wurden, wie Louise Élisabeth Vigée-Lebrun (Paris, 16.04.1755 – Paris, 30.03.1842),⁶³ Angelica Kauffmann (Chur, 30.10.1741 – Rom, 05.11.1807),⁶⁴ Anne Vallayer-Coster (Paris, 21.12.1744 – Paris, 27.03.1818)⁶⁵ oder Rosa Bonheur (Bordeaux, 16.03.1822 – Schloß By / Fontainebleau, 25.05.1899).⁶⁶ Eine wichtige Institutionalisierung der feministischen Kunstgeschichte erfolgte 1981 in Form des "National Museum of Women in the Arts", Washington – eine umso begrüßenswertere Entwicklung, da feministische Bibliotheken und Archive zur Zeit noch einen klaren sozialhistorischen Sammlungsschwerpunkt aufweisen.⁶⁷

⁵⁹ Im selben Kontext und mit ähnlicher Zielrichtung entstanden im Anschluß auch die *Queer Studies* beziehungsweise, übergreifend, die *Minority Studies* im Allgemeinen. – Vgl. ANDERSON, Janet A.: *Women in the Fine Arts. A Bibliography and Illustration Guide*. London 1991.

⁶⁰ *Women painters. 1550-1950*. (Ausst.-Kat. USA, Los Angeles, L.A. County Museum of Art, 21.12.1976-13.03.1977.) Hrsg. Ann SUTHERLAND-HARRIS, Linda NOCHLIN. New York 1976. – Der Ausstellungskatalog bildet durch die mit Abbildungen verbundene fundierte Besprechung einzelner Künstlerinnen einen sehr wichtigen Schritt in der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit Malerinnen.

⁶¹ *La femme artiste. D'Élisabeth Vigée Lebrun à Rosa Bonheur*. (Ausst.-Kat. F, Mont-de-Marsan, Donjon Lacataye. 11/1981-02/1982.) Hrsg. A.H.A. AMANN. Beiträge: Germaine BEAULIEU, Ginette BLÉRY, Geneviève LACAMBRE, Isabelle LEMAISTRE, Anne PINGEOT. [o.O.] [1981].

⁶² *À chacun sa grâce: femmes artistes en Belgique et au Pays-Bas 1500-1950*. (Ausst.-Kat. B, Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, 17.10.1999-16.01.2000; NL, Arnheim, Museum voor Moderne Kunst Arnhem, 26.02.2000-04.06.2000.) Hrsg. Katlijne VAN DER STIGHELEN, Mirjam WESTEN. [Gent] 1999.

⁶³ *Trois femmes peintres dans le siècle de Fragonard*. (Ausst.-Kat. F, Grasse, Musée de la Parfumerie Fragonard, 18.04.-18.10.1998). Paris 1998.

⁶⁴ Unter den zahlreichen Ausstellungskatalogen seien hier genannt: *Angelika Kauffmann und ihre Zeitgenossen*. (Ausst.-Kat. AU, Bregens, Vorarlberger Landesmuseum, 23.07.-13.10.1968; AU, Wien, Österreichisches Museum für Angewandte Kunst, 08.11.1968-01.02.1969). Bregenz 1968. – *Angelika Kauffmann 1741-1807*. (Ausst.-Kat. D, Düsseldorf, Kunstmuseum, 15.11.1998-24.01.1999; D, München, Haus der Kunst, 05.02.-18.04.1999; CH, Chur, Bündner Kunstmuseum, 08.05.-11.07.1999). Hrsg. Bettina BAUMGÄRTEL. Düsseldorf 1998. – *Hommage an Angelika Kauffmann*. (Ausst.-Kat. LI, Vaduz, Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung Vaduz, 06-09/1992; I, Mailand, Palazzo della Permanente, 12/1992-01/1993). Mailand 1992. – *Angelika Kauffmann: ein Weib von ungeheurem Talent*. (Ausst.-Kat. AU, Bregenz, Vorarlberger Landesmuseum; CH, Schwarzenberg, Angelika-Kauffmann-Museum, 14.06.-05.11.2007). Hrsg. Tobias G. NATTER. Ostfildern 2007.

⁶⁵ KAHNG, Eik; ROLAND-MICHEL, Marianne: *Anne Vallayer-Coster. Peintre à la cour de Marie-Antoinette*. (Ausst.-Kat. USA, Washington DC, National Gallery of Art, 30.06.-22.09.2002; USA, Dallas, Dallas Museum of Art, 13.10.-05.01.2003; USA, New York, The Frick Collection, 21.01.-23.03.2003; F, Marseille, Musée des Beaux-Arts de Marseille, Galeries de la Vieille-Charité, 12.04.-23.06.2003). Marseille 2003. – ZANELLA, Andrea: *Trois femmes peintres dans le siècle de Fragonard*. (Ausst.-Kat. F, Grasse, Musée Fragonard, 18.04.-18.10.1998). Grasse 1998.

⁶⁶ *Rosa Bonheur. 1822-1899*. (Ausst.-Kat. F, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 24.05.-31.08.1997; F, Barbizon, Musée de l'École de Barbizon, 19.09.-18.11.1997; USA, New York, Dahesh Museum, 16.12.1997-21.02.1998). Hrsg. Francis RIBEMONT, Dominique CANTE. Bordeaux 1997.

⁶⁷ So beispielsweise die Bibliothèque Marguerite DURAND in Paris und das Centre d'Archives pour l'Histoire des Femmes (CARHIF) in Brüssel. – Wie unverzichtbar die genaue Kenntnis der Sozialgeschichte für die Betrachtung der Kunst von Frauen ist, zeigt die auf Deutschland bezogene Studie von: BERGER, Renate: *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert: Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*. 2. erg. Aufl. Köln 1986 [Köln 1982].

Eine wichtige Rolle in den *Gender Studies* nehmen universitäre Forschungsnetzwerke ein.⁶⁸

Die Entwicklung des wissenschaftlichen Diskurses sei hier umrissen: Anknüpfend an die von Linda Nochlin 1971 aufgeworfenen Frage "Why have there been no great women artists?"⁶⁹ wurde die Erkenntnis formuliert, daß soziale, kulturelle und institutionelle Strukturen (Ver-) Hinderungsgründe für Künstlerinnen darstellten, ihr Talent ihren Fähigkeiten entsprechend auszubilden und einen ihren Leistungen entsprechenden Ruhm zu erlangen. Obgleich es einigen Künstlerinnen gelang, mit der Sicherung ihres Lebensinkommens ein erstes "geschlechtsbedingtes Hindernis"⁷⁰ der finanziellen Abhängigkeit zu überwinden, traten sie durch kunstpolitische Regelungen und gesellschaftliche Konditionierung seit dem Kindesalter bedeutend seltener an die Öffentlichkeit. Bekanntere Ausnahmen wie Artemisia Gentileschi (Rom, 1597 – Neapel [?], 1651), [Maria-Anna-] Angelica [-Catharina] Kauffmann (Chur, 30.10.1741 – Rom, 05.11.1807), Rosa Bonheur (Bordeaux, 16.03.1822 – Schloß By / Fontainebleau, 25.05.1899) oder Camille Claudel (Fère-en-Tardenois, 08.12.1864 – Montdevergues, 19.10.1943), besaßen nicht nur ein herausragendes Talent, sondern zudem die Charakterstärke, von allgemeinen Lebensnormen abzuweichen und sich nicht dauerhaft von resultierenden scharfen Kommentaren oder gar Karikatur beeindrucken zu lassen. Genöß eine Künstlerin öffentlichen Erfolg, erregte sie Aufsehen (zum Beispiel durch einen Skandal) und/oder war sie die Tochter, Schülerin oder Gefährtin eines bekannteren Künstlers blieb Forschungsmaterial vergleichsweise großen Umfangs erhalten. Dies erklärt, daß bestimmte Künstlerinnen in den Vordergrund des Interesses rückten. Künstlerinnen mit geringerer Ausstellungstätigkeit oder Verkaufsrate fanden – wie ihre männlichen Künstlerkollegen in derselben Situation – in kunsthistorischen Studien meist weniger Beachtung.⁷¹

In der Frühphase der feministischen Kunstgeschichte wurde ein grundlegendes Bewußtsein für die Problematik von Künstlerinnen geschaffen, welches für die kritische Analyse ihrer Werke unverzichtbar bleibt. Da hier Neuland betreten wurde, geriet der zeitliche und örtliche Untersuchungsraum dieser Studien oft sehr weit.⁷² Folglich stammten die in einigen Veröffentlichungen thematisierten Künstlerinnen aus sehr unterschiedlichen Epochen und Kulturräumen, was leicht einen direkten Vergleich verzerren kann.⁷³ Zudem wurden nicht selten Künstlerinnen gemeinsam betrachtet, die in unterschiedlichen Gattungen wirkten. Hierbei wäre eine differenziertere Fragestellung von Interesse, welche sich insbesondere an Künstlerinnen mit Mehrfachbegabungen entwickeln ließe. Denn die Tatsache, daß beispielsweise Rosa Bonheur (Bordeaux, 16.03.1822 – Schloß By / Fontainebleau, 25.05.1899) sich von der Bildhauerei der Malerei zuwandte oder daß mehrere Bildhauerinnen ein männliches oder zumindest hinsichtlich ihrer geschlechtlichen Identität mehrdeutiges Pseudonym wählten, verdeutlicht, daß die Bildhauerei für Frauen einer schwe-

⁶⁸ Während die USA und Großbritannien bereits auf eine längere Tradition universitärer feministisch-kunsthistorischer Studien zurückblicken können, treten inzwischen in Belgien die Universitäten in Lüttich und Leuven durch eine entsprechende Aktivität hervor. In Amsterdam wird seit 1980 das "Jaarboek voor vrouwengeschiedenis negentiende eeuw" herausgegeben. Auch im übrigen Europa geben wissenschaftliche Netzwerke wichtige Impulse, so beispielsweise in Frankreich die 2003 gegründete "Association des jeunes chercheuses et chercheurs en Études Féministes, Genre et Sexualités" (*FIGIES*). – Zu weiteren internationalen Netzwerken vgl. die "Liens" im Internetportal: <http://www.gendercampus.ch>.

⁶⁹ NOCHLIN, Linda: "Why have there been no Great Women Artists?" In: *Art News*, Bd. 69 (01/1971), S. 22-39.

⁷⁰ Bezug auf: GREER, Germaine: *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and their Work*. New York 1979.

⁷¹ VIDAL in: HYDE / MILLAM [Hrsg.] 2003, S. 243: "Rarely do studies of female (or male) artists take into consideration those who infrequently, or never, exhibited or sold their works."

⁷² So beispielsweise bei HELLER, Nancy G.: *Femmes artistes*. Paris 1991 [*Woman artists, an illustrated History*. New York, 1987] und, in fundierterer Form: CHADWICK, Whitney: *Women, Art, and Society*. London 1990.

⁷³ Dieser Problematik war sich auch NOCHLIN schon früh bewußt. – Vgl. NOCHLIN, Linda: *Femmes, Art et Pouvoir et autres essais*. Marseille 1993. [*Women, Art, and Power and Other Essays*. London 1989], S. 206: "Dans tous les cas, les artistes et écrivains femmes semblent plus proches des artistes et écrivains de leur temps et de leur sensibilité qu'elles ne le sont les unes des autres."

rer zu erreichenden gesellschaftlichen Akzeptanz unterlag als die Malerei.⁷⁴ Es wäre sinnvoll, die Rate von Kunstwerken zu eruieren, die von Künstlerinnenhand stammten und von der Pariser Salon-Jury zugelassen oder abgelehnt wurden. Dies böte Aufschluß darüber, in welchem Umfang Künstlerinnen an die Öffentlichkeit strebten und inwiefern und unter welchen Umständen es ihnen gelang. Dieser Forschungsansatz könnte zu einem fundierteren Vergleich zur Situation männlicher Kollegen führen.⁷⁵

Die Veröffentlichung zahlreicher weiterer monographischer Untersuchungen wäre wünschenswert. Denn dank ihrer könnte dem Desiderat begegnet werden, einen genaueren Vergleich von Künstlerinnen ähnlicher Lebens- und Schaffensbedingungen innerhalb eines engeren Kultur- und Zeitraums zu ziehen. Erst dann könnte eine verlässliche Überprüfung stattfinden, inwiefern das Werk einer Künstlerin geschlechtsspezifische oder aber persönliche Spezifität aufweist.

Dieser genauere Vergleich kann wiederum einem intensiveren allgemeinen Vergleich unter Berücksichtigung der herauskristallisierten Feinkriterien als Grundlage dienen. Dies wird idealerweise langfristig dazu führen, Künstlerinnen in die Gesamtbetrachtung der Künstlerschaft ihrer Zeit einbetten zu können und "Geschlecht" und sexuelle Orientierung als wichtige Kriterien mit denjenigen anderer Forschungsrichtungen gleichwertig zu vernetzen. Dies ist beispielsweise im Zusammenhang mit der im Zuge des Ausbaus der europäischen Gemeinschaft wachsenden Migrations- oder Kulturtransferforschung zu beobachten.⁷⁶

Kunstwissenschaftliche *Gender Studies* haben sich zunächst eher auf die Zeit des frühen neunzehnten und des späteren neunzehnten Jahrhunderts konzentriert. Das Interesse für die Zeitspanne von der Restauration (1815 – 1830) über die Julimonarchie (1830 – 1848) bis zur Herrschaft Napoleons III. scheint erst danach eingesetzt zu haben.⁷⁷ Universitäre Forschungen zu französischen Künstlerinnen des neunzehnten Jahrhunderts entstanden erst ab der Mitte der 1980er Jahre, wie die Dissertation von Vivien Penney Cameron⁷⁸ zu Künstlerinnen während der Französischen Revolution und diejenige Margaret A. Oppenheimers,⁷⁹ deren Forschungen sich auf die Zeit von Ende des achtzehnten Jahrhunderts bis zum Ende des Empires beziehen. Yeldham unternahm in ihrer 1984 veröffentlichten Dissertation einen Vergleich zwischen Künstlerinnen in Frankreich und Großbritannien, wobei auch Sophie Fremiet-Rude Erwähnung fand.⁸⁰ Im

⁷⁴ Gustave HALLÉ (Pseudonym von Mme FOULD); MARCELLO (Pseudonym von Adèle D'AFFRY DE CASTIGLIONE COLONNA (Fribourg (CH), 06.07.1836-Castellamare (I), 14.07.1879)); Claude VIGNON (Pseudonym von Marie-Noémi CONSTANT (1. Ehe), später ROUVIER (2. Ehe), geb. Marie-Noémie CADIOT (Paris, 12.12.1828 - Nizza, 10.04.1888)). – Vgl. Vgl. STERCKX, Marjan: "'Dans la Sculpture, moins de jupons que dans la Peinture'. Parcours de femmes sculpteurs liées à la Belgique (ca. 1550-1950)", In: *Femmes et créations. Revue des historiens de l'art, des archéologues et des musicologues de l'Université de Liège*. Nr. 24, 2005, S. 56-74, hier: S. 56: "en pratique, l'idée qu'il s'agit plutôt d'un métier d'homme reste longtemps vivace, comme le rappellent deux commentaires émis au cours des années 1960 au sujet de Madeleine Van Thorenburg (1880-1961) [...]".

⁷⁵ Hierzu müßten die Akten der Jury zur Zulassung von Werken in den Französischen Salon in Paris, in den *Archives des Musées nationaux* im Louvre systematisch ausgewertet werden. – Wahrscheinlich widmet sich Séverine SOFIO dieser Aufgabe, die 2007 an der EHESS / Paris eine Dissertation zu folgendem Thema einreichte: "Sociologie des artistes femmes actives à Paris entre 1789 et 1848" (Leitung: Prof. Frédérique MATONTI). Laut ihrer E-mail vom 03/2005 wählte SOFIO in ihrer Arbeit einen soziologischen Ansatz, unterstützt durch die Statistik. Die Dissertation ist noch nicht öffentlich zugänglich.

⁷⁶ Kolloquien wie "Histoire / Genre / Migration" (Paris, Centre d'histoire sociale du XXe siècle 03/2006) weisen auf die Tendenzen, die *Gender Studies* mit anderen Forschungsrichtungen zu vernetzen.

⁷⁷ Vgl. die Vorarbeiten unter historischer, insbesondere bildungsgeschichtlicher Sicht: *Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit. 1760 – 1830*. (Ausst.-Kat. D, Frankfurt, Historisches Museum, 04.10.-04.12.1989). Hrsg. Viktoria SCHMIDT-LINSENHOFF. Marburg 1989. – DUBY, Georges; PERROT, Michelle: *Geschichte der Frauen*. 5 Bde. Frankfurt / Main 1997, Bd. 4.

⁷⁸ CAMERON, Vivien Penney: *Woman as Image and Image-maker in Paris during the French Revolution*. PhD Diss., USA, New Haven, Yale University. Ann Arbor 1983.

⁷⁹ OPPENHEIMER, Margaret A.: *Women Artists in Paris, 1791-1814*. PhD Diss. New York Institute of Fine Arts. Leitung: Robert ROSENBLUM. Ann Arbor 1996.

⁸⁰ YELDHAM, C. E.: *Women Artists in Nineteenth-Century France and England*. 2 Bde. PhD Diss., Courtauld Institute of Art, London University. New York, London 1984.

Rahmen ihrer Beschäftigung mit Jacques-Louis David interessierte sich Johnson ab 2001 zunehmend für diese Künstlerin.⁸¹ Im selben Zusammenhang sind besonders hervorzuheben die Arbeiten von Doy (1998 und 2000),⁸² sowie der 2003 erschienene Band *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, welcher über den im Titel angegebenen Untersuchungszeitraum hinausweist und, insbesondere durch die Untersuchung Vidals⁸³ zur Ausbildung weiblicher Schüler bei Jacques-Louis David für diese Arbeit von großem Interesse ist. Dasselbe gilt für die Dissertation von Creusen,⁸⁴ die Künstlerinnen in Belgien im neunzehnten und Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts unter Berücksichtigung Sophie Fremiet-Rudes betrachtete.

I.2.2 OFFIZIELLE AUSSTELLUNGEN UND KÜNSTLERISCH-KULTURELLER AUSTAUSCH ZWISCHEN FRANZÖSISCHER PROVINZ, HAUPTSTADT UND NIEDERLÄNDISCH-BELGISCHEM TERRITORIUM

Seit einigen Jahren findet der Begriff *Kulturtransfer* verstärkten Eingang in den kunsthistorischen Diskurs.⁸⁵ Obgleich schon früher als lohnenswertes Thema erkannt, wurde die kulturelle Wechselwirkung zwischen Frankreich und den belgischen Niederlanden, beziehungsweise Belgien erst seit dem Ende der 1990er Jahre in Ausstellungen beleuchtet.⁸⁶ In der vorliegenden Arbeit wird zwar der Versuch unternommen, diesbezüglichen Desideraten zu begegnen. Aufgrund des derzeitigen Forschungsstands kann dies jedoch nicht erschöpfend geschehen. Als Grundlage müssen weiterhin die regionale Kunstgeschichtsschreibung und vor allem Quellenmaterial herangezogen werden. Die Bearbeitung des Kunstschaffens im Kulturraum der belgischen Niederlande wird allerdings erschwert durch die heute – historisch bedingt – auf Belgien und die Niederlande verteilten Quellen.

Das besondere Interesse der vorliegenden Arbeit gilt den Spezifika künstlerischer Bedingungen in den wichtigsten Wohnorten Sophie Fremiet-Rudes: Dijon, Brüssel und Paris. Die Betrachtung der Bevölkerungsfluktuation zwischen diesen Städten zur Zeit der Künstlerin setzt die Untersuchung der Bedingungen voraus, welche Exilsuchende nach dem Scheitern Napoleon Bonapartes

⁸¹ Zwei Vorträge Dorothy JOHNSONS auf Kolloquien in den USA lauteten: Erstens: "The Rediscovery of Sophie Fremiet" (27th Nineteenth-Century French Studies Colloquium, 20th-Century *Interpretations of the 19th: Recasting & Rethinking a Century of Criticism and Theory*, USA, Madison, University of Wisconsin-Madison, 18.-20.10.2001). Zum Kolloquium ist keine Veröffentlichung vorgesehen [freundliche Auskunft des Organizers Peter SCHOFER, 2003]; Zweitens: "Vanishing Act: Rediscovering Sophie Fremiet" (USA, Lexington, University of Kentucky, 2002).

⁸² DOY, Gen: *Women and Visual Culture in Nineteenth century France (1800-1852)*. London, New York 1998, zu Sophie FREMIET-RUDE siehe: S. 28, 52, 96, 100-101. – Dies.: "Hidden from Histories: Women History Painters in Early Nineteenth-Century France". In: *Art and the Academy in the Nineteenth Century*. Hrsg. Rafael Cardoso DENIS. Manchester 2000, S. [71]-85, zu Sophie FREMIET-RUDE siehe: S. 78-80.

⁸³ VIDAL, Mary: "The 'Other Atelier': Jacques-Louis David's Female Students". In: *Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*. Hrsg. Melissa HYDE, Jennifer MILLAM. Aldershot 2003.

⁸⁴ CREUSEN, Alexia: *Femmes artistes en Belgique au XIXe siècle et au début du XXe*. 2 Bde. Univ. Diss. Unveröff. Typoskript. Lüttich 2003 (veröffentlicht: 2007). Außerdem widmen sich derzeit Alison YARRINGTON [Universität Glasgow] einer Arbeit über englische Bildhauerinnen und Anne RIVIÈRE einem *Dictionnaire des sculptrices françaises*. Die Promotion von Marjan STERCKX über Bildhauerinnen in Belgien an der Universität Leuven wurde vor kurzem abgeschlossen. Die Dissertation ist allerdings noch unpubliziert.

⁸⁵ Dieser wird unter anderem genährt durch die Kolloquien, organisiert von der 1974 gegründeten *European Science Foundation (ESF)* und dem *Deutschen Forum für Kunstgeschichte* in Paris.

⁸⁶ KOHLE, Hubertus: "Antike modern": Jacques-Louis Davids Stil im Exil". In: *Künstlerischer Austausch (Artistic exchange)*. Hrsg. Thomas W. GAETHGENS. Berlin 1993, 3 Bde., Bd. 1, S. 175-186. – Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986 – *Paris-Bruxelles. Bruxelles-Paris: réalisme, impressionnisme, symbolisme, art nouveau. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914*. (Ausst.-Kat. F, Paris, Grand Palais, 18.03.-14.07.1997; B, Gent, Museum voor Schone Kunsten, 06.09.-14.12.1997). Hrsg. Robert HOZEE, Anne PINGEOT. Paris, Antwerpen 1997. – *Bruxelles – carrefour de cultures*. (Ausst.-Kat. B, Brüssel, Palais des Beaux-Arts, 08.09.-05.11.2000). Hrsg. Robert HOZEE. Antwerpen 2000.

1815 in Dijon hinterließen und französische Neuankommende in Brüssel unter Wilhelm von Oranien antrafen. Es gilt zu untersuchen, wie sich die Rückkehr der aus einer bedeutenden französischen Provinzstadt stammenden Künstlerin aus Belgien in die französische Hauptstadt gestaltete.

Die Literatur zum französischen Kunstschaffen im neunzehnten Jahrhundert läßt allgemein eine räumliche Konzentration auf Paris erkennen. Unter den französischen Städten der Provinz trat Dijon, Geburtsstadt Sophie Fremiets, durch eine bereits im achtzehnten Jahrhundert gegründete *École de dessin, de peinture et de sculpture* hervor, deren Geschichte, eng mit ihrem Begründer François Devosge (Gray, 1732 – Dijon, 1811) verbunden ist. Entsprechende Studien übernahmen Bougeot (1892), Imperiali (1927) und, in besonders fundierter Weise, Mairry ([1962]). Nach einer weiteren universitären Arbeit von Le Guehenec (1996) erlangte diese, auch *École spéciale et gratuite de Dijon* genannte Schule, im Rahmen der Zweihundertjahrfeier des Musée des Beaux-Arts von Dijon 2000 erneut Interesse, da die Kunstsammlung dieser Schule die Keimzelle des Museums bildete.⁸⁷

Bezüglich des kulturellen Austauschs zwischen Frankreich und Belgien während des Aufenthalts Sophie Fremiet-Rudes in Brüssel (Ende 1816 bis 1827/28) ist die Arbeit Loirs,⁸⁸ welche auch die Wiedereingliederung der französischen Kunstrequisitionen in die niederländischen Sammlungen thematisiert, von hohem Interesse.

Hinsichtlich des Exilorts der Künstlerin rückte die Literatur allgemein Jacques-Louis David als herausragendste, einflußreichste Künstlerpersönlichkeit ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Seit den 1980er Jahren ist jedoch eine verstärkte Forschungs- und Ausstellungstätigkeit zu beobachten, welche auch andere, aus dem niederländisch-belgischen Kunstraum stammende oder dort wirkende Künstlerpersönlichkeiten zur und nach der Lebenszeit dieses großen Malers beleuchtet.⁸⁹ Dabei geriet François-Joseph Navez (Charleroi, 16.11.1787 – Brüssel, 12.10.1869) verstärkt ins kunsthistorische Blickfeld, der 1823/24 gemeinsam mit Sophie Fremiet-Rude ausstellte, wie Dirk Pauwels in seinem profunden Artikel von 1996 ausführte.⁹⁰

⁸⁷ BOUGEOT [o. Vorname]: "François Devosge. L'école et les états de Bourgogne (1776-1789)". In: *Revue bourguignonne de l'Enseignement supérieur*. Hrsg. École de Médecine et de Pharmacie de Dijon. Bd. 2, 1892, S. [297]-378. – IMPERIALI, Marcelle: *François Devosge. Créateur de l'École de dessin et du Musée de Dijon. (1732-1811)*. Dijon 1927. – MAIRRY, L.: *Recherches sur la vie artistique à Dijon et dans la région dijonnaise au milieu du XIXème siècle (1830-1860)*. Diplôme d'Études supérieures d'Histoire. Faculté des Lettres de Dijon. Unveröff. Typoskript. Dijon 1962, S. 17-97: "Les écoles spéciales de dessin. L'école spéciale de dessin, peinture, sculpture et architecture de Dijon. (1. Sa création et son histoire jusqu'en 1830; 2. Son histoire de 1830 à 1860; 3. Les buts, l'enseignement, les résultats de l'école.)" – LE GUEHENEC, Anne-Marie: *L'école de dessin, de peinture et de sculpture de Dijon (1766-1791)*. Mémoire de Maîtrise d'Histoire, Université de Bourgogne. Leitung: Janine FAYARD. Unveröff. Typoskript. Dijon 1996. – Siehe auch: STARCKY, Emmanuel; MAYER, Hélène: "François Devosge et l'École de dessin 1766-1786". In: *L'art des collections – du siècle des Lumières à l'aube d'un nouveau millénaire. (Bicentenaire du musée des Beaux-Arts de Dijon)*. (Ausst.-Kat. F, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 16.06.-09.10.2000). Dijon, Paris 2000, S. 37-48.

⁸⁸ LOIR, Christophe: *L'émergence des beaux-arts en Belgique. Institutions, artistes, public et patrimoine (1773-1835)*. Brüssel 2004.

⁸⁹ *Gustaf Wappers en zijn School*. (Ausst.-Kat., B, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 26.06.-29.08.1976). Hrsg. Ministerie van Nederlandse Cultuur / Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Antwerpen 1976. – LE BAILLY DE TILLEGHEM, Serge (Baron): *Louis Gallait (1810-1887): la gloire d'un Romantique*. (Ausst.-Kat. B, Tournai, Musée des Beaux-Arts, 21.11.1987-22.02.1988). [o.O.] [1987]. – *François-Joseph Navez (Charleroi 1787-Bruxelles 1867). La nostalgie de l'Italie*. (Ausst.-Kat. B, Charleroi, MBA, 20.11.1999-20.02.2000; CH, La Chaux-de-Fonds, Musée de La Chaux-de-Fonds, 19.03.-21.05.2000; F, Coutances, Musée de Coutances, 08.07.-15.10.2000). Hrsg. Denis COEKELBERGHS, Alain JACOBS, Pierre LOZE. [o.O.] 1999. – *1770-1830. Autour du Néo-Classicisme en Belgique*. (Ausst.-Kat. B, Brüssel, Musée communal des Beaux-Arts d'Ixelles, 14.11.1985-08.02.1986). Hrsg. Denis COEKELBERGHS, Pierre LOZE. [Brüssel] [1985]. – *Le romantisme en Belgique. Entre réalités, rêves et souvenirs*. (Ausst.-Kat., B, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Espace Culturel ING und Musée Antoine Wiertz, 18.03.-31.07.2005). Brüssel 2005. – DE LEEUW, Ronald; REYNAERTS, Jenny; TEMPEL, Benno: *Meesters van de Romantiek. Nederlandse kunstenaars 1800-1850*. (Ausst.-Kat. NL, Rotterdam, Kunsthall, 08.10.2005-08.01.2006). Zwolle 2005.

⁹⁰ PAUWELS, Dirk: "De nawerking van een Romereis. Het ongelooft van de Heilige Thomas (1823), een onuitgegeven hoofdwerk van François-Joseph Navez (1787-1869)". In: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunst-*

Eine wichtige Rolle im transnationalen Kulturtransfer spielte grenzenüberschreitende Ausstellungstätigkeit, welche Sophie Fremiet-Rude sowohl während ihrer Brüsseler, als auch in ihrer Französischen Schaffensphase betrieb. Somit verdienen die Ausstellungsorte der Künstlerin und ihres Ehemannes besondere Berücksichtigung.

Häufiger kann die Erweiterung des künstlerischen Horizonts beider nur durch Erwähnung in Ausstellungskatalogen nachgewiesen werden. Je nach Ort unterliegen Ausstellungskataloge des neunzehnten Jahrhunderts jedoch höchst unterschiedlicher wissenschaftlicher Bearbeitung.

Dabei erfuhr Pariser Salon, als für die Kunst in Frankreich im neunzehnten Jahrhundert wichtigste Ausstellung, bereits relativ früh intensive Bearbeitung. Folglich existieren Werke zum Salon als komplexes Ausstellungssystem,⁹¹ Bibliographien zu seiner kritischen Rezeption⁹² und sogar systematische, über ein Register erschlossene Reproduktionen der Salonkataloge,⁹³ welche auch die – je nach konsultiertem Original-Exemplar häufig verschollenen – *suppléments* enthalten.

Die Tatsache, daß unter der Bezeichnung "Salon" gemeinhin die zunächst im Musée Royal und später an verschiedenen anderen Orten veranstaltete offizielle Kunstaussstellung in Paris verstanden wird, weist darauf hin, daß kleinere Ausstellungen in Paris oder in anderen Regionen Frankreichs, die teilweise ebenfalls die Bezeichnung "Salon" trugen, erst seit jüngerer Zeit ins Blickfeld rückten. Immerhin wurden bislang der Norden Frankreichs⁹⁴ und Dijon⁹⁵ systematisch erfaßt.

Während für die Ausstellungstätigkeit in den Niederlanden des neunzehnten Jahrhunderts eine Datenbank eingerichtet wurde,⁹⁶ ist für die belgischen Niederlande und das spätere Belgien zur Zeit das Fehlen einer systematischen Aufstellung zu bedauern. Diese wird aktuell in Angriff genommen, jedoch durch folgende Faktoren erschwert:⁹⁷

Als erstes ist das im Vergleich zu Frankreich dezentralere Ausstellungssystem in diesem Kulturraum zu nennen: Die Bedeutung der hier erst Ende des achtzehnten Jahrhunderts einsetzende regelmäßige Ausstellungstätigkeit zeitgenössischer Kunst konzentrierte sich nicht im selben Ma-

en Antwerpen. Hrsg. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. [Antwerpen] 1996, S. 227-327. Zu Sophie FREMIET-RUDE siehe: S. 249-256: "De tentoonstelling in Brussel."

⁹¹ SFEIR-SEMLER, Andrée: *Die Maler am Pariser Salon 1791-1880*. Frankfurt / Main, New York, Paris 1992. – DRECHSLER, Maximiliane: *Zwischen Kunst und Kommerz. Zur Geschichte des Ausstellungswesens zwischen 1775 und 1905*. (= Kunstwissenschaftliche Studien, Bd. 63). München 1996. – CHAUDONNERET, Marie-Claude: *L'État & les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*. Paris 1999. – MONNIER, Gérard: *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours*. [Paris] 1995. – LEMAIRE, Gérard-Georges: *Histoire du Salon de Peinture*. [o.O.] 2004. – LOBSTEIN, Dominique: *Les Salons au XIX^e siècle. Paris, capitale des arts*. Paris 2006. LOBSTEIN verzichtet bedauerlicherweise auf jeglichen wissenschaftlichen Apparat.

⁹² MC WILLIAM, Neil; SCHUSTER, Vera; WRIGLEY, Richard [Hrsg.]: *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the Ancien Régime to the Restoration, 1699-1827*. Cambridge 1991. – MC WILLIAM, Neil: *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic, 1831-1851*. Cambridge 1991. – MONTAIGLON, A. DE: *Le Livret de l'exposition de 1673, suivi d'un essai de bibliographie des livrets et critiques, 1673-1851*. Paris 1852. – PARSONS, Ch.; WARD, M.: *A Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris*. Cambridge 1986. – TOURNEUX, M.: *Salons et Expositions d'art à Paris, 1801-1870. Essai bibliographique*. Paris 1919. – GUIFFREY, J.J.: *Table générale des artistes ayant exposé aux Salons du XVIII^e siècle suivie d'une table de la bibliographie des Salons de 1801 à 1873*. Paris 1873.

⁹³ SANCHEZ, Pierre; SEYDOUX, Xavier: *Les catalogues des Salons des Beaux-Arts*. 8 Bde. Bd. 1, (1801-1819), Paris 1999; Bd. 2 (1819 [supplément]-1834), Paris 1999; Bd. 3 (1802 [suppléments] und 1835-1840), Paris 2000; Bd. 4 (1841-1845), Paris 2000; Bd. 5 (1846-1850), Paris 2001; Bd. 6 (1852-1857, mit Beitrag von Dominique LOBSTEIN zur *Exposition Universelle* von 1855), Paris 2002; Bd. 7 (1859-1863), Paris 2004; Bd. 8 (1864-1867), Paris 2005.

⁹⁴ *Les Salons retrouvés: éclat de la vie artistique dans la France du Nord, 1815-1848*. (Ausst.-Kat. F, Calais, Musée des beaux-arts et de la dentelle, 17.04.-14.06.1993; F, Dunkerque, Musée des beaux-arts, 02.07.-30.08.1993; F, Douai, Musée de la Chartreuse, 18.09.-22.11.1993). 2 Bde. [Lille] 1993. – Erfaßt werden hier die Ausstellungen in den Städten: Arras, Boulogne-sur-Mer, Cambrai, Douai, Lille, Saint-Omer, Valenciennes. Bd. 2 enthält namentliche Ausstellungslisten für einzelne Künstler.

⁹⁵ SANCHEZ, Pierre: *Les Salons de Dijon, 1771-1950. Catalogue des exposants et liste de leurs œuvres*. Dijon 2002.

⁹⁶ Vgl. *Cadens – A Computerised Compilation of Contemporary Art and Dutch Exhibitions in the Nineteenth S(C)entury* (<http://www.let.ru.nl/~c.cuijpers/cadens/cadens.htm>).

⁹⁷ Resümierender Rundbrief von Anne-Françoise GERARDS (12.04.2005) infolge des Kolloquiums "Les artistes belges et les salons, de la fin du XVIII^e au début du XX^e siècle" Brüssel, KIK-IRPA, 30.11.2004.

ße auf eine Stadt wie die französische auf Paris.⁹⁸ Die ersten beiden Veranstaltungsorte in den südlichen Niederlanden waren Lüttich (1779, organisiert von der *Société d'Émulation*) und Antwerpen (1789, organisiert von der *Académie des beaux-arts*). Seit dem Jahre 1792 organisierte auch die *Académie des beaux-arts* von Gent eine entsprechende Ausstellung. 1813 vereinbarten die drei Städte Antwerpen, Brüssel und Gent, abwechselnd Salons zu veranstalten. Entsprechend dieses Turnus wurden diese Ausstellungen *Salons triennaux* genannt. Später veranstalteten auch kleinere Städte Ausstellungen, worunter der 1841 in Mons gegründete Salon im Rahmen dieser Arbeit besonderes Interesse verdient.

Die Erschließung der Ausstellungstätigkeit in den belgischen Niederlanden und dem späteren Belgien wird zudem durch den unzureichend katalogisierten, äußerst verstreuten und zudem lückenhaften Bestand der Kataloge erschwert. Außerdem sind lokalisierbare Rara nicht selten unvollständig.

Die Erarbeitung eines Ausstellungsverzeichnisses zu Sophie Fremiet-Rude wurde somit hinsichtlich des Pariser Salons und der Ausstellungstätigkeit in Städten im Norden Frankreichs und in Dijon durch die Literaturlage erheblich erleichtert. Die Vollständigkeit des Ausstellungsverzeichnisses kann jedoch für weniger beachtete Ausstellungen in Paris und anderen französischen Städten sowie für die belgischen Niederlande und das spätere Belgien trotz intensiver Recherche nicht letztgültig garantiert werden.⁹⁹ Dabei handelt es sich jedoch um ein allgemeines, sachbedingtes Dilemma.¹⁰⁰

I.2.3 HISTORIENMALEREI

I.2.3.1 Klassizistische Historienmalerei

Besonderes Interesse an der Künstlerpersönlichkeit Sophie Fremiet-Rudes erregt ihre für Frauen eher unübliche und zudem erfolgreiche Tätigkeit im Bereich der Historienmalerei, welcher sie sich seit ihrer Zeit in Brüssel ernsthaft widmete.¹⁰¹ Hier arbeitete sie zunächst unter der Leitung des ebenfalls im Exil wirkenden französischen Malers Jacques-Louis David. Die Betrachtung klassizistischer Malerei erschien lange untrennbar mit seinem Namen verbunden. So wurde der oben genannte Ausstellungstitel *Autour du néoclassicisme en Belgique [...]* (Brüssel-Ixelles, 1985/86) ein Jahr später anlässlich der Ausstellung in Paris (1987-1988) mit *Autour de David: le néoclassicisme en Belgique [...]* aufgegriffen.¹⁰² Wie die Katalogbeiträge enthüllen, ist dieser Titel nicht als einseitige Inspiration des belgischen Klassizismus durch den französischen Maler mißzuverstehen, obgleich Jacques-Louis David sich bereits zu seiner Lebenszeit zu einem der international meistdiskutierten französischen Künstler entwickelte.¹⁰³ Zu ihm und seinem Werk exis-

⁹⁸ SFEIR-SEMLER 1992, S. 2. Unter der Julimonarchie fanden die Ausstellungen im Pariser Salon jährlich statt. Die einzige Ausnahme bildete das Jahr 1832, in dem in Paris die Cholera ausbrach. – Vgl. auch: CHAUDONNERET 1999, S. 57-59, hier: S. 58.

⁹⁹ In den Anmerkungen zum Ausstellungsverzeichnis sind die konsultierten Kataloge einzeln aufgeführt (ob bei den konsultierten Exemplaren der *supplément* fehlte, kann erst nach der durch das KIK-IRPA in Brüssel koordinierten Studie eruiert werden).

¹⁰⁰ Zur Problematik der Erstellung von Werkverzeichnissen allgemein vgl. *Sammlungskataloge und Werkverzeichnisse: Referate, gehalten an der Tagung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz (VKKS), Luzern, 25. und 26.06.2004.* (= Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte (ZAK). Bd. 62, 2005, Heft 3/4.)

¹⁰¹ Die zeichnerische Kopie eines Historiengemäldes während ihrer Lehrzeit in Dijon sei hier nicht eingerechnet.

¹⁰² *Autour de David: le Néo-Classicisme en Belgique 1770-1830.* (Ausst.-Kat. F, Paris, Pavillon des Arts, 15.10.1987-10.01.1988). Paris 1986.

¹⁰³ MC WILLIAM, Neill: "Life and Afterlife: Jacques-Louis David, Nineteenth-Century Criticism and the Construction of the Biographical Subject". In: ORWICZ, M. [Hrsg.]: *Art criticism and its institutions in nineteenth-century France.* Manchester 1994, S. 43-62.

tiert eine Vielzahl an Literatur,¹⁰⁴ vor allem zu seinem Schaffen in Frankreich. Nach der hervorzuhebenden Ausstellung *De David à Delacroix: la peinture française de 1774 à 1830* (1974-1975)¹⁰⁵ und der Retrospektive *Jacques-Louis David* (1989-1990), welche sein Exil in Brüssel intensiver beleuchtete,¹⁰⁶ fanden anlässlich des 180. Todesjahrs des Künstlers 2005 mehrere wichtige Ausstellungen, teilweise außerhalb Frankreichs, statt. Dazu gehörte *Jacques-Louis David: Empire to Exile*,¹⁰⁷ wozu Bordes einen exzellenten Katalog erstellte. Zeitgleich wurde in Paris die Ausstellung *Jacques-Louis David. 1748-1825* gezeigt.¹⁰⁸ Während sich diese beiden Ausstellungen auf die Malerei Davids konzentrierten, thematisierten diejenigen mit den Titeln *Drawn to Rome. French Neoclassical Sketchbooks and Prints* und *Gérard, Girodet, Gros. L'atelier de David*¹⁰⁹ das zeichnerische Werk des Künstlers und seiner Pariser Schüler. Darunter wurde Anne-Louis Girodet-Trioson (Montargis, 29.01.1767 – Paris, 09.12.1824) besondere Aufmerksamkeit zuteil, welche kürzlich in einer Retrospektive und einer Ausstellung zu seinem Atelier Ausdruck fand.¹¹⁰ Anlaß war hier das Jubiläum des Geburtsjahres Girodets.

Die oben genannten Ausstellungen, in denen auch die Pariser Schüler Davids berücksichtigt wurden, zeigen, daß sich allmählich die Wahrnehmung der klassizistischen Kunst als eine breite, nicht allein von David geprägte Stimmung durchzusetzen scheint.

War sein Pariser Atelier der Gegenstand einer Studie Crows,¹¹¹ fehlt eine entsprechende Untersuchung zum Brüsseler Atelier Davids, obgleich wichtige Vorarbeiten hierzu geleistet wurden, beispielsweise von Dieu¹¹² und Kohle.¹¹³ So wird in der aktuellen Literatur die Einschätzung, welchen Anteil Davids Schülerschaft an seinen späteren Werken hatte, sehr vorsichtig getroffen. Auf diese Fragestellung wurde teilweise sogar gänzlich verzichtet.¹¹⁴

Nach Beendigung der Ausstellungsereignisse in den USA und im Pariser Louvre ist grundsätzlich festzustellen, daß die während der belgischen Schaffensphase entstandene Kunst Jacques-Louis Davids gegenüber der Vergangenheit positiver eingeschätzt wird. Sie galt bis vor kurzem als seinen Werken früherer Schaffensperioden unterlegen.¹¹⁵ Dabei besitzen sie eine hohe Komplexität

¹⁰⁴ Eine umfangreiche und zugleich aktuelle Bibliographie befindet sich in: BORDES, Philippe: *Jacques-Louis David: Empire to Exile*. (Ausst.-Kat. USA, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 01.04.-24.04.2005; USA, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 05.06.-05.09.2005). New Haven 2005, S. 355-369. – Zu neueren Erkenntnissen zu DAVID vgl. auch: JOHNSON, Dorothy [Hrsg.]: *Jacques-Louis David – New Perspectives*. Newark 2006.

¹⁰⁵ *De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830*. (Ausst.-Kat. F, Paris, Grand Palais, 16.11.1974-03.02.1975). Hrsg. Pierre ROSENBERG. Paris 1974.

¹⁰⁶ *Jacques-Louis David. 1748-1825*. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée du Louvre / Versailles, Musée national du château, 26.10.1989-12.02.1990). Paris 1989. – Zum Belgischen Exil Jacques-Louis DAVIDS vgl.: SCHNAPPER, Antoine: "L'Exil". In: Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990, S. 513-558. – Als Einführung in die Spätphase von Davids Werk vgl. das entsprechende Kapitel in: HAUTECOEUR, Louis: *Louis David*. Paris 1954.

¹⁰⁷ Vgl. Anm. 104. – Etwa zeitgleich fanden im J. Paul Getty Museum folgende relevante Ausstellungen statt: *Drawn to Rome. French Neoclassical Sketchbooks and Prints*. Ausstellung J. Paul Getty Museum, 01.01.-24.04.2005; *A Revolutionary Age: Drawing in Europe 1770-1820*. Ausstellung J. Paul Getty Museum, 18.01.-01.05.2005.

¹⁰⁸ *Jacques-Louis David (1748-1825)*. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée Jacquemart-André, 04.10.2005-31.01.2006). Paris 2005.

¹⁰⁹ SÉRULLAZ, Arlette: *Gérard, Girodet, Gros. L'atelier de David*. (Ausst.-Kat. F., Paris, Musée du Louvre, 22.09.2005-16.01.2006). Paris 2005. – SÉRULLAZ, Arlette; PRAT, Louis-Antoine: *David*. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée du Louvre, 22.09.2005-16.01.2006). Paris 2005.

¹¹⁰ *Girodet, 1767-1824*. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée du Louvre, 22.09.2005-02.01.2006; USA, Chicago, The Art Institute, 11.02.-30.04.2006; USA, New York, The Metropolitan Museum of Art, 22.05.-27.08.2006; CA, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 12.10.2006-21.01.2007). Hrsg. Sylvain BELLENGER. Paris 2005. – *Girodet et l'atelier de David: au-delà du maître*. (Ausst.-Kat. F, Montargis, Musée Girodet, 20.09.-31.12.2005). Hrsg. Richard DAGORNE. Paris 2005. – LAFONT, Anne: *Girodet*. Paris 2005.

¹¹¹ CROW, Thomas E.: *L'atelier de David: émulation et révolution*. [Paris] 1997.

¹¹² DIEU, Jean: "La période belge de Jacques-Louis David (1816-1825). Le Grand Genre en six tableaux." In: *Revue belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art*. Hrsg. Académie Royale d'Archéologie de Belgique. Bd. 59, 1990, 69-98.

¹¹³ KOHLE, Hubertus: "Der Tod Jacques-Louis Davids: zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der französischen Restauration." In: *Idea*, Bd. 10, 1991, S. 127-153. – KOHLE 1993 (b).

¹¹⁴ Zum Beispiel anlässlich der Ausstellung im Musée Jacquemart-André / Paris. Vgl. Anm. 108.

¹¹⁵ Diese Meinung wurde beispielsweise geprägt durch FRIEDLÄNDER: FRIEDLÄNDER, Walter: *David to Delacroix*. Harvard 1952, S. 21 und 32.

und zahlreiche innovative Elemente, worauf Johnson bereits 1997 und 2007 erneut hinwies.¹¹⁶ Die Tatsache, daß im Tagungsband *David after David* (2007) fast die Hälfte der Beiträge das späte Schaffen Davids während seines Exils in Brüssel thematisiert, zeigt, daß es letztendlich als ein lohnendes Forschungsgebiet erkannt wurde.¹¹⁷

I.2.3.2 Historische Genremalerei in der Romantik

Aus der Pariser Schaffensperiode Sophie Fremiet-Rudes sind drei Gemälde mit national-historischem Thema bekannt, die durch die Romantik inspiriert sind und in der vorliegenden Arbeit kunsthistorisch eingeordnet und eingehend analysiert werden sollen. Die allgemein unter der Bezeichnung *style troubadour*¹¹⁸ oder *genre historique* zusammengefaßten historischen Genremalerei der Romantik wurden um die Wende vom neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhundert bis in die 1970er Jahre hinein als künstlerisch mittelmäßig dargestellt. Die Einschätzung dieser Malerei als *juste milieu* schien einigen Kunsthistorikern als Rechtfertigung zu dienen, sie als rein dekorativ zu deklarieren und sie damit dem Geschmack als einzigem Kriterium zu unterwerfen, bis eine Neubewertung historistischer Kunst einsetzte.¹¹⁹ Erst ab den 1970er Jahren schärften Ausstellungen das Interesse für die lange vernachlässigte Epoche der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts: Dabei bildete die Ausstellung *Le Style Troubadour* im Musée de l'Ain von Brou im Jahre 1971 die erste ernsthafte Auseinandersetzung mit diesem Gebiet.¹²⁰ Es folgten die 1974/1975 in Paris und New York gezeigte Ausstellung *De David à Delacroix*, welche die französische Malerei vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts bis zur Julimonarchie beleuchtete,¹²¹ und die Ausstellung *Le "gothique" retrouvé avant Viollet-le-Duc* im Pariser Hôtel de Sully 1979.¹²² Seit Anfang der 1980er Jahre erfuhren auch weniger bekannte französische Künstler, welche über die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts hinaus lebten und unter anderem historische Genremalerei schufen, in monographisch orientierten universitären Studien¹²³ und Ausstellungen besondere Beachtung. Zu letzteren gehören *Achille Devéria – témoin du romantisme parisien (1800-1857)*,¹²⁴ *Richard Parkes Bonington*¹²⁵ (1801 – 1828), *Louis Hersent (1777-1860)*,¹²⁶ *Ary*

¹¹⁶ JOHNSON, Dorothy: *Jacques-Louis David: the Farewell of Telemachus and Eucharis*. Los Angeles 1997, S. 9. – JOHNSON, Dorothy: "Lines of Thought: David's Aporetic Late Drawings." In: LEDBURY [Hrsg.] 2007, S. [152]-169, hier: S. 153: "One of the most fascinating new directions in Jacques-Louis David's œuvre occurred during his exile in Brussels (1816-25), a period characterized by experimentation and change."

¹¹⁷ LEDBURY, Mark [Hrsg.]: *David after David. Essays on the Later Work*. New Haven, London 2007.

¹¹⁸ Vgl. hierzu: PUPIL, François: *Le style troubadour*. Nancy 1985.

¹¹⁹ Dieser Begriff wurde von Léon ROSENTHAL in die Kunstgeschichte eingeführt. Zu seiner Definition des Begriffs vgl.: ROSENTHAL, Léon: *Du romantisme au réalisme. Essais sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*. Hrsg. Michael MARRINAN. Paris 1987 (1914), S. 202-205. – CHAUDONNERET, Marie-Claude: "Le 'romantisme' au Salon. Définition par la critique contemporaine (1822-1827)." In: *Paris 1820. L'affirmation de la génération romantique*. Bern 2005, S. [131]-151, hier S. 148: "En fait, cette notion de *juste milieu* ne peut être précisée, notamment parce qu'il n'est pas possible de définir le romantisme en peinture."

¹²⁰ BAUDSON, Françoise: *Le style troubadour*. (Ausst.-Kat. F, Brou, Musée de l'Ain, 26.06.-04.10.1971). Bourg-en-Bresse 1971.

¹²¹ *De David à Delacroix. La Peinture française de 1774 à 1830*. (Ausst.-Kat. Paris, Grand Palais, 16.11.1974-03.02.1975). Hrsg. Pierre ROSENBERG. Paris 1974.

¹²² *Le "gothique" retrouvé avant Viollet-le-Duc*. (Ausst.-Kat. Paris, Hôtel de Sully, 31.10.1979-17.02.1980). Hrsg. Louis GRODECKI. Paris 1979.

¹²³ CHAUDONNERET, Marie-Claude: *Fleury Richard et Pierre Révoil, la peinture troubadour*. Paris 1980.

¹²⁴ *Achille Devéria. Témoin du romantisme parisien 1800-1857*. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée Renan-Scheffer, 18.06.-29.09.1985). Paris 1985.

¹²⁵ NOON, Patrick: *Richard Parkes Bonington. "Du plaisir de peindre"*. (Ausst.-Kat. New Haven, Yale Center for British Art, 13.11.1991-19.01.1992; Paris, Musée du Petit Palais, 05.03.-17.05.1992). Paris 1991.

¹²⁶ BREM, Anne-Marie: *Louis Hersent (1777-1860). Peintre d'histoire et portraitiste*. (Ausst.-Kat. Paris, Musée de la Vie romantique, 29.09.1993-09.01.1994). Paris 1993.

Scheffer (1795-1858)¹²⁷ oder Paul Delaroche¹²⁸ (1797 – 1856) oder Eugène Devéria (1805 – 1865).¹²⁹ In dem Katalog zur Ausstellung *Romance and Chivalry*, die von 1996 bis 1997 ausschließlich in Museen der USA gezeigt wurde,¹³⁰ erfuhr die Malerei des ersten Viertels des neunzehnten Jahrhunderts eine Betrachtung großen Umfangs. Ebenfalls 1996 wurden in der Ausstellung *Les Années romantiques: La peinture française de 1815 à 1850* zahlreiche Gemälde des *genre historique* aus der Zeit der Julimonarchie gezeigt.¹³¹ Weitere Arbeiten, die sich historischer Genremalerei widmeten, dokumentieren das wachsende Interesse am narrativen Gehalt der Historienmalerei des neunzehnten Jahrhunderts.¹³² Auch im Rahmen von Kolloquien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts allgemein¹³³ wurde dieser Aspekt gesondert aufgegriffen.¹³⁴ Ebenso wie zur politischen Komponente der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts¹³⁵ sind bald weitere Veröffentlichungen zu erwarten.¹³⁶

I.2.3.3 Religiöse Malerei

Die Religiöse Malerei bildet im Werk Sophie Fremiet-Rudes ebenso eine Konstante wie die Porträtmalerei. Der Umfang scheint jedoch mit zur Zeit nur fünf bekannten Ölgemälden weitaus geringer. Erstaunlich ist die zunächst durch Konsultierung der *Archives de l'Archevêché*, die Kontaktierung der Pariser *Conservation des œuvres d'art religieuses et civiles* und zuletzt die Konsultierung des kürzlich erschienenen und sorgsam in Farbe illustrierten Führers *Patrimoine des Hauts-de-Seine. Guide des tableaux conservés dans les édifices publics et privés*¹³⁷ überprüfte

¹²⁷ EWALS, Leo: *Ary Scheffer (1795-1858)*. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée de la Vie romantique 10.04.-28.07.1996). Paris 1996.

¹²⁸ *Paul Delaroche. Un peintre dans l'Histoire*. (Ausst.-Kat. F, Nantes, Musée des Beaux-Arts, 22.10.1999-17.01.2000; F, Montpellier, Pavillon du Musée Fabre, 03.02.2000-23.04.2000). Hrsg. Claude ALLEMAND-COSNEAU, Isabelle JULIA. Evreux 1999.

¹²⁹ *Eugène Devéria (1805-1865). La peinture et l'histoire, Variations sur les genres artistiques*. (Ausst.-Kat. Pau, Musée National du château de Pau / Musée des Beaux-Arts, 17.12.2005-19.03.2006). Hrsg. Paul MIRONNEAU, Guillaume AMBROISE. [o.O.] 2005.

¹³⁰ *Romance and Chivalry. History and Literature reflected in Early Nineteenth-Century French Painting*. (Ausst.-Kat. USA, New Orleans Museum of Art, 23.06.-25.08.1996; USA, New York, Stair Sainy Matthiesen Inc., 25.09.-02.11.1996; USA, Cincinnati, Taft Museum, 12.12.-09.02.1997). Hrsg. Elisabeth SAINTY MATTHIESEN Fine Art Lt. and Stair SAINTY MATTHIESEN Inc. London 1996.

¹³¹ Ausst.-Kat. Nantes / Paris / Piacenza 1995-1996.

¹³² *Constable to Delacroix. British Art and the French Romantics*. (Ausst.-Kat. UK, London, Tate Britain, 05.02.-11.05.2003; USA, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, 08.06.-07.09.2003; USA, New York, Metropolitan Museum of Art, 07.10.2003-04.01.2004). Hrsg. Patrick NOON. Beiträge: Stephen BANN, David BLAYNEY-BROWN u.a. London 2003. – Ausst.-Kat. Brüssel 2005. – *Après & d'après Van Dyck. La récupération romantique au XIXe siècle*. (Ausst.-Kat. B, Antwerpen, Hessehuis / Stadsbibliotheek, Nottebohmzaal / Volkskundemuseum, 15.05.-31.10.1999). Hrsg. Stadt Antwerpen und Hessehuis. [Antwerpen] 1999. – *Artist as Narrator: nineteenth Century Narrative Art in England and France*. (Ausst.-Kat. USA, Oklahoma City Museum, 08.09. – 27.11.2005). Hrsg. George HARDY. Oklahoma, Seattle 2005.

¹³³ *The Long Nineteenth Century* (Symposium: USA, New York, Dahesh Museum, 05.03.2005).

¹³⁴ *Conception : Reception. Narrative in 19th-Century Art*. (Symposium: UK, Bristol, University of Bristol 31.03.2005 – 02.04.2005).

¹³⁵ *Image(ing) Resistance* (Veröffentlichungsprojekt: USA, Kingston, Ontario, Queens University – CFP 2004); *Politics and Art* (Symposium: USA, Charlottesville, University of Virginia, 16.10.2004); *Subtle Histories: Uncovering the unseen* (Symposium: USA, Los Angeles, University of California, 12.11.2004); *De l'usage de l'art en politique. La propriété de l'art et son usage en politique en Europe, du siècle des Lumières à la Première Guerre Mondiale* (F, Clermont-Ferrand, 23-24.11.2004).

¹³⁶ Vgl. MUHR, Stefanie: *Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts*. Köln, Weimar, Wien 2006 [= Europäische Geschichtsdarstellungen, Bd. 11, Hrsg. Johannes LAUDAGE]. und VOTTERO 2012.

¹³⁷ *Patrimoine des Hauts-de-Seine. Guide des tableaux conservés dans les édifices publics et privés*. [Collection des guides du patrimoine des Hauts-de-Seine. Hrsg. Marie MONTFORT, Gisèle CAUMONT]. 2 Bde. Paris 2006. – Weitere Inventare sind älteren Datums: *Inventaire général des œuvres d'art décorant les édifices du département de la Seine*. 2 Bde. Paris 1879-1886: Bd. 1 (1879): *Arrondissement de Saint-Denis*; Bd. 2 (1880): *Arrondissement de Sceaux*. – *Inventaire général des richesses d'art de la France*. 2 Bde. Paris 1876-1886. Bd. 1 (1876): *Paris, monuments religieux*; Bd. 2: *Archives du musée des Monuments français, deuxième partie, documents déposés aux archives nationales et provenant du musée des Monuments français*. – POISSON, Georges: *Inventaire des édifices religieux des Hauts-de-Seine*. Paris 1975.

Abwesenheit von religiösen Gemälden Fremiet-Rudes in Gotteshäusern in und um Paris. Bestätigt wird dies durch die Dissertation Bruno Foucart's über die religiöse Malerei im Frankreich des neunzehnten Jahrhunderts, welche 1987 in einer resümierenden Veröffentlichung mündete.¹³⁸ Die Dissertation Foucart's bleibt durch die Auswertung in den *Archives nationales* erhaltener relevanter Akten und die Erstellung eines reichhaltigen Katalogs zu diesem Thema bis heute eine maßgebliche Referenz. Die Vorbedingungen der religiösen Malerei im Frankreich des neunzehnten Jahrhunderts erarbeitete inzwischen Schieder in seiner 1997 erschienenen Dissertation.¹³⁹ Relevante Ausstellungen zur religiösen Malerei der im Zentrum der vorliegenden Arbeit stehenden Epoche, wie *Autour de Delacroix: la peinture religieuse en Bretagne au XIXe siècle* (1993),¹⁴⁰ bleiben eine Seltenheit, auch in seiner reichhaltigen Illustrierung mit farbigen Abbildungen. So müssen zur Betrachtung religiöser Malerei im Belgien oder Frankreich des neunzehnten Jahrhunderts monographische Publikationen zu Künstlern, die sich auch religiösen Themen widmeten, herangezogen werden. Der Mangel an veröffentlichtem Vergleichsmaterial erschwert ebenso wie die weit auseinanderliegenden Schaffenszeiträume von Sophie Fremiet-Rudes Gemälden religiösen Inhalts eine Aussage über die Entwicklung und den speziellen Charakter ihres Werks in dieser Gattung.

I.2.4 PORTRÄT

Im Gegensatz zur religiösen Malerei wurden der Porträtmalerei im Allgemeinen¹⁴¹ und dem Selbstporträt im Speziellen¹⁴² gerade in letzter Zeit mehrere Publikationen gewidmet. Einigen Überblickswerken, welche die Entwicklungsgeschichte und die Bandbreite des (Selbst-)Porträts veranschaulichen, stehen vereinzelte Veröffentlichungen gegenüber, die sich einem enger gefaßten Zeitraum unter Berücksichtigung einer konkreten Fragestellung widmen. Dazu zählen beispielsweise die Kataloge zu den Ausstellungen "Portraits publics, portraits privés. 1770-1830"¹⁴³ und "Aufgeklärt Bürgerlich [...]".¹⁴⁴ Beide betrachteten das Porträt als Ausdrucksträger von Privatheit und gesellschaftlichem Status, denen auch Fleckner in seiner Arbeit zur Porträtmalerei Ingres¹⁴⁵ besondere Aufmerksamkeit schenkte. Daneben wurde die bildkünstlerische Integration von Attributen berücksichtigt, wie sie Kanz in seiner Habilitation für das achtzehnte Jahrhundert

¹³⁸ FOUCAULT, Bruno: *La peinture religieuse en France dans la première moitié du XIXe siècle*. Univ. Diss. Paris X-Nanterre. 5 Bde. Unveröff. Typoskript. Paris 1980. – FOUCAULT, Bruno: *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*. Paris 1987.

¹³⁹ SCHIEDER, Martin: *Jenseits der Aufklärung: die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien régime*. Berlin 1997.

¹⁴⁰ *Autour de Delacroix: la peinture religieuse en Bretagne au XIXe siècle*. (Ausst.-Kat. F, Vannes, Musée de Vannes, o.A. der Laufzeit d. Ausst.). Hrsg. Brigitte NICOLAS. Vannes 1993.

¹⁴¹ WOODALL, Joanna [Hrsg.]: *Portraiture: Facing the Subject*. Manchester 1997. – BEYER, Andreas: *Das Porträt in der Malerei*. München 2002. – WINTERMUTE, Alan: *The French Portrait 1550-1850*. New York 1996, zum 19. Jh. s. S. 64-86. – GARB, Tamar: *The Painted Face. Portraits of Women in France 1814-1914*. New Haven, London 2007.

¹⁴² GIROLAMI CHENEY, Liana DE; CRAIG FAXON Alicia; LUCEY RUSSO, Kathleen [Hrsg.]: *Self-Portraits by Woman Painters*. [Aldershot, Brookfield] 2002, S. 145-166: "The nineteenth century: education, exhibitions and new opportunities." Die Autoren legen hier den Schwerpunkt auf die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts und gehen bezüglich dieser Epoche wenig auf Gestaltungsmittel ein. – *Selbstbild. Der Künstler und sein Bildnis*. (Ausst.-Kat. AU, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, 19.11.2004-20.03.2005). Hrsg. Renate TRNEK. Ostfildern-Ruit 2004. – PFISTERER, Ulrich; VON ROSEN, Valeska [Hrsg.]: *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart 2005. – *Self portrait. Renaissance to Contemporary*. (Ausst.-Kat. London, National Portrait Gallery, 20.10.2005-29.01.2006; Sydney, Art Gallery of New South Wales, 17.02.-14.05.2006). Hrsg. Anthony BOND, Joanna WOODALL. London 2005.

¹⁴³ *Portraits publics, portraits privés. 1770-1830*. (Ausst.-Kat. Paris, Grand Palais, 04.10.2006 – 08.01.2007). Paris 2006. Mit umfangreicher Bibliographie.

¹⁴⁴ *Aufgeklärt Bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Waldmüller 1750-1840*. (Ausst.-Kat. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 25.10.2006-18.02.2007). Hrsg. Sabine GRABNER, Michael KRAPP. Wien 2006.

¹⁴⁵ FLECKNER, Uwe: *Abbild und Abstraktion: die Kunst des Porträts im Werk von Jean-Auguste-Dominique Ingres*. (= *Berliner Schriften zur Kunst*, Hrsg. KHI Freie Universität Berlin, Bd. 5). Mainz 1995, insbes. S. 13-46.

untersuchte.¹⁴⁶ Diese Aspekte sind auch für eine größere Zahl derjenigen Porträts des neunzehnten Jahrhunderts von Interesse, die als vornehmlich traditionsorientiert gelten und somit der sogenannten "Salonkunst" zugerechnet werden – ein Begriff, der keinerlei Differenzierung bietet, obwohl die als "Salonkunst" bezeichnete Malerei sich bei näherer Betrachtung als sehr heterogen erweist, zumal sie mannigfaltige Strömungen aufgriff.

So ist bei während der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts geschaffenen Porträts eine Rückbesinnung auf Stilmittel und Farbigkeit der niederländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts zu beobachten, welche teilweise auf die Mittlerrolle der englischen Malerei des achtzehnten Jahrhunderts zurückgehen dürfte.¹⁴⁷ Andererseits ist – spätestens seit der Einrichtung der *galérie espagnole* im Jahre 1838 – die künstlerische Inspiration durch spanische Malerei klar erkennbar.¹⁴⁸

Porträts, die während der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts entstanden, weisen demgegenüber häufig eine Hinwendung zu Stilmitteln und Farbigkeit des französischen Rokoko auf, die sich nicht zuletzt in der Wiederbelebung der Pastellmalerei äußert.

Durch solcherlei historisierende Transformierungen, die hier nicht erschöpfend genannt werden können, durchlief also auch die Porträtmalerei der sogenannten "Salonkunst" eine entscheidende Entwicklung, die allerdings neben derjenigen des Realismus und des Impressionismus, die in offenen Konflikt mit dem offiziellen Kunstbetrieb gerieten, weitgehend vergessen wurden. Somit harrt diese, schließlich als "uninspiriert" oder "zu süßlich" deklarierte Porträtkunst einer angemessenen Neueinschätzung.¹⁴⁹ Dabei wird die wichtige Arbeit Cathérine Grangers, welche staatliche Ankäufe und Schenkungen an Museen und Kirchen während des sogenannten *Second Empire* erstmals systematisch erfaßte, unverzichtbar sein.¹⁵⁰

Aufgrund der aufgezeigten Literaturlage und der zur Zeit sehr begrenzten Zahl lokalisierbarer Porträts aus den rund zwanzig letzten Lebensjahren Sophie Fremiet-Rudes muß also ein fruchtbares Feld für eine zukünftige Analyse offenbleiben, wofür durch die vorliegende Arbeit allerdings eine erheblich erweiterte Grundlage zum Porträtschaffen früherer Werkphasen Fremiet-Rudes zur Verfügung stehen wird.

¹⁴⁶ KANZ, Roland: *Dichter und Denker im Porträt: Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*. [= München, Univ. Diss.] München 1993.

¹⁴⁷ Vgl. *D'outre-Manche: l'art britannique dans les collections publiques françaises*. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée du Louvre, 19.09.-19.12.1994). Paris 1994. – HANNOSH, Michèle: "Les premiers romantiques: Delacroix et l'école anglaise" In: *Paris 1820. L'affirmation de la génération romantique*. Bern 2005, S. [113]-129, hier S. [113]: "L'influence de la peinture anglaise sur l'œuvre de Delacroix dans les années 1820 est unanimement reconnue."

¹⁴⁸ Vgl. *Manet / Velásquez. The French Taste for Spanish Painting*. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée d'Orsay, 16.09.2002-12.01.2003; USA, New York, The Metropolitan Museum of Art, 04.03.2003-08.06.2003). Hrsg. Gary TINTEROW, Geneviève LACAMBRE. New Haven 2003.

¹⁴⁹ SLOANE, Joseph: *French Painting between the Past and the Present. Artists, critics, and traditions, from 1848 to 1870*. Princeton 1951.

¹⁵⁰ GRANGER, Cathérine: *L'Empéreur et les arts. La Liste Civile de Napoléon III*. Hrsg. Fondation Napoléon und Société de l'École des Chartes. Paris 2005. – Ein grundlegendes Ereignis für die Bearbeitung dieser Epoche bildete: *The Second Empire 1852 – 1870. Art in France under Napoleon III*. (Ausst.-Kat. USA, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 01.10.-26.11.1978; USA, Detroit, Detroit Institute of Arts, 15.01.-18.03.1979; F, Paris, 24.04.-02.07.1979). Detroit 1978. – Seitdem trat, neben der realistischen und impressionistischen Malerei, das Kunsthandwerk der genannten Epoche in den Vordergrund des kunsthistorischen Interesses.

II KÜNSTLERISCHE AUSBILDUNG IN DIJON (1812-1816)

II.1 FAMILIÄRER UMKREIS

Der familiäre Umkreis von Sophie Fremiet-Rude¹⁵¹ war in besonderem Maße kulturell engagiert und sei hier kurz beschrieben, da er die spätere Künstlerin von frühester Zeit an prägte.

Am 28. Prairial des Jahres V der Republik (16.06.1797)¹⁵² wurde Sophie Fremiet als erstes Kind von Louis Fremiet (Dijon, 29.06.1769¹⁵³ – Mons, 09.01.1848¹⁵⁴) und seiner ersten Ehefrau, geborene Thérèse-Marguerite Monnier (Dijon, 16.04.1770¹⁵⁵ – Brüssel, 27.02.1818¹⁵⁶) in Dijon geboren. Der Vater, um 1790 als Gebrauchtwarenhändler (*maître fripier*),¹⁵⁷ später als staatlicher Beamter und gegen das Jahr XII (1803/1804) als Steuerprüfer tätig,¹⁵⁸ war ein begabter Zeichner.¹⁵⁹ Die Mutter übte den Beruf ihres Vaters, des Kupferstechers (*graveur*) Louis-Gabriel Monnier (Besançon, 11.10.1733 – Dijon, 28.02.1804) aus.¹⁶⁰ Zwei Jahre nach der Geburt der ersten Tochter brachte Thérèse-Marguerite Monnier-Fremiet am 17. Vendémiaire des Jahres VIII Claudine-Victoire (Dijon, 09.10.1799¹⁶¹ – Mons, 11.05.1839¹⁶²) zur Welt, die später den Rufnamen Victori-

¹⁵¹ Vgl. hierzu: FEULLERAT in: *Annales de Bourgogne* (1998), S. 271-274; GEIGER in: *MAD* (2003); GEIGER [2004], S. 21-25.

¹⁵² Dijon, AmD, (21) 5 Mi 9 (R 120) bzw. AdCO, 3 E 239: Etat civil (An V [Jahr nach dem Revolutionskalender]). Naissances, [o. Foliozählung], Nr. 618: Geburtsakte von Sophie FREMIET, geb. am 28. Prairial, Jahr V (16.06.1797), in Dijon, rue des Forges [ohne Angabe der Hausnummer]. [Aktenvermerk durch Claude FLORENT vom 29. Prairial, Jahr V (17.06.1797). Zeugen: Louis FREMIET, Louis-Gabriel MONNIER und Louis-Augustin COUTURIER.] – Hinweis auf Geburtsakte durch GAILLARD, Fernand: "Louis-Gabriel Monnier, graveur de l'Académie et la découverte de son Buste, œuvre de Rude." In: *MAD*, Bd. 121, 1970-1972, S. [285]-305, hier: S. 301. – Zu den Daten nach dem "französisch-republikanischen Kalender", auch "Revolutions-" oder "neuf Französischer Kalender" genannt, vgl. KARGE, Gernot: *Der französisch-republikanische Kalender*. Saarlouis 1977.

¹⁵³ Dijon, AmD, Parioisse Notre-Dame [Taufregister], B 610, Fol. 189, Nr. 75. – Nach GEIGER in: *MAD* (2003), S. 206, Anm. 5. Zur Familie FREMIET s. auch GEIGER [2004], S. 23-25.

¹⁵⁴ FOURCAUD 1904, S. 346: – Vgl. GEIGER [2004], S. 118.

¹⁵⁵ Dijon, AmD, Parioisse Notre Dame [Taufregister], B 611, Fol. 186, Nr. 51. – Nach GEIGER [2004], S. 22 Anm. 7.

¹⁵⁶ Brüssel, AVB, Etat civil, D 1818 (Bd. 1, 1-1360), Fol. 48 r, Nr. 472: Todesakte von Thérèse Marguerite Sophie MONNIER-FREMIET, verst. am 27.02.1818 in Brüssel, rue de la paille, [Sektion 1], Nr. 1158. [Aktenvermerk durch Baron Louis DE VOS vom 27.02.1818. Zeugen: Pierre MARIE (*Rentier*, 58 Jahre) und Jean VAN DEN BRUGGE (*Pompier*, 28 Jahre).]

¹⁵⁷ Dijon, AmD, 1 H 1/6: Registre d'inscription des citoyens actifs de la Ville de Dijon pour le service de la Garde 1790, Fol. 2 v. – Vgl. GEIGER [2004], S. 24, Anm. 19.

¹⁵⁸ Die Geburtsakte seiner zweiten Tochter, Claudine-Victoire (vgl. Anm. 161), geb. i. J. VIII, nennt als seinen Beruf: "employé au Bureau du Commissaire central de la Côte-d'Or" – Nach GEIGER [2004] (S. 23, Anm. 16) taucht FREMIET ab dem Jahr X der Republik [= 23.09.1801-22.09.1802] im "Almanach du Département de la Côte d'Or" in der Funktion des "contrôleur des contributions" auf. – Dieser Beruf FREMIETS ist für das Jahr XII belegt: Dijon, AdCO, XXXIII, Série T [Musées, Collections, Expositions], 2 [Dijon, Musée de la Ville]: Schreiben des *Ministre de l'Intérieur au Préfet du Département de la Côte d'Or*, (Paris, 05. [09?] Floréal, Jahr XII der Republik [25. bzw. 29.04.1804]). – PERREAU, Christophe: *Le personnel municipal dijonnais sous la période révolutionnaire (1789-1799)*. Mémoire de Maîtrise d'Histoire, Université de Bourgogne. Leitung: Annie RUGET. Unveröff. Typoskript. Dijon 1996.

¹⁵⁹ Dijon, AdCO, XXXIII, Série T, 2: Der Präfekt der Côte-d'Or an den Innenminister [Briefentwurf], 6. Germinal, Jahr XII der Republik [27.03.1804]). – Vgl. GEIGER in: *MAD* (2003), S. 208.

¹⁶⁰ ALVIN 1883, Spalte 295: "Thérèse-Marguerite Monnier, la fille d'un artiste, graveur fort estimé et cultivant le même art que son père." – GEIGER in: *MAD* (2003), S. 207-208. GEIGER weist hier erstmals auf die Bezeichnung auf der Rückseite einer von ihr Louis-Gabriel MONNIER zugeschriebenen ovalen Zeichnung im Musée des Beaux-Arts de Dijon hin "M^{me} Fremiet, née Monnier, graveur à Dijon." (Inv.-Nr. 1074, Bleistift, z.T. gewischt (*Crayon noir et estompe*), 0,187 x 1,56 cm) Die Zeichnung war von September 2005 bis heute nicht auffindbar. – Zu Louis-Gabriel MONNIER siehe: GAILLARD in: *MAD* (1970-1972).

¹⁶¹ Dijon, AmD, (21) Mi 9 (R 124) bzw. Dijon, AdCO, 3 E 239: Etat civil (An VIII). Naissances, [o. Foliozählung], Nr. 42: Geburtsakte Claudine-Victoire FREMIET, geb. am 17. Vendémiaire, Jahr VIII der Republik [09.10.1799] in Dijon, rue des Forges [o. Angabe der Hausnummer]. [Aktenvermerk durch Laurent VILLENEUVE vom 17. Vendémiaire, Jahr VIII, (09.10.1799). Zeugen: Louis FREMIET, Louis-Gabriel MONNIER und Claude LEG[...].]

¹⁶² Mons, AEM, Etat civil de Mons, registre de décès (1839-1840) [Microfilm 458], Nr. 435: Todesakte Claudine-Cathérine-Victoire FREMIET, gest. am 11.05.1839 in Mons, rue des Gades [= Domizil des Vaters; keine Angabe der Hausnummer]. [Aktenvermerk durch Charles FONTAINE DE FROMENTEL vom 11.05.1839. Zeugen: Hipolyte DEBRIER [so gelesen], *rentier*, 63 Jahre; Éloi MESSINES, *greffier de justice de paix*, 60 Jahre.] – Vgl. außerdem den Nachruf durch Henri-Anne-Victor VANDERHAERT "Professeur à l'Ecole de Gravure de Bruxelles": AEM, Collection des Lettres Mortuaires, Recueil 31, Fol. 12974.

ne erhalten und ebenfalls den Beruf der Malerin ergreifen sollte.

Aufgrund der künstlerischen Interessen und Begabung beider Eltern ist anzunehmen, daß sie ihre Töchter bereits im frühesten Kindesalter persönlich zum Zeichnen anleiteten und die Mutter die Kunst der Druckgraphik weitervermittelte.¹⁶³ Das kulturell geprägte Elternhaus war zudem tief im intellektuellen Leben Dijons verankert. Wahrscheinlich trat nur Louis Fremiet aktiv an die Öffentlichkeit. Denn verfügbare Quellen lassen nur Aufschlüsse über seinen gesellschaftlichen Einfluß zu, den er ausübte durch: Seine Aktivität im Museum und der Akademie von Dijon, als Publizist¹⁶⁴ und als Mäzen des noch unbekanntes Bildhauers François Rude (Dijon, 04.01.1784 – Paris, 03.11.1855), des späteren Ehemanns seiner Tochter Sophie. Mit François Rude teilte Louis Fremiet seine republikanische Geisteshaltung, deren vehementer Ausdruck ihn ab 1815 ins südnie-derländische Exil trieb und in das seine Familie ihm 1816 nachfolgte.

II.2 KÜNSTLERISCHE UND POLITISCHE BEWÜTSEINBILDUNG IN DIJON

Obwohl die Gründung des Museums von Dijon erst Ende des achtzehnten Jahrhunderts erfolgte, besaß die Stadt schon vorher eine bedeutende öffentliche Kunstsammlung. Diese hatte ihren Ursprung im Engagement François Devosges (Gray, 25.01.1732 – Dijon, 22.12.1811), der am 24.03.1767 eine *Ecole Spéciale de Dessin, Peinture, Sculpture et Architecture* eröffnete¹⁶⁵ und seine Kollektion italienischer Zeichnungen,¹⁶⁶ Gemälde, Skulpturen und Gipsabgüsse¹⁶⁷ als Anschauungsmaterial, vor allem zur Kunst der Antike und der Renaissance, zur Verfügung stellte. Durch nachrevolutionäre Beschlagnahmungen (1793 bis 1794) von Kunstwerken aus kirchlichem¹⁶⁸ oder adligem Besitz,¹⁶⁹ wurde diese Sammlung entscheidend erweitert. Schließlich trugen zwischen 1803 und 1815 nach Dijon versandte napoleonische Kunstrequisitionen zu einer öffentlichen Konfrontation mit national und international hochkarätiger Kunstproduktion bisher unbekanntes Umfangs bei.¹⁷⁰ Diese stimulierte auch eine Rückbesinnung auf das kulturelle Erbe der eigenen Stadt, welche ihre gallo-romanischen Wurzeln und ihre mittelalterliche Blütezeit wiederentdeckte. Letzteres geschah unter maßgeblichem Einfluß des von 1817 bis 1852 amtierenden Museumskonservators Charles-Balthazar-Joseph Févret de Saint-Mémin (Dijon, 12.03.1770

¹⁶³ Ein mit "Un de vos Abonnés" unterzeichneter Artikel (Dijon, 03.09.1819), veröffentlicht im *JCO*, Nr. 69, 05.09.1819, S. 569-570, nennt auf S. 570: "sa mère, dont l'habileté dans la gravure fut héréditaire".

¹⁶⁴ Seine wohl früheste Biographie entstand noch zu Lebzeiten: *Dictionnaire des Hommes de Lettres, des savans et des Artistes de la Belgique; présentant l'énumération de leurs principaux ouvrages; suivi de la description des principales collections que renferme l'établissement géographique de Bruxelles*. Brüssel 1837. S. 74: "FREMIEZ [sic], (LOUIS), à Mons, greffier des états du Hainaut, membre des Académies de Dijon et de Grenoble, né à Dijon (France). Il est auteur, 1° de la description des ouvrages de peinture et sculpture du musée de Dijon et de l'explication de 3,000 empreintes de pierres gravées, formant la dactyliotheque de ce musée. Dijon, Frantin, an XI, in-8°. - 2° De l'éloge de François Devosge, fondateur et professeur de l'Académie de peinture et de sculpture de Dijon. Dijon, Frantin, 1813, in 8°, ouvrage fait à la demande de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon, qui l'a fait imprimer. - 3° De plusieurs écrits sur les arts et les antiquités, imprimés dans les mémoires de l'Académie de Dijon. - Enfin il a fait insérer dans les Journaux belges, de 1817 à 1820, plusieurs articles sur des objets d'art et d'économie politique."

¹⁶⁵ STARCKY, Emmanuel; MEYER, Hélène: "François Devosge et l'École de dessin 1766-1786". In: Ausst.-Kat. Dijon 2000, S. 37-48, hier: S. 37.

¹⁶⁶ GUILLAUME, Marguerite: "La collection de dessins italiens de François Devosge". In: Ausst.-Kat. Dijon 2000, S. 49.

¹⁶⁷ STARCKY, Emmanuel: "Des copies et des moulages". In: Ausst.-Kat. Dijon 2000, S. 96.

¹⁶⁸ GRAS, Catherine: "Les saisies dans les établissements religieux". In: Ausst.-Kat. Dijon 2000, S. 115-117.

¹⁶⁹ VIGNIER, Françoise: "Les peintures saisies dans les demeures des émigrés pendant la période révolutionnaire". In: Ausst.-Kat. Dijon 2000, S. 124-129.

¹⁷⁰ ROY, Alain: "Les envois de l'état, 1803-1815". In: Ausst.-Kat. Dijon 2000, S. 151-158 und den Anhang S. 161-164.

– Dijon, 23.06.1852).¹⁷¹

Vor der offiziellen Eröffnung des Kunstmuseums zu Dijon im ehemaligen Palast der Herzöge von Burgund (Vgl. **A III, Abb. 1**) am 20. Thermidor des Jahres VII (07.08.1799) erhielt François Devosge die Bewilligung, seinen Freund Louis-Gabriel Monnier als Konservator einzustellen.¹⁷² Der im Jahre VII (1798 / 1799) anonym veröffentlichte erste Museumskatalog stammt von Hand seines Schwiegersohns Louis Fremiet.¹⁷³ Zur Betreuung der umfangreichen graphischen Sammlung des Museums beantragte Monnier Mitte des Jahres X (Anfang des Jahres 1802) erfolgreich dessen Ernennung zu seinem ehrenamtlichen Assistenten (*conservateur adjoint*).¹⁷⁴ Nach dem Tod Monniers am 8 Ventôse des Jahres XII (28.02.1804) vertrat Fremiet das Amt seines Schwiegervaters¹⁷⁵ bis das Innenministerium kurze Zeit später den Bildhauer Pierre-Philibert Larmier (Dijon, 1752 – Dijon, 1807), einen ehemaligen Schüler François Devosges, für den Posten bestimmte. Fremiet führte die Betreuung der graphischen Sammlung bis in die zweite Hälfte des Jahres XIII (Mitte des Jahres 1805) fort.¹⁷⁶

II.2.1 LOUIS FREMIETS BETEILIGUNG AM KUNSTWISSENSCHAFLICHEN DISKURS

Seit 1804 Mitglied an der *Académie de Dijon* hielt Louis Fremiet bis ins Jahr 1814 auch öffentliche Vorträge.¹⁷⁷ Angeregt durch die Pariser Gelehrten Aubin-Louis Millin de Grandmaison (Paris, 07/1759 – Paris, 14.08.1818) und sicherlich auch Alexandre [-Marie] Lenoir (Paris, 26.12.1761 – Paris, 11.06.1839),¹⁷⁸ galt Fremiets vornehmliche Beschäftigung zunächst der frühen Baugeschichte der Stadt und Funden, die bei der Zerstörung historischer Bausubstanz zutage traten.¹⁷⁹ Sein Interesse an diesen Kunstwerken zeigte seine Beeinflussung durch ein Anfang der 1790er Jahre erwachendes neues National- und Geschichtsbewußtsein. In Frankreich hatten der Vanda-

¹⁷¹ JUGIE, Sophie: "Févret de Saint-Mémin et la redécouverte du Moyen-Âge". In: Ausst.-Kat. Dijon 2000, S. 175-184.

¹⁷² GEIGER, Monique: "Les Artistes conservateurs du musée des Beaux-Arts". In: Ausst.-Kat. Dijon 2000, S. 143-147, hier: S. 143-144.

¹⁷³ [FREMIE, Louis]: *Notice des ouvrages de peinture et de sculpture, exposés au musée du département de la Côte-d'Or*. Dijon Jahr VII [1798]. – Beleg für Autorschaft FREMIETS: Dijon, AdCO, XXXIII, Série T, 2: Brief des Präfekten der Côte-d'Or an den Innenminister, 6. Germinal, Jahr XII. – Vgl. GEIGER in: *MAD* (2003), S. 208.

¹⁷⁴ Zum Bemühen MONNIERS um die Einstellung Louis FREMIETS siehe: Dijon, AdCO, XXXIII, Série T, 2: Brief von Louis-Gabriel MONNIER [Conservateur du Musée] an Citoyen GUIRANDET [Präfekt von Dijon], 23 Nivôse, Jahr X. – Dijon, AdCO, XXXIII, Série T, 2: Erlaß des Präfekten vom 5. Pluviôse, Jahr X (25.01.1802): Ernennung Louis FREMIETS zum *adjoint* MONNIERS.

¹⁷⁵ Dijon, AdCO, XXXIII, Série T, 2: Erlaß vom 11. Ventôse, An XII: "Arrête que le C^{en}. Louis Fremyet est [/] nommé conservateur du Musée de peinture et [/] Sculpture établi à Dijon, en remplacement du [/] dit C^{en}. Monnier, qu'en conséq.^{ce} ledf. C^{en}. Fremyet [/] jouira à dater de ce jour du traitement de [/] 900^f attaché à lad^e place et fixé par [/] arrêté de l'exaduc^{on}. Du dép^t du 18 Brumaire [/] an 8./."

¹⁷⁶ Vgl. GEIGER in: *MAD* (2003), S. 208: "Fremiet resta cependant chargé du Cabinet des Estampes, fonction qui lui fut retirée le 11 juin 1805." – Nach seinem unfreiwilligen Ausscheiden wurde ab dem 22. Prairial Jahr XIII bis zum 15. Thermidor Jahr XIII von Charles MOISANT ein Inventar erstellt, beglaubigt von [Pierre-Philibert] LARMIER. Dijon, AdCO, XXXIII, Série T, 10: Catalogue et notice descriptive: Rédaction, impression, distribution. (An XI – 1884). Darin: MOISANT, Charles: *Catalogue des gravures existantes au Musée de Dijon*. – Die letzte Seite (recto) gibt Aufschluß über den Umfang der Sammlung: "Récapitulation: Estampes encadrées 87 [/] Estampes reliées et brochées 49129 [/] Estampes détachées 10176 [/] Total Général 59,392 planches."

¹⁷⁷ [ALVIN] 1883, Sp. 296: "Les recueils de la compagnie conservant de cet associé les productions suivantes: Une étude intitulée: De l'influence de la critique sur les beaux-arts (an XIII); - Un mémoire sur l'Origine de la ville de Dijon (1809); - Les Français voleurs en pays ennemi, conte en vers (1809); - L'éloge de François Devosge (1813); - Observations sur un écrit intitulé: Dialogue aux Champs Elysées pour servir de suite à l'éloge de Devosge."

¹⁷⁸ Zu Alexandre LENOIR vgl.: DEMEY, Chloé: *Le Milieu intellectuel et artistique d'Alexandre Lenoir (1762-1839)*. Mémoire de DEA, Paris IV-Sorbonne. Leitung: Bruno FOUICART. Unveröff. Typoskript. Paris 2002. – FOUICART, Bruno: *La Fortune critique d'Alexandre Lenoir et du premier musée des monuments français*. Paris 1969.

¹⁷⁹ [FREMIE, Louis]: [Über die Ausgrabungen auf dem Terrain der ehem. Sainte-Chapelle [zu Dijon] und der Stadtmauer]. In: *Séance Publique de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon, tenue le 22 Août 1810*. Dijon 1810: S. 41-56. – [FREMIE, Louis]: "Mémoire de M. Fremyet [sic], sur les monumens [sic] trouvés dans la démolition d'une partie de la tour du petit Saint-Bénigne" [04.12.1811]. In: *Séance Publique de l'Académie des Sciences, Arts et Belles Lettres de Dijon, tenue le 8 avril 1813*. Dijon 1813, S. 62-84.

lismus während und infolge der Französischen Revolution sowie die Napoleonischen Kunstrequisitionen zu einem abrupten Verlust der lokalen Lebens- und Funktionsgebundenheit von Kunstwerken geführt.¹⁸⁰ Die Rückbesinnung auf die nationale Vergangenheit führte zum Interesse für Kunstwerke vergangener Epochen, denen zuvor Geringschätzung entgegengebracht worden war: Nach der Französischen Revolution bewahrte Alexandre Lenoir die Königsgräber von St. Denis und Kunstwerke des Mittelalters vor der Zerstörung durch antiroyalen Vandalismus.¹⁸¹ Da diese Kunstwerke als Zeugnisse der überwundenen Feudalherrschaft angesehen wurden, war das Vorhaben Lenoirs, sie zu erhalten und auszustellen, zunächst problematisch. Es gelang ihm jedoch, sein Ausstellungsprojekt durch einen didaktischen Anspruch zu legitimieren, indem er die Kunstwerke chronologisch und räumlich nach einzelnen Jahrhunderten angeordnet präsentierte.¹⁸² Von 1795 bis Ende 1816 machte er sein *Musée des Monuments Français* einer breiten Öffentlichkeit zugänglich. So gelang es ihm, wie auch Alexandre du Sommerard (11/1779 – St. Cloud / Paris, 19.08.1842) mit seinem *Musée de Cluny*, ein breites Bewußtsein für die nationale Geschichte zu wecken. Diese historischen Museen versuchten zugleich ihre Monumente zu bewahren und ein neues Geschichtsbild zu erschaffen.¹⁸³ Dieses fand unter anderem durch Chateaubriands *Le Génie du Christianisme*, erstmals veröffentlicht 1802, Verbreitung.¹⁸⁴ Durch Arcisse de Caumonts (Bayeux, 20.08.1801 – Caen, 16.04.1873)¹⁸⁵ Gesellschaften zur Konservierung, Guizots Begründung der Inventarisierung historischer Gebäude, Prosper Mérimées (Paris, 28.09.1803 – Cannes, 23.09.1870)¹⁸⁶ Entwicklung einer Aufsichtsbehörde für Kunstschatze und Eugène-Emmanuel Viollet-le-Ducs (Paris, 27.01.1814 – Lausanne, 17.09.1879)¹⁸⁷ Pionierarbeit in der Restaurierung wurde die Notwendigkeit von Denkmalpflege offensichtlich. Mit der Gründung der *Commission des Monuments historiques* im Jahre 1837¹⁸⁸ wurde schließlich der Grundstein zu staatlichen Restaurierungskampagnen gelegt.

Weitere Impulse erhielt Fremiet durch die napoleonische Kunstpolitik. In seinem Akademievortrag vom 22.10.1810¹⁸⁹ diskutierte Fremiet einige der Kunstwerke, welche aus der ersten und zweiten Sendung der *Direction du Musée Napoleon* nach Dijon stammten.¹⁹⁰ Sein Vortrag ist nur ausschnittsweise durch den Bericht eines Protokollanten überliefert.¹⁹¹ Danach schlug Fremiet die Ein-

¹⁸⁰ OESTERLE, Ingrid: "Paris – das moderne Rom?". In: *Rom – Paris - London. Erfahrungen und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposium.* Hrsg. Conrad WIEDEMANN. Stuttgart 1988 (= Germanistische-Symposien-Berichtsbände, Bd. 8), S. 375-419, hier: S. 381.

¹⁸¹ Vgl. zum Folgenden: HASKELL, Francis: *Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit.* München 1995 [*History and its Images* (1993)], S. 256-273.

¹⁸² CHAUDONNET, Marie-Claude: "The Genre Anecdotique, or the Evocation of a Dream-Like Past". In: Ausst.-Kat. New Orleans / New York / Cincinnati 1996-1997, S. 58-69, hier: S. 61. – Vgl. auch HASKELL, Francis: *Past and Present in Art and Taste. Selected Essays.* New Haven, London 1987, S. 82.

¹⁸³ BANN, Stephen: "Romanticism in France". In: *Romanticism in National Context.* Hrsg. Roy PORTER, Mikulas TEICH. Cambridge 1988, S. 240-259, hier: S. 257.

¹⁸⁴ Vgl. HASKELL 1987, S. 82.

¹⁸⁵ Zu Arcisse DE CAUMONT vgl.: JUHEL, Vincent [Hrsg.]: *Arcisse de Caumont (1801-1873): érudit normand et fondateur de l'archéologie française.* Caen 2004. – *Arcisse de Caumont.* (= Le Pays d'Auge, Nr. 5, 09-10/2001). Beiträge: Pierre-Jean PÉNAULT, Guy HÉRAUD, Jacky MANEUVRIER, Eric CALVET.

¹⁸⁶ Zu MÉRIMÉE siehe: DARCOS, Xavier: *Prosper Mérimée: biographie.* Paris 2004. – CARRÈRE D'ENCAUSSE, Hélène: *Prosper Mérimée: un génie singulier.* Paris 2003.

¹⁸⁷ Zu VIOLLET-LE-DUC siehe: OECHSLIN, Werner [Hrsg.]: *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc.* Berlin 2003. – OECHSLIN, Werner [Hrsg.]: *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc.* Zürich 2004.

¹⁸⁸ HAUTECOEUR, Louis: *Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècle.* 2. Aufl. Paris 1963 [1942], S. 39.

¹⁸⁹ [o.V. nach FREMIET, Louis]: "Fragments [sic] d'un voyage pittoresque". [= Indirekte Wiedergabe der Ideen Louis Fremiets in Auszügen durch einen Protokollanten]. In: *Séance Publique de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon, tenue le 22 Août 1810.* Dijon 1810, S. 75-123. – Der genannte Vortrag wurde durch durch GEIGER in: *MAD* (2003), S. 210-211 kurz zusammengefaßt.

¹⁹⁰ Vgl. die entsprechenden Listen in den Archives du Louvre, 1 DD II, Fol. 52 u. 53, veröffentlicht in: Ausst.-Kat. Dijon 2000, S. 161: "Annexe n° 1" und S. 162: "Annexe n° 2".

¹⁹¹ [o.V. n. FREMIET] in: *Séance Publique* 1810, S. 78: Der Autor, bzw. Protokollant der entsprechenden Akademiesitzung scheute offenbar den polemischen Stil Louis FREMIETS: "[...] nous ne suivrons point la forme dramatique em-

richtung einer chronologisch angeordneten Ausstellung französischer Malerei in Paris vor. Dabei vertrat auch er eine didaktische Zielsetzung, die sich jedoch inhaltlich grundsätzlich von derjenigen Lenoirs, der in seinem *Musée des Monuments français* Wert auf die Eingliederung von Kunstwerken des achtzehnten Jahrhunderts legte, unterschied: Für Fremiet lag der Sinn einer vergleichenden Kontemplation der Gemälde darin, die Betrachtenden zur Ablehnung des Rokoko zu führen, womit Fremiet er seine von einer Vorliebe für den Klassizismus geprägte Grundhaltung offenbarte:

Il seroit curieux [...] de suivre ainsi la dégradation successive de l'art. [...] Les maîtres en conduisant leurs élèves dans cette école en quelque sorte préservative, les prémuniroient par l'autorité de l'exemple contre les déplorable résultats de l'ignorance ou du mépris des bons principes.¹⁹²

Als positive Beispiele nannte Fremiet die französischen Klassizisten des siebzehnten Jahrhunderts Charles Le Brun (Paris, 24.02.1619 – Paris, 12.02.1690), Eustache Le Sueur (Paris, 18.11.1617 – Paris, 30.04.1655) und Nicolas Poussin (Villers / Les Andelys, 06/1594 – Rom, 19.11.1665), in deren Kunstauffassung er seine zentralen Vorbilder für das künstlerische Streben nach wahrheitsgemäßer Darstellung "Natur" und "Antike" wiederfand.¹⁹³ Bereits in deren Schülergeneration habe jedoch der "Niedergang der französischen Malerei" seinen Anfang genommen und in der Malerei François Bouchers (Paris, 29.09.1703 – Paris, 30.05.1770) ihren Tiefpunkt gefunden. Die brillante Qualität eines Lebrun enthülle:

le germe des principes corrupteurs qui croissant sous les Coypels, se développant sous les Lemoine et sous les Detroy, détruiraient entièrement la peinture sous Boucher.¹⁹⁴

Den Malern des ancien Régimes warf Fremiet im Anschluß nicht nur die Korruption der oben genannten Ideale, sondern gar deren Karikierung vor.¹⁹⁵ Ein stilistischer Vergleich mit aus napoleonischen Kunstrequisitionen stammenden Gemälden¹⁹⁶ der italienischen Schule, bei denen Fremiet die raffinierte Wahl erhabener und eleganter Formen bewunderte und der flämischen Schule, bei der Fremiet, trotz "stilistischer Schwächen", ihre exakte Imitation der Natur schätzte,¹⁹⁷ führte ihn zu dem Schluß, daß die französische Schule – unter den oben genannten Ausnahmen – ihre Zeit- und Ortsgebundenheit sowie ihre Naturnähe verloren habe:

[L]es figures créées d'après le système français, ne sont d'aucun temps, d'aucun pays, d'aucune nature.¹⁹⁸

Schließlich verglich Fremiet zwei Gemälde, welche jeweils ein Kindesopfer zugunsten der Staatsräson zum Thema hatten: Das Gemälde "Le sacrifice de la fille de Jephté" (Graz, Museum) von Antoine Coypel (Paris, 11.04.1661 – Paris, 07.01.1722) und "Brutus, qui vient de condamner ses fils" (Paris, Musée du Louvre) von Jacques-Louis David. Als Bewertungskriterien wählte Fremiet die Ausdruckskraft, den moralischen Gehalt und die historische Treue dieser Gemälde.¹⁹⁹

ployée par l'auteur, et qui ne pourroit convenir à une analyse; nous nous contenterons d'exposer les principes que M. Fremiet établit, et les jugemens qu'il porte."

¹⁹² [o.V. n. FREMIET] in: *Séance Publique* 1810, S. 76-77.

¹⁹³ Vgl. [o.V. n. FREMIET] in: *Séance Publique* 1810, S. 77.

¹⁹⁴ [o.V. n. FREMIET] in: *Séance Publique* 1810, S. 77. – Gemeint sind hier neben BOUCHER: Antoine COYPEL (Paris, 11.04.1661 – Paris, 07.01.1722) und sein Sohn Charles-Antoine COYPEL (Paris, 11.07.1694 – Paris, 1752), die beide Maler des Königs waren, sowie die Preisträger der Akademie aus dem Jahre 1727: DE TROY und François LE MOYNE (Paris, 1688 – Paris, 04.06.1737).

¹⁹⁵ [o.V. n. FREMIET] in: *Séance Publique* 1810, S. 120: "Il y a quarante ans, les Coypels, les Detroy, les Lemoine, les Pierre et les Boucher, étoient à Paris devenus classiques; ils remplaçoient l'étude de l'antique et de la nature, dont ils n'offrent le plus souvent que l'altération ou la caricature."

¹⁹⁶ [o.V. n. FREMIET] in: *Séance Publique* 1810, S. 106.

¹⁹⁷ [o.V. n. FREMIET] in: *Séance Publique* 1810, S. 107-108.

¹⁹⁸ [o.V. n. FREMIET] in: *Séance Publique* 1810, S. 108.

¹⁹⁹ [o.V. n. FREMIET] in: *Séance Publique* 1810, S. 112-119.

Mit Coypel und David stellte Fremiet den Maler, dem er den größten Beitrag zur Korruption der französischen Malerei vorwarf, demjenigen gegenüber, der bereits zu seiner Zeit als Erneuerer der französischen Schule galt und dem er größte Bewunderung entgegenbrachte. So verwundert es nicht, daß Fremiet zu dem Schluß gelangte, das Gemälde Davids sei demjenigen Coypels überlegen. Denn Ziel eines Malers solle es sein, einen prägnanten, zeitlosen Moment zu wählen und leidenschaftlichen Gefühlsausdruck zu vermeiden. Nicht die Trauer eines Helden, sondern einzig die charakterliche Größe eines Helden in seiner Trauer verdiene dargestellt zu werden.²⁰⁰ Fremiet beschloß seine Ausführungen mit einem Lob auf den Gründer der Schule von Dijon, François Devosge, der in seiner Lehre nie vom "rechten Wege" abgewichen sei:

Le professeur qui dirige l'école de Dijon, l'a créée et conservée pure au milieu de la contagion générale.²⁰¹

Damit schmeichelte Fremiet seinem Freund und künstlerischen Förderer seiner Tochter Sophie, der möglicherweise mit der Familie verwandt war.²⁰² Nach Feuillerat soll François Devosge allerdings zeitweise verschiedenste Stile gelehrt haben.²⁰³ Dazu gehörten auch diejenigen der Künstler, welche Fremiet verabscheute.

II.2.2 KÜNSTLERISCH-INTELLEKTUELLE AUSBILDUNG SOPHIE FREMIETS

Als ersten Lehrer von Sophie Fremiet nennt der Hauptteil der Literatur schlicht den Namen "Devosge", ohne Spezifizierung des Vornamens. Die Festschrift zur Aufstellung von Rudes Napoleonendenkmal in Fixin (1847), François-Numa Moyne (1849),²⁰⁴ ein enger Bekannter der Familie, Louis Alvin (1883) und indirekt auch Pierron ([1903]) geben beispielsweise François Devosge als ersten Lehrer Sophie Fremiets an.²⁰⁵ Dieser ging weniger als innovativer Künstler,²⁰⁶ denn als Gelehrter, hervorragender Pädagoge und bei seinen Schülern beliebter väterlicher Freund in die Kunstgeschichte ein,²⁰⁷ der das Zeichnen als Grundelement aller Gattungen erachtete.²⁰⁸ Die

²⁰⁰ [o.V. n. FREMIET] in: *Séance Publique* 1810, S. 113: "L'artiste avoit à peindre non pas la douleur d'un héros, mais un héros grand dans la douleur."

²⁰¹ [o.V. n. FREMIET] in: *Séance Publique* 1810, S. 120: Indem FREMIET diesen Satz einer Betrachtung der Kunst in Paris vor vierzig Jahren anschließt, vollzieht FREMIET hier einen Seitenhieb auf die dortige *École des Beaux-Arts* und hebt DEVOSGE umso positiver hervor.

²⁰² Sophie FREMIET-RUDE redete ihn in Briefen gelegentlich mit "mon oncle" an. – Vgl. außerdem: *Dictionnaires Biographiques illustrés départementaux. Côte-d'Or. Dictionnaire Biographique Illustré*. Paris [1910], S. 859: "Toute jeune, elle [Sophie FREMIET-RUDE] avait étudié le dessin et la peinture auprès de François Devosge, et de son fils Anatole, ses parents."

²⁰³ FEUILLERAT in: *Annales de Bourgogne* (1998), S. 265: "Malgré quelques velléités passagères, François Devosge ne put se frayer une voie hors des sentiers défrichés. Inféodé aux courants esthétiques de son temps, il pratiqua et enseigna successivement les manières des peintres François Boucher, Jean-Baptiste Greuze, Honoré Fragonard et Jacques-Louis David."

²⁰⁴ Vgl. Textband, **Kapitel V.3**.

²⁰⁵ *Notice sur le monument élevé à Napoléon à Fixin (Côte-d'Or) le 19 Septembre 1847, par MM. Rude et Noisot, et sur le Banquet donné à Dijon le 21 du même mois*. Hrsg. Commission du Banquet. Dijon 1847, S. 6. – ALVIN, Louis: "Fremiet (Sophie)". In: *Biographie nationale de Belgique*. Hrsg. Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique. 44 Bde (davon 16 suppléments). Brüssel, 1866-1985. Bd. 7 (1883), Sp. 298-300, hier Sp. 298. – PIERRON, Sander: *Etudes d'Art*. Brüssel [1903], S. 7: "[...] Sophie Frémiet, qui avait reçu à Dijon les leçons de peinture et de dessin du même Devosge [also François DEVOSGE] dont son fiancé avait acquis les premières notions de la statuaire, maniait le pinceau avec un talent délicat." – Zu François RUDE vgl. S. 1-28.

²⁰⁶ FEUILLERAT in: *Annales de Bourgogne* (1998), S. 265.

²⁰⁷ [o.V. – Louis FREMIET?]: "Nécrologie" [zu François DEVOSGE]. In: *JCO* (26.12.1811), 18. Jg., Nr. 104, S. 833-834, hier: S. 834: "M. Devosge était le père et l'ami de ses élèves; il les aimait autant qu'il en était aimé." – Vgl.: FREMIET, Louis: *Eloge de M. Devosge, fondateur et professeur de l'École de dessin, peinture et sculpture de Dijon*. Dijon 1813, S. [49], Anm. 1: "L'École de M. Devosge, par son organisation, par son but et par la simplicité des moyens d'instruction, ne ressemble à aucune de celles d'Italie et de France. Nulle part on n'a vu le même professeur former à la fois des élèves distingués dans la peinture et la sculpture." – BAUDOT, L[ouis]: *Dialogue aux champs élysées pour servir de suite à l'éloge de M. Devosge*. Besançon 1813.

neueste Literatur identifiziert dessen Sohn Anatole Devosge (Dijon, 13.01.1770 – Dijon, 08.12.1850) als den ersten Lehrer Sophie Fremiets.²⁰⁹ Der ehemalige Schüler Jacques-Louis Davids unterstützte an der *Ecole Spéciale de Dessin, Peinture, Sculpture et Architecture* in Dijon die Prinzipien seines Vaters, zunächst als Lehrer²¹⁰ und später (ab dem 9. Dezember 1813) als deren Direktor.

Für die von Anatole Devosge an der *Ecole spéciale* gegebenen Malereikurse der Jahre 1810 bis einschließlich 1813 sind Schülerregister erhalten. Diese Listen nennen namentlich jeweils bis zu zehn Teilnehmer.²¹¹ Das für 1815 überlieferte *Règlement* der Schule belegt, daß Schüler gemeinhin erst ab dem Alter von zwölf Jahren angenommen wurden.²¹² Die Zulassung von weiblichen Schülern wurde hier nicht thematisiert. Da auch die oben genannten Schülerregister ausschließlich männliche Namen auflisten, kann davon ausgegangen werden, daß Frauen und Mädchen der Zutritt zur Dijonnaiser *Ecole de dessin* verwehrt war, wie dies auch für die Pariser *École Royale gratuite de Dessin* bis zum Ende des neunzehnten Jahrhunderts der Fall war.²¹³ Denn die Unterrichtung von Personen unterschiedlichen Geschlechts im selben Atelier galt zu dieser Zeit als unschicklich.²¹⁴ Eine offizielle Schülerschaft Sophie Fremiets an dieser Schule kann somit ausgeschlossen werden.

Ab 1812 ist allerdings überliefert, daß Anatole Devosge auch private Zeichen- oder Malstunden gab, welche am frühen Morgen oder am frühen Nachmittag stattfanden.²¹⁵ Zu dieser Zeit hatte Sophie Fremiet das Eintrittsalter für die ihr wohl verwehrt *Ecole de dessin* seit längerem erreicht. Zwei Jahre später begegnete Anatole Devosge dem offensichtlichen Bedarf nach einer eigenen Klasse für das weibliche Geschlecht: Für Anfang 1814 besitzt man Kenntnis über die Eröffnung einer von ihm speziell für *desdemoiselles* eingerichteten Zeichen- und Malschule und über sein Angebot, Privatkurse im Domizil seiner Schülerinnen zu geben.²¹⁶ Zur selben Zeit eröffnete Jean-Claude Naigeon (Dijon, 12.12.1753 – Dijon, 11.01.1832), ein ehemaliger Schüler François De-

²⁰⁸ FEULLERAT in: *Annales de Bourgogne* (1998), S. 263.

²⁰⁹ GEIGER [2004], S. 31: "Le premier maître, Anatole Devosge".

²¹⁰ Dijon, AdCO, XXXII, Série T, 3: Situation générale de l'École: Brief des Präfekten der Côte d'Or an den Innenminister, Dijon, 21.05.1806, Doppelblatt, Fol. 2 r: "Les Professeurs de cette Ecole nommés par S. M. Imp. [/] sont MM. Devosges, père, Professeur de dessin [/] Devosges fils, Professeur de Peinture [/] Larmier [Pierre-Philibert LARMIER (Dijon, 1752 – Dijon, 1807)], Professeur de Sculpture [/] Moille [? – so gelesen], Professeur d'architecture [/] Et Marlet [Jérôme MARLET (Dijon, 28.08.1731 – Dijon, 14.11.1810)] pour Conservateur du Musée."

²¹¹ Dijon, AdCO, XXXII, Série T, 3: Situation générale de l'École. Listes nominatives d'élèves. Darin lose: Vier namentliche Teilnehmerlisten zu den Jahren 1810, 1811, 1812 und 1813, jeweils signiert "A. Devosge". – Damit lag die Teilnehmerzahl seines Kurses für Malerei stets leicht über demjenigen für Skulptur von Nicolas BORNIER (Bourberain, 1762 – Dijon, 1829) um circa die Hälfte unter demjenigen für Architektur von Pierre-Joseph ANTOINE (Brazey-en-Pleine, 1730 – Dijon, 1814) und weit unter dem Kurs *Principes de dessin* von Jean-Claude NAIGEON (Dijon, 12.12.1753 – Dijon, 11.01.1832), der zur selben Zeit stets deutlich über hundert Teilnehmer zählte. – Vgl. Dijon, AdCO, XXXII, Série T, 3: Situation générale de l'École. Darin lose: Liste m. Namen der Kurse und der Professoren sowie der Anzahl der Schüler in den Jahren 1810, 1811, 1812 und 1813. Handschriftlicher Vermerk verso: "a joindre à la Lettre du 25^{bre} 1813". – Ein weiteres Exemplar dieser Liste befindet sich in Paris, AN, F/21/642: "École des Beaux-Arts de Dijon: comptabilité 1804-1847".

²¹² Paris, AN, F/21/642: "École des Beaux-Arts de Dijon: comptabilité 1804-1847. Règlement pour l'École Spéciale de Dessin, Peinture, Sculpture et Architecture de la ville de Dijon", Fol. 1 r, Titre 3: "Pour être admis à l'une des classes de l'École, il faudra avoir Douze ans accomplis."

²¹³ Zur genannten Institution in Paris vgl.: LEBEN, Ulrich: *L'École Royale gratuite de Dessin de Paris (1767-1815)*. Saint-Rémy-en-l'Eau 2004, S. 57-62. – Zwar gab es 1787 ein Projekt, eine Zweigstelle der Pariser *École Royale gratuite de Dessin* zu eröffnen, in der auch Mädchen zugelassen waren. Doch ging dieses Vorhaben während der Revolutionen unter, so daß erst 1890 in der *Ecole nationale des Arts décoratifs* zugelassen wurden.

²¹⁴ Vgl. die Bestimmungen im Louvre einem Dekret von 1785: CAMERON 1984, S. 72-75, 80-82; VIDAL in: HYDE / MILLAM [Hrsg.] 2003, S. 239.

²¹⁵ Vgl. die Anzeige in den: *Affiches, annonces et avis divers de la Ville de Dijon*, Nr. 15 [bis], 08.03.1812, S. 126: "M. Devosge, professeur de peinture à l'École spéciale, continue de donner chez lui des leçons particulières de dessin et de peinture, le matin depuis six heures jusqu'à huit, et l'après midi, depuis une heure jusqu'à trois." – Hinweis auf die Annonce von GEIGER [2004], S. 31.

²¹⁶ Vgl. die Anzeige im: *JCO*, Nr. 8, 17.02.1814, S. 71-72: "M. Devosge a l'honneur de prévenir le public qu'il a ouvert chez lui une école de dessin et de peinture pour les demoiselles, depuis deux heures jusqu'à quatre, et qu'il se rendra chez les personnes qui desireraient prendre des leçons particulières."

vosges und Jacques-Louis Davids, getrennte Zeichenkurse für Männer und *demoiselles*, also Mädchen beziehungsweise unverheiratete Frauen.²¹⁷ Während er die Unterrichtszeiten für männliche Schüler auf die frühen Morgenstunden ansetzte, welches mit anschließendem Schulbesuch oder Berufstätigkeit vereinbar war, fand der Unterricht für Mädchen, deren schulische Ausbildung zu dieser Zeit noch nicht die Regel war, mitten am Vormittag statt. Erst 1836 kam in Frankreich die Frage auf, Mädchen eine schulische Grundausbildung zukommen zu lassen, die zu dieser Zeit weder obligatorisch, noch kostenfrei oder konfessionell ungebunden war.²¹⁸ Zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts verfolgte man bei der Erziehung von Mädchen gemeinhin bescheidene Zielsetzungen:

L'éducation ne consiste ni dans l'acquisition, ni dans la culture des talents, ni dans l'arrangement extérieur; [...] Il faut penser à former, dans une fille de quinze ans, une femme chrétienne, une épouse aimable, une mère tendre, une économe attentive, un membre de la société qui puisse en augmenter l'utilité et l'agrément.²¹⁹

Dieses Zitat bringt eine Einstellung zum Ausdruck, welche Jean-Jacques Rousseau (Genf, 28.06.1712 – Ermenonville / Paris, 02.07.1778) durch seinen im Jahre 1762 erstmals erschienenen *Émile* mitprägte. Danach sei die Kunsterziehung von Mädchen nur unter der Bedingung zu billigen, daß sie ausschließlich der Nützlichkeit diene.

Ces progrès volontaires s'étendront aisément jusqu'au dessin, car cet art n'est pas indifférent à celui de se mettre avec goût: mais je ne voudrais point qu'on les appliquât au paysage, encore moins à la figure. Des feuillages, des fruits, des fleurs, des draperies, tout ce qui peut servir à donner un contour élégant aux ajustements, et à faire soi-même un patron de broderie quand on n'en trouve pas à son gré, cela leur suffit.²²⁰

Obwohl um 1800 Zeichenunterricht für Mädchen der mittleren bis oberen Gesellschaftsschichten üblicher wurde,²²¹ wirkten Ideen, wie sie von Rousseau formuliert worden waren in der Kunstkritik über das Lebensende Sophie Fremiets hinaus. Die Eltern Sophie und Victorine Fremiets zeigten also durch die künstlerisch-intellektuelle Förderung ihrer Töchter, welche sie zur professionellen Ausübung des Künstlerberufs befähigte, einen sehr aufgeklärten Charakter. Aufgrund der engen Bindung zur Familie Fremiet haben wahrscheinlich sowohl François als auch Anatole Devosge prägenden Einfluß auf Sophie Fremiet ausgeübt und hinsichtlich des Mindestalters der Schülerin möglicherweise eine Ausnahme gemacht. Wichtiger als die Klärung der genauen Identität ihres ersten Lehrers ist die nähere Untersuchung, was die Lehre unter "Devosge" im Sinne eines "zeitgenössischen Qualitätsprädikats" ausmachte. Obwohl sie im Kindesalter keinen institutionell angebotenen Zeichenunterricht an der *Ecole de dessin* erhielt, die sich in ihrer Anfangsphase durch außergewöhnliche Organisation, pädagogische Zielsetzungen und die Einfachheit der Lehrmittel auszeichnete,²²² wurden Sophie Fremiet vermutlich, unter Ausnahme der Aktmalerei

²¹⁷ Ebd., S. 71: "M. Naigeon, professeur de dessin à l'Ecole des beaux Arts, a l'honneur de prévenir qu'il a ouvert chez lui un cours particulier de leçons de dessin pour les messieurs, de six heures et demie du matin jusqu'à huit et demie, et pour les demoiselles de neuf à onze."

²¹⁸ COSNIER Colette: *La silence des filles. De l'aiguille à la plume*. Paris 2001, S. 63-64. COSNIER verweist auf: BUISSON, Ferdinand: *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*. 2 Bde. Paris 1887, Bd. 1, S. 1013.

²¹⁹ Zitiert aus: LEPRINCE DE BEAUMONT (Mme): *Le Magasin des adolescentes ou Dialogues entre une sage gouvernante et ses élèves de la première distinction*. 3 Bde. Lyon 1810 [1760], Bd. 1, S. v-xxiv: "Avertissement" [Zu einem folgenden moralisierenden Theaterstück], hier: S. xj und xij.

²²⁰ ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Émile ou de l'éducation*. Paris 1966 [1762] S. 479-480.

²²¹ OPPENHEIMER 1996, S. 20-21.

²²² "Cette école ne ressemblait alors à aucune autre, tant par son organisation, ses objectifs pédagogiques, que par la simplicité des moyens d'instruction mis en œuvre." – MEYER, Hélène: "François Devosge et l'École de dessin, 1766-1786". In: Ausst.-Kat. Dijon 2002, S. 37-48, hiesiges Zitat: S. 47. – Vgl. FREMIET, Louis: *Éloge de M. Devosge. Fondateur et Professeur de l'École de dessin et sculpture de Dijon, de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de cette ville*. Dijon 1813, S. 49, Anm. 1: "L'Éloge de M. Devosge, par son organisation, par son but et par la simplicité

nach lebendem Modell, sehr ähnliche Lehrinhalte²²³ wie in der *Ecole de dessin* vermittelt.

II.2.3 LEHRINHALTE UND KÜNSTLERISCHER ANFANG (1812-1816)

Nachdem François Devosge in Lyon und Paris eine Ausbildung zum Bildhauer genossen hatte, wurde er durch eine frühe Sehschwäche gezwungen, sich der Malerei zu widmen. Er gelangte in das Pariser Atelier von Jean-Baptiste-Henri Deshayes (Celleville / Rouen, 1729 – Paris, 10.02.1765), dem Schwiegersohn von François Boucher (Paris, 29.09.1703 – Paris, 30.05.1770), bevor er sich 1760 in Dijon niederließ.²²⁴ In der *Ecole de dessin*, die er 1767 gegründet hatte, lehrte François Devosge schwerpunktmäßig das Zeichnen, sowohl nach lebendem Modell als auch nach eigenen Zeichnungen von Körperdetails, Ornamenten und Gegenständen.²²⁵ Weitere Vorbilder fanden die Schüler in Kunstwerken anderer Künstler aus der Sammlung Devosges. Er legte großen Wert auf kunstwissenschaftliche Lektüre,²²⁶ weshalb er seinen Schülern auch seine Bibliothek zur Verfügung stellte. Diese, von seinem Sohn erweiterte und nach dessen Tod 1850 der Stadt Dijon hinterlassene Bibliothek,²²⁷ umfaßte einerseits Werke zur Perspektive, Anatomie, Ikonographie und diversen künstlerischen Techniken, die zur methodischen Ausbildung hilfreich waren. Andererseits beinhaltete seine Bibliothek griechische und römische Klassiker, französische Literatur des sechzehnten bis achtzehnten Jahrhunderts und historische Nachschlagewerke, die zum tieferen Verständnis von Historienmalerei und zur späteren Findung eines Bildthemas dienen konnten.²²⁸ Eine Zeichnung François Rudes, der von 1800 bis 1807 neben der Arbeit in der väterlichen Schmiede an der *Ecole de dessin* die Bildhauerei erlernte, weist darauf hin, daß Schüler aller Klassen dieser Schule zum Studium und zur zeichnerischen Umsetzung von Historienmalerei angehalten waren. Diese Zeichnung François Rudes hatte das 1806 im Salon ausgestellte Gemälde "Le Dévouement de Cimon" zum Vorbild,²²⁹ welches Anatole Devosge 1803 in Rom gemalt hatte.

Auch die bislang früheste lokalisierte Zeichnung Sophie Fremiets "Hercule et Phillo" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 2**), ist eine Übung nach einem gleichnamigen, im Salon von 1812²³⁰ ausgestellten Gemälde von Anatole Devosge (**A I, Abb. Kat.-Nr. 2.1**). Dabei handelt es sich um eine Ausführung in Bleistift auf Papier, das zur maßstabsgerechten Übertragung des Vorbilds im Vorfeld der Zeichnung mit einem Quadratraster überzogen wurde. In dieser Umrißzeichnung sind vereinzelte,

des moyens d'instruction, ne ressemble à aucune de celles d'Italie et de France. Nulle part on n'a vu le même professeur former à la fois des élèves distingués dans la peinture et la sculpture."

²²³ Vgl. hierzu: MAIRRY [1962]: S. 17-33: "L'école spéciale de dessin, peinture, sculpture et architecture de Dijon. Sa création et son histoire jusqu'en 1830"; S. 72-97: "Les buts, l'enseignement, les résultats de l'école."

²²⁴ Sein Lehrer in Lyon war Michel PERRACHE (Lyon, 12.07.1686 – Lyon, 21.12.1750), in Paris Guillaume II COUSTOU (Paris, 17.03.1716 – Paris, 13.07.1777.) – Vgl. FEUILLERAT in: *Annales de Bourgogne* (1998), S. 262.

²²⁵ FEUILLERAT in: *Annales de Bourgogne* (1998), S. 265; MEYER in: Ausst.-Kat. Dijon 2000, S. 48.

²²⁶ QUARRÉ, Pierre: *Une école provinciale de dessin au XVIII^e siècle: l'Académie de peinture et sculpture de Dijon*. (Ausst.-Kat. Dijon, Musée des Beaux-Arts). Dijon 1961. – FEUILLERAT in: *Annales de Bourgogne* (1998), S. 264.

²²⁷ Vgl.: GARRETA, Jean-Claude: "La bibliothèque Devosge". In: Ausst.-Kat. Dijon 2000, S. 103-111, hier: S. 103.

²²⁸ FEUILLERAT in: *Annales de Bourgogne* (1998), S. 268.

²²⁹ Dijon, MBA, Legs Joliet, Inv. 304-167. – FEUILLERAT in: *Annales de Bourgogne* (1998), S. 270, Anm. 47. – Vgl. GEIGER, Monique: *Dessins des XVII^e et XIX^e siècles du Musée des Beaux-Arts de Dijon*. (Ausst.-Kat. F, Montauban, Musée Ingres, 19.12.1981-28.02.1982). Montauban 1981, S. 28-29.

²³⁰ Vgl. die Anzeige in den: *Affiches, annonces et avis divers de la ville de Dijon*, 23.08.1812, S. 328: "M. Devosge, professeur de peinture à l'Ecole spéciale de Dijon, vient de terminer un grand tableau d'histoire, qui sera exposé publiquement, dans son atelier, le 22 de ce mois et les cinq jours suivants, depuis onze heures jusqu'à trois. Le sujet de ce tableau est le fait mythologique d'Hercule et de Phillone, ainsi rapporté par Pausanias dans le 8^e livre de son voyage historique: Alcimédon, héros grec, irrité du mariage clandestin de sa fille Phillone avec Hercule, la fait enchaîner sur le mont Ostracine près de Phigalie, et la laisse exposée avec son enfant. Hercule arrive, et délivre la mère et son fils du danger où ils étaient."

schwächere Binnenzeichnungen zur Akzentuierung von Felsformationen oder Muskelsträngen zu finden. Bedingt durch diese Technik und den Verzicht auf Schatteneffekte, erreicht die Zeichnung nur wenig plastische Wirkung zugunsten äußerster Detailgenauigkeit.²³¹ Außerdem erwähnte Rabut eine von 1812 datierende, nicht lokalisierte Zeichnung in Bleistift (*au crayon*), welche ein Porträt von Sidonie Moyne im Kindesalter wiedergibt (**A I, Kat.-Nr. 1**).²³² Ein Angehöriger des Modells beurteilte die Ähnlichkeit mit diesem zwar als nicht sehr groß, doch die Haltung und die Behandlung der Stoffe als sehr gelungen:

[S]i elle n'a pas bien saisi la ressemblance, on ne peut que la louer sur l'exécution du dessin; elle a parfaitement rendu l'attitude; des draperies sont bien faites.²³³

Dieser sehr geringe Kenntnisstand über das zeichnerische Frühwerk Sophie Fremiets läßt sich entscheidend erweitern durch ein bislang unveröffentlichtes Skizzenbuch.

II.2.4 DAS SKIZZENBUCH SOPHIE FREMIET-RUDES

Das Skizzenbuch Sophie Fremiet-Rudes hat hinsichtlich seines Formats, seines Einbands und seiner Montierung außer vereinzelt Anmerkungen von unbekannter Hand vermutlich keine nachträglichen Veränderungen erfahren, bevor und nachdem es am 20. Dezember 1948 durch Madame Faber de Raulin dem *département des sculptures* im Louvre geschenkt wurde.²³⁴

Eine erste Durchsicht offenbart zum Teil starke stilistische Unterschiede der Zeichnungen, die einerseits durch ihre unterschiedliche Zweckgebundenheit oder Intention bedingt sein könnte.

So können Nachzeichnungen zum Festhalten einer originalen Komposition, zur Anatomie- oder Stilübung bestimmt sein. Das Nachzeichnen dient damit nicht nur der Abbildung, sondern auch einem Lern- und Verständnisprozeß. Dabei unterliegt die Übertragung des Gegenstands der Zeichnung stets einer individuellen Interpretation.²³⁵ Skizzen zur sukzessiven Werkvorbereitung oder Skizzen zur Fixierung eines spontanen Eindrucks ohne bewußte Zielsetzung können gegenüber den Nachzeichnungen in einem flüchtiger wirkenden Stil ausgeführt sein.

Stilistische Unterschiede könnten allerdings auch von der Beteiligung unterschiedlicher Hände herrühren. Neben dem Problem der "Händescheidung", worauf später eingegangen werden soll (vgl. **A II, I**), stellen sich die Fragen nach der Datierung und den Entstehungsorten der Zeichnungen im Skizzenbuch Fremiet-Rudes. Einige spontane Skizzen ihrer Umgebung sowie werkvorbereitende Zeichnungen sind eindeutig der Schaffensphase Fremiet-Rudes in Brüssel zuzuordnen, weshalb sie in späteren Kapiteln behandelt werden sollen. Andere Zeichnungen scheinen zeitlich schwerer eingrenzbar. Denn das Skizzenbuch enthält auffällig viele Reproduktionszeichnungen nach italienischer Renaissancemalerei sowie der Antike, die François und Anatole Devosge ihren Schülern nahezubringen versuchten. Obwohl dies für ihre Zeit keine ungewöhnliche Vorliebe darstellte, könnte dies bedeuten, daß entsprechende Zeichnungen in Dijon entstanden sind. Dies

²³¹ Im Zeichnungskonvolut des *Fonds Devosge* des MBA Dijon, ist eine weitere, anonyme Nachzeichnung des genannten Gemäldes erhalten, welche besonderen Wert auf die plastische Wirkung der Zeichnung legt.

²³² RABUT in: *Le bien public* (30.07.1908), S. III, Sp. 4, nach der Liste von Mme MAIREL D'ESLON [Vgl. ebd. Anm. 1]: "Sidonie Moyne enfant 1812".

²³³ Brief von M. MOYNE-MASSON (Beaune) an seinen Bruder, den Notar [Gaspard] MOYNE vom 30.05.1812. (nicht lokalisiert) – Zitiert nach: RABUT in: *Le bien public* (09.07.1908), S. III, Sp. 1.

²³⁴ Paris, Musée national du Louvre, Ohne Inv.-Nr. [Stand: 03/2007] – Mein freundlicher Dank gilt an dieser Stelle Mme LEROY-JAY LEMAISTRE, Konservatorin (Skulptur) im Musée national du Louvre / Paris, die mir das Skizzenbuch freundlicherweise zur Kenntnis gebracht und mir ihre Dokumentation in großzügiger Weise geöffnet hat.

²³⁵ Vgl. hierzu: ROSENBERG, Raphael: *Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung*. Berlin 2000, S. 14-15; Zu einer Definition des Begriffs "Nachzeichnung" vgl. ebd., S. 53-54.

mag bei der ersten Betrachtung des Skizzenbuchs wenig plausibel erscheinen, denn es ist festzustellen, daß Fresken in Rom als Vorbild für einige Zeichnungen der Künstlerin dienten. Allerdings ist nicht bekannt, daß Sophie Fremiet-Rude sich jemals auf eine Italienreise begeben hat, obwohl sie anlässlich derjenigen ihres späteren Ehemanns im Jahre 1843 großes Interesse bekundete.²³⁶ Somit ist unwahrscheinlich, daß die Künstlerin diese Werke im Original gesehen haben kann. Dies trifft auch auf einige der beweglichen Werke zu, die von der Künstlerin gezeichnet wurden, da sie in der Zeit von Anfang des neunzehnten Jahrhunderts bis zu Sophie Fremiets Umzug nach Belgien Ende 1816 nicht zum Kunstbestand in Dijon gehörten.²³⁷

Dennoch ist nicht auszuschließen, daß viele der Zeichnungen in Dijon entstanden. Denn Reproduktionen können als "Bindeglied" zwischen dem Original und der Nachzeichnung Sophie Fremiets gedient haben. In Dijon kommen hierfür Exemplare aus der ehemaligen Bibliothek und Graphiksammlung von François beziehungsweise Anatole Devosge in Frage, die 1850 zunächst ins Museum von Dijon gelangten und als Eigentum der Stadt 1924 auf drei Dijonnaiser Institutionen verteilt wurden.²³⁸

Dazu gehört auch der ehemalige *Recueil VII*,²³⁹ der unter anderem den Zyklus "La favola di Psiche" enthält, von dem Meister mit dem Würfel (tätig 1532-1550) und Agostino Veneziano (um 1490-um 1540) in Kupfer gestochen und 1774 in Rom veröffentlicht wurde. Mehrere Blätter des Skizzenbuches Fremiet-Rudes tragen Teilszenen, die vermutlich aus den Blättern des ehemaligen *Recueil VII* extrahiert wurden (Vgl. **A II, Abb. 3-7** und **46** mit zugehörigen Vergleichsabbildungen). Dabei ignoriert oder durchbricht die Anordnung im Skizzenbuch meist die ursprüngliche Komposition. Denn im Skizzenbuch sind ehemals zusammenhängende Szenen einer Darstellung auf mehrere Seiten verteilt zu finden. Die Zeichnungen, die dem druckgraphischen Werk als Vorlage dienen sollen nach Zeichnungen Michiel Coxie (1499-1592) entstanden sein, möglicherweise inspiriert durch Raffaello Santi (Urbino, 26. o. 28.03.1483 – Rom, 06.04.1520), der im 19. Jahrhundert als Urheber galt.

Das Skizzenbuch zeigt auch Zeichnungen nach Raffaels Fresken auf den Pendentifs der *Loggia di Psiche* der Villa Farnesina in Rom (Vgl. **A II, Abb. 69, 70, 75**). Obwohl im Museum von Dijon Zeichnungen aus der Sammlung Devosge zu finden sind, welche teilweise dieselben Motive tragen,²⁴⁰ handelt es sich bei den direkten Vorbildern für das Skizzenbuch mit Sicherheit um Graphiken. Denn die Zeichnungen Sophie Fremiets besitzen eine den Originalfresken entgegengesetzte Ausrichtung der Darstellung. Als Vorbild für die genannten Zeichnungen könnten Stiche François Perriers (Salins, 1590 – Paris, 1650) gedient haben, die im ehemaligen *Recueil LVII* der Sammlung Devosge enthalten sind.²⁴¹

Weitere Blätter des ehemaligen *Recueil LVII*, welche Kupferstiche von Carlo Cesio (Antradoco / Rieti, 17.04.1626 – Rieti, 06.01.1686) nach Annibale Carraccis (Bologna, 03.11.1560 – Rom, 15.07.1609) *Ignudi* im Palazzo Farnese zeigen, sind für die vorliegende Untersuchung zwar hinsichtlich ihres Motivs von Interesse, kommen jedoch nicht als direktes Vorbild in Frage. Denn die hier zu findende Ausrichtung der Figuren entspricht zwar derjenigen der Originale, ist jedoch der-

²³⁶ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, [Paris] "Lundi" [30.08.1841]. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 163, Blatt 1, Fol. 2 r.

²³⁷ Zum Kunstbestand des Museums vgl.: Ausst.-Kat. Dijon 2000.

²³⁸ Die Bibliothek und Graphiksammlung François und Anatole DEVOSGES wurde 1924 auf folgende drei dijonnaiser Institutionen verteilt: Die Stadtbibliothek, die Universitätsbibliothek und das MBA. Das Recht der ersten Auswahl besaßen dabei die beiden Bibliotheken. – Vgl.: GARRETA in: Ausst.-Kat. Dijon 2000, S. 103-111, hier: S. 103-104.

²³⁹ Heute: Dijon, BmD, Est. 173.

²⁴⁰ GUILLAUME, Marguerite: *Catalogue des dessins italiens. Collections du musée des Beaux-Arts de Dijon*. Dijon [2004], (Vgl. "Psyché rapportant l'eau du Styx" (S. 375, Nr. 725), "Jupiter embrassant l'Amour" (S. 376, Nr. 727).

²⁴¹ Heute: Dijon, BmD, Est. 3004. – Zur ehemaligen Zugehörigkeit dieses gebundenen Konvoluts zum *Legs Devosge* vgl. das eingeklebte Typoskript auf der Innenseite des Vorderdeckels.

jenigen der Zeichnungen Fremiet-Rudes entgegengesetzt (Vgl. **A II, Abb. 21, 24, 32, 34 bis 42**).²⁴² Vermutlich dienten also andere Reproduktionen als Vorbild für die Zeichnungen Fremiet-Rudes.

Für die "Anatomie eines Pferdes" kann mit sehr großer Wahrscheinlichkeit eine Zeichnung Edme Bouchardons (Chaumont-en-Bassigny, 29.05.1698 – Paris, 27.07.1762), die sich heute im Louvre befindet, angenommen werden.²⁴³ Auch die Schule Devosges besaß mehrere anatomische Zeichnungen dieses Künstlers: So nennt ein Inventar der *Ecole de Dessin* von 1812²⁴⁴ einen *Recueil de dessin Anatomique de Bouchardon* (Vgl. **A II, Abb. 75**).

Die vollständige Inventarisierung und eingehende Untersuchung der ehemaligen Sammlung Devosges²⁴⁵ könnten sicherlich weitere frühe Inspirationsquellen Sophie Fremiets ins Licht führen. Fest steht, daß das Skizzenbuch der Künstlerin bereits in Dijon begonnen worden sein kann. Im Fortlauf der Arbeit soll gezeigt werden, daß sie sich seiner auch in Brüssel und bis in ihre Pariser Schaffensphase hinein bedienen sollte.

II.2.5 DAS VERHÄLTNIS DER FAMILIE FREMIET ZU FRANÇOIS RUDE UND DER UMZUG NACH BELGIEN

Neben ihren eigenen Töchtern unterstützte das Ehepaar Monnier-Fremiet auch den aus einfachen Verhältnissen stammenden François Rude, ab 1800 Schüler der Bildhauerklasse an der Dijonnaiser *Ecole de dessin*²⁴⁶ sowohl durch ausgeprägte Gastfreundschaft als auch finanziell.²⁴⁷ Der Empfehlung François Devosges nachgehend, beauftragte die Familie des Anfang 1804 verstorbenen Louis-Gabriel Monnier den jungen Bildhauer mit dessen Büste, welche bereits im Sommer desselben Jahres in der Dijonnaiser Akademie präsentiert wurde. Anschließend richtete François Rude im Haus der Fremiets sein erstes Atelier ein.²⁴⁸ Louis Fremiet bewahrte den jungen Rude 1805 davor, in die Armee eingezogen zu werden, indem er ihn durch einen (bezahlten) Stellvertreter auslöste.²⁴⁹ Von François Devosge 1807 an Baron Dominique Vivant Denon (Givry,

²⁴² Im Inventar von MOISANT finden sich vermutlich diese Blätter wieder: Dijon, AdCO, XXXIII, Série T, 10: MOISANT, Charles: "Catalogue des gravures existantes au Musée de Dijon." Fol. 11 v [Armoire D, N° 7]: "Galerie du palais Farnese à Rome dessinée par Annibal Carrace et gravée par Charles Cesio, un volume oblong in folio, 30 planches."

²⁴³ Ein Blatt des Skizzenbuchs (Vgl. **A II, Abb. 74**) weist starke Ähnlichkeit auf mit von BOUCHARDON gezeichneten Anatomien eines Pferdes im Louvre, Cabinet des Dessins, Inv. Nr. 24745 recto und 24381 recto.

²⁴⁴ Dijon, AdCO, XXXII, Série T, 4: "Mobilier, matériel, ouvrages et modèles d'enseignement". – Vgl. darin die Liste, datiert 07.07.1812: "Etat estimatif des estampes dans la manière du Crayon, des dessins, des Plâtres appartenant à Monsieur Devosge et qui font nécessaires pour l'Instruction des Elèves de l'Ecole spéciale de Dessin, Peinture et Sculpture de Dijon, ledit Etat formé par nous soussignés Professeurs de dessin de sculpture et d'Architecture de cette école."

²⁴⁵ Bei der Suche nach diesen Werken ist mit Sicherheit die durch GARRETTA genannte Notiz von Fernand MERCIER (conservateur adjoint im MBA von Dijon von 1921-1929) von großer Hilfe, welche die Verteilung der Bücher auflistet. (GARRETTA in: Ausst.-Kat. Dijon 2000 S. 104, ohne Ortsangabe.) Die Lokalisierung einzelner Werke durch GARRETTA verdeutlicht, daß bei der Aufteilung mehrfach Text- und Tafelband desselben Werks getrennt wurden.

²⁴⁶ AUPETITALLOT, Yves; GEORGEL, Pierre: *François Rude 1784-1855*. [Faltblatt zur: Présentation de la Collection du Musée pour le Bi-Centenaire de la Naissance de Rude. MBA Dijon, 07-12/1984], S. [1].

²⁴⁷ FEUILLERAT in: *Annales de Bourgogne* (1998), S. 269-270.

²⁴⁸ *Notice* [...] 1847, S. 3; [ALVIN] 1883, Sp. 296: "D'abord, sous prétexte, de faciliter l'exécution du travail qu'il lui avait commandé [die Büste Monniers], il lui fit accepter une petite chambre qui lui servit d'atelier."

²⁴⁹ [LEGRAND] 1856, S. 15; DUGUET in: *Les contemporains* (1899), S. 5; BELLIER DE LA CHAVIGNERIE in: *Chronique des Arts* (1867), S. 301 und [ALVIN] 1883, Sp. 296. – POISOT, Charles: *Notice sur le Sculpteur François Rude né à Dijon le 4 janvier 1784, mort à Paris le 3 novembre 1855. Lue le mercredi 26 Novembre 1856*. [Extrait des Mémoires de l'Académie de Dijon]. Dijon 1857, S. 5-6. – BERTRAND 1888, S. 16.

1747 – Paris, 1825),²⁵⁰ den Direktor des *Musée Napoléon* und von 1806 bis 1809 Leiter der napoleonischen Kunstrequisitionen, empfahlen, gelangte Rude in die Bildhauerateliers Edme Goules (Langres, 04.01.1762 – Paris, 01/1841), einem ehemaligen Schüler François Devosges, und Pierre Cartelliers (Paris, 02.12.1757 – Paris, 12.06.1831). Seit 1809²⁵¹ war Rude Schüler an der Pariser *Ecole des Beaux-Arts*, wo er 1812 mit "Aristée pleurant ses abeilles"²⁵² den *Premier Prix de Rome* errang. Denon soll ihn ermutigt haben, ganz Italien zu besuchen und dafür finanzielle Rücklagen zu schaffen, weshalb Rude zunächst in Paris blieb.²⁵³ In den Jahren 1813 und 1814 arbeitete er für die Porzellanmanufaktur in Sèvres.²⁵⁴

Ein Brief des Innenministeriums an den Direktor der französischen Akademie in Rom Guillaume [Guillon-]Lethière (Guadeloupe, 1760 – Paris, 1832)²⁵⁵ vom 9. Dezember 1814 besagt, Rude habe sich aus diversen zwingenden Umständen ("diverses circonstances impérieuses") nicht mit den anderen Stipendiaten 1813 nach Rom begeben können. Doch sei mit seiner Ankunft ab Anfang Januar 1815 zu rechnen. Einem auf das Jahr 1815 zurückblickenden Brief François Rudes an seinen Bildhauerkollegen Jean-Baptiste-Louis Roman (Paris, 31.10.1792 – Paris, 11.02.1835) zufolge, hatte er selber seine Ankunft in Rom spätestens für März²⁵⁶ oder August²⁵⁷ desselben Jahres geplant. Rude schrieb, daß er nach der Zuerkennung des Rompreises (1812) zunächst in Paris geblieben war, um seine Schulden zu begleichen. Dies sei ihm jedoch nur unzureichend gelungen. Auf dem Weg gen Süden besuchte er seine Heimatstadt, wo er noch am 15. Dezember 1815 weilte, wie besagter Brief an Roman belegt.²⁵⁸ Durch die Veränderung der politischen Umstände nach der Niederlage Napoleon Bonapartes (Ajaccio, 15.08.1769 – St. Helena, 05.05.1821) empfand er die Notwendigkeit, hier länger zu verweilen als vorgesehen. Denn am 19.01.1814 war Dijon unter österreichische Besatzung geraten.²⁵⁹ Am 21. Januar wurde Louis Fremiet gemeinsam mit mehreren anderen Bürgern der Stadt aus heute unbekanntem Grund gefangen genommen. Spätestens im Mai 1814 wurde er aus seiner Haft entlassen.²⁶⁰ Mitte März 1815 erreichte Dijon die Nachricht von der am 1. März erfolgten Landung Napoleons auf dem

²⁵⁰ Zu VIVANT-DENON s.: BAILLY, Bernard: Dominique *Vivant Denon (1747-1825): de la Bourgogne au Musée Napoléon*. Chalon-sur-Saône 2002. – Doninique Vivant-Denon: *L'œil de Napoléon*. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée du Louvre, 20.10.1999-17.01.2000). Hrsg. Marie-Anne DUPUY. Paris 1999.

²⁵¹ AUPÉTITALLOT / GEORGEL 1984, S. [1]

²⁵² POISOT 1857, S. 17. – Zur ebenfalls an der Ecole des Beaux-Arts geschaffenen Büste "Attention mêlée de Crainte" vgl. SCHWARTZ, Emmanuel: "L'expression des passions: Duchenne de Boulogne, héritier de la doctrine académique". In: MATHON, Cathérine [Hrsg.]: *Duchenne de Boulogne (1806-1875). La mécanique des passions*. (Ausst.-Kat. F, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 26.01.-04.04.1999). Paris 1999, S. 87-97, hier: S. 95.

²⁵³ DUGUET in: *Les contemporains* (1899), S. 5: "Décidé à visiter toute l'Italie, il essaya, sur le conseil de Denon, d'amasser quelques économies. Éclatèrent les désastres de 1814, le séjour de Paris lui devint pénible. Il sollicita son ordre de départ pour Rome, et se dirigea vers Dijon afin d'embrasser en passant ses amis." – Vgl. BERTRAND 1888, S. 19.

²⁵⁴ GASTINEAU, Marcel: "Rude à la Manufacture de Sèvres (1813-1814)". In: *La revue de l'art ancien et moderne*. Bd. 61, 01-05/1932, S. 181-186. – Das Archiv von Sèvres beinhaltet Korrespondenz François Rudes aus der betreffenden Zeit.

²⁵⁵ Schriftführer (*Directeur de Correspondance*) für das Innenministerium (i.A.) an Guillaume [GUILLON-]LETHIÈRE, *Directeur de l'Ecole de Rome*, Paris, 09.12.1814, angekommen in Rom: 03.01.1815; Rom, Académie de France à Rome (Villa Médicis), Archiv, Karton Nr. 13 "Guillon-Lethière. 1807-1816. Correspondance (Paris).", Fol. 408 u. 409.

²⁵⁶ François RUDE an Jean-Baptiste ROMAN, rue de Petit-Carreau, Nr. 27, Paris, 15.12.1815, (Gray, Musée du Baron-Martin, Inv. 2194) – Transkription in: DAVOINE, Félix; MIRIMONDE, A.P. de: *Musée du Baron-Martin, Gray: Catalogue*. Hrsg. Musée du Baron-Martin, Gray. Gray 1993, S. 474-475, Nr. 2194, hier S. 475: "[...] vous me direz peut-être pourquoi je n'y suis pas depuis trois ans pourquoi je n'y suis pas depuis 9 mois c'est ce que je vais vous dire. Pour le temps que j'ai passé à Paris je ne vous en parlerai pas vous connaissez mes affaires tout aussi bien que moi, vous savez que je voulais payer mes dettes avant de partir et que j'ai fort mal réussi."

²⁵⁷ Die Transkription nach DAVOINE unterscheidet sich von der erstmalig vollständigen Veröffentlichung des Briefes durch seinen ehemaligen Besitzer A.P. DE MIRIMONDE in: *BSAf*, 1969, S. 75-77, hier S. 76: "[...] pourquoi je n'y suis pas depuis 5 (?) mois."

²⁵⁸ Vgl. Anm. 256.

²⁵⁹ Vgl. hierzu: GAFFAREL, Paul: *Dijon en 1814 et 1815*. Hrsg. Société bourguignonne de géographie et d'histoire. Dijon 1897. – BUSENHARD, Renaud: *La Côte d'Or pendant les invasions de 1814 et 1815*. Mémoire de Maîtrise d'Histoire, Université de Bourgogne. Leitung: Arlette BROSSELIN. Unveröff. Typoskript. Dijon 1995.

²⁶⁰ GEIGER in: *MAD* (2003), S. 212.

französischen Festland. Rude soll es gemeinsam mit Fremiet und weiteren Bonapartisten gelungen sein, eine von Marschall Michel Ney (Saarlouis, 10.01.1769 – Paris, 07.12.1815) kommandierte und zum Aufhalten Napoleons befehligte Truppe umzustimmen.²⁶¹

Bereits seit dem 22. April 1815 fand in Dijon eine unter dem Titel *De la noblesse et du peuple français* anonym erschienene und nach Louis-Bénigne Baudot (1765 – 1844) von Hand Louis Fremiets stammende Broschüre Verbreitung in zahlreichen Exemplaren.²⁶² Diese entsprach einem Plädoyer für die Französische Revolution und für das Recht auf erneute Auflehnung des Volkes zugunsten der Grundwerte der Nation, einer liberalen Verfassung, der Festigung einer erneuten Dynastie Napoleons und des allgemeinen Wohlstands.²⁶³

Qu'est-ce que la révolution française? C'est la guerre du peuple contre la noblesse; la victoire de la liberté sur l'esclavage; le triomphe des idées libérales sur le vieux système de despotisme politique et sacerdotal.²⁶⁴

In diesem Text bezeichnete Fremiet den in der Französischen Revolution zum Ausdruck gelangten Freiheitswillen und die folgende Niederschlagung der von den Royalisten herbeigerufenen ausländischen Armeen als Triumph der Nation. Doch habe die *noblesse* in feiger Weise durch perfide Komplote die Franzosen gegeneinander aufgehetzt²⁶⁵ und anschließend die Großzügigkeit der Regierung Napoleons, der Frankreich aus der Krise herausgeführt habe, verraten.²⁶⁶ Da das Volk sich erneut in der Bedrohung durch ausländische Truppen und Anhänger des alten Regimes befinde, die eigennützig handelten und die Nation nicht respektierten, sei es Bürgerpflicht, sich erneut gegen die Feinde zu erheben:

Puisque c'est la guerre de la noblesse contre le peuple, il faut que le peuple se lève comme en 1792, et écrase ses ennemis de sa masse.²⁶⁷

Fremiets Vision einer idealen Staatsführung unter Napoleon scheiterte jedoch an der politischen Realität. Die endgültige Niederlage Napoleon Bonapartes bei Waterloo und seine Abdankung am 8. Juli 1815 ließen Fremiet die Notwendigkeit erachten, sich vorausschauend ins ausländische Exil zu begeben.²⁶⁸ Die näheren Gründe und Umstände der Niederlassung Louis Fremiets in Belgien sind dem Reisetagebuch des Dr. Anton Endres (1776 – 1825) zu entnehmen, in dem der Autor eine diesbezügliche rückblickende Schilderung des Malers Jacques-Louis David wiedergibt:

Mr Fremyet , ancien con= [/] troleur des contributions à Dijon est connu dans [/] sa patrie comme homme plein d'esprit. En 1814 [/] Napoléon Bonaparte ayant quitté l'île d'Elbe [/] et étant rentré en France, on a cru devoir [/] s'adresser à M Fremyet, pour faire une annonce [/] publique de cet évènement, et pour donner une [/] espèce d'instruction aux habitans des Provinces [/] dans cette occasion critique. Mais Louis XVIII. [/] ayant été replacé sur le trone de ses an= [/] cêtres et M Fremyet craignant que de [/] mesures vindicatives ne pussent pas être prises [/] contre lui, il l'a jugé prudent, de prévenir la

²⁶¹ ROSENBERG 1894, S. 408.

²⁶² [FREMIEU, Louis]: *De la noblesse et du peuple français*. Dijon 1815. – Vgl. Dijon, BmD, Ms BAUDOT 2062, Fol. 379-382 [eingebunden zwischen Fol. 378 und 383]. – Zuschreibung der Broschüre durch BAUDOT an FREMIET auf Fol. 379 r. Sie sei im Supplément der Nr. 28 des JCO vom 22.04.1815 erschienen und in den Petites affiches de Dijon vom 23.04.1815 von M. CARION besprochen worden. – Hinweis auf diese Broschüre bei: GEIGER in: *MAD* (2003), S. 213 und GEIGER [2004], S. 34-35.

²⁶³ [FREMIEU] 1815, S. 7, bzw. Dijon, BmD, Ms BAUDOT 2062, Fol. 382 v.

²⁶⁴ Ebd. S. [1], bzw. Dijon, BmD, Ms BAUDOT 2062, Fol. 379 r.

²⁶⁵ Ebd. S. 2, bzw. Dijon, BmD, Ms BAUDOT 2062, Fol. 379 v.

²⁶⁶ Ebd. S. 3, bzw. Dijon, BmD, Ms BAUDOT 2062, Fol. 380 r.

²⁶⁷ Ebd. S. 6, bzw. Dijon, BmD, Ms BAUDOT 2062, Fol. 381 v.

²⁶⁸ SILVESTRE, Théophile: *Histoire des Artistes Vivants. Études d'après Nature*. Paris 1856, S. 311; GEIGER 1989, S. 167; FREMIETS Flucht führte ihn von Dijon über Pont-de-Pany (ca. 20 km westlich von Dijon), auf unbekanntem Wege in den Westen Belgiens. RUDE, der ihn nach Pont-de-Pany begleitet haben soll, hat eventuell den über Genf nach Belgien flüchtenden Jacques-Louis DAVID getroffen. – Vgl. [LEGRAND] 1856, S. 83; SILVESTRE 1856, S. 311, DAVID 1880, S. 519; FOURCAUD 1904, S. 89-90; GEIGER [2004], S. 36.

proscription, et s'expatriant ainsi volontairement [] il est venu comme plusieurs de ses compatriotes [] dans les Pays Bas. Jouissant d'une petite rente [] à Mons, il y demeure pour la toucher [...].²⁶⁹

Louis Fremiet ließ seine Familie unter der Obhut François Rudes zurück.²⁷⁰ Dazu gehörten seine Ehefrau mit den beiden Töchtern sowie seine Schwester Cathérine (Dijon, 14.11.1782 – n. 1847) und ihre gemeinsame achtzigjährige Mutter Jeanne Fremiet²⁷¹ (gest. in Brüssel, 27.11.1820).²⁷² Nachdem Louis Fremiet im Januar 1816 im niederländischen Mons eine Stelle als Steuerbeamter gefunden hatte,²⁷³ schickte er seiner Frau eine von Athanase-Marie Thomeret,²⁷⁴ Notar in Mons, am 9. Januar beglaubigte Vollmacht,²⁷⁵ den familiären Haushalt aufzulösen. Vom 8. bis zum 10. Oktober 1816²⁷⁶ wurde das Mobiliar im Haus der Fremiets, rue de Godrans, durch den befreundeten Händler (*marchand orfèvre*) Joseph-Honoré Brunet,²⁷⁷ versteigert. Die Haushaltsauflösung erzielte einen Erlös von 1248,60 francs.²⁷⁸ Bei dem die Vollmacht an Madame Fremiet und den Verkauf des familiären Mobiliars beglaubigenden Notar handelte es sich um Gaspard Moyne, seit

²⁶⁹ Würzburg, StAWü, SA, KA FE 23^b, S. 79-80. – Vgl. die Transkription bei BOTT 1993, S. 193.

²⁷⁰ Vgl. den Brief von RUDE an ROMAN vom 15.12.1815 (hier zitiert nach DAVOINE / MIRIMONDE (Best.-Kat. Gray 1993), S. 475 (Vgl. Anm. 245. : "il parait qu'après avoir été forcé par les affaires politiques à rester quatre mois à Dijon j'y ai été retenu pour un motif bien plus puissant encore vous connaissez Monsieur Fremiet et sa famille je vous en ai parlé souvent vous savez que M. et Mme Fremiet m'ont servit de père et de mère M. Fremiet a été obligé de partir vous pouvez penser pour quel motif il a laissé en partant sa dame, deux demoiselles de 19 et 16 ans une sœur et une mère de 80 ans et l'on attendait l'ennemi qui est arrivé quelques jours après et que nous avons encore: Représentez-vous des dames avec des militaires a loger qui n'entendent pas un mot de français [,] qui jurent, qui ont toujours le sabre ou la bayonette levé quand on ne leur donne pas assez pour ce qu'ils demandent. Représentez-vous la position à ces malheureux amis et vous me direz si j'ai bien ou mal fait [...]").

²⁷¹ Vgl. SILVESTRE, Théophile: *Les Artistes Français*. Bd. 1. *Romantiques*. Paris 1926 [1848], S. 83; GEIGER in: *BSAf* (1989), S. 167-190, hier: S. 167.

²⁷² Brüssel, AVB, Etat civil, D 1820 (Bd. 2, 1441 – 2855), Nr. 2542: Todesakte von Jeanne Clémence [sic] FREMIET, verst. am 27.11.1820 in Brüssel, rue des Sables, [Sektion 6], Hausnr. 965. [Aktenvermerk durch Baron Louis DE VOS vom 28.11.1820. Zeugen: Bernard SCHOLTEN, *Menuisier*, 27 Jahre und Jean Baptiste MEYS, *Ouvrier*, 26 Jahre.) – GEIGER [2004], S. 23, nennt als Mädchennamen der Großmutter "Jeanne Clément". [Vgl. hierzu den Verweis von GEIGER [2004] (S. 23, Anm. 17) auf: Dijon, AmD, Etat civil, Paroisse Notre-Dame, B 610, Fol. 189, Nr. 75.] – Die Hochzeitakte von Louis FREMIET anlässlich seiner zweiten Ehe bestätigt den Namen "Jeanne Clément": Mons, AEM, Etat civil de Mons: "Registre des décès, registre des mariages" (1825) [Microfilm Nr. 441], Nr. 131: Hochzeitsakte von Louis FREMIET und Henriette-Ernestine-Désirée SIMON, *rentière*, vom 09.11.1825. [Aktenvermerk durch Jean-Baptiste Marie CHASSELET. Trauzeugen: Jean Ambroise DEPUYST, 66 Jahre, *directeur des droits d'entrée et de sortie*; Joseph ROYER, 55 Jahre, *impair[?] du cadastre*; Philibert Desiré SIMON (Bruder der Braut), 34 Jahre, *controleur des contributions*; Antoine Joseph Modeste DEBRIER (Cousin der Braut), 45 Jahre, *huissier*.] – Möglicherweise war Henriette SIMON verwandt mit Jean-Henri SIMON (1752-1834), *graveur de sa Majesté*, welcher den Freimaurern angehörte.

²⁷³ [ALVIN] 1883, Sp. 297: "Le chef de la famille, qui avait obtenu un modique emploi à la direction des contributions directes, douanes es accises à Mons, en janvier 1816, [...]" – Louis FREMIET scheint diesem Berufsfeld bis zu seiner Pensionierung 1842 treu geblieben zu sein: In der am 27.02.1818 niedergelegten Erklärung des Todes seiner ersten Ehefrau, Thérèse Marguerite Sophie MONNIER (vgl. Anm. 156) wurde er als "chef de Bureau des Contributions directes in Mons" erwähnt, ebenso wie in der Geburtsakte seines Enkels Louis Amédée vom 22.06.1822 (vgl. Anm. 306) und der Akte zur Hochzeit seiner jüngsten Tochter Claudine-Victoire mit Henri-Anna-Victoria VANDERHAERT vom 17.11.1824 ("chef van het bureel van de belastingen") (vgl. Anm. 311). – Anlässlich seiner Wiederverheiratung am 09.11.1825 (vgl. Anm. 272) wird unter seinem Beruf "redacteur dans les bureaux des contributions directes et du cadastre" angegeben.

²⁷⁴ Zu diesem Namen existieren verschiedene Schreibweisen – sowohl THOMERET als auch THOMARET.

²⁷⁵ Das vom 09.01.1816 datierende Original befindet sich in Dijon, AdCO, 4 E 16/15, der "Substitution de procuration par M^{de} Fremiet a M^r Brunet" vom 01.10.1816 beigeheftet. – In Mons sind keine Zeugnisse dieses Aktenvorgangs erhalten: Mons, AEM, Etat civil de Mons, Notariat, THOMERET, Athanase-Marie, Karton 5105 (Jahr XI – 1824): Die Akten zwischen den Nummern 5 (datierend vom 08.01.1816) und 9 (datierend vom 13.01.1816) gehören zum Fehlbestand.

²⁷⁶ Dijon, AdCO, notaire Gaspard-Louis MOYNE, 4E 16/15, "Vente mobilière par M^r Fremiet[-M]onnier" [Ms, 11 Fol.] – Die Versteigerung wurde öffentlich angekündigt: Dijon, BrMD, Ms BAUDOT 2062, Fol. 378 v, Transkription der Annonce der "Petites Affiches de Dijon" vom 06.10.1816 – unter den versteigerten Gütern befinden sich "deux presses au taille douce".

²⁷⁷ Nach GEIGER ([2004], S. 24, Anm. 26) bezeugte BRUNET gemeinsam mit Louis FREMIET den Tod Louis-Gabriel MONNIERS unter Bezugnahme auf: Dijon, AmD, Etat civil, 1 E IV / 8, ohne Angabe der Folionummer.

²⁷⁸ Möglicherweise blieb diese Summe zum großen Teil in Dijon. Denn in einem Brief Sophie FREMIETS an Cécile DEMOULIN-MOYNE vom 03.05.1818 ist die Summe von "mille francs" bei einem gewissen "M. Bruet" [= möglicherweise BRUNET] erwähnt, aus deren Zinsen in Dijon anfallende Kosten gedeckt werden sollten. Der nicht lokalisierte Brief wurde überliefert durch: RABUT in: *Le bien public* (16.07.1908), S. II, Sp. 3-5, hier Sp. 5: "Il faudra que M. Gaspard [MOYNE] demande à M. Bruet [BRUNET?] les intérêts des mille francs qu'il a de nous; cette petite somme servira pour payer le port de la caisse des portraits et pour payer les frais qu'occasionne l'envoi des livres."

dem 6. Mai 1811²⁷⁹ Ehemann der besten Freundin Sophie Fremiets, Cécile Moyne, geborene Demoulin (Dijon, 1791 – Dijon, ca. 09.09.1882). Mit dieser blieb die Künstlerin nach ihrer Abreise aus dem Burgund durch einen intensiven Briefwechsel in Verbindung.

Die Familienangehörigen Fremiets wurden von François Rude nach Belgien begleitet. Einzig Thérèse Monnier-Fremiet²⁸⁰ blieb bei ihrem Mann in Mons, in der Nähe zur französischen Grenze. Die übrigen Familienmitglieder und François Rude ließen sich Ende des Jahres 1816²⁸¹ in Brüssel nieder.²⁸² Die dort zu erwartende weit bessere Ausbildungs- und Auftragslage bildete sicherlich das ausschlaggebende Argument für die Einrichtung eines Haushalts in dieser Stadt, wo Sophie und Victorine Fremiet mit ihrer Tante Cathérine (genannt "Catiche"), der Großmutter und François Rude gemeinsam lebten.²⁸³

Einer der Beweggründe François Rudes, Fremiet und dessen Familie zu helfen bildete sicherlich Dankbarkeit gegenüber seinem Förderer.²⁸⁴ Durch den oben genannten Brief Rudes an Roman ist belegt, daß er während der politischen Wirren 1815 zum Schutz der weiblichen Familienmitglieder Fremiets freiwillig in Dijon blieb.²⁸⁵ Diese Ende 1816 nach Belgien zu begleiten war offenbar ein Freundschaftsdienst, um den ihn Fremiet gebeten hatte. Doch entband ihn Fremiet anschließend sämtlicher persönlicher Verpflichtungen, damit Rude sich auf die Reise nach Italien begeben könne²⁸⁶ – ein Projekt, das erst 1843 auf privater Basis umgesetzt wurde.²⁸⁷

Als Motive Rudes, in Belgien zu bleiben, gab die Literatur allgemein seinen Wunsch an, die Familie Fremiet auch im Exil zu unterstützen.²⁸⁸ Gelegentlich wurde angeführt, Rude habe bereits in Dijon seine Zuneigung zu seiner späteren Ehefrau entwickelt.²⁸⁹ Doch verdient auch die Bemerkung

²⁷⁹ Dijon, AdCO, 3 E 239 / 02 TdM 1802-1812. – Vgl. auch: GEIGER [2004], S. 30, Anm. 20.

²⁸⁰ Wie GEIGER [2004] (S. 39 und S. 40, Anm. 3) richtig erwähnt, ist für Februar 1818 in der Todesakte von Thérèse MONNIER-FREMIET als ihr Wohnsitz "Mons" angegeben. – Vgl. Anm. 156.

²⁸¹ François RUDE figuriert, im Gegensatz zu Sophie FREMIET, bereits in der "Liste des élèves de Louis David, depuis 1780 jusqu'en 1816." In: DÉLÉCLUZE, E.J.: *Louis David. Son école & son temps*. Kommentierte Neuaufl., Paris 1983. [Paris 1855]. S. [414]-418, hier S. 417. – Weder die Angehörigen der Familie FREMIET noch François RUDE sind in den im Brüsseler AVB für 1816 erhaltenen *Registres du Recensement de la Ville de Bruxelles* erwähnt. Rude sind allerdings für dieses Jahr nur noch die Exemplare für die 3., 5., 6., 7. und 8. Sektion erhalten. Möglicherweise haben sie zu Beginn innerhalb einer anderen Sektion der Stadt gewohnt oder sie sind erst nach der Datenerhebung für die Volkszählung eingetroffen. – Die *Registres* der nächsten Volkszählung in Brüssel, welche 1829 erfolgte, bestehen vollzählig, wurden jedoch nicht konsultiert, da zu diesem Zeitpunkt das Ehepaar FREMIET-RUDE bereits in Paris wohnte.

²⁸² GEIGER [2004], S. 39.

²⁸³ GEIGER [2004], S. 39-40. Zu deren verschiedenen Adressen vgl. S. 40, Anm. 3.

²⁸⁴ *Notice* [...] 1847, S. 5.

²⁸⁵ Vgl. den Brief von RUDE an ROMAN vom 15.12.1815 (hier zitiert nach DAVOINE (DAVOINE / MIRIMONDE (Best.-Kat. Gray 1993), S. 475 (vgl. Anm. 256) "Quesque [sic] c'est donc que cela en comparaison de tout ce que je dois à cette famille là, je donnerais ma vie pour elle que je ne me croirai pas m'acquitter."

²⁸⁶ *Notice* [...] 1847, S. 5: "Obligé de s'exiler, il [Fremiet] ne voulut abandonner sa famille qu'à condition que Rude conduirait à Bruxelles, où il se rendait lui-même, sa femme et ses filles encore enfants, et se rendrait ensuite en Italie. Rude le promit, mais il ne tint qu'à demi sa parole. Il conduisit à Bruxelles M^{me} Fremy et ses filles; mais quand M. Fremy le pressa d'aller en Italie et de profiter des avantages que lui offrait sa pension, il s'en défendit avec une fermeté inébranlable. Il sentait en effet que l'existence de M. Fremy et de ses enfants était incertaine et qu'ils avaient besoin d'un ami dévoué; dès ce moment il ne les quitta plus, et joignit son travail à celui de sa nouvelle famille."

²⁸⁷ Nach POISOT 1857, S. 11 begann RUDE gemeinsam mit Camille BOUCHET am 01.04.1843 seine Reise über Nizza nach Italien. - Im Archiv der Académie de France à Rome (Villa Médicis) scheint für das Jahr 1843 und für sein Vorfeld keine Korrespondenz bezüglich Rude erhalten (untersucht wurde Karton Nr. 45 "Schnetz. 1841-1846. Correspondance."), weshalb angenommen werden muß, daß er seinen Italienaufenthalt aus eigenen Mitteln bestritt. – Außerdem erwähnt LETHÈVE (1968, S. 163, ohne Angabe der Quelle), daß RUDE eine staatliche Unterstützung abgelehnt habe: "Il était donc [im Jahre 1850] possible de vivre modestement avec 1500 F; mais on mesure la simplicité de Rude qui estima son existence assurée, lorsqu'il fut arrivé à se constituer une rente annuelle de cet ordre, et qui refusa les 30 000 F que lui proposait Thiers pour un voyage en Italie: 'Je suis très sensible à votre libéralité, lui écrivit-il, mais je n'ai besoin de rien.'"

²⁸⁸ [LEGRAND] 1856, S. 25: "Mais Rude sentait que sa famille d'adoption pouvait avoir, en pays étranger, besoin d'un ami dévoué."

²⁸⁹ Dazu verfügen wir nur über posthume Zeugnisse von fremder Hand. Das früheste stammt von seiner Witwe: Brief Sophie FREMIET-RUDE an Madame DIETSCH, [o.J.] (nicht lokalisiert). – Vgl. FOURCAUD 1904, S. 90: "Le pauvre Rude m'avait aimée toute petite. Il me regardait et devenait tout rouge. Je crois qu'il a mis bien du temps à s'apercevoir

kung Lamis Interesse, Rude habe aufgrund seiner revolutionären Umtriebe, sein Recht auf die staatliche Pension des Rompreises verwirkt und sei gezwungen gewesen, nach Brüssel zu flüchten.²⁹⁰ Bei den "bonapartistischen Intrigen", welche die Restauration François Rude angelastet haben könnte, muß es sich um den oben erwähnten Umstimmungsversuch des Marschall Ney handeln.²⁹¹ Nach dem Scheitern der sogenannten *Herrschaft der Hundert Tage* wurde Napoleon Bonaparte nach St. Helena verbannt. "Kollaborateure" wurden während der Restauration hart bestraft oder gar exekutiert, wie auch Marschall Ney, für den François Rude später (1852 bis 1853) ein Denkmal schuf.²⁹² Sogenannte "Königsmörder", zu denen aus royalistischer Sicht auch Jacques-Louis David gehörte,²⁹³ wurden verbannt oder sahen sich gezwungen, ins Exil zu gehen.²⁹⁴ Vermutlich befürchtete Rude ebenso wie Fremiet, sich Bestrafung oder zumindest Repressalien durch das neue Regime nicht dauerhaft entziehen zu können. Wenn die Behauptung Lamis also stimmte, hätte Rude sich die Romreise aus eigenen Mitteln nicht leisten können. Neben emotionalen und politischen Motiven hätte er auch ein materiell begründetes Interesse gehabt, sich in der Nähe seines ehemaligen Förderers aufzuhalten, weil dieser zumindest über gesellschaftliche Kontakte verfügte.²⁹⁵

qu'il m'aimait. Jamais il n'aurait osé me demander en mariage si mon père ne l'y avait lui-même encouragé." - Vgl. ROSENBERG 1894, S. 408-409; BÉNÉZIT 1999, Bd. 12, S. 79.

²⁹⁰ LAMI, Bd. 7 (1887), S. 954: "mais 1814 survint, Rude, mêlé à des intrigues bonapartistes, perdit ses droits à la pension, et fut même obligé de se réfugier en Belgique."

²⁹¹ ROSENBERG 1894, S. 408. – Der Wahrheitsgehalt dieser häufiger in der Literatur zu findenden Ereignisschilderung ist nur schwer nachzuprüfen.

²⁹² LOTH, Wilfried: "Von der Französischen Revolution bis zum Ende des Zweiten Kaiserreiches". In: *Frankreich-Ploetz. Französische Geschichte zum Nachschlagen*. Hrsg. Wilfried LOTH. Mitarbeit: Hartmut WOLFF, Friedrich PRINZ, Walther KIENAST, Joachim EHLERS und Peter HÜTTENBERGER. 3. aktualisierte Aufl. Freiburg, Würzburg 1993 [1985], S. 173-222, hier: S. 204. – [o.V.]: "Das Frankreich der Notabeln". In: *Der grosse Ploetz. Die Daten-Enzyklopädie der Weltgeschichte. Daten, Fakten, Zusammenhänge..* Begründet v. Carl PLOETZ. Bearbeitet von 80 Fachwissenschaftlern. 33. aktualisierte Aufl. Freiburg 2002, S. 937-941. – *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers*. Hrsg. Emmanuel BÉNÉZIT. Bearb. v. Jacques BUSSE. Überarb. Neuauf. Paris 1999 (1924), Bd. 9, S. 166.

²⁹³ Jacques-Louis DAVID hatte das Todesurteil für Louis XVI. unterschrieben. – Vgl. VAUGHAN, William: *1780-1850. Vom Klassizismus zum Biedermeier*. Freiburg i. Br. 1990 [Paris 1989], S. 23.

²⁹⁴ [o.V.]: "Frankreich (1815-1848)". In: *Das Abendland (II)*. (= Handbuch der Weltgeschichte, Bd. 3). Hrsg. Alexander RANDA. Olten, Freiburg i. Br. 1962 (1954) Spalte 2108-2115, hier: Spalte 2109.

²⁹⁵ Bislang ist nicht untersucht worden, inwiefern der nach zahlreichen Kriegshandlungen und dem Wiener Kongreß finanziell geschwächte französische Staat noch bereit war Anhänger der Opposition mit einer Pension auszustatten. Da hierzu weder im Archiv der *Ecole des Beaux-Arts* in Paris noch in demjenigen der *Académie de France* in Rom Hinweise gefunden werden konnten, wäre zu überprüfen, ob sich eventuell in der Proskriptions- beziehungsweise Amnestiegesetzgebung der Restauration ein betreffender Artikel befindet.

III KÜNSTLERISCHER ANFANG IN BELGIEN (1816-1827/28)

III.1 RÄUMLICHE UND GESELLSCHAFTLICHE UMGEBUNG IN BRÜSSEL

III.1.1 WOHN-, FAMILIEN- UND ATELIERSITUATION IN BRÜSSEL

Die Rekonstruktion der Wohnsituation der im letzten Kapitel genannten Personen zu versuchen ist insofern von Interesse, als den Fragen nachgegangen werden soll, wie sich der Arbeitsalltag Sophie Fremiet-Rudes zwischen Malerei und Familienleben gestaltete, ob und ab wann Sophie Fremiet eventuell mit François Rude zusammenarbeitete.

Beide trafen zwar 1816, also im Jahr einer Volkszählung, in Brüssel ein, wurden von dieser aber nicht mehr erfaßt, da ihr Umzug auf das Ende des betreffenden Jahres fiel. Zur Zeit der nächsten Volkszählung im Jahre 1829 wohnten sie bereits in Paris. Ihre Adressen können jedoch durch amtliche Vermerke, Ausstellungskataloge oder Briefe nachvollzogen werden. Zeitgenössisches Kartenmaterial erlaubt, ehemalige Wohnsitze zu lokalisieren (**A III, Abb. 2**), stellt aber zugleich die Zuverlässigkeit einiger Adressenangaben in den angegebenen Quellen in Frage.

Nach Fourcaud wohnte François Rude seit seiner Ankunft in Brüssel gemeinsam mit den Angehörigen der Familie Fremiet²⁹⁶ wahrscheinlich zunächst in der *rue des Comédiens*, zwischen der Kathedrale mit dem Doppelpatrosinium der Heiligen Gudula und des Heiligen Michael und der *Place Saint Michel*, der heutigen *Place des Martyrs*.²⁹⁷ Anfang 1818 ist, zumindest für die Angehörigen der Familie Fremiet, ein Domizil in der *rue de la Paille* anzunehmen (**A III, Abb. 2.1**).²⁹⁸ Diese Straße läuft auf die *Place du grand Sablon* zu. Bereits Ende 1818 soll François Rude in der *rue des Sables* gewohnt haben.²⁹⁹ Die Adressenangabe Sophie Fremiets im Rahmen der Ausstellungen in Brüssel (1818) und Antwerpen (1819) lautete "Rue des Capucines ou des Sables,

²⁹⁶ FOURCAUD in: *Gazette des Beaux-Arts* (1888), S. 482: "Dès son arrivée à Bruxelles, M. Frémiet a loué un petit appartement pour sa famille et pour Rude qui désormais vivra sous son toit; [...]". – FOURCAUD 1904, S. [98]: "Dès son arrivée à Bruxelles, M. Frémiet a loué un petit appartement pour sa famille et pour Rude, plus que jamais destiné à vivre sous son toit; puis, il s'est mis courageusement à la recherche d'une situation."

²⁹⁷ Nach GEIGER [2004] (S. 40, Anm. 3, unter Bezugnahme auf RABUT in: *Le bien public* (09.07.1908)) handelt es sich bei dem ersten Domizil um ein Appartement in der *rue des Comédiens*, was jedoch bislang nicht anhand einer zeitgenössischen Quelle verifiziert werden konnte.

²⁹⁸ Diese Annahme geht von der Vermutung aus, daß die in Mons wohnende Mutter in Brüssel in der Wohnung ihrer dortigen Familienmitglieder starb. In der amtlichen Todeserklärung von Thérèse Marguerite Sophie MONNIER (vgl. Anm. 156) vom 27.02.1818 ist angegeben, daß sie in Brüssel, *rue de la Paille*, [Sektion 1], Nr. 1158 verstarb. – Unter Hinzuziehung eines Parzellenplanes (Brüssel, AVB, Plan Parcellaire (1821), Sektion 1, Blatt 6) ergibt sich hinsichtlich der Adresse ein Widerspruch, der möglicherweise auf der während des Jahres 1818 vollzogenen Änderung der Hausnummern zu Brüssel beruht. Zu diesem Zeitpunkt existierte jede Hausnummer nur einmal innerhalb der gesamten Stadt. Hausnummern wurden auf einer Straßenseite fortlaufend vergeben. Während 1821 die eine Straßenfront der *rue de la Paille* fast vollständig von dem alten Palais de Justice eingenommen wurde, ist die Hausnummer 1158 nicht in dieser Straße, sondern an der *Place du grand Sablon* (dritte Parzelle von links) zu finden. An entsprechender Stelle ist alter Baubestand erhalten. – Für seine wertvollen Ratschläge bezüglich der Kartierung in Brüssel danke ich herzlich Herrn Albert MEHAUDEN.

²⁹⁹ GEIGER [2004], S. 39, Anm. 2 gibt den Fund einer Liste zum "Etat des Etrangers logés dans la 6^e section de la Ville de Bruxelles", datiert auf den 18.12.1818 in den AVB an. Auf dieser Liste seien als sein Domizil "rue des Sables" und als Motiv seines Aufenthalts "son état" angegeben. – Im Rahmen der Recherchen für die vorliegende Dissertation wurde der entsprechende Karton (Brüssel, AVB, MM, Karton 24, "Police des étrangers" (an IV à 1819)) mehrfach durchgesehen. Darin befinden sich zwar Listen zum *Etat des Etrangers* in den einzelnen Sektionen der Stadt, die fragliche Liste war hier jedoch nicht auffindbar. – Die auf der uns unbekannteren Liste angegebene Adresse wäre jedoch insofern von Interesse, als in der Todesakte der Großmutter Sophie FREMIETS erwähnt wurde, daß sie am 27.11.1820 in eben dieser Straße (Nr. 965) verstarb (vgl. Anm. 272), und der Standesbeamte von Sophie FREMIET und François RUDE am 25.07.1821 beglaubigte, daß beide zu dieser Zeit innerhalb desselben Hauses, *rue des Sables* (Nr. 960), wohnten (vgl. Anm. 303).

N° 1133".³⁰⁰ Diese Adressenangabe weist außerdem darauf hin, daß für die entsprechende Straße zwei Namen geführt wurden, "rue des Sables" und "rue des Capucines", wohl aufgrund des am Ende der Straße befindlichen Kapuzinerklosters. Die zuletzt genannte Adresse war zumindest bis Ende Juli 1819 aktuell, da zu diesem Zeitpunkt die Gemälde und somit auch die persönlichen Daten der Künstler für den Salon eingereicht sein mußten.³⁰¹

Ende desselben Jahres ist als Adresse François Rudes *rue des Capucines*, Nr. 965 nachweisbar,³⁰² wo die Großmutter Sophie Fremiets ein Jahr später verstarb.

Offenbar folgte ein weiterer Umzug innerhalb derselben Straße. Denn zum Zeitpunkt der Hochzeit Sophie Fremiets und François Rudes am 25. Juli 1821 wohnten beide mit den Angehörigen der Braut in der *rue des Sables*, Nr. 960 (A III, Abb. 2.5).³⁰³ Am 29. Dezember 1821 berichtete Sophie Fremiet-Rude von einem Streit mit der Familie Beauport (oder Beaufort),³⁰⁴ vermutlich ihren Vermietern, der das Ehepaar zwang, bis zum Monat Juni des Folgejahres erneut umzuziehen.³⁰⁵

Ende des Jahres 1821 war ihr bereits bewußt, daß sie schwanger war und daß dieser Umzugstermin mit dem zu erwartenden Zeitpunkt ihrer Niederkunft korrelieren mußte. Der gemeinsame Sohn Sophie Fremiets und François Rudes, Louis-Amédée, kam am 20. Juni 1822 in der *rue d'Arenberg*, Nr. 801 zur Welt (A III, Abb. 2.4).³⁰⁶ Der Wohnungswechsel in die *rue d'Arenberg* bereitete der umzugsreichen Zeit ein vorläufiges Ende.

Der neue Wohnsitz befand sich in einer repräsentativen Straße, die einerseits zur Kathedrale Sankt Gudula und Michael und andererseits über die *rue de l'Ecuyer* und die *rue Longue* in die *rue de l'Evêque* führte (A III, Abb. 2.2 und 2.3), wo Jacques-Louis David sein Atelier hatte (A III, Abb. 4).

Zu dieser Zeit besaß François Rude wahrscheinlich noch sein doppelstöckiges Atelier in der

³⁰⁰ *Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Dessin et Gravure, exécutés par des artistes vivans.* Hrsg. Société Royale de Bruxelles pour l'Encouragement des Beaux-Arts. Brüssel 1818, S. 27. – *Notice des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Dessin, exécutés par des artistes vivans, et exposés au Salon d'Anvers. Ouvert par la Société Royale pour l'Encouragement des Beaux-Arts le premier Août 1819;* Sous l'agrément de Son Exe. Le Gouverneur de la Province, et de Monsieur le Bourgmestre de la Ville. Antwerpen [1819], S. 52 [supplément], Nr. 164.

³⁰¹ Vgl. Textband, Kapitel III.2.4.

³⁰² Gent, Centrale Bibliotheek, Ms G 6148, Bd. 4 (R-Z), Nr. 20: Brief von François RUDE an den Sekretär der Akademie von Gent [Egide Norbert CORNELISSEN], Brüssel, 30.12.1819. – Auf der Parzelle Nummer 965 befand sich zu diesem Zeitpunkt ein schmales Gebäude mit einem am Ende eines Hofes liegenden Hinterhaus. – Vgl. Brüssel, AVB, Plan Parcellaire (1821), Sektion 6, Blatt 6.

³⁰³ Brüssel, AVB, Etat civil, M 1821 (1-758), Fol. 108 r, Nr. 429: Hochzeitsakte von François RUDE (*sculpteur*) und Sophie FREMIET (*artiste peintre*) vom 25.07.1821. [Aktenvermerk durch Baron Louis DE VOS vom 25.07.1821. Zeugen: Pierre SANFOURCHE LA PORTE, 42 Jahre, *avocat* [vermutl. verwandt mit Pierre SANFOURCHE-LAPORTE *avocat*, seit 1832 an der *cour de cassation de Bruxelles* (Sarlat, 24.03.1774 – Sarlat, 09.07.1856)]; Théophile BERLIER, 60 Jahre, *propriétaire*; Jean-Baptiste JOUVENEL, 44 Jahre, *graveur* [vermutl. verwandt mit Adolphe-Christian JOUVENEL (Lille, 10.05.1798 – Brüssel, 09.09.1867), Schüler François Rudes, *graveur en médailles* und später *graveur du roi des Belges*]; Joseph-[Emanuel?] COLBERT, 47 Jahre, *greffier*.] – Sowohl für François RUDE als auch für Sophie FREMIET, die hier mit dem Vornamen "Jeanne Sophie" unterschreibt, ist als Adresse die *rue des Sables* Nr. 960 angegeben. – Das schmale Haus mit Hinterhof befand sich nur wenige Meter von dem zuvor genannten Gebäude entfernt. – Vgl. Brüssel, AVB, Plan Parcellaire (1821), Sektion 6, Blatt 6. – Die entsprechenden Gebäude in der *rue des Sables* sind inzwischen abgerissen.

³⁰⁴ Möglicherweise besteht ein Zusammenhang mit der Familie des Comte Louis-Léopold Michel Amédée DE BEAUFORT, dem späteren *Directeur du département des beaux-arts au Ministère de l'Intérieur de Belgique*.

³⁰⁵ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 21.12.1821. BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 13 u. 14, hier: Blatt 1, Fol. 1 v: "nous sommes obligés par suite de notre rupture [/] avec la famille beauport [qu]de- quitter la maison au [/] mois de juin". – Vgl. GEIGER [2004], S. 58.

³⁰⁶ Brüssel, AVB, Etat civil, N 1822 (1-1922), Nr. 1836: Geburtsakte von Amédée RUDE (Sohn von Sophie FREMIET und François RUDE), geb. am 20.06.1822. [Aktenvermerk durch den Baron Louis DE VOS vom 22.06.1822. Zeugen: Louis FREMIET, 52 Jahre, *chef de Bureau des contributions*; Pierre Charles Joseph KINDT, 46 Jahre, *chef du Secrétariat de cette Régence*, S^t josse ten noode [Handelt es sich hier möglicherweise um einen Verwandten Adèle KINDTS?] und der Kindsvater]. – Als Adresse der Eltern Sophie FREMIET und François RUDE wurde die *rue d'Arenberg*, Nr. 801 [Sektion 5] angegeben. – Über den Eingang der wiederum schmalen Parzelle in der *rue d'Arenberg* mit der Hausnummer 801 gelangte man über einen Hof zu weiteren, bedeutend größeren Gebäuden mit derselben Adresse. – Brüssel, AVB, Plan Parcellaire (1821), Sektion 5, Blatt 4.

ehemaligen Kapelle des *Couvent des Lorraines*, in der Nähe des Coudenbergs, wo er seit etwa 1820 wirkte (Markiert in **A III, Abb. 2**). Seine Schüler arbeiteten in einem Raum über seinem Atelier:

Dès le matin, il court à l'ancienne chapelle du couvent des Lorraines, devenue son atelier. Plusieurs jeunes gens qui suivent ses leçons sont installés au-dessus de la pièce où il travaille, dans une façon de grenier très éclairé [...]³⁰⁷

Zwischen 1822 und 1823 mußte François Rude sein Atelier verlassen, da die Kapelle des *Couvent des Lorraines* für andere Zwecke beansprucht wurde. Der mit ihm befreundete Hofarchitekt Charles Vanderstraeten (Brüssel, 14.06.1771 – 17.06.1834) ermöglichte ihm, vorübergehend eine Räumlichkeit innerhalb des im Bau befindlichen *Palais Royal* zu nutzen (Markiert in **A III, Abb. 2**). Seit 1824 arbeitete der Bildhauer wiederum in einer ehemaligen Kapelle, der *Chapelle des Douze Apôtres*, an der rue Saint-Laurent, die später zugunsten der Kaserne Sankt Elisabeth niedergegerissen wurde (Markiert in **A III, Abb. 2**).³⁰⁸ Die Adresse seines Ateliers war derjenigen des Ateliers seiner Ehefrau zu dieser Zeit zumindest sehr nahe. Am 04. Februar 1823 erklärte die Malerin, in der Nähe ihrer Wohnung, in der rue des douze Apôtres, ein Atelier genommen zu haben, was nicht mit der Größe ihres Wohnhauses, sondern mit dessen geringer Deckenhöhe zusammenhänge, welche die Arbeit an dem großformatigen Gemälde "La mort de Cenchrée [...]" unmöglich machte. Daraus läßt sich folgern, daß die Malerin zuvor in ihrem Wohnhaus gearbeitet hatte:

[J]'ai été forcée de prendre un atelier dehors parce que [] quoique notre maison soit grande les plafonds n'étaient [] pas tout a fait assez élevés pour mon grand tableau je crois [] que je le garderai quand ce tableau sera fini car avec m^r [] amédée il me serait impossible de travailler a la maison [] je serais toujours dans sa chambre a rire avec lui mon [] atelier n'est pas loin rue des douze apotres presque [] vis-à-vis madame devez [...]³⁰⁹

Die Künstlerin beschloß, dieses Atelier auch nach Beendigung des Gemäldes zu behalten, damit ihr Familienleben sie nicht ablenke. Nach der Hochzeit der ebenfalls in der rue d'Arenberg Nr. 801 wohnhaften Claudine-Victoire Fremiet mit dem Maler Henri Vanderhaert (Leuven, 26.07.1790 – Gent, 08.10.1846)³¹⁰ am 17. November 1824³¹¹ zog dieser an dieselbe Adresse wie seine Ehefrau. Das Ehepaar Fremiet-Vanderhaert bildete mit der Familie Fremiet-Rude einen gemeinsamen Haushalt.³¹² Am 12. September 1825 wurde die älteste Tochter des Ehepaars Fremiet-Vanderhaert, Marie-Elisabeth-Sophie, geboren.³¹³ Ihre weiteren Kinder Jean-Baptiste-Louis und

³⁰⁷ FOURCAUD 1904, S. 107-108, Anm. (1): "La chapelle des Lorraines, servant d'atelier à Rude, était située près de la montagne de la Cour. L'emplacement en est présentement occupé par une école communale."

³⁰⁸ FOURCAUD 1904, S. 114: "Depuis 1822 ou 1823, son atelier n'est plus au vieux couvent des Lorraines, réclamé pour de nouvelles appropriations. Van der Straeten lui a concédé, provisoirement, la jouissance d'un hangar commode, dans les chantiers du palais du roi et le voici, depuis peu, installé, en 1824, en la chapelle délaissée des Douze Apôtres." – "Vgl. auch ebd., Anm. (1): Aujour'd'hui remplacé par la caserne Sainte-Élisabeth, près la rue des Sables. La chapelle était sur la rue Saint-Laurent."

³⁰⁹ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 04.02.1823. Paris, BnF, Ms, n.a.F., Fol. 17 u. 18, hier: Blatt 1, Fol. 1 v.

³¹⁰ Zu diesem Künstler vgl. IMMERZEEL, J.: *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters, van het Begin der Vijftiende Eeuw tot Heden*. Hrsg. C. H. IMMERZEEL; C. IMMERZEEL. 3 Bde. Amsterdam 1842-1843, Bd. 2 (1843), S. 7-8, S. 7 m. Porträt in Holzschnitt.

³¹¹ Brüssel, AVB, Etat civil, 1 M 1824, (1-691), Fol. 151, Nr. 602: Hochzeitsakte Henri-Anna-Victoria VANDERHAERT und Claudine-Victoire FREMIET vom 17.11.1824. [Aktenermerk (in flämischer Sprache) durch Baron Louis DE VOS vom 17.11.1824. Zeugen: Martin VANDERHAERT, "dyf et deertig Jare", *ontfanger* (Leuven); Joseph COLBERT, 50 Jahre, *Commis greffier van het hoog geregts hof*; Louis FREMIET; François RUDE [in der Akte angegeben: "Martinus Rude", aufgrund der Signatur, des Berufs und der Adresse jedoch identifizierbar.]

³¹² Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 06.11.1824. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 25 u. 26, hier: Blatt 1, Fol. 1 v: "[M] vanderhaert qui a de grand travaux [] se fixe ici et nous de[xxxxxxx]meurerons tous ensembles [] notre maison est assez grande et nous ne ferons [] qu'un seul ménage."

³¹³ Brüssel, AVB, Etat civil, 2 N 1825, (1921-3763), Fol. 326 v, Nr. 2608: Geburtsakte Maria Elisabetha Sophia VANDERHAERT (Tochter von Claudine-Victoire FREMIET und Henri-Anna-Victoria VANDERHAERT), geb. am

Martine-Henriette-Victorine wurden nach Fourcaud am 12. Oktober 1828 beziehungsweise am 14. Oktober 1833 geboren.³¹⁴ Da ihre Schwester wegen der bevorstehenden Geburt Jean-Baptiste-Louis Unterstützung benötigte, zog Sophie Fremiet-Rude erst Ende 1828, also später als ihr Ehemann, nach Paris. Martine Vanderhaert wurde in dem Jahr geboren, als das Ehepaar Fremiet-Rude seinen ersten größeren künstlerischen Erfolg in Paris erlebte. Nach dem Tod Claudine-Victoire Fremiet-Vanderhaerts im Jahre 1839 übernahmen beide ab 1840 die Erziehung Martines.

III.1.2 SITUATION VON FRANZÖSISCHEN EXILIERTEN IN BRÜSSEL UND ERSTE AUFTRÄGE SOPHIE FREMIETS UND FRANÇOIS RUDES

Zur Zeit der Niederlassung Sophie Fremiets, ihrer Familie sowie François Rudes in Brüssel bildete diese Stadt der südlichen Niederlande einen zentralen Anziehungspunkt für exilsuchende Bonapartisten.³¹⁵ Einen Grund bildete sicherlich die aufgeklärte Form der von Wilhelm von Oranien verfolgten Regierungsführung.³¹⁶ Außerdem wurde hier aufgrund der fast durchgängigen französischen Besatzung von 1792 bis 1814 auch nach dem Wiener Kongreß die französische Sprache neben der flämischen gepflegt. Mit Sicherheit hat die Anwesenheit der französischen Exilierten in den südlichen Niederlanden die Bildung des belgischen Nationalstaats begünstigt. Fourcaud bemerkte außerdem richtig, daß sich in im intellektuellen Klima von Brüssel nach dem Wiener Kongreß ein politischer Geist entwickelte, welcher die Revolutionen von 1830 und 1848 in Frankreich möglich machte.³¹⁷ Einige der in Brüssel Exilierten begegneten Sophie Fremiet und François Rude später in Paris wieder, weshalb diese Personen hier kurz vorgestellt werden sollen. Mehrere dieser Personen, mit denen die beiden zum Teil in direktem Kontakt standen,³¹⁸

12.09.1825. [Aktenermerk (in flämischer Sprache) durch Christianus DEVERLESGHONDERE vom 14.09.1825. Zeugen: Eugène-Louis-George FEIGNEAUX, "oudzer en twintig jaren", [...] François RUDE hatte einen Schüler mit demselben Familiennamen]; Henri-Anna-Victoria VANDERHAERT; François RUDE.

³¹⁴ FOURCAUD 1904, S. 112, Anm. 1.

³¹⁵ Vgl. hierzu: DUSSIEUX, L.: *Les Artistes français à l'étranger*. (3. Aufl.). Paris 1876 [1856], Kapitel IV: "Belgique". Zu Sophie FREMIET-RUDE s. S. 334. – FOURCAUD 1904, S. [92]-97: La ville des réfugiés. – FOURCAUD 1888, S. 477: "La ville de Bruxelles a eu, sous la Restauration, une physionomie vraiment unique: elle a été, par excellence, la ville des réfugiés."

³¹⁶ REDMAN, H.; WEBBER, B.: "Louis David à Bruxelles. Document inédit." In: *Revue des deux mondes*, 1960, S. 526-530.

³¹⁷ FOURCAUD 1904, S. 97: "C'est à Bruxelles, en somme, qu'a commencé le mouvement d'esprit d'où sont sorties les révolutions de 1830 et de 1848." – Vgl. hierzu zeitgenössische Werke und Memoiren, beispielsweise von: BARON, A[uguste Alexis Floréal]: *Mosaïque belge. Mélanges historiques et littéraires*. Brüssel 1837. S. [173]-203: "Premier Fragment. XIXe siècle. Les exilés à Bruxelles. Août 1830." – Aktuellere Arbeiten: KOHLE 1993 (b), insbes. S. 176. – GERSMANN, Gudrun: "Der Schatten des toten Königs. Zur Debatte um die *Régicides* in der Restauration." In: *Frankreich 1815-1830* 1993, S. 41-59. – LUZZATO, Sergio: *Mémoire de la Terreur. Vieux montagnards et jeunes républicains au XIXe siècle*. Lyon 1991 [*Il terrore ricordato*. Genua 1988]. – ANTHEUNIS, L.: "De Verbannen conventiëleden en koningmooreders in Belgie". In: *Bijdragen tot de Geschiedenis bijzonderlijk van het oud Hertogdom Brabant*, Bd. 2, 1950, S. 24-53.

³¹⁸ FOURCAUD 1904, S. 103 nennt als Freundinnen Sophie FREMIETS: "desdemoiselles Vadier, Cécile Courtois, Edmée [= Aimée, Anm. V.K.] Quinette, Amélie Berlier." – RABUT in: *Le bien public* (16.07.1908), S. II: Brief von Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE vom: 03.05.1818 (nicht lokalisiert): Erwähnung von Edmée [= Aimée QUINETTE, Anm. V.K.]; Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE Brüssel, 05.07.1819 Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 2 u. 3: Nennung Victorine VADIER und Edmée QUINETTE [= die Ehefrau von M. "SIES", vermutl. Aimée QUINETTE-SIEYÈS, seit 1819 Ehefrau von Jean-Ange-Marie-Joseph SIEYÈS (1786-1848), Anm. V.K.); Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Mons, 10.09.1819. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 4 u. 5: Nennung von Victorine VADIER und M. [Théophile] BERLIER; Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, 20.12.1819. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 6 u. 7: Nennung von Victorine VADIER, Mme "Siges" [= SIEYÈS?, demzufolge Aimée QUINETTE-SIEYÈS?]; Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE Brüssel, 29.12.1821. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 13 u. 14: Nennung von Victorine VADIER; Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 04.02.1823. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 17 u. 18: Nennung von Victorine VADIER; Sophie FREMIET-RUDE an

stammten aus Dijon. Zu dieser "colonie", wie Sophie Fremiet diesen Kreis in einem ihrer Briefe nannte,³¹⁹ gehörte beispielsweise der politisch aktive Joseph Jacotot (Dijon, 04.03.1770 – Paris, 30.07.1840),³²⁰ *avocat* und Professor an der *Ecole Polytechnique* in Dijon, der 1814 mit Louis Fremiet gemeinsam in österreichische Gefangenschaft geraten war.³²¹ Jacotot gelangte, ebenso wie Rude und die oben genannten Angehörigen der Familie Fremiet, über Mons nach Brüssel und erhielt 1818 im benachbarten Leuven einen universitären Posten als Lektor für französische Sprache. Hier entwickelte er seine innovative – obgleich schon zu seiner Zeit umstrittene und heute in Vergessenheit geratene – Lehrmethode fort.³²² Sowohl Sophie Fremiet als auch François Rude waren Anhänger des von Jacotot entwickelten und sogenannten *Enseignement universel*.³²³ Nach der Julirevolution 1830 entschied Jacotot sich zur Rückkehr nach Frankreich und zog nach Paris.³²⁴

Zu dem Umkreis Sophie Fremiets und François Rudes gehörte außerdem der Comte Théophile Berlier (Dijon, 01.02.1761 – Dijon, 12.09.1844),³²⁵ *avocat au Parlement de Bourgogne*, der während der Herrschaft Napoleons an der Entwicklung des 1804 in Kraft getretenen *Code Civil* mitgewirkt hatte. Er zog 1830 zurück nach Dijon. Er war in Brüssel exiliert, da er für das Todesurteil von Louis XVI. gestimmt hatte, ebenso wie Jean-Baptiste de Cavaignac (Gourdon, 23.02.1762 – Brüssel, 24.03.1829), für dessen Sohn, den republikanischen Journalisten Éleonore Louis Godefroy de Cavaignac (1801 – 1845) François Rude zwischen 1845 und 1847 ein Grabmonument schuf,³²⁶ Marc-Guillaume-Alexis Vadier (Mont[h]aut (Ariège), 17.07.1736 – Brüssel, 14.12.1828)³²⁷ und Nicolas-Marie Quinette (Paris, 16.09.1762 – Brüssel, 14.06.1821).³²⁸

Wie Henri Drouot bemerkte, vollzog sich im Kreis französischer Exilanten in Brüssel eine Annäherung unterschiedlicher Gesellschaftsschichten.³²⁹ Das ihnen gemeinsame Bedürfnis, eine neue Existenz aufzubauen, trug zur Ausbildung effizienter Netzwerke bei: ein gewisser *Conventionnel*

Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 15.04.1825. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 27 u. 28: Nennung von Victorine VADIER und M. [Théophile] BERLIER, Edmée [vermutl. Aimée MARLOT] und Amélie [BERLIER].

³¹⁹ Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, 20.12.1819. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 6 u. 7, hier: Blatt 1, Fol. 1 v.

³²⁰ Da Familienmitglieder seiner Frau in Mons lebten, gelangte er über diese Stadt nach Brüssel und war eventuell FREMIET bei der Beschaffung seines Postens behilflich. – Vgl.: GEIGER [2004], S. 39. – Zur freundschaftlichen Beziehung zu JACOTOT vgl. FOURCAUD 1904, S. 440: "Les Lettres de M^{me} Rude à M^{me} Moyne de Dijon, témoignent de relations étroites entre les Frémiet, Rude et Jacotot. Même après 1818, on se visitait de Louvain à Bruxelles. Jacotot, en 1830, se fixa à Valenciennes, d'où il revint à Paris dix ans plus tard et y mourut en 1840."

³²¹ Vgl. GEIGER in: *MAD* (2003), S. 212.

³²² LE ROY, Alphonse: "Joseph Jacotot". In: *BNB*, Bd. 10 (1886-1887), Sp. 49-59, hier: Sp. 50. Zur Beschreibung der Lehrmethode vgl. Sp. 52-53.

³²³ Ziel der Methode JACOTOTS war es, bei der Aneignung des Stoffes jeglicher Bildungsbereiche eine größtmögliche Eigenständigkeit zu erreichen. François RUDE integrierte Elemente des *Enseignement universel* in seine eigene Lehrmethode. Außerdem wurde seine und Sophie FREMIET-RUDES Ziehtochter, ihre Nichte Martine VANDERHAERT, nach der Methode JACOTOTS unterrichtet.

³²⁴ MOREMBERT, H. Tribout DE: "Jean-Joseph Jacotot". In: *Dbf*, Bd. 18 (1994), Sp. 284-285.

³²⁵ TULARD, Jean; FAYARD, Jean-François; FIERRO, Alfred: *Histoire et dictionnaire de la Révolution française. 1789-1799*. 5. Aufl. Paris 2002 [1987], S. 574. – In Dijon (BmD, Ms 2044) sind Briefe des Comte Théophile BERLIER (vom 18.01.1816 bis 1830 im Exil zu Brüssel) an den Comte Antoine-Claire THIBAudeau (Poitiers, 23.03.1765 – Paris, 09.03.1854) (im Exil in Augsburg) erhalten. Der Brief BERLIERS vom 29.04.1824 (Fol. 8 u. 9) nennt als seine Adresse in Brüssel: Rue aux Laines, Nr. 993. – Vgl.: BOURDON, Cf. J.: "La Vie matérielle à Bruxelles entre 1820 et 1830 d'après les lettres de Berlier à Thibaudeau". In: *Revue belge de philologie et d'histoire*, Bd. 28, 1950, S. 155-164. – Der hier genannte THIBAudeau ist der Autor einer Biographie zu DAVID (vgl. Anm. 1770): TH. [THIBAudeau], A.: *Vie de David. Premier Peintre de Napoléon*. Bruxelles 1826.

³²⁶ Paris, Cimetière de Montmartre. – Zu diesen Angehörigen der Familie CAVAIGNAC vgl. LUZZATTO 1991 (1988), S. 165, 167, 176, 190, 195.

³²⁷ SURATTEAU, Jean-Réné: "Vadier, Marc-Alexis-Guillaume". In: *Dictionnaire historique de la Révolution française* Hrsg. Albert SOBOUL. [Paris] 1989. S. [1063]-1065. – LYONS, M.: "Vadier, Marc-Guillaume-Alexis (1736-1826)". In: *Historical Dictionary of the French Revolution* 1985, Bd. 2, S. [995]-997.

³²⁸ TULARD / FAYARD / FIERRO 2002 [1987], S. 1055.

³²⁹ DROUOT, Henri: "François Rude (1784-1855). Un sculpteur classique au temps romantique". In: *Annales de Bourgogne*, Bd. 27, 1955, Heft 4, S. [233]-275, hier: S. 248: "Rude et les Frémiet fréquentent la famille Berlier, les Vadier: l'exil rapproche les classes."

Bonnet [de Treiche bzw. de Treyches], mit dem François Rude nach der Überlieferung von Bertrand³³⁰ besonders engen Kontakt pflegte, soll Sophie Fremiet mit dem ebenso wie Berlier, Vadier und Quinette als "Königsmörder" (*régicide*) exilierten Maler Jacques-Louis David in Verbindung gebracht haben.³³¹ Möglicherweise wurde der Kontakt auch durch dessen ehemaligen Schüler Anatole Devosge oder Théophile Berlier vermittelt.³³² In Jacques-Louis David fand Sophie Fremiet einen künstlerisch hervorragenden Lehrer, der ihr Talent schätzte. Zeitgenossen sahen als Motiv seiner Förderung auch die Absicht, durch Sophie Fremiet eine Familie im Exil zu unterstützen.³³³

Die Mitglieder des Kreises französischer Exilierter in Brüssel stellten für die junge Malerin und für Künstler in ihrem Umfeld wichtige Auftraggeber beziehungsweise Modelle dar. Zwischen 1817 und 1820 wurde Théophile Berlier, ihr späterer Trauzeuge,³³⁴ von ihr porträtiert (**A I, Kat.-Nr. 5**) und ein von Jacques-Louis David geschaffenes Porträt des Abbé Emmanuel-Joseph Sieyès (Fréjus, 03.05.1748 – Paris, 20.06.1836),³³⁵ der sich während der französischen Revolution für die Interessen des dritten Standes eingesetzt hatte, von Sophie Fremiet kopiert (**A I, Kat.-Nr. 3**).³³⁶ Marc-Guillaume-Alexis Vadier, der 1821 anlässlich der Geburt des ersten und einzigen Kindes Sophie Fremiets und François Rudes ein *Ephitalame*³³⁷ schrieb, wurde durch Fremiets Schülerin Marie-Adélaïde Kindt (Brüssel, 16.12.1804 – Brüssel, n. 1884), genannt Adèle, porträtiert.³³⁸ Victorine Fremiet schuf 1821 ein Bildnis von dessen Tochter Victorine Vadier.³³⁹

Während Sophie Fremiet sich in Brüssel ihren Ruf als Malerin erst erarbeiten mußte, versuchte der in Frankreich bereits bekanntere François Rude, sich in Brüssel neben den dort ansässigen Bildhauern Gilles-Lambert Godecharles (Brüssel, 30.12.1750 – Brüssel, 24.02.1835) und Jan Lodewyk Van Geel (Mechelen, 28.09.1787 – Brüssel, 10.04.1852) neu zu etablieren³⁴⁰ und gegen konkurrenzbedingte Intrigen durchsetzen.³⁴¹ Während seiner Brüsseler Schaffensphase schuf er vor 1820³⁴² Büsten von Bonnet, Villaine,³⁴³ Jacotot (vor 1818),³⁴⁴ und schließlich (1819 bis

³³⁰ BERTRAND 1888, S. 28: "[...] les exilés que Rude fréquentait particulièrement le conventionnel Bonnet, le célèbre pédagogue Jacotot [...]".

³³¹ [LEGRAND] 1856, S. 29: "Anm. 1: La famille Fremiet fut mise en rapports avec David, à Bruxelles, par les soins de Bonnet, le conventionnel."

³³² Vgl. GEIGER [2004], S. 40.

³³³ Vgl. die Reisenotizen des Anton ENDRES zu dem Gemälde von Jacques-Louis DAVID "Telemach und Eucharis" vom 18.07.1818 (ENDRES 1818). – Transkribiert bei: BOTT, Katharina: *Ein deutscher Kunstsammler zu Beginn des 19. Jahrhunderts: Franz Erwein von Schönborn (1776-1840)*. Alfter 1993, S. 193.

³³⁴ Vgl. Anm. 303.

³³⁵ SURATTEAU, Jean-Réné: "Sieyès, Emmanuel Joseph". In: *Dictionnaire historique de la Révolution française* 1989, S. 982-986. – TULARD / FAYARD / FIERRO 2002 [1987], S. 1099-1100.

³³⁶ DAVID 1880, S. 645.

³³⁷ DELHASSE, Félix: "Un éphitalame du conventionnel Vadier en l'honneur de madame Rude". In: *L'intermédiaire des chercheurs et curieux*. 23. Jg. (1890) Sp. 606-608. – Aufgrund seiner fälschlichen Annahme, FREMIET und RUDE hätten 1824 geheiratet, irrt der Autor bezüglich der Entstehungszeit des *Ephitalame*, die er auf 1825 schätzt.

³³⁸ [Künstler unbekannt], nach Adèle KINDT: "Portrait de Marc-G. Alexis Vadier [...]". Brüssel, KBR, Est., S III 112488. Kreidelithographie auf chamoisfarbenem Kupferdruckkarton, 20,5 x 19,5 cm (Darst., max.), 37,5 x 29,2 cm (Blatt). Direkt unter der Darst. umlaufend typogr. bez.: "adele kindt pinx.¹". Unter der Darst. mittig typogr. bez.: "VADIER [] Député par le Peuple Français [] à l'assemblée Constituante et à la convention Nationale."

³³⁹ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 29.12.1821. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 13 u. 14, hier: Blatt 1, Fol. 1 v: "Victorine a fait [] aussi le portrait de victorine vadier qui revient [] d'un grand voyage [...]". [LEGRAND] 1856, S. 26-27.

³⁴¹ Vgl. hierzu: PIERRON [1903], S. 5-6: "L'activité de François Rude devint tout de suite extraordinaire. Songez qu'il n'avait aucune fortune, qu'il devait travailler pour vivre, ce qui n'était guère facile, car les sculpteurs gouvernements, voyant d'un mauvais œil sugir ce réfugié, firent beaucoup pour empêcher qu'il obtint la moindre commande." FOURCAUD 1904, S. 440.

³⁴³ Die beiden Büsten sind nicht lokalisiert – Vgl. VAUTIER / POPULAIRE in: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986, S. 204.

³⁴⁴ Die Büste ist datiert und lokalisiert (Salon de Bruxelles, 1817; Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, moulage en plâtre au Musée de Dijon) bei: VAUTIER, Dominique; POPULAIRE, Michèle: "François Rude (Dijon 1784 – Paris 1855)". In: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986, S. 204-205. – Das Dijonaiser Exemplar dieser Büste gelangte 1894 aus der Sammlung des Malers Gustave NOTTE (gest. In Valenciennes, 18.10.1895) (Valenciennes) ins Museum. – Djon, AmD, 4 RI – 29. "Acquisitions à titre onéreux 1818-1895." – Vgl. François Rude. Catalogue de ses Œuvres conservées à Dijon. Hrsg. Musée des Beaux-Arts de Dijon. Dijon 1947, S. 24, Nr. 44. – BERTRAND 1888, S. 28. – Das spä-

1823)³⁴⁵ sogar eine Büste des Königs. Die Ehre von Modellsitzungen des Königs verdankte Rude einerseits großer Eigeninitiative.³⁴⁶ Andererseits waren sicherlich seine Kontakte, vor allem zum Architekten Charles Vanderstraeten (Brüssel, 14.06.1771 – 17.06.1834)³⁴⁷ vorteilhaft.

Ebenso wie Sophie Fremiet wurde der junge Bildhauer durch Jacques-Louis David gefördert, was möglicherweise in seiner Nähe zur Familie seiner späteren Ehefrau begründet lag.³⁴⁸ David empfahl Rude an den Architekten Vanderstraeten,³⁴⁹ der den Bildhauer zunächst an einen Kollegen, den französischstämmigen Architekten Louis Damesme (Magny, 1757 – Paris, 1822) vermittelte,³⁵⁰ unter dessen Leitung ab 1817 gerade das *Théâtre Royal*, ab dem späten neunzehnten Jahrhundert auch *Théâtre de la Monnaie* genannt, ausgeführt wurde. Hier schuf François Rude von 1817 bis 1819, neben ornamentalen Elementen der Fassade gipserne³⁵¹ Karyatiden, welche die königlichen Loge flankierten³⁵² und welche Sophie Fremiet in einem ihrer Briefe erwähnte.³⁵³ Es folgten weitere Aufträge für kolossale Karyatiden – vier bis an die Decke des Festsais in der *Vauxhall*³⁵⁴ heranreichende – und zwei für ein *Hôtel* in der rue Royale, einem Bauauftrag Vanderstraetens.³⁵⁵ Dieser beauftragte Rude mit der Gestaltung des Giebelfeldes der Börse (*Hôtel des Monnaies*) (begonnen 1820).³⁵⁶

Vanderstraeten leitete seit seiner Ernennung zum Hofarchitekten im Jahre 1820 mehrere wichtige Neu- und Umbauten. Darunter befanden sich der *Palais des Académies* (erbaut 1823 bis

tere Künstlerehepaar FREMIET-RUDE sollte mit Joseph JACOTOT bis in ihre Pariser Werkphase hinein in Kontakt bleiben. Der Großcousin Sophie FREMIET-RUDES, der Bildhauer Emmanuel FREMIET, und ihre Ziehtochter Martine VANDERHAERT wurden von ihm unterrichtet werden. Sophie FREMIET-RUDE schuf vor seinem Tod im Jahre 1840 sein Porträt. [Vgl. Kat.-Nr. 108].

³⁴⁵ Das Original in Marmor befindet sich heute in der *Chambre des Représentants* zu Brüssel, ein Exemplar in Bronze in Gent, Museum voor schone Kunsten, Inv.-Nr. 1883. – Zur Entstehungsgeschichte dieser Büste vgl.: PIERRON [1903], S. 6 und POPULAIRE, Michèle: "Buste de Guillaume Ier". In: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986, S. 424, Nr. 421. – Erwähnung in der Korrespondenz v. François RUDE: Gent, Centrale Bibliotheek, Ms G 6148, Bd. 4 (R-Z), Nr. 20: Brief von François RUDE an den Sekretär der Akademie von Gent [Egide Norbert CORNELISSEN], Brüssel, 30.12.1819. – Erwähnung im Brief Sophie FREMIETS an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 20.12.1819. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 6 u. 7, hier: Blatt 1, Fol. 1 v. – Vgl. FOURCAUD 1904, S. 444-445.

³⁴⁶ Zur Entstehungsgeschichte dieser Büste vgl.: PIERRON [1903], S. 6.

³⁴⁷ SAINTENOY, Paul: "Straeten, Charles Vander". In: *BNB*, Bd. 24, Brüssel 1926-1929, Sp. 110-114. – BERTRAND 1888, S. 28: "Une des plus précieuses relations de Rude fut l'architecte Vanderstraeten [...]".

³⁴⁸ DU SEIGNEUR, J.: "Correspondance – François Rude". In: *Revue Universelle des Arts*. Hrsg. Paul LACROIX. Paris, Brüssel 1855, Bd. 2, S. [215]-218, hier: S. 216: "L'illustre auteur du Léonidas s'intéressa très naturellement au mari de son élève mademoiselle Sophie, chez lequel il reconnut vite de grandes qualités de statuaire. Il lui fit obtenir du gouvernement hollandais divers travaux, entre autres huit grands bas-reliefs pour la résidence royale du prince d'Orange (c'était madame Rude qui avait été chargée d'exécuter toutes les peintures de ce palais), plusieurs statues pour le Palais du roi et les États-Généraux, et même un buste du roi Guillaume."

³⁴⁹ POISOT 1857, S. 7: "Cependant M^{lle} Sophie Fremiet, autrefois élève de Devosge, recevait à Bruxelles des leçons de David; par l'entremise de ce maître, Rude fit la connaissance de l'architecte Vanderstraeten [...]". – Vgl. DUGUET in: *Les contemporains* (1899), S. 7. – Zu VAN DER STRAETEN vgl. Anm. 356.

³⁵⁰ PIERRON [1903], S. 7.

³⁵¹ PIERRON [1903], S. 8.

³⁵² GOETGHEBUER, P[etrus] J[acobus]: *Choix des Monumens, édifices et maisons les plus remarquables du Royaume des Pays-Bas*. Gent 1827, S. 32. Die Karyatiden sind erkennbar auf S. 31, Tafel XLVI: "Coupe du Théâtre" (Kaltna-delradierung und Aquatinta - Umrahmung: 18,8 x 31,5 cm. Bez. u. li.: "Damesme inv." Vgl. ebd., die Aufstellung der Werke Rudes bei Texttafel X. – Zum Autor vgl. IMMERZEEL, Bd. 1 (1842), S. 284-286.

³⁵³ Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, 03.05.1818 (nicht lokalisiert). Zitiert bei RABUT in: *Le bien public* (16.07.1908), S. II, Sp. 4: "[I]l a des travaux pour une salle de spectacle qu'on bâtit à Bruxelles; il a fait des cariatides pour les loges du Roi et du Prince; elles lui ont été payées 1600 [1000?] francs; il aura encore d'autres commandes [...]".

³⁵⁴ GOETGHEBUER 1827, Texttafel X. – PIERRON [1903], S. 8 erwähnt als anschließende Namen "Concert noble" und "Cercle Artistique et Littéraire".

³⁵⁵ Die beiden Karyatiden sind heute erhalten im Musée de la Ville / Brüssel.

³⁵⁶ SAINTENOY, Paul: "Straeten, Charles Vander". In: *BNB*, Bd. 24, Brüssel (1926-1928), Sp. 110-114, hier: Sp. 113. – PIERRON [1903], S. 9. – Für die das Giebelfeld flankierenden Rundnischen schuf François RUDE die Büsten "Vulkan" und "Merkur". Da das *Hôtel de Monnaie* 1882 zugunsten der Errichtung des *Hôtel central des Postes* abgerissen wurde, verbrachte man das Relief sowie die beiden Büsten in das *Musée du Cinquantenaire*. – Das *Hôtel de Monnaie* ist nicht zu verwechseln mit dem oben genannten *Théâtre de la Monnaie*!

1826),³⁵⁷ der *Palais des États Généraux*³⁵⁸ und der *Palais Royal*³⁵⁹ – alle drei am neu angelegten *Parc Royal* gelegen – sowie das wenige Kilometer süd-östlich liegende Schloß von Tervueren (1817-1826).³⁶⁰ Vanderstraeten, der François Rude zunehmend als Berater schätzte,³⁶¹ verschaffte ihm Dekorationsaufträge für diese Bauprojekte und sicherte dem Bildhauer so ein regelmäßiges Einkommen. Dabei genoß Rude zunehmende Freiheit bei der Konzeption seiner Werke.³⁶² Schließlich wurde der Architekt auf Rudes Ehefrau und seinen Schwager aufmerksam und beauftragte sie im Schloß des Thronfolgers in Tervueren mit dekorativer Malerei.

Für Wilhelm Friedrich Prinz von Oranien-Nassau (Haag, 24.08.1772 – Berlin, 12.12.1843), König der Niederlande (von 1815 bis 1840), ist sowohl seine besondere Toleranz gegenüber französischen Exilierten als auch seine Förderung der Künste überliefert.³⁶³ Letztere lag möglicherweise nicht allein in Kunstliebe oder Repräsentationsstreben begründet. Drouot vermutete hinter der verstärkten Auftragsvergabe Wilhelms I. an französische Künstler im Umkreis von Jean-Jacques Régis de Cambacères (Montpellier, 18.10.1753 – Paris, 01.05.1824)³⁶⁴ und den oben genannten Sieyès, Berlier und Vadier das königliche Bestreben, untätige Elemente in die Gesellschaft einbinden zu wollen.³⁶⁵ Durch die Akten der belgischen *Police des Etrangers* werden Bedenken Wilhelms I., der revolutionäre Gedanke könne auf sein Land überspringen, offenbar. Die französischen Einwanderer mit politisch einschlägiger Vergangenheit Vadier³⁶⁶ und Quinette³⁶⁷ wurden,

³⁵⁷ Der Bau (1823-1828) wurde ab 1825 vollendet durch Tilman SUYS. In der Salle de Marbre sind die Decke und zwei Stuckreliefs (Allegorien der Musik) François RUDE zugeschrieben: Im westlichen Bogenfeld, ist ein gitarrespielender weiblicher Genius zu sehen. (Vgl. hierzu die Dokumentation des KIK-IRPA, Bruxelles, Palais des académies, 137217 B und 137218 B). Der andere weibliche Genius ist auf einer Lyra spielend dargestellt. – Zur Zuschreibung beider Reliefs an François RUDE vgl. QUARRÉ, Pierre: "François Rude à Bruxelles". In: *Industrie*, Nr. 10, 10/1962, S. 649-657, hier: S. 654. – PIERRON [1903], S. 18, überliefert außerdem (nach ungenannter Quelle), daß RUDE im Palais des Académies eine Kaminverkleidung geschaffen habe, ebenso wie für das Schloß von Laeken, das ehemalige Palais de Schoonenberg.

³⁵⁸ In dem heute *Palais des Nations* genannten Gebäude, Sitz des Senats von Belgien, befinden sich Stuckreliefs von der Hand François RUDÉS, geschaffen 1818: - RABUT in: *Le bien public* (16.07.1908), S. II: Brief von Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE vom: 01.10.1818 (nicht lokalisiert): "M. Rude a des travaux; il vient de faire deux génies pour mettre au-dessus du trône du roi dans une des salles des Etats généraux. M. David est enchanté de ce qu'il fait, et les architectes pour qui il travaille ne cessent de lui faire des compliments."

³⁵⁹ Auch hier schuf François RUDE Stuckreliefs, für das große Treppenhaus "Les Armes du Royaume" (Vgl. die Aufstellung der Werke RUDÉS bei GOETGHEBUER 1827, Texttafel X) und für das ihm vorgelagerte große Vorzimmer, zur Zeit François RUDÉS "Salle des Fêtes" genannt, einen die Wand zur Decke abschließenden Stuckfries, welcher als Hauptszenen Allegorien der wirtschaftlichen Aktivitäten des Landes und der Grundpfeiler idealer Staatsführung zeigte. Im ehemaligen *Salon de la Reine* (1. Etage), vollendet 1824, ist außerdem eine marmorne Kaminverkleidung und in der ehemaligen *Salle de bal* (heute "Salle Empire" genannt) eine reichhaltige Stuckdekoration von der Hand François RUDÉS zu finden, letztere geschaffen ab 1827 bis Frühjahr des Jahres 1828. – Vgl. YPERSELE DE STRIHOU, Anne VAN: "L'oeuvre de François Rude (1784-1855) au Palais royal de Bruxelles". In: *BSAf* (1989), S. [151]-166 (mit zahlreichen Abbildungen), hier: S. 157-158.

³⁶⁰ Nach GOETGHEBUER schuf RUDE hier eine: "grande figure pour support de pendule, représentant les principaux traits de la vie d'Achille, à la grande rotonde; quatre figures emblématiques, en marbre, tenant des écussons, et les bas-reliefs au-dessus des glaces, à la salle à manger; une frise continue, composée de Génies ailés, soutenant des guirlandes; quatre dessus de portes, également composés de Génies, de guirlandes et d'attributs de guerre." – Vgl. die Aufstellung der Werke RUDÉS bei GOETGHEBUER 1827, Texttafel X.

³⁶¹ [LEGRAND] 1856, S. 37-38. – VAN YPERSELE DE STRIHOU 1989, S. 52.

³⁶² PIERRON [1903], S. 8.

³⁶³ HYMANS, Henri: *Belgische Kunst des 19. Jahrhunderts*. Leipzig 1906, S. 15: Nach HYMANS war "das vlämische [sic] Belgien ebenso wie das wallonische in bezug auf die Kunst nur ein Teil Frankreichs", S. 20: "Weit mehr als Holland genoß Belgien in bezug auf die Kunst die Vorteile der neuen Existenzbedingungen [sic], die sich aus der Vereinigung mit den nördlichen Provinzen ergaben."

³⁶⁴ TULARD / FAYARD / FIERRO 2002 [1987], S. 617-618. – Durch das MBA Dijon wurde 1955 eine ursprünglich aus der Sammlung CAMBACÈRES stammende Bronzeplastik François RUDÉS "Eurydice mordue par le serpent" angekauft. – Vgl. hierzu: AUPETITALLOT / GEORGEL 1984, (unpag.), Nr. 5.

³⁶⁵ DROUOT in: *Annales de Bourgogne* (1955), S. 247-248: "Guillaume Ier, roi des Pays-Bas par la grâce du congrès de Vienne, prétendait renouveler et ranimer Bruxelles: commerce, industrie, monuments (transformation des anciens palais, constructions nouvelles, et à Tervueren bientôt, près de Bruxelles, un grand château), littérature aussi. En somme, de quoi occuper des émigrés français qui, en grand nombre – autour du vieux Sieyès, de Cambacères l'important, de Vadier, du dijonnais Berlier -, hantent les rues, les promenades, se visitent et cherchent vivre confortablement."

³⁶⁶ Brüssel, AVM, MM, Karton 24, "Police des étrangers" (an IV à 1819)): Der Name "VADIER" figuriert auf der Liste: "Mutations des Etrangers de la 7eme Section du Mois de Janvier 1818."

wie der Marquis de Vilaine³⁶⁸ unter Beobachtung gestellt. Die Akten der *Police des Étrangers* enthalten ebenso Vorgänge bezüglich des Malers Charles-Arnold Scheffer (Dordrecht, 05.05.1796 – Paris, 11.12.1853),³⁶⁹ Bruder der Maler Ary (Dordrecht, 10.02.1795 – Argenteuil, 15.06.1858) und Henri Scheffer (Den Haag, 25.09.1798 – Paris, 15.03.1862).

Der Kontakt des späteren Ehepaars Sophie Fremiet und François Rude mit den Scheffers ist für ihre Pariser Schaffensphase durch einen Brief Sophie Fremiet-Rudes belegt.³⁷⁰ Zwischen Ary Scheffer und François Rude entwickelte sich bis zu dessen Tode eine enge Freundschaft.³⁷¹

Während einzelne Personen polizeilicher Beobachtung unterlagen, wurde die Brisanz von Bühnenstücken vor großem Publikum wohl unterschätzt. Denn nach Brüssel gelangten Theaterstücke, welche aus Angst französischer Zensoren vor öffentlicher Unruhe nicht zur Aufführung in Frankreich zugelassen waren.³⁷² Diese Theaterstücke haben bislang keine gesonderte Untersuchung erfahren. Obwohl nicht nachweisbar ist, ob Sophie Fremiet-Rude bei Aufführungen entsprechender Bühnenstücke zugegen war,³⁷³ ist das Theater von Brüssel insofern von Interesse, als die Künstlerin das Porträt seines Direktors, dem französischen Schauspieler Claude Wolf, genannt Bernard (Scey-sur-Saône, 1778 – New Orleans, 1850), malte (**A I, Abb. Kat.-Nr. 23**). Um dieses Werk entwickelte sich kurz nach seiner Entstehung ein Streitfall aufgrund seiner Zuschreibung an David. Dieser lebte zum Zeitpunkt seines Todes direkt hinter dem Theater in der rue Guillaume (**A III, Abb. 4**),³⁷⁴ und es ist allgemein überliefert, daß er ein regelmäßiger und begeisterter Besucher des Theaters war.³⁷⁵ Kurz nachdem Sophie Fremiet-Rude in Paris 1830 die Julirevolution miterlebt hatte, entzündete die Aufführung von Daniel-François-Esprit Aubers (Caen,

³⁶⁷ Brüssel, AVM, MM, Karton 24, "Police des étrangers" (an IV à 1819): Schreiben des *Procureur-général de la Cour supérieure de Justice à Bruxelles* [Alexandre-François-Ghislain] VANDERFOSSE an "Messieurs les Bourgmestre et Echevin" in Brüssel vom 17.03.1819 mit der Frage nach dem Verbleib u.a. von Nicolas-Marie QUINETTE Baron DE ROCHEMONT.

³⁶⁸ Brüssel, AVM, MM, Karton 24, "Police des étrangers" (an IV à 1819): Schreiben des *Procureur-général de la Cour supérieure de Justice à Bruxelles* [Alexandre-François-Ghislain] VANDERFOSSE an "Messieurs les Bourgmestre et Echevin" in Brüssel vom 21.07.1819.

³⁶⁹ Brüssel, AVM, MM, Karton 24, "Police des étrangers" (an IV à 1819): Befragung von Charles Arnold SCHEFFER (22 Jahre, Etudiant, wohnhaft in Paris) durch Chevalier DE KNYFT DE GONTROEUL vom 21.04.1818. Da SCHEFFER, in Frankreich verurteilt aufgrund eines "delit contre la Loi du 9 Novembre 1815", keinen Pass vorweisen kann, unterschreibt er am 22.04.1818 eine Erklärung (Ebd.), wonach er versichert, jeglichen Wechsel seines Wohnsitzes anzumelden und wird unter polizeiliche Beobachtung gestellt (Vgl. den Rapport von HENNE [?], vom 29.04.1818, Ebd.) Das Dossier zu Charles-Arnold SCHEFFER enthält viele weitere interessante Unterlagen zu diesem Künstler. – Zur polizeilichen Beobachtung französischer Exilanten allgemein vgl.: DAUDET, Ernest: *La police politique. Chronique des temps de la Restauration d'après les Rapports des Agents secrets et les Papiers du Cabinet noir 1815-1820*. Paris 1912.

³⁷⁰ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, [Paris], 10.09.1839. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 143, Blatt 1, Fol. 1 r.

³⁷¹ BERTRAND 1888, S. 120 und [LEGRAND] 1856, S. 121: "Ary Scheffer, Heim, Dumont und Noisot tenaient les cordons du poêle".

³⁷² Vgl. RENIEU, Lionel: *Histoire des Théâtres de Bruxelles depuis leur origine jusqu'à nos jours*. 2 Bde. Paris 1928, Bd. 2, S. 739: RENIEU spricht von "nombreuses pièces qui se réfugiaient à Bruxelles par suite d'interdiction de la censure de Paris."

³⁷³ Ihre einzige bekannte Erwähnung des Theaters befindet sich in ihrem Brief vom 05.07.1819 an Cécile DEMOULIN-MOYNE, in dem sie den vollendeten Bau kommentiert (Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 2 u. 3, hier: Blatt 1, Fol. 2 r: "notre nouvelle salle de spectacle est finie [l] elle est magnifique nous y sommes allées [l] mercredi pour la première fois [...]").

³⁷⁴ Zu Beginn seines Exils soll er in einem möblierten Apartment an der Ecke der rue Willems, Nr. 679 und der rue Fossé-aux-Loups, Nr. 688 gewohnt haben. (Vgl. AGIUS-D'YVOIRE, Elisabeth: "Chronologie". In: Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990, hier S. 621.) – Zur Zeit seines Todes soll er in der rue Guillaume, Nr. 679, heute rue Leopold Nr. 5, gewohnt haben. (Vgl. AGIUS-D'YVOIRE in: Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990, S. 633.) – Bei der im Rahmen der ersten Adresse DAVIDS genannten "rue Willems" muß es sich bereits ebenfalls um die damalige rue Guillaume, die heutige rue Leopold handeln. Dem Parzellenplan von 1821 (Brüssel, AVB, Plan Parcellaire (1821), Sektion 5, Blatt 2 und 4) ist zu entnehmen, daß die rue Guillaume (vom Portal des *Théâtre de la Monnaie* aus gesehen) orthogonal zu und zwischen der rue Fossé aux Loups (links) und dem Übergang der rue Longue in die rue de l'Ecuyer (rechts) lag. Die rue Longue befand sich in der Achse der rue de l'Evêque, in der DAVID sein Atelier hatte. Die rue de l'Ecuyer, in welche die rue Longue am anderen Ende mündete, führte direkt in die rue d'Arenberg, wo das Ehepaar FREMIET-RUDE 1821 wohnte (vgl. Anm. 303).

³⁷⁵ Vgl. Textband, **Kapitel III.3.2**.

29.01.1782 – Paris, 12.05.1871) Oper *La Muette de Portici* am 25. August 1830 im Brüsseler *Théâtre Royal* den Nationalgeist der Zuschauer und bildete den Anlaß für die Revolution, die schließlich zur Gründung des belgischen Nationalstaats führte.³⁷⁶

III.2 ERSTE ERFOLGE UNTER DER LEITUNG JACQUES-LOUIS DAVIDS (1817-1821)

III.2.1 SOPHIE FREMIETS KOPIEN NACH JACQUES-LOUIS DAVID (1817 BIS ENDE 1819)

Wie oben beschrieben, traf Sophie Fremiet Ende des Jahres 1816 in Brüssel ein. Ihre Schülerschaft bei Jacques-Louis David ist spätestens ab Beginn des Jahres 1817 anzunehmen. Denn einerseits schuf David in diesem Jahr das erste Gemälde, welches Sophie Fremiet nachweislich kopierte. Außerdem gab Nagler als Dauer der Lehrzeit Sophie Fremiets bei Jacques-Louis David vier Jahre an.³⁷⁷ Da Sophie Fremiet nach ihrer Hochzeit mit François Rude im Jahre 1821 in Brüssel erstmals an einer offiziellen Ausstellung teilnahm, ohne auf ihre Schülerschaft bei David zu verweisen, können wir als Lehrzeit bei David den Zeitraum von frühestens Ende 1816 bis spätestens zur zweiten Hälfte des Jahres 1821 annehmen.

Bei den Kopien Sophie Fremiets von Gemälden Jacques-Louis Davids handelt es sich möglicherweise weder um die frühesten noch um die qualitativsten Bilder ihrer belgischen Schaffensperiode. Dennoch sollen zunächst diese von 1817 bis Ende 1819 entstandenen Werke behandelt werden, da so, vor der Folie zeitgenössischer Kunstpraxis, das Verhältnis Sophie Fremiets zu ihrem Lehrer beleuchtet werden kann.

Wie oben erwähnt, wurde Jacques-Louis David (Paris, 30.08.1748 – Brüssel, 29.12.1825) seit Beginn der Restauration dem Kreis der sogenannten *régicides* zugerechnet, da er für das Todesurteil von Louis XVI. gestimmt hatte. Er ließ sich am 27.01.1816³⁷⁸ in Brüssel nieder und eröffnete bald ein neues Atelier in der *rue de l'Évêque*.³⁷⁹ Zu seinen ehemaligen Schülern in Paris blieb er durch deren Besuche³⁸⁰ in Brüssel, Briefwechsel und Austausch von Zeichnungen in Kontakt. Fern von Paris befand sich David nicht im künstlerischen Abseits,³⁸¹ sondern in einer neuen, fruchtbaren Arbeitsumgebung, die ihm eine gewisse künstlerische Freiheit gewährte.³⁸² Ab dem 10. November 1815 waren von Frankreich beschlagnahmte Kunstwerke dem *Royaume des Pays-Bas* restituiert worden, wobei sich die Rückführung an die ursprünglichen Standorte

³⁷⁶ VELGHE, Brita: "La Révolution Belge". In: Ausst.-Kat. Brüssel 2005, S. [54]-63, hier: S. 57.

³⁷⁷ NAGLER 1905 [1835-1852], S. 157: "Sie erhielt den ersten Unterricht bei Desvosges [sic] zu Dijon und dann leitete sie David vier Jahre."

³⁷⁸ JOHNSON 1997, S. 9.

³⁷⁹ AGIUS-D'YVOIRE in: Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990, S. 621. – WILDENSTEIN / WILDENSTEIN 1973, S. 202, Nr. 1764 m. Hinweis auf: DAVID 1880, S. 526.

³⁸⁰ DAVID 1880, S. 523: "Il [David] jeta les yeux sur la Belgique qui par ses mœurs et son langage était presque encore la France. Il y serait, aussi, peu éloigné de Paris où il laissait tous ses enfants [gemeint sind hier seine Schüler], qui auraient plus de facilités pour venir adoucir par leur présence l'âpreté [sic] de l'exil."

³⁸¹ ROBINSON, William H.: *Cupid and Psyche: European Paintings of the 19th Century*. Hrsg. Louise D'ARGENCOURT, Roger DIEDEREN. Bd. 1, S. 194-201, hier S. 194: "He spent the last nine years of his life in Brussels (1816-25), banished from the center of revolutionary art and politics in Europe, apparently condemned to a life of artistic insignificance."

³⁸² Vgl. JOHNSON in: LEDBURY [Hrsg.] 2007, S. 157: "While exiled in Brussels, liberated to a much greater extent from academic strictures than he ever could have been in Paris [...]."

oder an für die Verteilung verantwortliche Institutionen bis ins Folgejahr hinzog.³⁸³ Außerdem befanden sich in und um Brüssel wichtige Privatsammlungen, auf die später eingegangen werden soll. Die Konfrontation mit der neuen Umgebung und den Werken der alten flämischen Schule erachtete David als bereichernd. Am 13. September 1817 schrieb er an seinen ehemaligen Schüler Antoine-Jean Baron Gros (Paris, 16.03.1771 – Bas-Meudon / Paris, 25.06.1835):

Si j'avais eu le bonheur de venir plus tôt dans ce pays, je crois que je serais devenu coloriste.³⁸⁴

In Brüssel umgaben David bald bekannte flämische Maler wie François-Joseph Navez (Charleroi, 16.11.1787 – Brüssel, 12.10.1869) und seine ehemaligen Schüler Joseph[-Dionysius] Odevaere (Brügge, 02.10.1778 – Brüssel, 26.02.1830) und Joseph Paelinck (Oostakker, 20.03.1781 – Brüssel, 19.06.1839).³⁸⁵ Letzterer beschrieb Mitte des Jahres 1818 in der Zeitschrift *L'Oracle* die Anwesenheit Davids in den südlichen Niederlanden als wichtigen Impuls für die dortigen Künstler:

[L]es circonstances malheureuses qui ont forcé un grand homme à quitter le pays qu'il avait honoré par ses talents, ont été une source d'instruction pour les arts de la Belgique; ses artistes ont eu l'inappréciable avantage de voir travailler au milieu d'eux celui qui a formé, non-seulement tout ce qu'il y a d'hommes distingués dans les arts en France, mais dans presque tous les pays où ils sont en honneur, son atelier ayant été le centre où, pendant trente ans, venaient se réunir les élèves de toutes les nations. (On y a vu jusqu'à des Turcs).³⁸⁶

Die Künstler im Umfeld Davids malten im klassizistischen Stil, der das erste Drittel des neunzehnten Jahrhunderts in Belgien prägte. Ausnahmen bildeten in Antwerpen wirkende Maler wie Guillaume-Jacques Herreyns (Antwerpen, 10.06.1743 – Antwerpen, 10.08.1827) und Mathieu Ignace van Brée (Antwerpen, 21.02.1773 – Antwerpen, 15.12.1839).³⁸⁷ Ihre Werke orientierten sich an der nationalen Kunsttradition, vor allem den Werken des in Antwerpen bekannt gewordenen Peter-Paul Rubens (Siegen, 28.06.1577 – Antwerpen, 30.05.1640).

Zur Zeit ihrer Ankunft in Brüssel war Sophie Fremiet durch ihre Lehre in Dijon wahrscheinlich bereits mit den Prinzipien der Malerei Davids aus dessen französischen Schaffensperioden vertraut. Nach ihrer fundierten Grundausbildung im Zeichnen – sowie vermutlich in der Kunst der Druckgraphik und der Malerei – in ihrem Geburtsort, ließ David sie bald seine Kompositionen kopieren. Das Kopieren in Öl bildete in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts eine wichtige Möglichkeit, das Erscheinungsbild eines Kunstwerks durch Vervielfältigung einem größeren Kreis von Betrachtenden möglichst originalgetreu zu vermitteln. Gleichzeitig bildete es für angehende Künstler und Künstlerinnen einen integralen Bestandteil der Künstlerausbildung. Nach dem Erlernen der Zeichenkunst diente es zum tieferen Verständnis der Komposition, der Farbgebung und des Duktus eines Originals, das nicht selten von der Hand des Meisters stammte. War dieser mit den geschaffenen Kopien zufrieden, ermutigte er seine Schüler und Schülerinnen zum Schaffen eigener Kompositionen.³⁸⁸

Die Kopien von Sophie Fremiet nach Gemälden Davids und die bereits 1818 einsetzende Ausstellungstätigkeit eigener Gemälde belegen ihr rasch fortschreitendes Können. Ihre vermutlich

³⁸³ LOIR, Christophe: *L'émergence des beaux-arts en Belgique. Institutions, artistes, public et patrimoine (1773-1835)*. Brüssel 2004, S. 200.

³⁸⁴ DAVID 1880, Bd. 1, S. 543.

³⁸⁵ DAVID 1880, S. 525.

³⁸⁶ ODEVAERE, J[oseph]: "A MM. Les rédacteurs de l'Oracle." In: *L'Oracle*, Nr. 187, 06.07.1818, S. 3-4, hier: S. 3.

³⁸⁷ EEMANS 1974, S. 9.

³⁸⁸ HEER, Lisa: "Copyists". In: *Dictionary of Women Artists* 1997, Bd. 1, S. 55-60. S. 55: "Throughout the early modern period, copies played an important reproductive role in the visual culture of Western Europe. Although prints could and did duplicate the subject matter and format of an image, the colour, style and particular qualities of the original medium were absent."

erste Kopie wurde – wie oben erwähnt – nach einem 1817 entstandenen Original Davids geschaffen. Dabei handelt es sich um das Porträt "L'Abbé Sieyès, conventionnel" (**A I, Kat.-Nr. 3**) (Original: 1817; **A I, Abb. Kat.-Nr. 3.1**,³⁸⁹ Datum und Aufbewahrungsort der Kopie³⁹⁰ unbekannt, überlieferte Überarbeitung durch David somit nicht überprüfbar).

Mindestens zwei weitere Kopien Sophie Fremiets entstanden nach Historiengemälden Davids, nämlich "L'Amour et Psyché" (**A I, Kat.-Nr. 4**) (Original: 1817;³⁹¹ **A I, Abb. Kat.-Nr. 4.1**; Datum und Aufbewahrungsort der Kopie unbekannt³⁹² bzw. Existenz der Kopie insgesamt ungewiß.), weiterhin "Les Adieux de Télémaque et Eucharis" (**A I, Kat.-Nr. 12**) (Original: 1818;³⁹³ **A I, Abb. Kat.-Nr. 12.1**; Kopie durch Sophie Fremiet: geschaffen 1818, nachträglich von unbekannter Hand bezeichnet "DAVID [/] 1822" (nicht lokalisiert)) und schließlich "La colère d'Achille" (**A I, Kat.-Nr. 19**) (Original: 1819³⁹⁴; Fort Worth, Kimbell Art Museum; **A I, Abb. Kat.-Nr. 19.1**; Kopie durch Sophie Fremiet: geschaffen vom Mai bis Oktober / November des Jahres 1819; Existenz einer veränderten Fassung mit umstrittenen Autor (Privatsammlung) (**A I, Kat.-Nr. 19**), diese von unbekannter Hand bezeichnet "LOUIS DAVID BRUX [/] 1825").

Bei dem Porträt des Abbé Sieyès wurde Sophie Fremiet durch David mit der ersten, Henri Decaisne (Brüssel, 27.01.1799 – Paris, 27.10.1852) mit der zweiten Kopie betraut. Dabei gilt interessanterweise erstere als von David überarbeitet, letztere nicht.³⁹⁵ Keine der beiden Kopien ist lokalisiert. Neben den Kopien in Öl trugen mehrere Lithographien – nachweisbar sind eine von Alphonse-Léon Noël (Paris, 07.02.1807 – Paris, 06.01.1884)³⁹⁶ und drei von François-Séraphin Delpech (Paris, 1778 – Paris, 25.04.1825)³⁹⁷ – zur öffentlichen Verbreitung des Porträts von Sieyès bei.

Auch Sophie Fremiets durch Fourcaud erwähnte Kopie nach Davids "Psyche",³⁹⁸ womit er vermutlich das im August 1817 vollendete³⁹⁹ Gemälde "L'Amour et Psyche" meinte, ist nicht lokalisiert und ihre Existenz fragwürdig.⁴⁰⁰ Louis Fremiet hatte Davids Gemälde 1817 im *Le Vrai Libéral*, einer belgischen Zeitung, deren Leserkreis aus französischen Exilierten bestand und für die Fremiet regelmäßig unter der Signatur "Y" schrieb,⁴⁰¹ gegen öffentliche Kritik verteidigt.⁴⁰² So

³⁸⁹ Dieses Porträt wurde erst kürzlich von LAJER-BURCHARTH intensiv betrachtet unter der besonderen Fragestellung, inwiefern DAVIDS Exil sein künstlerisches Schaffen psychologisch beeinflusste: LAJER-BURCHARTH, Ewa: "The Self in Exile: David's *Portrait of Emmanuel-Joseph Sieyès*." In: LEDBURY [Hrsg.] 2007, S. 232-251.

³⁹⁰ DAVID 1880, Bd. 1, S. 649. Hier heißt es: "1^e Copie par Mme Rude, née Fremyet, retouchée par David." Dies bedeutet nicht notwendigerweise, daß die Kopie erst nach Heirat FREMIETS und RUDES 1821 geschaffen wurde, denn der Autor (der Enkel Jacques-Louis DAVIDS) könnte sie auch rückblickend als "Mme Rude" bezeichnet haben.

³⁹¹ Vgl. BORDES, Philippe: "Cupid and Psyche, 1817". In: Ausst.-Kat. Los Angeles / Williamstown 2005-2006, S. 231-238, Kat.-Nr. 32, S. [233] m. Abb. in F.

³⁹² FOURCAUD, Bd. 37 (05/1888), S. 353, Bd.38 (12/1888), S. 485: "David, sur ces entrefaites, n'a pas craint de demander à M^{lle} Frémiet, comme à sa meilleure élève, une copie de sa *Psyché*." – FOURCAUD 1904, S. 107. – *Cote-d'Or. Dictionnaire biographique illustré. (= Dictionnaires biographiques illustrés départementaux)*. Paris [1910], S. 859

³⁹³ BORDES, Philippe: "The Farewell of Telemachus and Eucharis, 1818". In: Ausst.-Kat. Los Angeles / Williamstown 2005-2006, S. 244-250, Kat.-Nr. 35, S. [245] m. Abb. in F. – VIDAL, Mary: "David's *Telemachus and Eucharis*: Reflections on Love, Learning and History". In: *The Art Bulletin*, Nr. 82, 12/2000, S. 702-719.

³⁹⁴ BORDES, Philippe: "The Anger of Achilles, 1819". In: Ausst.-Kat. Los Angeles / Williamstown 2005-2006, S. 251-256, Kat.-Nr. 36, hier: S. 253: Abb. in F. (Version, datiert "1819") und S. 255: Abb. in F. (Version, datiert "1825"). – Keine Erwähnung einer Kopie von Sophie FREMIET-RUDE.

³⁹⁵ Vgl. Anm. 754.

³⁹⁶ Paris, BnF, Cab. d'Est.

³⁹⁷ Paris, BnF, Cab. d'Est. – Zu DELPECH vgl.: [o.V.]: "DELPECH, François-Séraphin". In: *NBG*, Bd. 13 [o.J.], Sp. 501-502.

³⁹⁸ Vgl. FOURCAUD 1904, S. 107, Anm. 1.

³⁹⁹ ENGELHART, Helmut: "The Early History of Jacques-Louis David's *The Farewell of Telemachus and Eucharis*." In: *The J. Paul Getty Museum Journal*. Bd. 24, (1996), S. 21-43, hier: S. 21.

⁴⁰⁰ Vgl. VAUTIER in: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986, S. 252.

⁴⁰¹ Die Identität des "Y" zeichnenden anonymen Autors wurde enthüllt durch: DAVID 1880, S. 541-512. – [ALVIN] 1883, Spalte 297: "[Louis Fremiet] consacrait ses loisirs à des écrits qu'il livrait à la publicité dans les colonnes du journal *Le Vrai Libéral*; il ne les signait point de son nom, mais seulement de la lettre Y. Un demi-siècle a passé sur ces productions éphémères qui, la plupart du moins, eussent mérité d'être conservées. La réunion de ces articles formerait un ensemble fort intéressant au point de vue de l'histoire de la littérature et des beaux-arts en Belgique." –

hatte Miel beanstandet, David habe die Figur des Amor wie ein schlichtes Modell und so einem Gott ungebührend dargestellt.⁴⁰³ Sophie Fremiet soll die entgegennenden Artikel ihres Vaters, unter Wahrung der Anonymität dieses "Y" zeichnenden Autors, ihrem Lehrmeister vorgelesen und dessen Reaktion an Louis Fremiet weitergegeben haben. Dieser habe folglich seine Artikel derart abgeändert, daß sie, wie Dieu bemerkte,⁴⁰⁴ indirekt die Meinung Davids wiedergaben. So erfuhr die Öffentlichkeit über Fremiet, beziehungsweise "Y", daß die realitätsnahe Mimik des Jünglings Amor auf dessen Charakterbeschreibung durch das antike Orakel beruhe.⁴⁰⁵ Auch Délécluze begrüßte 1855 den Verzicht auf Idealisierung als mutigen Schritt Davids, dem Geist folgend, der einige holländische und flämische Maler geleitet habe.⁴⁰⁶ Ebenfalls auf die alte flämische Schule führte 1880 der Maler Jacques-Louis Jules David (Paris, 30.08.1748 – Brüssel, 29.12.1825), Enkel des bekannten Meisters, die innovative Farbgebung des Gemäldes zurück.⁴⁰⁷ In der Folgezeit wurde das Gemälde als Meilenstein einer neuen Darstellungsweise Davids interpretiert, sowohl in positiver als auch in negativer Hinsicht. Im Jahre 1948 meinte beispielsweise Cooper, in "L'Amour et Psyché" die Einleitung eines tragischen stilistischen Verfalls zu einem vulgären und trivialen Klassizismus zu entdecken, der mit dem rapiden Nachlassen der künstlerischen Fähigkeiten Davids einherginge.⁴⁰⁸ Hingegen sah Johnson 1986⁴⁰⁹ das Gemälde als Offenbarung des erwachenden Interesses Davids, Ausdrucksweisen komplexer, flüchtiger Gefühlsmomente einzufangen, womit er sich der romantischen Bewegung annäherte.

Jacques-Louis David befand sich fast ein Jahr vor Sophie Fremiet in Brüssel. Dabei erscheint unklar, ob die von der Forschung festgestellten stilistischen Unterschiede zu seinem vorherigen Werk allein auf eine künstlerische Neuorientierung zurückgehen, oder aber auf eine zunehmende Beteiligung seiner SchülerInnen, die er bekannterweise mit Kopien von seinen Werken betraute. Die Diskussion um originale Werke Davids, ihre Repliken oder Kopien⁴¹⁰ ist vor dem Hintergrund oft divergierender Interessen von Forschern, Kunstsammlern und Kunsthändlern besonders facettenreich.

Die Betrachtung von Kopien Sophie Fremiets nach Werken Jacques-Louis Davids macht die

Nach BERTRAND (1888, S. 26), soll sich FREMIET jedoch im *Vrai libéral* nie zu seinem späteren Schwiegersohn François RUDE geäußert haben: "[...] il s'abstenait scrupuleusement de citer le nom de Rude." – Nach FOURCAUD (1904, S. [98]) unterzeichnete Fremiet seine Artikel mit "V".

⁴⁰² SCHNAPPER, Antoine: *Jacques-Louis David und seine Zeit*. Würzburg 1981 [= *David – Témoin de son temps* Fribourg 1980], S. 298, 300. – SCHNAPPER in: Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990, S. 519. – JOHNSON 1993, S. 302, Anm. 24. – BORDES in: Ausst.-Kat. Los Angeles / Williamstown 2005-2006, S. 237, Anm. 9. – LINDSAY 1960, S. 144. – WRIGHT in: JOHNSON [Hrsg.] 2006, S. 146.

⁴⁰³ MIEL, E.F.A.M.: *Essai sur les beaux-arts, et particulièrement sur le Salon de 1817*. Paris 1817, S. 236-239, hier: S. 237-238.

⁴⁰⁴ DIEU 1990, S. 81: ""Y", indirectement, exprime dès lors les opinions de David [...]". – Vgl. VIDAL in: HYDE / MILLAM [Hrsg.] 2003, S. 254: "Fremiets sympathetic articles on David's new paintings helped with publicity, and a discreet means was found to secure the painter's approval. Sophie Fremiet acted as an intermediary, reading the essays and communicating David's reactions."

⁴⁰⁵ Der entsprechende Artikel in *Le Vrai Libéral*, 14.08.1817, S. 3 wurde zitiert bei DIEU in: *Revue belge* (1990), S. 69-98, hier: S. 81. – JOHNSON 1993, S. 302, Anm. 24. – ENGELHART in: *The J. Paul Getty Journal* (1996), S. 30.

⁴⁰⁶ DÉLÉCLUZE 1983 [1855], S. 368-369: "Évidemment il a cherché cette fois à rendre la nature avec cet instinct fort qui a dirigé plusieurs peintres hollandais et flamands. Cet effort tenté à l'âge de soixante-huit ans, et par un artiste qui avait affermi sa réputation en Europe en travaillant jusque-là dans une direction toute contraire, un tel effort mérite d'être consigné dans l'histoire de ce peintre." – Vgl. ROBINSON 1999, S. 197, S. 201, Anm. 8.

⁴⁰⁷ DAVID 1880, Bd. 1, S. 540: "Avec son désir constant de se perfectionner dans son art, il avait cherché dans cette composition gracieuse une occasion de s'essayer à acquérir le coloris frais et brillant qu'il admirait dans les productions anciennes de l'école Flamande." – Vgl. ROBINSON 1999, S. 197, S. 201, Anm. 9.

⁴⁰⁸ COOPER, Douglas: "Jacques-Louis David: A Bi-Centenary Exhibition". In: *Burlington Magazine*, Nr. 90, 10/1948, S. 277-280, hier: S. 279: "The final period from 1816 until his death in 1825 saw a tragic abandon even of classical discipline and a rapid decline in David's ability as a painter [...] Beginning with L'Amour et Psyche [...] David's classical ideal degenerated into a vulgar and trivial neo-classicism, redolent of the worst of Ingres, but devoid of line."

⁴⁰⁹ JOHNSON, Dorothy: "Desire demythologized: David's L'Amour quittant Psyché". In: *Art History*, Nr. 9, 12/1986, S. 450-470, hier: S. 451, 465. – Vgl. ROBINSON 1999, S. 197.

⁴¹⁰ Zur weiterführenden Begriffsklärung (Kopie, Replik, Fälschung, Zitat, Paraphrase, Hommage etc.) vgl. ROSENBERG 2000, Anm. 117 m. div. Literaturverweisen.

Auseinandersetzung mit problematischen Zuschreibungen notwendig. Zu mehreren Gemälden Davids sind Kopien überliefert und lokalisiert. Einige Kopien gelten als von David überarbeitet. Dies wirft für die anschließende Betrachtung zahlreiche Leitfragen auf. Zunächst wird eruiert, ob eine Überarbeitung einer Kopie durch David belegbar ist und welchen Interessenhintergrund eine entsprechende Quellenbasis besitzt. Danach wird erörtert, welchen Umfang der künstlerische Eingriff Davids besaß, in welchem Stadium der Bildgenese er erfolgte und wie er sich im Gemälde ausdrückte.

Bei mit Davids Namen signierten Kopien stellt sich die Frage, ob diese von Zeitgenossen als Repliken verstanden wurden. Inwiefern war Zeitgenossen eine Fremdbeteiligung bekannt und wie wurde sie künstlerisch eingeschätzt im Vergleich zu heute? Einerseits ist es möglich, daß eine bestimmte Zuschreibung die Wertschätzung eines Kunstwerks mitbeeinflusste. Andererseits könnte es sein, daß hohe beziehungsweise geringe Wertschätzung eines Gemäldes zur Zuschreibung an David oder aber an einen anderen Künstler führte.

Ein Vergleich zwischen solchen Werken, die als Originale gelten und von solchen, die als Kopien angesehen werden erweist sich vor diesem Hintergrund als sehr schwierig. Außerdem befinden sich alle vier Werke, nach denen Sophie Fremiet Kopien geschaffen haben soll, in zwar öffentlichen Sammlungen, allerdings in den USA.

Hinsichtlich der beiden nicht lokalisierten Kopien Sophie Fremiets von den oben genannten, 1817 entstandenen Gemälden Davids (**A I, Kat.-Nr. 3** und **4**) kann in Ermangelung entsprechenden Abbildungsmaterials generell keine weiterführende Aussage getroffen werden. Nur geringfügig glücklicher kann man sich in Bezug auf die Kopien der beiden, ebenfalls oben genannten, Gemälde von 1818 beziehungsweise 1819 schätzen: Zur von Hand Sophie Fremiets geltenden Kopie nach Davids "Les Adieux de Télémach et Eucharis" (1818) (**A I, Abb. Kat.-Nr. 12**) steht lediglich Abbildungsmaterial in Schwarz-Weiß zur Verfügung.⁴¹¹ Eine mit der Datierung "1825" versehene, starke Variationen aufzeigende Fassung von Davids Gemälde "La Colère d'Achille" gelangte hingegen 2005/2006 aus einer Privatsammlung zur öffentlichen Ausstellung in Paris und konnte so in Augenschein genommen werden (Vgl. **A I, Abb. Kat.-Nr. 19**). Das Gemälde befindet sich inzwischen in einer New Yorker Galerie.⁴¹² Seitdem wird seine Autorschaft rege diskutiert.⁴¹³

⁴¹¹ SCHNAPPER 1981, S. 296, Abb. 187 in s-w; ENGELHART in: BORCHART / BÜNZ [Hrsg.] 1998, S. [938], Abb. 4 in s-w.

⁴¹² Vgl. die Internet-Seite der Galerie Sainty Matthiesen / New York "<http://www.europeanpaintings.com>" unter der Rubrik "New Acquisitions" [Stand: 01/2008].

⁴¹³ Vgl. die Internet-Seite: <http://www.latribunedelart.com> – nähere Angaben im Literaturverzeichnis.

III.2.2 "LES ADIEUX DE TELEMAQUE ET EUCHARIS" – ORIGINAL JACQUES-LOUIS DAVIDS (1818) UND KOPIE SOPHIE FREMIETS (1818)

Die Kopie von Hand Sophie Fremiets nach "Les Adieux de Télémaque et Eucharis" (A I, Abb. Kat.-Nr. 12) wurde in der Forschung mehrfach erwähnt⁴¹⁴ und bildete einen zentralen Gegenstand bei Engelhart, der die Entstehungsgeschichte von Davids Original 1996 und 1998 unter Berücksichtigung des Reisetagebuchs von Dr. Anton Endres (1776 – 1825)⁴¹⁵ intensiv untersuchte.⁴¹⁶ Seine Arbeit baute auf derjenigen von Bott auf, welche die genannte wichtige Quelle erstmals vollständig transkribierte.⁴¹⁷ Als Referenz zum aktuellen Forschungsstand zum Originalgemälde ist außerdem der Katalogtext von Bordes aus dem Jahre 2005 zu nennen.⁴¹⁸

In einem Brief an den befreundeten Antwerpener Maler Mathieu Ignace van Bree (Antwerpen, 21.02.1773 – Antwerpen, 15.12.1839) kündigte David am 20. Oktober 1817 ein Historienbild an, welches als Pendant zu dem im August desselben Jahres vollendeten "L'Amour et Psyché" dienen sollte.⁴¹⁹ Gleichzeitig bestellte er aus Antwerpen eine Leinwand, auf welcher er ab einem ungewissen Zeitpunkt zwischen Ende Oktober 1817 und der ersten Hälfte Mai 1818 nach werkvorbereitenden Zeichnungen⁴²⁰ den Abschied zwischen Telemach und Eucharis⁴²¹ in einer Grotte darstellte.

Das Gemälde stellte Telemach bei seiner schweren Entscheidung dar, seine Geliebte, die Nymphe Eucharis, für immer zu verlassen, um seinem Vater zu folgen. David zeigte Telemach im Begriff sich aufzurichten. Dazu stützt Telemach sich mit seiner rechten Hand auf das linke Knie seiner zu seiner Rechten sitzenden Eucharis und umgreift mit seiner linken Hand seinen Speer. Sein Kopf löst sich derweil von seiner Geliebten, die ihre Hände um seinen Hals verschränkt hält und ihren Kopf an seine rechte Schulter schmiegt. Dabei ist der flehende Blick des Hundes der Eucharis, dessen schmaler Kopf am rechten Bildrand zu sehen ist, auf Telemach gerichtet.

⁴¹⁴ SCHNAPPER 1981; JOHNSON 1997. – BORDES in: Ausst.-Kat. Los Angeles / Williamstown 2005-2006, S. 244-250.

⁴¹⁵ Diese 188-seitige Dokumentensammlung befindet sich heute im Staatsarchiv Würzburg im Archiv der Familie Schönborn: StAWü, SA. KA FE 23^b, S. 1. – Die erste Seite trägt den handschriftlichen Titel: "Notices sur le tableau [] de M^r David [] représentant les adieux de Télémaque [] et d'Eucharis [] acheté [] par Monsieur le Comte de Schoenborn [] Wiesentheid pendant son séjour à Bruxelles [] l'hiver 1818 [] Les lettres, dont il y a copie dans ces cahiers [] ont été communiquées par M^r David au [] soussigné, qui leur a ajouté toutes les notices [] qu'il a trouvées dans les feuilles publiques [] concernant le même tableau. A.V. Endres gouverneur [] du jeune Comte de Schoenborn. [] Bruxelles _ Juin 1818."

⁴¹⁶ ENGELHART in: *The J. Paul Getty Journal* (1996), S. 21-43 und ENGELHART, Helmut: "C'est l'art divin d'Apelle'. Dokumente zur Erwerbungs- und frühen Wirkungsgeschichte zweier Gemälde von Jacques-Louis David und Antoine-Jean Gros in der Kunstsammlung des Franz Erwein Graf von Schönborn-Wiesentheid". In: *Forschungen zur Reichs-, Papst- und Landesgeschichte. Peter Herde zum 65. Geburtstag von Freunden, Schülern und Kollegen dargebracht*. Hrsg. Karl BORCHART, Enno BÜNZ. 2 Bde. Bd. 1, Stuttgart 1998, S. 899-940. – Die Affäre um "Telemach und Eucharis" ist außerdem zusammengefaßt bei: NERLICH, France: *La réception de la peinture française en Allemagne de 1815 à 1870*. 4 Bde. Univ. Diss. Paris IV-Sorbonne, Leitung: Barthélémy JOBERT, Thomas GAETHGENS. Unveröff. Typoskript. Paris 2004, Bd. 1: S. 103-105, 144.

⁴¹⁷ BOTT, Katharina: *Ein Kunstsammler zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Franz Erwein von Schönborn (1776-1840)*. Alfter 1993. – Das folgende Kapitel stützt sich häufig auf die unverzichtbaren Studien BOTTs und ENGELHARTs. Zudem wurde weiteres Quellenstudium betrieben, wobei es jedoch nur teilweise gelang, die in ENDRES Reisenotizen genannten Zeitungsartikel im Original zu lokalisieren.

⁴¹⁸ BORDES, Philippe: "The Farewell of Telemachus and Eucharis". In: Ausst.-Kat. Los Angeles / Williamstown 2005-2006, S. 244-250, Nr. 35, zur Kopie durch Sophie FREMIET s. S. 247.

⁴¹⁹ ENGELHART in: *The J. Paul Getty Journal* (1996), S. 21 und S. 35 Anm. 7. – Letztendlich scheint jedoch "Bacchus et Ariane" (1821, Phoenix Art Museum) von Antoine-Jean Baron GROS (Paris, 16.03.1771 – Meudon, 26.06.1835) unter Beratung DAVIDs als Pendant zu "Les Adieux de Télémaque et Eucharis" konzipiert worden zu sein. Das Gemälde wurde ebenfalls durch den Grafen Franz Erwein VON SCHÖNBORN-WIESENTHEID in Auftrag gegeben. – Vgl. hierzu: GAETHGENS, Thomas W.: "Bacchus and Ariadne by Antoine-Jean Gros". In: *Annual Bulletin of the National Gallery of Canada*. Bd. 2 (1978-1979), S. 62-79.

⁴²⁰ ENGELHART in: BORCHART / BÜNZ [Hrsg.] 1998, S. 901) präzisiert hier die Datierung durch SCHNAPPER in: Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990, S. 527.

⁴²¹ Zum Gemälde siehe: SCHNAPPER in: Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990, S. [526]-528. Zur Kopie von Hand Sophie FREMIETS s. S. [526]: "Celle-ci ne fut achevée, ou du moins signée par David, qu'en 1822."

Die Textvorlage der Szene bildete François de Salignac de La Mothe-Fénélon (Château de Fénélon, Sainte-Mondane, 06.08.1651 – Cambrai, 07.01.1715) 1699 erstmals erschienenen Werk *Télémaque*, welches die Abenteuer des einzigen Sohns des Odysseus beschrieb.⁴²² Es war zur Erziehung des Enkels und gleichzeitigen Thronerbens von Louis XIV. geschrieben worden. Der besondere Akzent, den Fénélon in seinem Werk – ähnlich wie später die Philosophen der Aufklärung – auf die Werte "Humanität" und "Mäßigung" legte, wurde als verschlüsselte Kritik des königlichen Absolutismus verstanden.⁴²³

Zudem verzichtete der Maler, wie bereits der zeitgenössische Kritiker des Davidschen Gemäldes Egide-Norbert Cornelissen (Antwerpen, 12.07.1769 – Gent, 31.07.1849)⁴²⁴ hervorhob, auf Hinweise der fleischlichen Liebe zwischen Telemach und Eucharis. Aus diesem Grunde könnte das Gemälde in seiner, wenn auch mit einer suggestiven erotischen Komponente dargestellten, platonischen Tugendhaftigkeit als Kontrapunkt zur als obszön empfundenen Laszivität des Amor in Davids "L'Amour et Psyché" intendiert und öffentlich aufgenommen worden sein.⁴²⁵

Am 1. Juni 1818 erschien in der belgischen Zeitschrift *L'Oracle* der erste öffentliche Hinweis auf das Gemälde, welcher dessen Bestimmung für einen "grand seigneur de la Bavière, pour qui il a été fait", enthüllte.⁴²⁶ Kurz vor Vollendung des Gemäldes, am 12. März 1818, schloß David mit dem bayrischen Grafen Franz-Erwein von Schönborn-Wiesentheid (Mainz, 07.04.1776 – Frankfurt am Main, 15.12.1840) einen Kaufvertrag,⁴²⁷ wobei wahrscheinlich ist, daß es sich bei dem Grafen auch um den ursprünglichen Auftraggeber handelte. Denn das *Journal de Gand* am 14. Februar 1819 verlautbarte rückblickend:

M. le comte de Schoenborn, un des plus riches propriétaires de la Bavière, est connu par son amour éclairé pour les Beaux-Arts, et pour les encouragements qu'il aime à leur prodiguer; c'est par lui qu'un grand peintre a exécuté l'*Eucharis et Télémaque*; [...].⁴²⁸

In dem Kaufvertrag verpflichtete sich Jacques-Louis David, das Gemälde bis Anfang Juli desselben Jahres fertig zu stellen und es dem Bankier Ronstorff, Teilhaber des Brüsseler Bankhauses *Ronstorff Rahlenbeck et Comp^{ie}*, zu überbringen. Dieser solle nach Erhalt des Gemäldes den Differenzbetrag, entstanden durch eine am Unterzeichnungstag des Vertrages erfolgte Anzahlung, dem Künstler entrichten. Sollte es nicht zu dieser finanziellen Begleichung kommen, bliebe David durch den Vorschuß entschädigt. Das Gemälde solle in Gegenwart des Künstlers und des Grafen oder seines Vertrauensmanns in Brüssel gerahmt und verpackt werden. Die folgende Entwicklung und Rezeption des Gemäldes wird deutlich durch mit fast durchgängig französischsprachigen Anmerkungen versehene Abschriften von Briefen, private Notizen, Presseverlautbarungen und Kritiken des Gemäldes, welche der Geistliche Dr. Anton Endres ab Anfang Juni 1818 in seinem Reisetagebuch zusammenstellte.⁴²⁹ Endres war der Erzieher (*gouverneur*) des ältesten Sohns des Grafen von Schönborn-Wiesentheid namens Franz-Erwein-Damian (1805 – 1865). Beide nahmen anstelle des Grafen an der termingerechten Übergabe des Gemäldes teil, da die-

⁴²² ENGELHART in: *The J. Paul Getty Journal* (1996), S. 21 und 29.

⁴²³ BORDES in: Ausst.-Kat. Los Angeles / Williamstown 2005-2006, S. 247.

⁴²⁴ CORNELISSEN, M[onsieur] [Egide] N[orbert]: "Eucharis et Télémaque." In: *Annales Belges des Sciences, Arts et Littératures*. Gent [1818], Bd. 1, S. 383-398; Bd. 2, S. 23-34, hier: Bd. 1, S. 385-386. – CORNELISSEN war zu diesem Zeitpunkt *secrétaire honoraire* der *Société royale des Beaux-Arts et de Littérature de Gand*. – Vgl. QUETELET, Ad.: "CORNELISSEN (Egide-Norbert), secrétaire-inspecteur de l'Université de Gand." In: *BNB*, Bd. 4 (1873), Sp. 400-404.

⁴²⁵ JOHNSON 1997, S. 1.

⁴²⁶ Zitiert nach ENGELHART in: *The J. Paul Getty Journal* (1996), S. 21-22.

⁴²⁷ Abb. und Transkription des Kaufvertrags bei ENGELHART in: *The J. Paul Getty Journal* (1996), S. 24, Abb. 4, bzw. S. 24-25.

⁴²⁸ [o.V.]: "Gand, 14 février. Article communiqué." In: *Journal de Gand*, Nr. 45, 14.02.1819.

⁴²⁹ Würzburg, StA, SA. KA FE 23^b.

ser sich zu diesem Zeitpunkt in England aufhielt.⁴³⁰ Sie hatten sowohl den Fortgang des Gemäldes als auch die öffentliche Aufmerksamkeit⁴³¹ und Begeisterung, welche dem Gemälde zuteil wurde, aufmerksam verfolgt. Direkt nach Vollendung des Gemäldes wurde es – noch vor dem vereinbarten Kauftermin – für einen wohltätigen Zweck im Genter Rathaus von Ende Mai bis zum 19. oder 20. Juni 1818 öffentlich ausgestellt.⁴³² Direkt nach dieser, sowohl den Ruhm des Künstlers als auch denjenigen des Käufers fördernden Ausstellung, wurde es im Museum zu Brüssel gezeigt. Dabei handelte es sich ebenfalls um eine Wohltätigkeitsausstellung, diesmal zugunsten der *Etablissements Sainte-Gertrude et des Ursulines*, vom 23. Juni bis zum 12. Juli 1818. Beide Ausstellungen erzielten einen Erlös für die Bedürftigen, der an den Kaufpreis von fünftausend francs heranreichte.⁴³³

Die Kritiker des Gemäldes waren beeindruckt, sowohl hinsichtlich der Komposition als auch der Farbgestaltung. Huard de Chapel (Charleroi 1770 – 1850 [?]) begeisterte Davids Reinheit der Zeichnung in Verbindung mit der Schönheit "flämischer Farbe":

Ce dernier est parfait, au dessin pur, qui distingue sa composition, il a ajouté une couleur flamande dont jusque là il avait négligé la beauté, et sous ce rapport Van Dyck n'a pas fait mieux; sentiment, âme, expression, couleur, dessin, grâce, tout y est exquis; dans un demi-siècle ce tableau sera vraiment impayable.⁴³⁴

Nach der Brüsseler Ausstellung gelangte das Gemälde zurück in die Hand des Künstlers, der den bisher ungewöhnlichen Wunsch äußerte, selbst eine Kopie nach einem seiner Werke zu besitzen. Möglicherweise hatte Sophie Fremiet den Meister durch zuvor geschaffene, qualitätvolle Kopien überzeugt. Denn sie war es, die er zur Ausführung der Kopie nach "Les adieux de Télémaque et Eucharis" bestimmte. Dazu wurde nach Endres im *Journal de Commerce* am 18. Juli 1818 bemerkt:

[L]e tableau de Télémaque et Eucharis [/] peint par M. David, parait être le tableau [/] d'affection de ce grand peintre. Jamais il [/] n'a conservé ni copie ni dessin d'aucun de ses [/] ouvrages, mais il veut conserver une copie [/] de celui-ci; il a choisi pour le faire, Msle [/] Sophie Fremy, fille ainée de Mr Fremy, [/] ancien controleur des contributions à Dijon. [/] Cette personne est celui des élèves de M. David, [/] qui approche le plus de sa manière simple [/] et pure. Cette marque de confiance du maitre [/] et le

⁴³⁰ ENGELHART in: *The J. Paul Getty Journal* (1996), S. 25 und ENGELHART in: BORCHART / BÜNZ [Hrsg.] 1998, S. 906. – Am 04.05.1818 nahm der Graf auf Einladung Benjamin WESTS an einem Bankett der Akademie von London teil. (ENGELHART in: *The J. Paul Getty Journal* (1996), S. 36, Anm. 25).

⁴³¹ Im *Journal politique, administratif, judiciaire, commercial et littéraire de la Flandre Orientale et Occidentale* befinden sich mehrere Artikel: Nr. 771, 09.06.1818, S. 3: C***** [CORNELISSEN, Egide Norbert?]: "Sur le tableau de M. David, exposé dans notre ville."; Nr. 772, 10.06.1818, S. [1] [o.V.]; Nr. 775, 13.06.1818, S. [1] [o.V.]; Nr. 776, 14.06.1818, S. 2 [o.V.]; Nr. 798, 06.07.1818, S. [1] [o.V.]. – Eine weitere wichtige Quelle bildet die belgische Zeitschrift *L'Oracle*: Nr. 147, 27.05.1818, S. 4 [o.V.]; Nr. 152, 01.06.1818, S. 3 [o.V.]; Nr. 159, 08.06.1818, S. 3 [o.V.]; Nr. 165, 14.06.1818, S. 3 [o.V.]; Nr. 172, 21.06.1818, S. 3-4: DE HEYN, Michiels; Nr. 177, 26.06.1818, S. 3 [o.V.]; Nr. 186, 05.07.1818, S. 4, zwei Beiträge, erstens ein Brief von [Alexandre-François-Ghislain] VANDERFOSSE und P. CYLEN an DAVID und zweitens ein Artikel von DE HEYN, Michiels; Nr. 189, 08.07.1818, S. 4: Brief von Jacques-Louis DAVID (Brüssel, 07.07.1818); Nr. 191, 10.07.1818, S. 4 [o.V.]; Nr. 193, 12.07.1818, S. 4 [o.V.]; Nr. 196, 15.07.1818, S. 3 [o.V.]. – In *Le Vrai Libéral* erschienen Artikel anonymen Verfassers [darunter Louis FREMIET?]: Nr. 176, 25.06.1818, S. [1]-3: [o.V.]: "Feuilleton du 25 Juin. Télémaque et Eucharis. Tableau de M. David"; Nr. 195, 14.07.1818, S. 3-4: [o.V.]: "Eucharis et Télémaque, par M. David." – Im Reisetagebuch des Anton ENDRES (StAWü, SA. KA FE 23^b) befinden sich außerdem Erwähnungen oder Abschriften weiterer Artikel: *The Netherlands Advertiser oder Continental Observer*, 27.01.1818 (engl. Zeitung, ersch. in Brüssel; vgl. ENDRES [1818], S. 42) und *Journal de Commerce* 18.07.1818 (vgl. ENDRES [1818], S. 79).

⁴³² ENGELHART in: *The J. Paul Getty Journal* (1996), S. 27, entnimmt dies Artikeln in: *L'Oracle* (27.05.1818 sowie 01.06., 08.06. und 14.06.1818). – ENGELHART in: *The J. Paul Getty Journal* (1996), S. 38, Anm. 50.

⁴³³ ENGELHART in: BORCHART / BÜNZ [Hrsg.] 1998, S. 911.

⁴³⁴ Huard DE CHAPEL an François-Joseph NAVEZ, 08.06.1818. Brüssel, BR, II 70, Bd. 5, Fol. 237. – Zitiert nach BORDES in: *Ausst.-Kat. Los Angeles / Williamstown 2005-2006*, S. 250.

progrès que Msle Fremyet fait dans [/] son art, apportent quelque soulagement ✕ [/] aux peines de cette malheureuse famille.⁴³⁵

Als Motiv Davids, die gewünschte Kopie durch Sophie Fremiet ausführen zu lassen, nannte der Artikel, daß diese Schülerin seiner Kunstauffassung am nächsten sei, womit ihr Talent betont wurde. Mit der Erwähnung der Erleichterung, welcher ihrer Familie durch diesen Auftrag zuteil wurde, suggerierte der anonyme Autor des Artikels nach der Wohltätigkeitsausstellung einen weiteren caritativen Akt Davids, diesmal gegenüber einer ebenfalls aus politischen Gründen emigrierten französischen Familie.⁴³⁶ Wie Endres in seinem Reisetagebuch erwähnte, hatte David ihm zudem von einem persönlichen Verlust der Familie berichtet:

[S]es [/] deux filles se trouvent à Bruxelles avec [/] une tante, la mère étant morte, il y a peu [/] de mois, et c'est donc l'ainée de ses deux [/] Demoiselles, Msle Sophie, à qui M. David [/] a commandé de lui faire une copie de son tableau.⁴³⁷

Die Neuigkeit verbreitete sich rasch nach Dijon, denn zwei Wochen später befand sich im *Journal [...] de la Côte d'Or* ein Artikel, der mit demjenigen im *Journal de Commerce* fast identisch war. Im zuerst genannten burgundischen Presseorgan schrieb ein anonymes Autor am 02. August 1818:

Mademoiselle Sophie Fremiet, qui avait reçu ici de MM. Devosge père et fils des leçons de peinture dont elle avait déjà beaucoup profité, a eu le grand avantage d'être admise, à Bruxelles dans l'atelier de M. David, où elle s'est tellement perfectionnée dans son art, qu'elle est le seul des élèves de ce peintre célèbre qui approche le plus de sa manière simple et pure. Elle vient de recevoir de son maître une marque bien flatteuse de la confiance que lui inspire son talent. M. David, qui jusqu'ici n'a conservé ni copie ni dessin d'aucun de ses beaux ouvrages, veut en avoir une de son superbe tableau d'*Eucharis et Télémaque*, et c'est Mademoiselle Frémiet qu'il a choisie pour la faire. Cette honorable distinction est un allègement aux peines de cette malheureuse famille qui, depuis qu'elle a quitté la France, a perdu une tendre mère, dont les talents dans l'art de la gravure étaient aussi justement appréciés à Bruxelles, que dans sa patrie.⁴³⁸

Zur Demonstration des Talents der jungen Malerin, führte David den oben genannten Endres am 18. Juli 1818 in das Atelier Sophie Fremiets, wo sich weitere Werke von ihrer Hand befanden, darunter ein lebensgroßes Porträt von Victorine Fremiet. Endres beschrieb diesen Besuch folgendermaßen:

Par la complaisance de M. David, qui m'a conduit chez Msle Fremyet, j'ai eu occasion [/] de voir ses ouvrages, et entre autres ~~les~~ [/] le portrait de sa sœur en grandeur naturelle. [/] Si c'est peut-être déjà un mérite, que d'avoir [/] été élève de David, c'est encore un plus grand, d'avoir mérité son approbation; et c'est M. [/] David lui-même, d'ailleurs juge assez sévère [/] par rapport aux productions d'art, qui a excité [/] mon attention sur tout ce qu'il y a de beau [/] et de distingué dans les ouvrages de Msle [/] Fremyet, et dans les quels on remarque avec [/] plaisir l'art et la vérité, avec la quelle [/] les étoffes sont rendues. Mais outre le talent [/] de copier exactement et fidèlement qu'elle possède [/] déjà supérieurement, M. David croit pouvoir [/] prédire, qu'elle ne manquera pas de rendre [/] son nom célèbre, par des propres productions, [/] et des tableaux d'histoire; [/] dignes d'être nommés. [/] À ces suffrages du maître, qui paraît être [/] fier de nommer cette Demoiselle son élève, [/] je dois ajouter que son talent distingué [/] est égalé par une modestie aimable, ✕ [/] et qui me fait croire, que l'expression de M. David, = [/] c'est dans

⁴³⁵ StAWü, SA, KA FE 23^b, S. 79. – Zuvor zitiert bei: ENGELHART in: *The J. Paul Getty Journal* (1996), S. 30 und BOTT 1993, S. 193.

⁴³⁶ ENGELHART in: *The J. Paul Getty Journal* (1996), S. 30. – ENGELHART in: BORCHART / BÜNZ [Hrsg.] 1998, S. 917: "Gleichzeitig wird Sophie Frémiet als besonders begabte und dem Meister nahestehende Schülerin so auffällig ins Gespräch gebracht, daß man dahinter eine bestimmte Absicht vermuten möchte."

⁴³⁷ Würzburg, StAWü, SA, KA FE 23^b, S. 80.

⁴³⁸ JCO, Nr. 53, 02.08.1818, S. 424.

la maison de la vertu, que je vous conduis = dont [/] il se sert, lorsqu'il alla avec moi voir [/] Mslle Fremy, n'est pas seulement compliment exagéré.⁴³⁹

Bei den Werken im Atelier Sophie Fremiets bewunderte Endres also deren "Wahrheit" und detailgenaue Wiedergabe der Stoffe. Die Empfehlung der jungen Künstlerin durch den in seiner Kunstkritik sehr strengen David beeindruckte den Interessenvertreter des Grafen Schönborn ebenso wie ihr Talent und das bescheidene Wesen der Künstlerin. Endres konstatierte den außerordentlichen Stolz seitens des Meisters, welcher sich in der Voraussage Davids äußerte, daß seine Schülerin seinen Namen berühmt machen werde durch eigene Bildproduktionen und gar durch Historiengemälde. Dieser Bericht von Endres ist in mehrfacher Hinsicht von Interesse: Er belegt, daß Sophie Fremiet in einem eigenen Atelier arbeitete und nicht nur Kopien schuf. Außerdem wird deutlich, daß David die junge Sophie Fremiet als hochtalentiertere Künstlerin würdigte und ihr Auftraggeber zu vermitteln suchte. Bereits Mitte 1818 sah er sie fähig, Historiengemälde zu schaffen und sich auf dem besonders prestigereichen, doch seinerzeit für Frauen ungewöhnlichen Gebiet der Malerei zu bewähren. Der Bericht von Endres implizierte außerdem die Überzeugung Davids, daß ihr zukünftiger Erfolg, stets mit seinem Namen verbunden bleiben werde.

Als Endres am 24. Juli das Atelier Sophie Fremiets erneut besuchte, diesmal in Begleitung seines Zöglings Erwein-Damian, hatte sie bereits mit der skizzenhaften Übertragung des Gemäldes von David auf eine Leinwand von leicht größerem Format begonnen.⁴⁴⁰ Dabei diente ihr ein System aus in regelmäßigen Abständen horizontal und vertikal verlaufenden Fäden als Hilfsmittel.⁴⁴¹ Ihre Kopie sollte – entsprechend ihrer memorialen Funktion – möglichst detailgetreu sein. Um ihre Unterscheidbarkeit vom Original zu gewährleisten, schlug David dessen Kennzeichnung vor.⁴⁴² Diese wurde durch vierfache Versiegelung der Leinwandränder auf der Rückseite des Spannrahmens mit dem Wappen des anwesenden Erwein Damian vollzogen. Eine Ablösung der Leinwand war damit ohne Brechung der Siegel unmöglich. Endres sah sich durch diesen Vorgang beruhigt, da so die beiden Gemälde weder verwechselt noch in betrügerischer Absicht vertauscht werden konnten. Als Beweisstück erstellte man sogar einen Abdruck des verwendeten Siegels mit entsprechendem Siegelack.⁴⁴³ Bereits elf Tage nach dem beschriebenen Beginn der Kopie, am 4. August 1818, suchte Endres das Atelier Fremiets auf, um sich der Fortschritte der Kopie und ihrer Qualität im Vergleich zum Original zu versichern. Im Anschluß würdigte er zwar einerseits die geschickte Wiedergabe des Originals durch die junge Künstlerin, doch betonte er andererseits, eine Kopie könne niemals einem Original gleichwertig sein und untermauerte dies mit einer Liste von zwölf Kritikpunkten.⁴⁴⁴ Hier sollen zunächst die formalen und anschließend die stilistischen Argumente zusammengefaßt und kommentiert werden:

Könne die Übertragung der Konturen bei der Kopie auch perfekt erscheinen, so sei sie nach Endres doch nur mechanisch erfolgt: "ces contours ont [/] été pris mécaniquement par des quarrées de fil."⁴⁴⁵ Die Verwendung einer, im Vergleich zum Original (87,2 x 103 cm), leicht größeren

⁴³⁹ Würzburg, StAWü, SA, KA FE 23^b, S. 80-81; Zuvor teilweise zitiert bei: ENGELHART in: *The J. Paul Getty Journal* (1996), S. 31 und vollständig bei BOTT 1993, S. 193-194.

⁴⁴⁰ Vgl. den Eintrag von ENDRES in sein Reisetagebuch, zitiert bei: BOTT 1993, S. 195.

⁴⁴¹ ENGELHART in: BORCHART / BÜNZ [Hrsg.] 1998, S. 921.

⁴⁴² Vgl. BOTT 1993, S. XXXIII und BOTT 1993, S. 195: "ayant ajouté en outre, qu'il lui serait agréable, si je voulais mettre le cachet de Monsieur le Comte de Schoenborn sur le tableau [...]".

⁴⁴³ ENGELHART in: *The J. Paul Getty Journal* (1996), S. 31: Abb. des Siegels im Reisetagebuch ENDRES (StAWü, SA, KA FE 23^b, S. 78).

⁴⁴⁴ Vgl. den Eintrag im Reisetagebuch ENDRES zum 04.08.1818 (StAWü, SA, KA FE 23^b, S. 92-96), vollständig transkribiert bei BOTT 1993, S. 195-196. – ENGELHART in: BORCHART / BÜNZ [Hrsg.] 1998, S. 919-921.

⁴⁴⁵ StAWü, SA, KA FE 23^b, S. 95-96.

Leinwand (90 x 105 cm)⁴⁴⁶ hatte möglicherweise die von Endres festgestellten Veränderungen des Größenverhältnisses bei den in der Kopie dargestellten Figuren bedingt. Dazu bemerkte er "en général les dimensions paraissent être prises un peu plus larges et plus grandes", was sich nach seiner Ansicht in einem insgesamt größeren Gesicht, einem geschwollenen Finger und einem breiteren Haarband der Eucharis, einer dickeren und längeren, das Jagdhorn haltenden Kordel und einem fast vollständigen Ohr des Hundes niederschlägt. Das Haarband der Eucharis sei jedoch trotz seiner Vergrößerung in der Kopie weniger sichtbar als im Original, da Sophie Fremiet es teilweise mit Haaren überdeckt habe. Der Unterleib des Telemach sei hingegen schmaler als im Original. Weitere Unterschiede zum Original entdeckte Endres hinsichtlich der Farbgebung der Kopie: Das Gewand der Eucharis sei darin von einem lebendigeren Rot und ihr rechtes Auge in einem stärkeren Blau ausgeführt. Vor allem sah Endres die Malweise der Kopie derjenigen des Originals unterlegen: Im Gegensatz zu Davids Gemälde, das in drei Schichten gemalt sei, weise die Kopie nur eine Malschicht auf, weshalb dessen Farbe einem zukünftigen Veränderungsprozeß unterläge. Außerdem sei das Gewand der Eucharis in der Kopie "d'un empâtement plus lourd". Die untere Körperpartie des Telemach erscheine steif⁴⁴⁷ und die Schulter der Eucharis lasse die im Original bewunderte Weichheit vermissen. Hierbei ist anzumerken, daß Sophie Fremiet die Kopie innerhalb eines sehr kurzen Zeitraums ausführte. Ein eventuell von vornherein feststehendes Zeitlimit für ihre Arbeit könnte der Grund gewesen sein, daß sie aufgrund des langen Trocknungsprozesses der Ölfarbe auf mehrere Malschichten und somit auf eine gelungenere Tiefenwirkung und bessere Haltbarkeit der Farben verzichten mußte.⁴⁴⁸ Doch sah Endres auch den künstlerischen Ausdruck der Kopie demjenigen des Originals unterlegen: Der Mund der Eucharis und ihr sehnsuchtsvolles Auge (*l'oeil languissant*) seien nicht in der dem Original entsprechenden Anmut und Sanftheit (*grace et douceur*) wiedergegeben. Letztendliches Ausscheidungskriterium der Kopie im durch Endres betriebenen Qualitätsvergleich mit dem Original blieb jedoch ausdrücklich die Signatur Davids, die sich niemals auf der Kopie befinden werde.

Falls der Graf von Schönborn-Wiesentheid selbst die Anfertigung einer Kopie unter die Bedingung ihrer Unverwechselbarkeit mit dem Original gestellt hatte, sollte er mit diesem Ansinnen in der Folgezeit scheitern. Denn eine Kopie des Gemäldes, welche heute als von Hand Sophie Fremiets unter der Leitung Davids identifiziert ist,⁴⁴⁹ trägt im unteren Bereich des Pfeilköchers der Eucharis eine Signatur mit Datierung "DAVID [/] 1822" – wohingegen David das Original im oberen Bereich des Köchers mit der Signatur "DAVID" und an der Schallöffnung des Hornes des Telemach mit der Datierung "1818 / BRVX" versah. Wie Engelhart richtig bemerkte, muß die Frage "[o]b sie [die Kopie] von David selbst noch vor der Versendung des Originals nach Deutschland übergegangen und im Jahr 1822 lediglich nachträglich signiert und datiert wurde"⁴⁵⁰ offen bleiben. Das Original wurde Ende Oktober 1818 zum Transport vorbereitet. Mit der Verpackung wurde ein gewisser Monsieur "Tays" beauftragt. Dabei überzeugt die Vermutung Engelharts,⁴⁵¹ daß es sich

⁴⁴⁶ Maße nach SCHNAPPER, Antoine: *Jacques-Louis David und seine Zeit*. Würzburg 1981 (= *David – Témoin de son temps*. Fribourg (CH) 1980), S. 296.

⁴⁴⁷ "la partie du corps de Télé= [/] maque, de entre l'estomac et le nombril entre [/] autres est dans la répétition d'une roideur [/] bien sensible".

⁴⁴⁸ ENGELHART in: BORCHART / BÜNZ [Hrsg.] 1998, S. 922 kommt zu der begründeten Vermutung, daß die Kopie am 28.10.1818 bereits abgeschlossen ist, da ENDRES an diesem Tag die Verpackung des Originals veranlaßte.

⁴⁴⁹ Vgl. SCHNAPPER 1981, S. 296. – ENGELHART in: *The J. Paul Getty Journal* (1996), S. 32. – JOHNSON 1997, S. 41: "a repetition of the painting was made in 1822 by the artist's pupil Sophie Fremiet, under his guidance."

⁴⁵⁰ ENGELHART in: BORCHART / BÜNZ [Hrsg.] 1998, S. 922, Anm. 120.

⁴⁵¹ ENGELHART in: *The J. Paul Getty Journal* (1996), S. 42, Anm. 119.

hier um den Maler Jean-François Thys (Brüssel, 15. o. 28.09.1780 – Brüssel, 16.02.1866)⁴⁵² handelte, der übrigens später gemeinsam mit Sophie Fremiet-Rude für den Herzog Prosper-Louis d'Arenberg (Enghien, 28.04.1785 – Brüssel, 27.02.1861) arbeitete. Ab 1819 befand sich das Original an seinem Bestimmungsort Schloß Reichartshausen im Rheingau.⁴⁵³ Es gelangte über verschiedene Privatsammlungen 1919 in die Pariser Galerie Bernheim Jeune, von wo es während der 1940er Jahre wieder in Sammlungen mit geringerer Publikumszahl gelangte.⁴⁵⁴ Im Jahre 1987 wurde es schließlich vom Getty Museum angekauft und 1989/1990 in der Ausstellung *Jacques-Louis David, 1748-1825* (Paris und Versailles) präsentiert, wodurch ihm erst relativ spät eine größere Öffentlichkeit zuteil wurde.⁴⁵⁵

Die Kopie blieb nach Versendung des Originals zunächst in Besitz Davids und wurde 1820 unter seinem Namen zwei Monate lang für einen wohltätigen Zweck im Genter Rathaus ausgestellt.⁴⁵⁶ Während dieser Zeit schuf C[harles-Pierre-Joseph] Normand (Goyencourt, 1765 – Paris, 1840) eine Kaltnadelradierung nach der Kopie Sophie Fremiets, die jedoch keinerlei Verweis auf diese Malerin trägt.⁴⁵⁷ Noch zu Lebzeiten Davids wurde die Kopie von der Hand Sophie Fremiets im Jahre 1825 in Brüssel durch "F. Didot fils"⁴⁵⁸ angekauft. Daraufhin wurde das Gemälde in Paris mehrfach ausgestellt: 1825 im Louvre, 1826 in der *Exposition au Profit des Grecs* der Galerie Lebrun und 1846 in der Ausstellung *au profit de l'Association des Artistes* im Bazar Bonne Nouvelle.⁴⁵⁹

Die Versiegelung des Originals vermochte jedoch nicht, eine Verwechslung mit der Kopie auszuschließen: Weil das Original kurz nach seiner seiner Vollendung der breiten Öffentlichkeit entzogen war, kündigten sich bald Unterscheidungsschwierigkeiten an. Dazu hieß es, anlässlich der Ankunft eines Porträts von Hand Sophie Fremiets in Dijon, im Journal de la Côte-d'Or am 5. September 1819:

Lorsqu'elle eût terminé la copie du charmant tableau de *Télémaque et Eucharis*, que M. David venait d'ajouter à ses chefs-d'œuvres, cet artiste célèbre en fit un éloge si complet, que l'aimable élève osa douter que son maître fût sincère, et le lui dit avec modestie; *Non, mademoiselle*, répliqua M. David, *en vous disant que je suis très-content de votre copie, mon intention n'a point été de vous flatter; je dis vrai, et j'ajouterai même qu'il y a peu d'artistes en Europe qui puissent avec moi distinguer la copie d l'original.*⁴⁶⁰

⁴⁵² ThB, Bd. 33 (1939), S. 125. – LALOIRE, Edmond: "THYS (Jean-François)." In: *BNB*, Bd. 25, Brüssel 1930-1932, Sp. 207-210.

⁴⁵³ ENGELHART in: *The J. Paul Getty Journal* (1996), S. 33.

⁴⁵⁴ Zur Provenienz vgl. die Dokumentationsliste "Provenance / History" (Accession Number 87.PA.27) des J. Paul Getty Museums, von dem mir ein Exemplar (Stand: 16.11.2004) freundlicherweise zur Verfügung gestellt wurde.

⁴⁵⁵ ENGELHART in: BORCHART / BÜNZ [Hrsg.] 1998, S. 924.

⁴⁵⁶ *Annales du Salon de Gand ou Recueil des Productions des Artistes vivans de l'École Belgique; Choies parmi les ouvrages de peinture, de sculpture, d'architecture et de gravure exposés au Musée le 1^{er} août 1820, et d'autres nouvelles productions de l'art, gravées au trait, avec l'explication des sujets et une notice sur les auteurs; dédiées à l'Académie Royale de Gand, Par le Secrétaire de la Société royale des Beaux-Arts et de Littérature, des Sciences et des Arts du Département du Nord à Douai, de l'Académie royale des Pays-Bas à Anvers, etc.* Gent 1821, S. 34-35: "Planche 14.^{me} – Eucharis et Télémaque; tableau de M. David. Eucharis et Télémaque ont trompé la sagesse et la jalousie, Mentor et Calypso, pour se livrer aux délices d'une passion réciproque, mais encore chaste et pure. [...] Quoique ce tableau n'ait pas été vu au Salon de 1820, il a été exposé dans la maison-de-ville à Gand, pendant deux mois, et ce fut sur les instances réitérées de la Société des Beaux-Arts, dont M. David est membre honoraire depuis plus de dix ans, qu'il consentit à accorder cette faveur, par amitié pour ses confrères et à condition que le produit de l'exposition fût consacré à un établissement de charité; déjà il était venu visiter la Société, et cette circonstance avait offert un jour de fête aux amis des arts."

⁴⁵⁷ Ebd., gegen S. 34: Kaltnadelradierung, 9,5 x 12,0 cm. Unter der Einfassungslinie links in der Platte bez.: "David pinx." Unter der Einfassungslinie rechts in der Platte bez.: "C. Normand Sc."

⁴⁵⁸ COUPIN 1827, S. 57. – Vgl. ENGELHART in: BORCHART / BÜNZ [Hrsg.] 1998, S. 923.

⁴⁵⁹ Kritik zu dem Gemälde bei BAUDELAIRE-DUFAYS [BAUDELAIRE, Charles]: "Le musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle." *Feuilleton* in: *Corsaire-Satan*, 26.01.1846. [Reprint in: BAUDELAIRE, Charles: *Ecrits sur l'art*. Hrsg. Michel SIMONIN. Paris 1999, S. 123-133, hier: S. 125 und 128.

⁴⁶⁰ Vgl.: "Un de vos Abonnés": "Dijon, le 3 septembre 1819." In: *JCO*, Nr. 69, 05.09.1819, S. 569-570.

Kurze Zeit später erschien in derselben Dijonaiser Zeitschrift ein Artikel, in dem ein ebenfalls anonym, eventuell sogar derselbe Autor an bekannte und weniger bekannte emigrierte französische Künstler und sonstige Intellektueller auf belgischem Territorium erinnerte. Dabei spielte er sowohl auf Jacques-Louis David als auch auf Sophie Fremiet an. Der Autor rühmte die im Ausland durch französische Exilierte geschaffene Kunst als grenzenüberschreitendes Element ("les beaux-arts sont cosmopolites") und zwar in dem Sinne, daß das erfolgreiche Gemälde "Les Adieux de Télémaque et Eucharis" zum französischen Kulturerbe gehöre:

[Q]uoiqu'éloignés de la France, leurs œuvres n'en sont pas moins une propriété nationale et la tragédie de *Germanicus*, ainsi que le tableau de *Télémaque et Eucharis*, sont des chef-d'œuvres français, quoique composés sur une terre étrangère.⁴⁶¹

Die innerhalb kurzer Zeit entstandene und schließlich nach Frankreich gelangte Kopie beeinflusste durch ihren höheren Bekanntheitsgrad maßgeblich die öffentliche Meinung über die belgische Schaffensperiode Davids.⁴⁶² Die erste Ausstellung in Frankreich der inzwischen mit der Bezeichnung "DAVID [/] 1822" versehenen Kopie erfolgte 1825 im Louvre und erregte internationales Aufsehen. Am 25. Juli 1825 wurde in der deutschen Zeitschrift *Kunst-Blatt* ein Bericht seines Korrespondenten Pierre-Alexandre Coupin vom 03. Juli 1825 veröffentlicht:

Ich würde mich freuen, dem Gemälde alles Lob geben zu dürfen, welches dem großen und glänzenden Talente Davids gebührt, aber ich kann nicht bergen, daß man Spuren des Alters sieht. Indes beweist die schöne Anordnung der Figuren den sichern Geschmack des Meisters; in mehreren Partien ist ein Farbglanz vorherrschend, den er in seinen besten Werken verschmäht zu haben scheint, und welcher diejenigen, die er nach seinen Sabinerinnen gefertigt hat, so sehr auszeichnet. Einige behaupten, dieses Gemälde sey nur eine Copie eines andern, das der Kronprinz von Baiern von ihm gekauft habe. Ist dies gegründet, so könnte man das Gemälde bloß nach Ansicht des Originals selbst beurteilen.⁴⁶³

Da die Kopie durch mehrere Ausstellungen unter dem Namen David im öffentlichen Bewußtsein präsenter war, geriet das Original sogar fast in Vergessenheit.⁴⁶⁴ Im Jahre 1865 wurde das Original aus dem Familienbesitz der Schönborn-Wiesentheid auf einer Auktion in München versteigert. Dabei wurde betont, daß es sich um das Originalgemälde handele:

Dieses berühmte Gemälde, welches in der Ausstellung zu Brüssel im Jahre 1819 mit dem ersten Preis gekrönt wurde, erwarb der im Jahre 1840 verstorbene Graf von Schönborn aus der Hand des Künstlers bei Gelegenheit der Ausstellung. Wir erwähnen dies ausdrücklich, weil eine Wiederholung dereinst sich als Original geltend zu machen suchte, was bereits Schom im Kunstblatte vom 25. Juli zurückwies, indem er unser Bild als erstes und Originalgemälde constatirte.⁴⁶⁵

⁴⁶¹ Die folgenden Zitate stammen von: "Un de vos Abonnés": "Dijon, le 17 septembre 1819. A [sic] Rédacteur." In: *JCO*, Nr. 73, 19.09.1819, S. 605-607, hier: S. 605.

⁴⁶² ENGELHART in: BORCHART / BÜNZ [Hrsg.] 1998, S. 923.

⁴⁶³ P.A. [COUPIN, Pierre-Alexandre]: "Paris, den 3. Juli 1825, Malerey." In: *Kunst-Blatt*, Nr. 59, 25.07.1825, S. 234. – Zuvor zitiert bei ENGELHART in: BORCHART / BÜNZ [Hrsg.] 1998, S. 923-924.

⁴⁶⁴ ENGELHART in: *The J. Paul Getty Journal* (1996), S. 34.

⁴⁶⁵ *Catalog der ausgezeichneten Sammlung von Oelgemälden neuerer Meister Seiner Erlaucht des Grafen von Schönborn-Wiesentheid, Standesherr, erbl. Reichsrath etc. ... zu München*. München, Montmorillon'sche Kunsthandlung, 09.10.1865, S. 13, Lot-Nr. 46. – Zitiert nach ENGELHART in: *The J. Paul Getty Journal* (1996), S. 34.

III.2.3 "LA COLERE D'ACHILLE" (1819) VON JACQUES-LOUIS DAVID UND SEINE VERÄNDERTE VERSION (1825)

Auch bezüglich des Gemäldes "La Colère d'Achille" (1819),⁴⁶⁶ ist eine Kopie durch Sophie Fremiet überliefert (A I, Abb. Kat.-Nr. 19).⁴⁶⁷ Bereits im Juli 1818, also kurz nach Vollendung von "Les Adieux de Télémaque et Eucharis" hatte David, das Gemälde projektierend, eine Vorzeichnung geschaffen.⁴⁶⁸ Im November existierte bereits seine *ébauche* und David war im Begriff, nach Modellen zu arbeiten.⁴⁶⁹ Der Neffe von Sieyès soll dem Maler als Vorbild für das Gesicht des Agamemnon gedient haben. "Mme Sieyès", Nichte von Sieyès, und Victorine Fremiet gelten als Davids Modelle für die Figur der Iphigenie beziehungsweise der Clytemnestra.⁴⁷⁰

Nach einem Brief an seinen Sohn Jules vom 01. Januar 1819 vollendete Jacques-Louis David das Bild bis Jahresende.⁴⁷¹ Offenbar entschloß sich David zur Überarbeitung, denn Mitte Mai 1819 schrieb Madame David an Gros, ihr Mann sei im Begriff, das Gemälde zu beenden.⁴⁷² Im Sommer desselben Jahres wurde das auf 1819 datierte Gemälde zuerst in Brüssel (ab dem 09.07. bis vor dem 25.07.1819 im *Hospice Sainte Gertrude et des Ursulines*) und anschließend im Genter Rathaus (Juli bis August 1819), jeweils *au profit des pauvres*,⁴⁷³ ausgestellt. Ende Oktober 1819⁴⁷⁴ wurden die Modalitäten der Lieferung an André Parmentier.⁴⁷⁵ Dieser soll der jüngere Bruder von Joseph Parmentier, Verwalter der Familie d'Arenberg in Enghien gewesen sein.⁴⁷⁶ Wahrscheinlich handelt es sich bei dem Empfänger des Bildes um den Gartenarchitekten André-Joseph-Ghislain Parmentier (Enghien, 03.07.1780 – Brooklyn, N.Y. 1830).

⁴⁶⁶ SCHNAPPER in: Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990, S. 528-529. Für die Figur der Clytemnestra soll Victorine FREMIET und für diejenige des Agamemnon der ehemalige abbé SIEYÈS [Zu der letzten Angabe vgl.: MONNERET 1998, S. 198 und Ankündigung durch das Journal de Paris, Nr. 210, 29.07.1818, S. 2] Modell gestanden haben.

⁴⁶⁷ Nach Carion DELMOTTE (in: *Revue Encyclopédique*, Bd. 33, 01/1827, S. 336] soll eine Kopie durch Sophie FREMIET-RUDE geschaffen worden sein. – SCHNAPPER (in: Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990) erachtete es als unwahrscheinlich, daß es sich um die mit "1825" datierte Kopie handelte wegen des Bruchs DAVIDS mit dem Ehepaar FREMIET-RUDE.

⁴⁶⁸ Eintrag in ENDRES Reisetagebuch vom 11.07.1818, zitiert bei BOTT 1993, S. 195. – Vgl. ENGELHART in: *The J. Paul Getty Journal* (1996), S. 40, Anm. 98.

⁴⁶⁹ AGIUS-D'YVOIRE [in: Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990, S. 624] gibt als Quelle einen Brief von Mme DAVID an GROS an (ENSBA, Ms 317, Nr. 5).

⁴⁷⁰ Brief von M^{lle} Amélie BERLIER an M^{lle} Aimée BERLIER [ihre Halbschwester] (26.05.1819), auszugsweise zitiert bei: E[tienne] P[ICARD]: "Le portrait de Madame Berlier et de sa fille par Louis David". In: *Mémoire de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon. Quatrième Série*. Bd. 6. Jg. 1897-1898. Dijon 1898, S. [47]-63, hier: S. 62. "M. David a pris pour modèle de cette tête M. Sieyès le neveu, pour son Iphigénie il a pris M^{me} Sieyès et pour Clytemnestre, Victorine; pour l'Achille il a pris un soldat que je n'ai point l'honneur de connaître." – Der Brief befand sich zur Zeit dieser Veröffentlichung in Besitz der Familie [MOYNE-]MASSON. – Vgl. auch: HAUTECOEUR 1954, S. 269. – AGIUS-D'YVOIRE 1989, S. 625. – GEIGER [2004], S. 46 meint, daß Victorine FREMIET DAVID auch für sein nicht datiertes Gemälde "La Bonne Aventure" [San Francisco, The Fine Arts Museum, California Palace of the Legion of Honour, Inv.-Nr. 1947.3, Schenkung David WEILL] als Modell gedient habe, womit sie die Angaben SCHNAPPERS aufgreift. [Vgl. SCHNAPPER in: Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990, S. 540, Kat.-Nr. 234]. – Auch NAVEZ hatte Victorine FREMIET für die zentrale Figur des Gemäldes "Sainte Véronique de Milan" (Öl auf Leinwand, 97 x 80 cm, signiert und datiert: "F.J. Navez 1816", Privatsammlung) posieren lassen. – Vgl. dazu: COEKELBERGHS, Denis; JACOBS, Alain; LOZE, Pierre in: Ausst.-Kat. B, Charleroi / CH, La Chaux-de-Fonds / F, Coutances 1999-2000, S. 30-31, Abb. 7.

⁴⁷¹ BORDES in: Ausst.-Kat. Los Angeles / Williamstown 2005-2006: Kat.-Nr. 36: "The Anger of Achilles", S. 251-256, hier: S. 251.

⁴⁷² AGIUS-D'YVOIRE in: Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990, S. 625: "13 mai [1819]: Mme David écrit à Gros que David est sur le point d'achever son tableau de La Colère d'Achille." – HAUTECOEUR 1954, S. 269-270. – WILDENSTEIN / WILDENSTEIN 1973, S. 214, Nr. 1846. m. Hinweis auf: Paris, ENSBA, Ms 316 [Mme DAVID], Nr. 34.

⁴⁷³ AGIUS-D'YVOIRE in: Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990, S. 625.

⁴⁷⁴ AGIUS-D'YVOIRE in: Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990, S. 625 unter Bezugnahme auf einen Brief von David an Parmentier vom 30.10.1819 (Bibl. Art Archéol., Karton 10, Peintres – David.) – WILDENSTEIN / WILDENSTEIN 1973, S. 215, Nr. 1854.

⁴⁷⁵ Vgl. auch SCHNAPPER in: Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990, S. 529 – WILDENSTEIN / WILDENSTEIN 1973, S. 222, Nr. 1899 – Brief Jacques-Louis DAVID an Antoine-Jean GROS, Paris, ENSBA, Ms 316, Nr. 46. – Vgl. BAST 1823, S. 86 und DIEU 1990, S. 88, nach dem der genannte PARMENTIER Bürgermeister von Enghien war.

⁴⁷⁶ SCHNAPPER in: Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990, S. 529.

David reiste selbst zu Parmentier, um es bei ihm zu platzieren.⁴⁷⁷ Auf der Zwangsversteigerung des Besitzes von André Parmentier am 21.10.1824 überbot Carion Delmotte, ein in Mons ansässiger Händler, den Kunstsammler Renty aus Lille und erwarb das Bild.⁴⁷⁸ Es befand sich noch im Januar 1827 in der Sammlung Carion Delmottes,⁴⁷⁹ der es an Jean Claude Naigeon (Dijon o. Beaune, 12.12.1753 – Dijon o. Paris, 11.01.1832), Konservator der Galerie du Luxembourg in Paris weitergab, wo es sich noch 1830 befand.⁴⁸⁰ Von dort aus gelangte es in Privatbesitz und wurde 1880 bei Madame Emma Noël des Vergers (1819 – 1902), der Tochter des kurz zuvor verstorbenen Ambroise Firmin-Didots (Paris, 20.12.1790 – Paris, 22.02.1876) in Paris lokalisiert.⁴⁸¹ Schließlich gelangte es in den New Yorker Kunsthandel, wo es 1980 vom Kimbell Art Museum in Fort Worth angekauft wurde.⁴⁸²

Kurz nach Vollendung des Gemäldes im Mai 1819 informierte David den Präsidenten der Akademie zu Gent namens Pierre-Guillaume-Jean Van Huffel (Grammont, 17.08.1769 – Gent, 13.08.1844) per Brief darüber, daß er eine Kopie des Gemäldes wünsche.⁴⁸³ Er überließ es den Schwestern Fremiet zum Kopieren. Dabei besitzt man Kenntnis über eine Kopie in Öl des gesamten Gemäldes durch Sophie Fremiet sowie über Zeichnungen Victorine Fremiets nach den Köpfen der Figuren: Durch einen Brief vom 26. Mai 1819 von Mlle Amélie Berlier an ihre Halbschwester Mlle Aimée Berlier, beide Töchter des oben genannten ehemaligen *Conventionnel*, ist erfahrbar, daß Victorine Fremiet bereits den Kopf des Agamemnon nach Davids Gemälde gezeichnet hatte und außerdem ebenfalls die Malerei erlernte.

Sophie Fremiet est maintenant occupée à composer un grand tableau, je n'en connais pas le sujet, elle en a fait un l'été dernier, dont M. David est fort content. Il continue toujours à lui donner des leçons; avec un tel maître et ses dispositions naturelles, elle pourra aller loin. Victorine (Fremiet) commence à peindre maintenant, je lui crois aussi beaucoup de dispositions, ses dessins sont charmants, j'ai vu d'elle dernièrement une tête d'Agamemnon qu'elle a copiée du nouveau tableau de M. David et qui était parfaite.⁴⁸⁴

Am 10. September 1819 schrieb Sophie Fremiet ihrer Freundin Cécile Demoulin-Moyne begeistert, sie arbeite an einer Kopie nach dem Gemälde Davids und ihre Schwester an Zeichnungen nach den abgebildeten Köpfen.

[J]e fais la copie du superbe tableau [] de m^r david [] la colere d'achile [sic] [] que je suis heureuse d'avoir [] de si belles études a faire victorine dessine les têtes e[x]t- [] m^r david est bien content d'elle aussi.⁴⁸⁵

Aufgrund dieser Kopie verzögerte sich die Lieferung des Originals an Parmentier, worüber David

⁴⁷⁷ BORDES in: Ausst.-Kat. Los Angeles / Williamstown 2005-2006, S. 255.

⁴⁷⁸ Vgl. AGIUS-D'YVOIRE in: Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990, S. 632. – Ihr dienten als Quellen: Ein Zeitungsartikel in *Le Constitutionnel* (09.11.1819) und die Korrespondenz zwischen den RENTY und NAVEZ (Brüssel, BR, II 70, Bd. 5, Fol. 336 u. 341). – Vgl. L. RENTY an François-Joseph NAVEZ, 02.11.1824. Brüssel, BR, II 70, Bd. 5, Fol. 533 [= aktuelle Numerierung], Fol. 1 v: "Quant au David, je l'ai abandonné à f 6000, le personnage d'Achille m'ayant toujours déplu."

⁴⁷⁹ Vgl. den Leserbrief von Carion DELMOTTE in: *Revue encyclopédique*, Bd. 33, 01/1827, S. 336 zur Ausleihe des Gemäldes an das Musée du Luxembourg, anlässlich derer Carion DELMOTTE meinte, daß das Gemälde von DIDOT von Sophie FREMIET-RUDE stamme: "M. CARION DELMOTTE, négociant à Mons, nous écrit que *la Colère d'Achille*, ainsi que *Télémaque* et *Eucharis*, annoncés pour être des originaux, ne sont également que des copies de M^{me} RUDE, auxquelles David, son maître, a mis son nom, après avoir fait quelques retouches dans les derniers tems de sa vie." – SCHNAPPER [in: Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990, S. 528] tendierte eher zur Autorschaft von STAPLEAUX.

⁴⁸⁰ Vgl. BORDES in Los Angeles / Williamstown 2005-2006, S. 251.

⁴⁸¹ DAVID 1880, S. 650.

⁴⁸² Diesem Museum sei an dieser Stelle für die Zusendung der Dokumentation zu dem Gemälde herzlich gedankt. –

⁴⁸³ Jacques-Louis DAVID an Pierre-Guillaume-Jean VAN HUFFEL, 07.05.1819. – Zitiert bei: WILDENSTEIN / WILDENSTEIN 1973, S. 215-216, Nr. 1850.

⁴⁸⁴ Amélie BERLIER an Aimée BERLIER, 26.05.1819, zitiert nach: P[ICARD] 1898, S. 62.

⁴⁸⁵ Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Mons, 10.09.1819. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 4 u. 5, hier: Blatt 1, Fol. 2 r.

ihn am 30. Oktober 1819 informierte.⁴⁸⁶ Am 20. Dezember gab Sophie Fremiet an, die Kopie zur Zufriedenheit des Meisters vollendet zu haben:

[J]'ai fini [] la copie du tableau de m^r david [.] il en a été bien content.⁴⁸⁷

Die literarische Vorlage für das Gemälde Davids bildete wahrscheinlich Jean Racines (*La Ferté-Milon*, 21.12.1639 – Paris, 21.04.1699) "Iphigénie", basierend auf der Tragödie des Euripides. Bei der Konfrontation zwischen Achill und Agamemnon handelte es sich jedoch um eine eigene Bildfindung Davids.

Iphigenie war durch ihren Vater Agamemnon unter dem Vorwand der Vermählung mit Achill nach Aulis gelockt worden. Dabei ahnte weder das Brautpaar noch Iphigeniens Mutter Clytemnestra von dem Betrug Agamemnons. Denn dieser beabsichtigte, Iphigenie zur Besänftigung der von ihm leichtfertig provozierten Göttin Artemis und zur Herbeiführung des Siegs der hellenischen Truppen über Troja zu opfern.

David stellte ins Zentrum seiner Darstellung die sich in das ihr auferlegte Schicksal fügende Iphigenie, welche von ihrer zugleich besorgten und hoffenden Mutter umarmt und begleitet wird. Derweil gebietet Agamemnon dem zu seinem Schwert greifenden Achill durch eine gebieterische Geste Einhalt.

Im Jahre 1801 hatte Firmin Didot (1764 – 1836) die Stücke Racines in einer Ausgabe verlegt, die mehrere Stiche nach Davids Zeichnungen enthielt. Im selben Verlag war 1783 auch Fénelons *Télémaque* erschienen und erfuhr hier mehrere Neuauflagen.

Der hellenophile Verleger, gab eine Wiederholung des Gemäldes "La Colère d'Achille" in Auftrag.⁴⁸⁸ Damit wird eine erst kürzlich wieder aufgefundene Version mit der Bezeichnung "LOUIS DAVID BRVX [] 1825" in Verbindung gebracht. Sie besitzt gegenüber dem Original ein leicht größeres Format. Vor allem weist sie entscheidende Abweichungen vom 1819 datierten Original auf: Den Hintergrund zur dargestellten Szene bilden anstatt des Vorhangs zwei kannelierte Säulen. Außerdem sind auf der rechten Bildseite hinter der Figurengruppe anstelle von Zelten Schiffe zu erkennen,⁴⁸⁹ welche zur Flotte des Agamemnon im Hafen von Aulis gehören. Dahinter erstreckt sich im Zwielficht eine felsige Landschaft mit einem am Meeresufer gelegenen Heerlager. Der Schleier der Clytemnestra ist hier nicht weiß, sondern schwarz und ihre Augen erscheinen stärker gerötet als im Original. Der Helm des Achill besteht nicht mehr aus dunklem Metall mit Goldbeschlügen, sondern ganz aus Gelbmetall. Er weist eine stilisierte Augen-Nasenpartie auf sowie einen leuchtend roten Aufsatz, der oben bürstenartig die Kontur der Helmrückseite nachzeichnet und unten windgebläht den Rücken des Achill umspielt. Der Zackenfries seines schräg über den Rücken laufenden Schwertgurtes wurde durch Inkrustierung mit Edelsteinen ersetzt. Die Figur des Agamemnon scheint fast unverändert, ebenso wie die der Iphigenie, bis auf den von ihr gehaltenen Lorbeerzweig, dessen Spitze in der Version von 1825 zu sehen ist, im Original jedoch durch den muskulösen Rücken des Achill verdeckt wird.

⁴⁸⁶ Jacques-Louis DAVID an André PARMONTIER, 30.10.1819. – Erwähnt bei: WILDENSTEIN / WILDENSTEIN 1973, S. 215, Nr. 1854. – BORDES [in: Ausst.-Kat. Los Angeles / Williamstown 2005-2006, S. 255] geht davon aus, daß DAVID seine Pläne, eine Kopie zu schaffen erst 1825 ausführte: "Perhaps, as he informed Parmentier, because he felt an intense *apathie* that fall he did not pursue this project until 1825, the year of his death."

⁴⁸⁷ Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 20.12.1819. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 6 u. 7, hier: Blatt 1, Fol. 1 v.

⁴⁸⁸ BORDES in: Ausst.-Kat. Los Angeles / Williamstown 2005-2006, S. 255.

⁴⁸⁹ Nach Joseph Charles COGELS (Brüssel, 1786 – Schloß Leithain / Donauwörth, 1831) hatte DAVID bereits in seinem Gemälde "Les Adieux de Télémaque et d'Eucharis" die Darstellung von Schiffen geplant. Letztendlich verzichtete er jedoch darauf zugunsten einer harmonischeren Wirkung. COGELS 1818, Fol. 2 v. – Vgl. ENDRES 1818, S. 87, Anm. c.

Die Veränderungen in der mit 1825 datierten Version könnten auf neue Einsichten Davids, auf zeitgenössische Kritik oder auf Anregungen des Auftraggebers zurückzuführen sein. Durch einen Brief von Navez an Gros vom 29. Dezember 1825, dem Todestag des Meisters, weiß man nur, daß David bis kurz vor seinem Tod unter großen Mühen eine "copie" überarbeitete, was sich allerdings zu deren Ungunsten ausgewirkt haben soll.⁴⁹⁰ Der Brief Navez' gibt allerdings keinen Aufschluß darüber, wann diese Kopie begonnen wurde, noch gewährleistet er, daß diese "copie" von David komplett eigenhändig geschaffen wurde. Davids Zeitgenosse Th[ibaudeau] erwähnte 1826, Michel Stapleaux habe das Gemälde unter den Augen des durch seine Krankheit körperlich eingeschränkten Meisters zuende geführt:

Répétition de *la colère d'Achille*, avec de grands changemens. La maladie de David l'empêcha de l'achever; mais il fut fini en sa présence par Michel Stapleaux.⁴⁹¹

Der Hinweis Th[ibaudeau]s wurde durch Coupin 1827 bestätigt.⁴⁹² Im Anhang seiner Monographie zu David legte er Wert darauf, den Anteil von Meisterschülern an Davids Werken offenzulegen. Gleichzeitig nahm er jedoch David in Schutz, indem er bemerkte, daß große Künstler unmöglich alleine ihre Visionen verwirklichen könnten.⁴⁹³ Der Anhang Coupins ist von hohem kunsthistorischem Interesse. Denn zeitgenössische Erwähnungen der Beteiligung von Schülern an Werken Davids oder der Eingriffnahme Davids auf Werke von Schülern werden noch in der heutigen Literatur sehr unterschiedlich berücksichtigt und bewertet. Allerdings wurde das Thema vom Meister selbst als relevant empfunden: Anlässlich einer Diskussion um "Les Adieux de Télémaque et d'Eucharis" gestand David ein, Schüler an vorherigen Gemälden maßgeblich beteiligt zu haben. Anschließend hätte er die Gemälde selbst signiert. David legte jedoch großen Wert darauf, daß die Ehre von "Les Adieux de Télémaque et d'Eucharis" allein ihm gebühre:

[...] c'est moi seul, qui a peint ce tableau, autrefois, j'ai fait quelquefois la bêtise, de faire travailler mes élèves, même à des ouvrages qui passaient sous mon nom. mais il n'y a personne, que moi seul, qui ait touché ce tableau d'Eucharis, s'il y a du mérite, il m'appartient à moi seul.⁴⁹⁴

Nach Vollendung der ersten Version von "La Colère d'Achille" (1819) verbreitete sich das Gerücht, es handele sich um sein letztes *chef-d'oeuvre*, denn der Meister beabsichtige, auf seine Kunst zu verzichten:

M. David vient de terminer à Bruxelles, où il a porté ses rares talents, un magnifique tableau de la *Colère d'Achille*. Malheureusement c'est le dernier chef-d'œuvre qu'on devra, au pinceau du meilleur des peintres de nos jours, s'il est vrai, comme on le dit, qu'il renonce à son art. Comme celui qu'a acheté le

⁴⁹⁰ HAUTECOEUR 1954, S. 277. – AGIUS-D'YVOIRE in: Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990, S. 633. – WILDENSTEIN / WILDENSTEIN 1973, S. 233, Nr. 2011. Die Autoren zitieren hier einen Brief von NAVEZ an GROS (29.12.1825, Paris, ENSBA, Ms 318, Nr. 39), worin NAVEZ schrieb: "il [DAVID] a plutôt gâté la copie de son Achille que de la rendre meilleure". – Vgl. – Wie oben erwähnt, ist bezüglich einiger Bildpartien der Version von 1825 die Unterschiedlichkeit der Malweise auffallend: Der Farbauftrag im Bereich des Helms, des Gesichts und des Rückens des Achill ist vergleichsweise sehr opak, wodurch sein Inkarnat an Plastizität und Belebtheit eingebüßt zu haben scheint. Denn gerade die Figur des Achill wurde vermutlich nach der 1819 erfolgten Kritik verändert. Sollten gerade diese Partien von Hand des Meisters geändert worden sein, könnte dies zur Übereinkunft mit der Schilderung von NAVEZ führen, daß die von David selbst eingestandenen Altersbeschwerden nicht ohne Auswirkung auf die malerische Qualität blieben.

⁴⁹¹ TH.[IBAUDEAU] 1826, S. 238.

⁴⁹² COUPIN, P.[ierre] A.[lexandre]: *Essai sur J. L. David, peintre d'histoire*. Paris 1827, S. 42-43: "Pendant l'été de 1825, David tomba malade de manière à donner des inquiétudes pour sa vie: il se rétablit, recouvra pour un moment toutes ses forces, et voulut achever *la Colère d'Achille*, que M. STAPLEAUX, son élève, termina sous ses yeux."

⁴⁹³ COUPIN 1827, S. 61: "David, comme plusieurs autres grands peintres, a souvent employé le pinceau de ses principaux élèves; j'ai pensé qu'il ne serait pas sans intérêt pour l'histoire de l'art, de faire connaître la part qui leur appartient réellement dans ses ouvrages. [...] Les artistes qui ont été chargés de grands travaux, tels que Phidias, Raphaël, Lebrun et David, étaient dans l'impossibilité réelle de tout faire par eux-mêmes; je vais dire, en ce qui concerne David, ce qui n'est pas de lui dans les ouvrages qui portent son nom, et quels sont les élèves qui l'ont aidé."

⁴⁹⁴ StAWü, SA.KA FE 23^b, S. 84. – Zitiert bei BOTT 1993, S. 194 und ENGELHART in: *The J. Paul Getty Museum Journal* (1996), S. 29.

prince Eugène, ce tableau va être exposé à la curiosité publique au profit des deux hospices de vieillards.⁴⁹⁵

Am 14. November 1820 bestätigte Félix [-Jan-Ferdinand] Heyndricks (Gent, 09.01.1799 – [Gent?], 1833) in einem Brief an Navez, David habe aufgrund seiner Gesundheit seit "La colère d'Achille" kein Gemälde mehr begonnen.⁴⁹⁶ Doch führte David seine vormalige Praxis fort, Schüler maßgeblich an seinen Werken zu beteiligen und diese zu signieren. In Bezug auf die Kopie des "Couronnement de Napoléon" gab er am 10. Juli 1821 gegenüber Gros zu:

J'aurai de plus à demander à M.R. [Rouget], mon élève, que vous connaisés, de venir m'aider des siennes et de son talent et de sa dextérité, car mon âge ne me permet plus de faire tout ce que mon zèle m'inspireroit, ne pouvant plus monter aussi facilement à l'échelle.⁴⁹⁷

Trotz Davids selbst eingestandener eingeschränkter Arbeitsfähigkeit wurde im Mai 1824 in Paris eine neue Komposition unter seinem Namen präsentiert: "Mars désarmé de Vénus et les Grâces",⁴⁹⁸ welches nicht nur ein sehr großes Format (308 x 262 cm) aufwies, sondern auch hinsichtlich der Farbgebung und der Darstellung des römischen Götterhimmels ungewöhnlich für den Meister war. Gegenüber dem Ehepaar Mongez erklärte David das Gemälde als seine eigene Schöpfung.⁴⁹⁹ Es wurde von seinem zu dieser Zeit bevorzugten Schüler, dem oben genannten Michel Ghislain Stapleaux (Brüssel, 26.06.1799 – Gien, 28.10.1881), in die französische Hauptstadt gebracht und von ihm dem Pariser Publikum vorgestellt.⁵⁰⁰

Ein kurz zuvor, am 20. April 1824 geschriebener Brief von L[ouis] Renty (vermutl. gest. 1855) an François-Joseph Navez (Charleroi, 16.11.1787 – Brüssel, 12.10.1869) berichtet von seinem lang gehegten Wunsch, ein Original von Hand Davids zu erlangen. Renty hatte von der Absicht Davids erfahren, keine neuen Werke mehr zu beginnen. Deshalb bat er den Maler Navez, als Mittelemann dafür zu sorgen, daß er ein Porträt von Papst Pius VII. erhalte, doch ohne die zweite Figur (den Kardinal von Caprara), wie er sie auf dem von ihm bewunderten Gemälde im *cabinet* des Meisters vorfand.⁵⁰¹ Die abschließende Überarbeitung des Gemäldes und die Signatur des Meisters würden ihm bereits genügen:

Depuis long-temps, je souhaite posséder quelque production du pinceau de Monsieur David et j'ai appris avec regret le terme que lui-même assigne à ses travaux [...]. J'ai remarqué avec plaisir dans le cabinet de ce grand [] peintre un portrait du Pape Pie VII, avec une seconde figure dont [] j'ignore le personnage. Ne pourrai-je obtenir par votre intermédiaire, [] que Mons^r David fit ébaucher des cet original par l'un de ses Elèves le [] portrait du Saint-Père Seul, auquel il donnerait ensuite lui-même [] les derniers coups de pinceaux, en y inscrivant son nom? Ce [] serait pour moi une œuvre bien intéressante que je serai charmé de [] voir figurer dans ma petite collection.⁵⁰²

Die Bitte Rentys weist darauf hin, daß Davids Praxis, Kopien von fremder Hand mit letzten Pin-

⁴⁹⁵ [o.V.]: [Artikel, beginnend mit: "M. David vient de terminer [...]"]. In: *JCO*, Nr. 54, 15.07.1819, S. 54.

⁴⁹⁶ Félix HEYNDRICKS an François-Joseph NAVEZ, Paris, 14.11.1820. Brüssel, BR, II 70, Bd. 1, Nr. 100, Fol. 1 v: "M^r [] David ne travaille plus [,] son der= [] nier tableau est la colère d'achille et je ne crois pas qu'il en entre [] prenne de nouveau sa santé [] en lui permettra plus, moi qui [] en l'avois pas vu depuis dix [] huit mois je l'ai trouvé excessive- [] ment vieilli [] il est souvent malade []"

⁴⁹⁷ Jacques-Louis DAVID an GROS, 10.07.1821. – WILDENSTEIN / WILDENSTEIN 1973, S. 222, Nr. 1895 m. Hinweis auf: *Nouv. Arch. Art Français*, 1874-1875, S. 430-431. – AGIUS-D'YVOIRE in: *Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990*, S. 627. – Bei dem erwähnten Schüler handelt es sich vermutlich um Georges ROUGET (Paris, 02.05.1784 – Paris, 09.04.1869).

⁴⁹⁸ Öl auf Leinwand, 308 x 262 cm. Brüssel, MRBA.

⁴⁹⁹ Vgl. AGIUS-D'YVOIRE in: *Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990*, S. 630: Zitat aus dem Brief von DAVID an das Ehepaar MONGEZ vom 12.05.1824.

⁵⁰⁰ Vgl. AGIUS-D'YVOIRE in: *Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990*, S. 630.

⁵⁰¹ Das Gemälde DAVIDS (mit dem Kardinal) befindet sich heute im Philadelphia Museum of Art.

⁵⁰² Brief von L. RENTY an François-Joseph NAVEZ (20.04.1824), Brüssel, BR, II 70, Bd. 5, Nr. 529, Fol. 1 r u. v. – Vgl. AGIUS-D'YVOIRE in: *Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990*, S. 630. – RENTY erhielt am 15. Mai 1824 durch NAVEZ einen negativen Bescheid. Möglicherweise lehnte David deshalb das Angebot ab, weil mit dessen Annahme seine Vorgehensweise zu öffentlich gewesen wäre.

selstrichen zu versehen, indem er sie signierte, Sammlern nicht skandalös erscheinen mußte und Davids Signatur ihnen als "Qualitätssiegel" ausreichen konnte.

Im Rahmen der Ausstellung der mit 1825 datierten Version von "La Colère d'Achille" 2005/2006 in Paris⁵⁰³ wurde der Versuch unternommen, die Autorschaft Davids zu sichern. Die hier zu findenden Veränderungen gegenüber dem Original erhöhten die Kohärenz und Lesbarkeit des Gemäldes und könnten laut dem Katalog nur von dem Meister selber stammen.⁵⁰⁴ Die Version von 1825 ließe somit in einzigartiger Weise die Einschätzung der Ambition Davids am Ende seiner Karriere zu.⁵⁰⁵ Diese Ausstellungsnotiz erstaunt insofern, als daß sie keine weiterführenden Angaben zur Provenienz des Gemäldes bietet, die in der Forschung in Betracht gezogene Beteiligung von Schülern Davids nicht erwägte und die frappierenden stilistischen Unterschiede im Gemälde nicht diskutierte. Denn in der Literatur wurden sowohl die mögliche Beteiligung von Michel Stapleaux, zu der die Mehrheit der Forschung tendiert,⁵⁰⁶ als auch Sophie Fremiets⁵⁰⁷ erwähnt. Letztere gelangte durch eine Zeitungsnotiz in die Diskussion, welche anlässlich der *Exposition au profit des Grecs* 1826 in Paris erschien:

RÉCLAMATIONS. – *Tableaux de David. – Exposition des Grecs.* – M. Firmin Didot et ses deux fils possèdent plusieurs ouvrages attribués à David, et qu'ils ont envoyés à l'exposition au profit des Grecs. Lorsque j'ai rendu compte de cette exposition (t. XXX, p. 578), j'ai fait observer que la répétition réduite des *Horaces* n'était pas de David, quoiqu'elle portât son nom, et que c'était Girodet, alors son élève, qui l'avait exécutée; j'ai à cet égard, des données certaines. M. CARION DELMOTTE, négociant à Mons, nous écrit que *la Colère d'Achille*, ainsi que *Télémaque et Eucharis*, annoncés pour être des originaux, ne sont également que des copies de M^{me} RUDE, auxquelles David, son maître, a mis son nom, après avoir fait quelques retouches dans les derniers tems de sa vie. Il ajoute que l'original de *Télémaque et Eucharis* est à Munich, et que celui de *la Colère d'Achille*, qui lui appartient, est maintenant déposé chez M. NAIGEON, conservateur de la galerie du Luxembourg. Je suis d'autant plus disposé à croire à l'assertion de M. Delmotte, que, dans les deux tableaux dont il s'agit, je n'avais pu me décider à reconnaître le maître auquel ils étaient attribués même en les comparant avec ses dernières productions.⁵⁰⁸

In der Kunstgeschichte wird diese Quelle als Bestätigung akzeptiert, daß es sich bei dem 1826 in Paris befindlichen Gemälde "Télémaque et Eucharis" um die Kopie Sophie Fremiets nach Jacques-Louis David handelte. Dies läßt unklar, warum dieselbe Quelle bezüglich der Zuschreibung des 1826 in derselben Ausstellung gezeigten Gemäldes "La Colère d'Achille" nicht zu überzeugen vermochte.

Geiger tendierte dazu, hinsichtlich der mit 1825 datierten Fassung des Gemäldes, keine Beteiligung Sophie Fremiets anzunehmen, da diese mit David gebrochen hatte.⁵⁰⁹ Ihrem Argument

⁵⁰³ Jacques-Louis David (1748-1825). (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée Jacquemart-André, 04.10.2005-31.01.2006). Paris 2005.

⁵⁰⁴ [o.V.]: "La Colère d'Achille". In: *Jacques-Louis David. 1748-1825.* (Ausst.-Kat., Paris, Musée Jacquemart-André, 04.10.2005-31.01.2006), S. 146, Nr. 57: "[L]a figure d'Achille est transformée, ainsi que le second plan et l'architecture qui remplace le rideau de scène. Comment croire aujourd'hui qu'une telle transformation n'ait pas été fait du peintre?"

⁵⁰⁵ Ebd.

⁵⁰⁶ Nach SCHNAPPER in: Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990, S. 528: "La première attribution est légèrement plus vraisemblable, puisque Stapleaux est très lié avec David dans ses dernières années alors qu'en 1822 le peintre s'est fâché avec le couple Rude [...]." – BORDES in: Ausst.-Kat. Paris / Versailles 2005-2006, S. 255, Abb. 88 in F., nennt als Autoren der mit 1825 datierten Version "Jacques-Louis David et Michel Stapleaux" und läßt in diesem Zusammenhang Sophie FREMIET unerwähnt.

⁵⁰⁷ GEIGER [2004], S. 151, Nr. 16.

⁵⁰⁸ P.A. [COUPIN, Pierre-Alexandre]: "RÉCLAMATIONS. – *Tableaux de David. – Exposition des Grecs.*" In: *Revue encyclopédique, ou Analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans les Science, les Arts industriels, la Littérature et les Beaux-Arts; par une Réunion de Membres de l'Institut, et d'Autres Hommes de Lettres.* Bd. 33, 01/1827, S. 336.

⁵⁰⁹ GEIGER [2004], S. 151, Nr. 16: "Ce tableau est-il la répétition signée et datée *Louis David Brux. 1825*, attribuée par certains auteurs à Sophie Fremiet, par d'autres à Michel Stapleaux, élève très lié avec David à cette époque? En faveur de cette hypothèse, on peut évoquer la brouille survenue, quelques années auparavant, entre David et Rude."

scheint die Annahme zugrundezuliegen, die Wiederholung müsse notwendig unmittelbar vor dem Datum der Signatur gemalt worden sein. Dies erscheint jedoch nur möglich, wenn sich zu dieser Zeit neben dem Werk im Bearbeitungszustand auch das Original im Atelier befunden hätte. Allerdings war Carion Delmotte, dem die soeben zitierte Quelle zu verdanken ist, seit dem 21. Oktober 1824 Eigentümer des Originals und war es noch im Januar 1826, obwohl er es bereits Jean Naigeon überlassen hatte. Carion Delmotte hätte wohl keinerlei Interesse gehabt, Jacques-Louis David zwecks einer Kopie für Firmin Didot das Original zur Verfügung zu stellen. Da diese Familie begierig Werke Davids sammelte,⁵¹⁰ wäre es für ihn lukrativer gewesen, ihr direkt das Original zu verkaufen.

Die Basis der Überarbeitung für David beziehungsweise Stapleaux im Jahre 1825, sei es eine *copie* oder nur eine *ébauche*, kann also, insofern sie im Atelier Davids entstand, nur zwischen dem Jahresende 1818 und der Auslieferung der Version von 1819 an Parmentier geschaffen worden sein. Zu diesem Zeitpunkt war Sophie Fremiet noch die von David bevorzugte Schülerin. Somit kann nicht ausgeschlossen werden, daß ihre Ende 1819 vollendete Kopie es war, die 1825 verändert wurde. Darauf würde auch die Bemerkung Coupins von 1827 hinweisen:⁵¹¹

TÉLÉMAQUE ET EUCHARIS; LA COLÈRE D'ACHILLE.

Il existe une répétition de chacun de ces deux tableaux faite par M^{ME} RUDE, et que David a retouchée dans les derniers temps de sa vie.

Obwohl David nachweislich 1825 eine Version seines "Colère d'Achille" überarbeitet hat, muß die Signatur letztendlich nicht von Hand des Meisters stammen. Sie kann ebenso aufgrund des Bedürfnisses des Auftraggebers entstanden sein, dieses Gemälde als das (vermeintlich) letzte von Hand des Meisters berührte Werk zu markieren. Die Signatur erscheint in jedem Fall apokryph. Ebenso wie bei "Les Adieux de Télémaque et d'Eucharis" prägte auch die veränderte Fassung des Gemäldes "La colère d'Achille" lange Zeit eine Kopie das kollektive Bewußtsein intensiver als das Original.

Während das Original von 1819 nach den Ausstellungen in Brüssel und Gent dem Blickfeld des belgischen Kunstpublikums entzogen wurde und während des neunzehnten Jahrhunderts auch dem französischen wohl nur einmal, nämlich während der *Exposition au profit des blessés des 27, 28, 29 juillet* 1830 präsentiert wurde,⁵¹² gelangte die veränderte Fassung des Gemäldes hier früher und häufiger zur Ausstellung, nämlich zweimal in der Pariser Galerie Lebrun – 1826 bei der *Exposition au profit des Grecs*⁵¹³ und 1829 bei der *Exposition au profit de la caisse ouverte pour l'extinction de la mendicité* – und 1830 in der Pariser *Galérie du Luxembourg* bei der *Exposition au profit des blessés des 27, 28, 29 juillet*.

Erst im nächsten Jahrhundert, nämlich 1913, war im Rahmen einer Ausstellung in Paris wieder eine Version des "La Colère d'Achille" der Öffentlichkeit zugänglich, nämlich die veränderte Fas-

⁵¹⁰ Im Jahre 1826 befanden sich folgende Gemälde in Besitz der Familie DIDOT: TH.[IBAUDEAU] 1826: S. 233: "*Le serment des Horaces, répétition du précédent, dont les figures n'ont que trois pieds de proportion. Ce tableau appartient M. Firmin Didot père*"; S. 239: "*Le pape Pie VII et le cardinal Caprara, dans le même cadre. Ce portrait appartient à M. Hyacinthe Didot*"; S. 243: "*Id. [Dessin] D'Agamemnon enlevant Briséis de la tente d'Achille, appartenant à M. Firmin Didot fils*". [= Ambroise FIRMIN-DIDOT].

⁵¹¹ COUPIN 1827, S. 64.

⁵¹² *Exposition au profit des blessés des 27, 28, 29 juillet. Paris, Galérie du Luxembourg 1830. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessins et lithographies exposés dans la galerie de la chambre des pairs*. Paris 1830, S. 5 [supplément], Nr. 304: "David: La colère d'Achille au moment où Agamemnon ordonne que sa fille Iphigénie soit conduite au sacrifice (Prêté par M. Naigeon père, rue d'Enfer n° 32.)."

⁵¹³ Ausstellung im April 1826, außer Katalog. – Vgl. [o.V.]: "BEAUX-ARTS. – *Exposition de tableaux au profit des Grecs*." In: *Revue encyclopédique, ou Analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans les Science, les Arts industriels, la Littérature et les Beaux-Arts; par une Réunion de Membres de l'Institut, et d'Autres Hommes de Lettres*. Bd. 30, Paris 05/1826, S. 578-579, hier: S. 579.

sung.⁵¹⁴ Bemerkenswert ist, daß sich zu dieser Zeit sowohl die mit 1819 als auch die mit 1825 datierte Version in Familienbesitz der Firmin-Didot befanden, also theoretisch auch das Original hätte ausgestellt werden können. Möglicherweise wurde das Werk als letzte Version des Autors besonders geschätzt. 1977 wurde allerdings die Originalversion von 1819 in den Kunsthandel gegeben, die schließlich in Museumsbesitz gelangte.

III.2.4 ENTWICKLUNG SOPHIE FREMIETS UNTER DER LEITUNG JACQUES-LOUIS DAVIDS – VON DER PORTRÄT- ZUR HISTORIENMALERIN (1817 – 1819)

III.2.4.1 Porträtmalerei (1817 – 1819)

Bald nach ihrer Ankunft in Brüssel schuf Sophie Fremiet parallel zu ihrer Tätigkeit als Kopistin für Jacques-Louis David auch Kompositionen welche sie eigenhändig signierte. Dabei wendete sich die Malerin hauptsächlich der Porträtmalerei zu und stellte bereits 1818 eigene Porträts öffentlich aus. Obwohl private und öffentliche Bildnisse im neunzehnten Jahrhundert das häufigste Tätigkeitsfeld von Malern waren, wurden in Frankreich erst seit der Jahrhundertwende Porträts verstärkt zum Salon zugelassen. Ihre Ausstellungswürdigkeit und ihr Kunstcharakter blieben jedoch zunächst umstritten.⁵¹⁵ Dies verstärkte das künstlerische Bemühen um malerisch virtuose Gestaltung von Porträts in Annäherung an die Historienmalerei.

Während der Jahre 1817 bis 1821 vollzog sich unter der Leitung Davids eine rasche Entwicklung der Künstlerin von einer Porträt- zur Historienmalerin. Verhalf ihr die Historienmalerei zu größerem öffentlichen Ruhm, so führte Fremiet auch die Porträtmalerei zu einiger Meisterschaft. Obwohl weitere Porträts der Brüsseler Schaffensperiode lokalisiert werden konnten, bleibt die Zahl der im Original oder als Abbildung verfügbaren Werke dieser Zeit zu gering um ein abschließendes Urteil zu erlauben. Dennoch lassen sich Gemeinsamkeiten und Unterschiede hinsichtlich der Pose und des Kostümaufwands der Porträtierten, des Bildausschnitts, des Bildinventars und des Bildhintergrunds erkennen.

Zur Brüsseler Schaffensperiode Sophie Fremiets konnten den Forschungsstand erweiternde Porträts lokalisiert werden. Wie oben dargelegt, stammten ihre Modelle anscheinend hauptsächlich aus ihrem direkten Umfeld von Familie, Freunden und Bekannten aus Dijon. Die Bandbreite ihrer Porträts reichte vom kleinformatischen Brustbild über in Komposition und Gestaltung aufwändigere Darstellungen des Modells in Dreiviertelfigur bis zum repräsentativen ganzfigurigen Porträt.

Eines ihrer ersten Modelle wurde zwischen 1817⁵¹⁶ und 1820 der oben genannte, aus Dijon stammende Théophile Berlier, der spätere Trauzeuge Sophie Fremiets und François Rudes. Das ganzfigurige Porträt (*portrait en pied*)⁵¹⁷ befand sich 1973 nach zeitgenössischer Überlieferung in der familiären Nachfolge Théophile Berliers,⁵¹⁸ konnte jedoch nicht lokalisiert werden (**A I, Kat.-Nr. 5**). Zur Sammlung des Museums von Dijon gehört ein weder signiertes noch datiertes Gemälde, welches die Ehefrau Berliers, Marie-Françoise-Blanche Marlot, welche er 1794 geheiratet

⁵¹⁴ David et ses Élèves. Ausst.-Kat. Paris, Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 07.04.-09.06.1913, S. 26, Nr. 67.

⁵¹⁵ Vgl. FLECKNER 1995, S. 10. – Eine vergleichbar intensive Studie für den belgisch-niederländischen Kunstraum steht noch aus.

⁵¹⁶ GEIGER [2004], S. 41: "Elle peignit en 1817 un portrait de Berlier."

⁵¹⁷ P[icard] 1898, S. 62: "Sophie Fremiet (M^{me} Rude) a exécuté à Bruxelles, à cette époque (vers 1820) un portrait en pied de Théophile Berlier."

⁵¹⁸ M^{me} G. P[...]J[...] an M. S.-C. G.[...], 25.07.1973. Dijon, MBA, Dokumentation zu Sophie FREMIET-RUDE.

hatte,⁵¹⁹ mit ihrer Tochter zeigt. Picard zufolge handelt es sich nach den in der Familie [Moyné-] Masson erhaltenen Unterlagen zweifellos um ein Werk Davids,⁵²⁰ was die Bezeichnung einer Kaltnadelradierung V[ictor-Louis] Focillons⁵²¹ (geb. in Dijon, ansässig in Paris, seit 1876 Ausst. im Salon) bestätigt. Da Madame Berlier jedoch in Dijon lebte und dort bereits kurz nach der Hochzeit, am 04. vendémiaire des Jahres VIII (26.09.1799), verstarb, ist die Autorschaft von François Devosge nicht auszuschließen. In jedem Fall kannte Berlier beide Maler, welche Sophie Fremiet maßgeblich inspirierten. Sicherlich kannte er ebenso die eigenen künstlerischen Fähigkeiten der jungen Malerin.

Bei dem Porträt handelt es sich aufgrund der ganzfigurigen Darstellung eines Modells von gesellschaftlich hoher Position vermutlich um ein repräsentatives Gemälde. In einem Brief vom 03. Mai 1818 erwähnte die Künstlerin gegenüber ihrer Dijonnaiser Freundin Cécile Demoulin-Moyné ohne genauere Spezifizierung weitere "Portraits" (**A I, Kat.-Nr. 6**). Diesen gedenke sie das gerade vollendete Porträt eines Monsieur Marie beizufügen, um sie bald gemeinsam nach Dijon zu schicken (**A I, Kat.-Nr. 8**):

Je compte faire partir les portraits cette semaine; [...]. Je joindrai aux portraits celui de M. Marie que je viens d'achever; il sera bon de prévenir Mme Marie, dans la crainte que la surprise de voir l'exilé, ne lui fasse du mal.⁵²²

Bei den Porträtierten handelte es sich also vermutlich um Angehörige von Dijonnaiser Bürgern, die in Brüssel entweder zu Besuch oder dort exiliert waren. Wie Geiger richtig bemerkte, könnte es sich bei dem genannten Monsieur Marie um Pierre Marie (geb. ca. 1760) handeln,⁵²³ der den Tod der am 27. Februar 1818 verstorbenen Mutter Sophie Fremiets bezeugte. In der entsprechenden Akte ist als sein Alter 58 Jahre und als sein Beruf "Rentier" angegeben. Demnach war Pierre Marie ein wohlsituiertes Herr, welcher der Familie Fremiet nahestand. Sein zur Erinnerung für seine Familie geschaffenes Porträt dürfte in diesem Fall sowohl repräsentativen als auch intimen Charakter besitzen. Bott erwähnte einen gewissen "M. Mari", der 1824 als Kunstagent von Philomèn-Paul-Marie d'Arenberg (geb. 10.01.1787 – 1844), *chanoine* in Namur und Bruder eines späteren Auftraggebers der Künstlerin, fungierte.⁵²⁴ Möglicherweise handelt es sich dabei um dieselbe Person. Im selben Brief vom 03. Mai 1818 befindet sich ein Hinweis auf ein weiteres ganzfiguriges Porträt, an dem Fremiet gerade arbeitete:

nous travaillons beaucoup Victorine et moi; j'ai un peu d'ouvrage payé à présent; je fais un portrait en pied, c'est un ouvrage assez intéressant, bien qu'il ne soit guère rétribué. M. David [...] m'avait dit de demander six cents francs; mais les personnes qui me le commandaient n'ont pas voulu le payer aussi cher. Je fais malgré tout ce portrait qui, sans doute m'aidera à me faire connaître; il faut bien commencer. Que je serais heureuse si je pouvais avoir beaucoup d'ouvrage! papa travaille tant pour nous! je serais bien contente si je pouvais l'aider par mon travail, afin qu'il pût se reposer; mais cela est impossible et j'espère contre l'espérance!⁵²⁵

⁵¹⁹ D'AMAT, Roman: "Berlier (Théophile)". In: *Dbf*, Bd. 6 (1954), Sp. 23-24, hier: Sp. 23.

⁵²⁰ P[ICARD] 1898, S. 49: "Ce tableau n'est ni signé, ni daté; mais les papiers de famille conservés par M. Masson, permettent, en dehors de toute remarque de critique d'art, de ne laisser subsister aucun doute sur l'identité du peintre et sur la date de sa composition."

⁵²¹ In: P[ICARD] 1898, S. [47]. Bez. der Kaltnadelradierung: "L. David, pinx. V. Focillon fec. Aq.f."

⁵²² Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, 03.05.1818 (nicht lokalisiert). – Auszugsweise zitiert bei: RABUT, in: *Le bien public* (16.07.1908), S. II.

⁵²³ Vgl. GEIGER [2004], S. 148, Nr. 6. – Zur hier thematisierten Zeit hielt sich außerdem ein französischer Gelehrter namens Marie in Brüssel auf. Er war der Autor von: *De l'union catholico-libérale et de la liberté de l'enseignement. Lettre à MM. les rédacteurs du Courrier des Pays-Bas et à M. De Potter, par D. MARIE, ancien professeur de rhétorique* (19.07.1829). Brüssel [1829].

⁵²⁴ Vgl. BOTT 1993, S. XL.

⁵²⁵ Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, 03.05.1818 (nicht lokalisiert). – Zitiert nach: RABUT in: *Le bien public* (16.07.1908) S. II.

Trotz beständiger Arbeit Sophie Fremiets reichten ihre Aufträge also noch nicht aus, um ihren Lebensunterhalt zu sichern, zu dem ihr Vater weiterhin beitrug. David hatte sie bezüglich des genannten Gemäldes zwar ermutigt, einen entsprechenden Lohn zu fordern. Doch löste ihr Bekanntheitsgrad bei der Kundschaft noch keine entsprechende Zahlungsbereitschaft aus. Indem David ihren Namen mit der Kopie seines "Les Adieux de Télémaque et Eucharis" in die Öffentlichkeit brachte, gab er ihr indirekt eine Chance, zukünftig gerechteren Lohn zu erhalten.

Rund fünf Monate nach der Anfang Mai angekündigten Sendung von Porträts nach Dijon erklärte Sophie Fremiet, sie habe bereits weitere Porträts unter der Leitung Davids vollendet, denn am 01. Oktober 1818 schrieb sie ihrer Freundin:

Je travaille avec zèle, j'étudie toujours la peinture, mais je n'ai cependant pas commencé de nouveaux ouvrages; j'ai fini les portraits commencés sous les yeux de M. David. Je veux être bien savante lorsque tu viendras, afin de faire de ton portrait un vrai chef-d'œuvre.⁵²⁶

Unter den vollendeten Porträts befand sich wahrscheinlich ein "portrait de sa sœur en grandeur naturelle",⁵²⁷ welches Dr. Anton Endres in seinem Eintrag zum 18. Juli 1818 in seinem Reisetagebuch erwähnte. Dabei handelt es sich wahrscheinlich um das hervorragende Porträt Victorines mit Gitarre (**A I, Abb. Kat.-Nr. 7**), welches im Rahmen dieser Arbeit in einer belgischen Privatsammlung lokalisiert werden konnte. Das Gemälde von rund 160,0 x 118,0 cm (Innenmaße des Rahmens) ist unten links signiert und datiert "Sophie Fremiet. [f] Bruxelles 1818." Sowohl das gewählte Thema einer musizierenden Frau in repräsentativer Kleidung als auch die Darstellung des Bildraums (rostroter Teppich und beigefarbene Wand) sowie des Bildinventars (Notenständer aus rötlichem Holz und an einem Band herabhängender Strohhut) erinnert stark an das mit "DAVID BRUX [f] 1824." bezeichnete "Portrait de Baptistine-Juliette Blait de Villeneuve" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 7.1**).⁵²⁸

Auf dem Porträt von Hand Sophie Fremiets ist den Betrachtenden abgewandt auf einem Holzstuhl sitzend Victorine Fremiet dargestellt, die anscheinend ihr Gitarrespiel unterbricht.⁵²⁹ Mit der linken Hand hält sie den Hals des auf ihrem Schoß ruhenden Instruments umfaßt und blättert mit der Rechten die Noten auf dem knapp zwischen ihr und der Wand platzierten Notenständer um. Auf dem ersten Blatt ist teilweise der Titel des Stücks zu lesen: "SCENE [...] [f] DU BILLE [...] [f] Paroles de [...] [f] Musique de [...] [f] N.° 8 [f] Guittare ou Lyre". Das Gesicht der festlich gekleideten Porträtierten ist über ihre linke Schulter den Betrachtenden zugewandt. Sie trägt ein gelbmetallenes, doppelreihig perlenbesetztes Diadem auf ihrem gescheitelten, seitlich gelockten und am Hinterkopf hochgesteckten Haar. Unter ihrem langärmeligen, hellblauen Satinkleid mit weißem Spitzenkragen schaut der weiße, satinbezogene Schuh ihres linken Fußes hervor. Über die Stuhllehne hängt ein regelmäßig geflochtener Strohhut mit Sonnenblende an einem rosafarbenen Satinband herab. Über den Rand der Sitzfläche fällt locker ein dunkelgrüner Kaschmirschal mit

⁵²⁶ Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, 01.10.1818 (nicht lokalisiert). – Zitiert nach: RABUT in: *Le bien public* (16.07.1908), S. II.

⁵²⁷ Vgl. ENDRES 1818, hier: S. 80.

⁵²⁸ Öl auf Leinwand, 199 x 123 cm Paris, Musée du Louvre, Inv. RF 1997-5. – Das Gemälde wird zumeist zitiert als "Portrait de Juliette Villeneuve" (21.04.1802 – 27.05.1840). – Vgl. BORDES in: *Ausst.-Kat. Los Angeles / Williamstown 2005-2006*, S. 327-329, S. 328 m. Abb. in F.

⁵²⁹ In der Tat ist für die Schwestern FREMIET überliefert, daß sie exzellente Musikerinnen waren. – [LEGRAND] 1856 [nach FEIGNAUX], S. 45: "M^{me} Rude et sa sœur, M^{me} Vanderhaert, étaient excellentes musiciennes; grâce à leur bienveillance et à leurs conseils, nous apprîmes la musique. Le soir, après dix heures, nous faisons de petites concerts." – Zum musikalischen Talent von Sophie FREMIET-RUDE vgl. BERTRAND 1888, S. 30: "Ajoutons que cette gracieuse femme n'était pas seulement excellent peintre, mais bonne musicienne, [...]." – Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, 20.12.1819, Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 6 u. 7, hier: Blatt 1, Fol. 1 r: "on a fait de la musique" – Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 04.02.1823, Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 17 u. 18, hier: Blatt 1, Fol. 1 v: "[I] [Amédée Rude] se fache parce que il ne [f] peut pas jouer de la guittare comme sa tante".

floral-ornamentierter Borte bis zum Boden. Darauf befindet sich ein bis an eine hölzerne Fußleiste heranreichender Teppich rostroter Farbe, der mit einer weiß-geblühten Ranke umfaßt ist. Das Modell ist rechts von einer Raumecke umgeben. An der Wand befinden sich über der hölzernen Fußleiste weiß gestrichene profilierte Holzpaneelen. Über dieser Wandverkleidung umlaufend ist eine beigefarbene Tapete eine goldgelbe Borte mit darüberliegendem Fries zu sehen, der aus gemalten dunkelgrünen Weinranken besteht.

Das Gemälde beeindruckt sowohl durch die Lebendigkeit des Inkarnats als auch die detaillierte Darstellung der verschiedenen Stoffe. Ebenso raffiniert ist die Torsion, in welcher das Modell dargestellt wurde. Die Positionierung der Dargestellten kurz vor der Wand könnte die Intimität einsam-konzentrierten Musizierens suggerieren. Die festliche Kleidung hingegen entspräche einem konzertanten Rahmen, der auch die Wendung zu den Betrachtenden motivieren könnte. Dieser bildimmanente Widerspruch unterstreicht, daß die Pose des Modells sorgsam komponiert wurde. Ebenso weisen das große Format, der ganzfigurige Bildausschnitt und die Betonung kostbarer Stoffe auf die Absicht der Künstlerin, das Gemälde auszustellen. In der Tat erlebte Sophie Fremiet im Ende Oktober 1818 beginnenden Salon zu Brüssel ein fulminantes Ausstellungsdebüt mit zwei ganzfigurigen Frauenporträts, dokumentiert im November durch den *Vrai libéral*, hier wiedergegeben nach einen nachträglichen Eintrag von Endres in sein Reisetagebuch im April 1819.⁵³⁰ Zunächst konstatierte der Kritiker des *Vrai libéral* die Schülerschaft Fremiets bei David, die gelungene Ausführung und eine "grandeur et une sévérité presque historique[s]". Da die Historienmalerei zu dieser Zeit allen anderen Gattungen übergeordnet wurde, entsprach dies einem besonderen Kompliment:

Deux portraits de dames, figures en pied [/] par M^{lle} Fremiet, élève de David. [...] Les figures de ces deux portraits sont bien [/] conçues, ont un bel aspect, une grandeur et [/] une sévérité presque historiques. On voit que [/] cette jeune artiste a fait de sérieuses études, [/] et tient à la bonne école. Aisance dans [/] les attitudes, grace dans le dessin, gout dans [/] les ajustemens, simplicité dans l'expression, tels [/] sont les caractères de ces deux portraits [...]

Dennoch seien die beiden Porträts sehr verschieden, was der Autor im *Vrai libéral* auf die Unterschiedlichkeit der Modelle zurückführte. Dies belege die Flexibilität der Künstlerin. Das erste Gemälde, welches eine an einem Tisch sitzende Dame darstellte, beschrieb der Autor folgendermaßen:

La dame assise près d'une table, est peinte d'un ton léger, mais qui pourrait avoir plus [/] de consistance.

Das zweite Gemälde wurde mit höherem Lob bedacht:

l'autre est touchée d'une man= [/] ière plus ferme. La tête est d'une couleur [/] plus brillante et plus solide, tout y est [/] bien modelé, le col est d'un beau mouvement [/] et parfaitement dessiné. Les draperies, surtout [/] les satins et les bigarrures fantastiques des [/] schalls, sont rendues avec une vérité frappante.

Möglicherweise handelt es sich bei diesem Gemälde um das oben beschriebene Porträt Victorine Fremiets mit Gitarre. Dem Lob folgte sogleich eine konstruktiv gemeinte Kritik:

Mais nous ferons remarquer à M^{lle} Fr., que dans [/] les plus grands tableaux tout doit être traité [/] avec la même attention par l'artiste, et que les [/] mains, quoique des parties accessives [accessoires] dans les por= [/] traits, ont toujours été pour les grands maîtres [/] un objet d'études profondes, et un moyen d'em= [/] bellissement de leurs ouvrages. Nous dirons encore [/] que le fond de l'un des portraits est d'un ton [/] un peu lourd, et qu'il manque de chaleur. [/] L'influence des fonds sur l'effet des figures, est [/] d'une importance majeure pour les peintres, qui [/] tiennent à la belle entente de leurs tableaux. [/] Nous

⁵³⁰ Die folgenden Zitate nach ENDRES 1818, S. 130-132.

désirerions aussi dans les carnations cette [] variété de tons, que montre la nature, cette circulation de sang, qui donne la vie aux chairs, ces [] teintes indéfinissables, qui font si souvent le désespoir [] des grands coloristes. [] Mlle Fremiet ne doit voir dans notre sévérité [] minutieuse que l'intérêt qu'inspire son talent, et [] la distinction que nous faisons de ses ouvrages. [] Nous sommes exigeants envers cette jeune artiste, [] parce qu'elle promet beaucoup, et nous multiplions [] les recommandations, parce qu'elle est sur la voie [] des belles choses.

Der Autor schlug außerdem vor, Sophie Fremiet solle sich stärker an Van Dyck und an ihrem Lehrmeister orientieren, vor allem an seinem Porträt der Mme Vilain.⁵³¹

Sophie Fremiets Wunsch, ihre Freundin Cécile Demoulin-Moyne zu porträtieren, erfüllte sich durch deren Besuch in Brüssel um die Jahreswende 1818 / 1819 (**A I, Abb. Kat.-Nr. 13**).⁵³² Dabei wählte die Künstlerin ein Format (156,0 x 116,0 cm), welches dem Porträt ihrer Schwester mit Gitarre von 1818 (**A I, Abb. Kat.-Nr. 7**) in etwa entsprach, ebenso wie die ganzfigurige, sitzende Darstellung des Modells und der intime, doch repräsentative Bildcharakter. Die Künstlerin malte Cécile Demoulin-Moyne auf einem Armstuhl mit orange-gelbem Bezug sitzend in Ganzfigur nach links. Dabei verweisen die sich überkreuzenden Füße der Porträtierten in Richtung der linken unteren Bildecke. Auf der linken Bildseite ist ein offener Kamin zu erkennen, dessen Verkleidung aus einem hellen Stein, anscheinend Marmor, mit ornamentalem Relief besteht. Auf dem Kaminsims befindet sich eine Vase gleichen Materials, deren Darstellung bis zum oberen Bildrand reicht. Das Kaminfeuer taucht die Szene in warmes Licht und betont somit die erlesene Kostbarkeit der Kleidungsstoffe: Weiße Seide beim Gewand und den stoffbezogenen Schuhen und rotbraun-glänzendes Tuch beim Mantel. Dieser ist an seinen Rändern, an Kragen und im Innenfutter mit Fell ausgeschlagen. Über die Farbe des über die Armlehne des Stuhls herabhängenden Schals sowie der Wand und der Bodenbedeckung kann keine Aussage getroffen werden.⁵³³ Die geringe Auflösung einer Abbildung, welche hier die einzig mögliche Interpretationsbasis darstellt, lässt auch kein Urteil darüber zu, ob es sich bei der Kaminverkleidung um ein Werk François Rudes handeln könnte. Das Gemälde soll unter der Leitung Davids zuende geführt worden sein.⁵³⁴ Am 05. Juli 1819 kündigte die Künstlerin ihrer Freundin den baldigen Erhalt ihres Porträts an.⁵³⁵ Cécile Demoulin-Moyne solle ihren ehemaligen Lehrer Anatole Devosge nach einem diesbezüglichen, bereits an ihn adressierten Brief bitten, es noch mit Firniß zu versehen. Wieder verbreiteten sich in Dijon die Fortschritte der Malerin rasch über die lokale Presse. Im *Journal [...] de la Côte d'Or* hieß es am 19. August 1819:

Ce tableau, qui est le portrait d'une dame, est un don de l'amitié. La pose du corps en est heureuse et belle, les étoffes sont de la plus grande vérité, et tous les accessoires sont d'un bel effet. On n'y admire pas moins la ressemblance, qui fait le premier mérite d'un portrait, et la fraîcheur du coloris. Ce bel ouvrage, dont la description demanderait la plume d'un littérateur-artiste, est de Mlle. Sophie Fremiet. Il a été honoré du suffrage du célèbre David, qui s'est plu à donner à cette demoiselle les leçons d'un art

⁵³¹ ENDRES 1818, S. 132: "Qu'elle médite les ouvrages [] de Vandyck et ceux du grand maître, dont elle [] met si bien à profit les savantes leçons; qu'elle [] étudie surtout l'admirable portrait de Mad. Vilain [] XIV." – Gemeint ist hierbei vermutlich das Doppelporträt der Sophie de Feltz (1780-1863), Comtesse Vilain XIV., mit ihrer Tochter (signiert und datiert: L. David [] 1816 BRVX.). – Zu diesem Gemälde vgl. BORDES in: Ausst.-Kat. Los Angeles / Williamstown 2005-2006, S. 298-300, S. 299 m. Abb. in F.

⁵³² Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, [Brüssel], 01.10.1818. – Zitiert bei RABUT in: *Le bien public* (16.07.1908), S. II, Sp. 5: "Je veux être bien savante lorsque tu viendras, afin de faire de ton portrait un vrai chef-d'œuvre; tu vois bien qu'il faut absolument que tu viennes poser à Bruxelles, puisque je ne peux aller à Dijon." – Vgl. GEIGER [2004], S. 43 m. Abb. in F. und S. 150, Nr. 12. m. Abb. in s.-w. – Leider war uns der Zugang zu diesem Gemälde nicht möglich, weshalb wir uns bezüglich der Bilddaten und Erscheinungsform ausschließlich auf die Angaben und die Abbildung bei GEIGER stützen können.

⁵³³ Für diese Arbeit stand nur eine Abbildung zur Verfügung: Vgl. GEIGER [2004], S. 43 m. Abb. in F.

⁵³⁴ RABUT in: *Le bien public* (23.07.1908), S. III: "C'est pendant le séjour de la famille Moyne à Bruxelles que Sophie peignit sous les yeux de David le beau portrait en pied de son amie."

⁵³⁵ Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 05.07.1819. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 2 u. 3, hier: Blatt 1, Fol. 1 r.

qu'il possède avec tant de supériorité. Mlle. Fremiet était ici l'élève de M. Devosge, dont elle avait emporté à Bruxelles les excellents principes.⁵³⁶

Anfang Juli, zur Zeit der Versendung des Porträts ihrer Freundin nach Dijon, malte Fremiet zwei weitere Porträts. Eines dieser Gemälde scheint vorzüglich bearbeitet worden zu sein, wobei ihr das Modell offenbar wenig am Herzen lag. Es handelte sich um Madame Fleuri beziehungsweise Fleury, die Fremiet in ihrem Brief vom 05. Juli 1819 als exaltierte Amateurdichterin darstellte, deren Verse die Autorin selbst mehr begeisterten als ihre Zeitgenossen:

je fais a présent le [] portrait de M^d Fleuri en grand costume la robe de velour noir la [x]r-obe de satin blanc dessous [] et le cachemire des indes elle fait toujours des [] vers qui non pas le sens commun elle les [] trouve charmant et est presque tentée quelques [] fois de les faire imprimer une femme savante [] comme elle est je trouve une calamité pour [] ses amis et connaissances je crois que nous allons [] la perdre son mari est décidé a se fixer a [] paris ~~et~~ elle pense qu'elle [der Apostroph nachträglich eingefügt] partira au mois [] d'octobre prochain elle en paraît fort triste [] nous l'avons prié de nous dire adieu en vers.⁵³⁷

Das nicht lokalisierte Porträt von Madame Fleuri zeigte dieselbe also *en grand costume* (**A I, Kat.-Nr. 14**): Das Modell trug ein Kleid aus schwarzem Samt, weiße Seide darunter und außerdem Tuch aus indischer Kaschmirwolle. Sophie Fremiets Fähigkeit, die zu ihrer Zeit modischen kostbaren Stoffe zur vollen Geltung zu bringen, hatte sich offenbar in höheren gesellschaftlichen Kreisen herumgesprochen. Gerne hätte die Malerin das Gemälde bis Ende des Monats Juli vollendet, um es zum Salon von Antwerpen 1819 einzusenden. Doch gelang ihr dies zeitlich nicht. Anfang Juli ging die Malerin für das Gemälde noch von einem Zeitlimit bis zum Monat Oktober aus, denn das Ehepaar Fleuri plante seinen Umzug nach Paris. Mitte September beschäftigte sie das Porträt immer noch und die Zeit drängte allmählich, denn Madame Fleuri hatte ihre Abreise auf den 25. September 1819 vorverlegt,⁵³⁸

Das zweite Porträt, an dem Fremiet Anfang Juli arbeitete und welches sie ebenfalls gerne zum Antwerpener Salon eingesandt hätte, stellt eine Fremiet vermutlich nahestehende Person dar, denn Fremiet sprach von "le portrait de cocote" (**A I, Kat.-Nr. 18**).⁵³⁹ "Ma cocotte" bedeutet im Französischen etwa "mein Schatz" und ist eine Koseform, die gelegentlich gegenüber kleinen Mädchen gebraucht wird. Außerdem besaß der Maler Pierre Duval-Lecamus (Lisieux, 14.02.1790 – Saint-Cloud, 29.07.1854) den Spitznamen "la Cocotte".⁵⁴⁰ Bei diesem Gemälde könnte es sich also um ein Porträt eines kleinen Mädchens oder aber eines männlichen Malerkollegens handeln. Entgegen der Aussage Geigers, erwähnte Fremiet in ihrem Brief vom 05. Juli 1819 nicht, daß sie das Porträt von "cocote" in das 1819 zum Salon von Antwerpen eingesandte Gemälde "La Sainte Lecture" integriert habe. Die Malerin sagte hier lediglich

[J]e voudrais qu'[]il [le portrait de Madame Fleuri] soit fini pour la fin du [] mois afin de l'envoyer avec le portrait de cocote a l'exposition d'[xxx]anv-ers.⁵⁴¹

⁵³⁶ [o.V.]: [o.T.] In: JCO, Nr. 64, 19.08.1819, S. 532. – Zuvor zitiert bei: GEIGER [2004], S. 43.

⁵³⁷ Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 05.07.1819. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 2 u. 3, hier: Blatt 1, Fol. 1 r und v. – Vgl. GEIGER [2004], S. 151, Nr. 18.

⁵³⁸ Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Mons, 10.09.1819. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 4 u. 5, hier: Blatt 1, Fol. 1 v u. 2 r: "je travaille [] au portrait de M^d fleury elle part le 25 et veut l'emporter[.]" – Der Grund für die frühere Abreise war möglicherweise eine Schwangerschaft von Madame FLEURI: Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 20.12.1819. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 6 u. 7, hier: Blatt 1, Fol. 1 v: "[O]n disait [] que m^d fleury était grosse du moi[n]s elle le croyait quand [] m^d bauport était a paris[.]"

⁵³⁹ Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 05.07.1819. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 2 u. 3, hier: Blatt 1, Fol. 1 v.

⁵⁴⁰ WILDENSTEIN in: *Gazette des Beaux-Arts* (1959), S. 241.

⁵⁴¹ Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 05.07.1819. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 2 u. 3, hier: Blatt 1, Fol. 1 v.

Obwohl einzig das mit "La Sainte Lecture" bezeichnete Gemälde im Katalog des Salons von Antwerpen 1819 vermerkt ist,⁵⁴² erscheint die Identifikation eines seiner Modelle mit "cocote" nicht zwingend.

In ihrem Brief vom 20. Dezember 1819 erwähnte Sophie Fremiet, daß David zu einem ihrer Männerporträts hohe Wertschätzung bezeugt habe.

J'ai fini [] la copie du tableau de m david il en a été bien content j'ai fait encore le portrait d'un monsieur m david [] trouve que c'est ce qui j'ai fait de mieux [.] j'en fait un [] autre encore apresent mais ce n'est qu'un buste et dans [] quelque jours je commencerai un tableau.⁵⁴³

Die laufende Arbeit an einem Brustbild eines Mannes (**A I, Kat.-Nr. 16**) begeisterte die Malerin anscheinend weniger, welches vermuten läßt, daß es sich bei dem von David bewunderten Gemälde um die Darstellung einer Ganzfigur handelte (**A I, Kat.-Nr. 15**).⁵⁴⁴ Fremiet schien das Brustbild möglichst bald abschließen zu wollen, da sie den Beginn eines Historienbildes plante. Bei dem von ihr genannten *tableau* handelte es sich um das Gemälde "La belle Anthia [...]", womit Sophie Fremiet 1820 in Gent ihren künstlerischen Durchbruch erlebte, weshalb ihm später ein eigenes Kapitel gewidmet sein wird (Vgl. Kapitel III.2.5). Zunächst soll ihr Weg zur Etablierung als Historienmalerin beleuchtet werden.

III.2.4.2 Das erste öffentlich ausgestellte und eigenhändig signierte Historienbild: "La Sainte Lecture" (1819)

Als Sophie Fremiet den im vorigen Kapitel zitierten Brief vom 20. Dezember 1819 schrieb, konnte sie bereits auf ihre erste öffentliche Ausstellung eines von ihr signierten Historienbildes zurückblicken. Dabei handelte es sich um "Une Sainte Lecture",⁵⁴⁵ welches sie 1819 im *Salon Triennal* zu Antwerpen ausstellte. Es war das einzige in dieser Ausstellung präsentierte Werk dieser Künstlerin. Sophie Fremiet hatte es bereits zur Zeit des Besuchs Cécile Demoulin-Moynes in Brüssel (um die Jahreswende 1818 / 1819) begonnen und vollendete es bis Ende Juli, da zu diesem Zeitpunkt die Werke für den Antwerpener Salon eingereicht werden mußten. Nach Aussage Sophie Fremiets zeigte sich Jacques-Louis David wiederum zufrieden mit dem Gemälde (**A I, Abb. Kat.-Nr. 17**). Anlässlich des Salons zu Antwerpen unternahm die Künstlerin eine zweitägige Reise in diese Stadt – wahrscheinlich in Begleitung ihres Lehrers. Dabei besichtigten sie sowohl Rubens Gemälde in der Kathedrale als auch das Museum. Dazu bemerkte Sophie Fremiet in ihrem Brief vom 10. September 1819:

[J]'ai fait mon tableau de [] la sainte lecture que tu avais vue commencé et dans lequel [] est ma bonne je l'ai envoyé a anvers a l'exposition m. david en [] était bien content nous sommes allées passer deux jours a anvers [] pendant le Salon nous avons vue de bien belles choses danscette [ligiert] [] ville et nous avons fait un jolie voyage et très interessant pour [] moi nous avons vue les plus beaux tableaux de Rubens dans [] la cathédrale et le musée est bien composée [sic] l'escott est [] une chose magnifique j'ai bien regrété que tu n'est pas été []le voir pendant que tu étais a bruxelles mais une autre [] voyage j'espere bien que nous irons ensemble il faut que tu [] vienne pour le printems avec notre bonne mere cécile.⁵⁴⁶

⁵⁴² Antwerpen [1819], S. 52 [supplément], Nr. 164.

⁵⁴³ Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 20.12.1819. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 6 u. 7, hier: Blatt 1, Fol. 1 v.

⁵⁴⁴ Vgl. GEIGER [2004], S. 45.

⁵⁴⁵ Ausst.-Kat. Antwerpen [1819], S. 52 [supplément], Nr. 164.

⁵⁴⁶ Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Mons, 10.09.1819. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 4 u. 5, hier: Blatt 1, Fol. 1 v. – Daß das Gemälde auch im Brief Sophie FREMIETS an Cécile DEMOULIN-MOYNE vom 05.07.1819

Die finanzielle Lage der Künstlerin erlaubte ihr also, kurze Bildungsreisen zu unternehmen und einen für bürgerliche Kreise üblichen Lebensstandard zu führen, denn sie sprach von einem Dienstmädchen (*bonne*), die ihr für eine Figur des Gemäldes "La Sainte Lecture" als Modell gedient habe.⁵⁴⁷

Im Jahre 1960 gelangte ein Gemälde Sophie Fremiets unter dem Titel "L'éducation de la Vierge" in Mons zur Ausstellung. Seine Datierung lautete im Katalog fälschlich auf "1817".⁵⁴⁸ Der genannte Katalog enthielt zwar keine Abbildung, jedoch eine Angabe zur Provenienz. Diese erlaubt, das Gemälde mit dem 1960 für die Dokumentation des IRPA fotografierten Werk zu identifizieren.⁵⁴⁹ Diese Photographie läßt erkennen, daß die Leinwand von 68 x 85 cm auf dem gemalten Buchrücken die Signatur und Datierung "Sophie Fremiet [/] Bruxelles 1819" trägt. Vautier bemerkte 1985, daß sich das Gemälde in einer Privatsammlung zu Mons befände,⁵⁵⁰ wie dies für 1960 nachweisbar ist. Für die Zwischenzeit ist jedoch ein Besitzerwechsel zu vermuten. Denn unter der Bezeichnung "De Bijbellezing" (Die Bibellesung) gelangte es im Jahre 1976 in eine Kunstauktion, über deren Ausgang leider nichts bekannt ist.⁵⁵¹ Das Gemälde "La Sainte Lecture" ist deshalb zur Zeit nicht lokalisiert⁵⁵² und läßt sich nur anhand von Abbildungsmaterial in schwarz-weiß beschreiben.

Bislang unbekannt ist eine mit rahmenden Linien umfaßte, werkvorbereitende Bleistiftskizze für dieses Gemälde, welche mehrere Figuren im Brustbild zeigt und die während der zweiten Hälfte des Jahres 1818 entstanden sein muß.⁵⁵³ In der Mitte sind die Umrisse einer nach vorne geneigten Figur zu erkennen und links davor diejenigen einer erwachsenen Person, welche ihren rechten Arm auf die Schultern eines Kindes legt. Rechts hinter der mittigen Figur befindet sich eine weibliche Gestalt, die als einzige eine skizzierte Gesichtszeichnung aufweist und zudem einen Kopfputz zu tragen scheint. Durch die Kopfhöhe der Figuren ergibt sich eine von links nach rechts aufsteigende Diagonale.

Auf die letztgenannte Figur wurde im Gemälde zugunsten zweier Figuren verzichtet: Ein bärtiger Mann mittleren Alters, der seine Hände auf einen Stab stützt und eine junge Frau, deren Blick als einziger in Richtung der Betrachtenden fällt. Von ihr sind nur ihr durch den oberen Bildrand angeschnittener Kopf und ihre an die Wange heranreichende linke Hand zu erkennen. Verglichen mit dem übrigen Bildpersonal befindet sich die junge Frau im hintersten Teil des Bildraums und ist

(Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 2 u. 3) erwähnt ist, wie GEIGER dies behauptet (GEIGER [2004], S. 47 und S. 151), können wir leider nicht bestätigen.

⁵⁴⁷ Grundsätzlich hauslichen Tätigkeiten scheint sie also zu dieser Zeit entbunden gewesen zu sein. Zu ihrer sonntäglichen und gelegentlich abendlichen Freizeitbeschäftigung gehörten Spazierfahrten zum *parc*, vermutlich dem nahegelegenen *parc royal*. – Vgl. Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 05.07.1819. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 2 u. 3, hier: Blatt 1, Fol. 1 v: "[L]e dimanche nous [/] allons avec les dames bauport faire nous belles [/] au parc quand il fait beau nous y allons les [/] soirs c'est notre promenade favorite on nous punirait bien si on ne voulait pas nous y [/] conduire [...]."

⁵⁴⁸ *Trésors des vieilles demeures montoises*. (Ausst.-Kat. Musée des Beaux-Arts de la Ville de Mons, 03.06.-06.08.1960). [Mons 1960] S. 18, Nr. 41.

⁵⁴⁹ Vgl. die Gemälde-Dokumentation zu belgischen Privatsammlungen im KIK-IRPA / Brüssel.

⁵⁵⁰ VAUTIER in: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986, S. 252: "L'année suivante à Anvers, elle présente une assez maladroite Sainte Lecture (cat. Anvers, 1819, p. 52, n° 164; actuellement à Mons, collection privée), œuvre à rapprocher toutefois de la Colère d'Achille de David qui lui est d'ailleurs contemporaine." – GEIGER [2004], S. 47: "Si ces deux figures font penser au thème de L'Education de la Vierge, ainsi que la scène a été interprétée par la suite, l'ensemble évoque une Sainte Conversation, mais la composition n'illustre aucun de ces sujets."

⁵⁵¹ Vgl. die Photokopie in der Gemälde-Dokumentation des Rijksbureau voor Kunsthistorische Documentatie / den Haag: Aukt.-Kat. B, Brüssel, Paleis van Schone Kunsten / Palais des Beaux-Arts, 26.-29.10.1976, Nr. 604 m. Abb. in s-w. – Auffallend ist, daß im Auktionskatalog nicht auf eine Ausstellung dieses Gemäldes in Mons verwiesen wurde.

⁵⁵² Bislang ist es uns leider nicht gelungen, ein Exemplar des Ausstellungskatalogs zu lokalisieren, um den Auktionator zu ermitteln und hier den Namen des Einlieferers des Gemäldes und den Ausgang der Versteigerung zu erfragen. – Da die Adresse der Privatsammlung in Mons nicht mehr aktuell ist, wurden als mögliche Nachfahren Namensvettern in Belgien kontaktiert, jedoch ohne Ergebnis.

⁵⁵³ Vgl. **A II, Abb. 30**.

zwischen den sich auf gleicher Kopfhöhe befindenden Figuren des Mannes und der weiblichen Mittelfigur zu sehen. Letztere, eine alte Frau, ist wie in der Skizze nach vorne geneigt und richtet ihren Blick auf das von ihr gehaltene aufgeschlagene Buch. Die Komposition der linken Figurenkonstellation, gebildet durch eine junge Frau, welche auf das von ihr umarmte Mädchen schaut, bleibt unverändert bis auf die erhöhte Position des Kopfes der Frau. Die Lichtführung des Gemäldes erfolgt von links oben. Die Einführung einer weiteren Figur und die (zum Teil dadurch bedingten) Veränderungen des Bildaufbaus gewinnt die Komposition des Gemäldes gegenüber der Zeichnung an Dynamik. Dennoch behält die Figurenkonstellation ihren skizzenhaft-kumulativen Charakter.

Dieser ist auch in einigen Werken ihres belgischen Malerkollegens Navez zu finden, so in seiner großformatigen Zeichnung "Déploration" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 17.3**).⁵⁵⁴ Auch hier sind die Ausmaße des Bildraums kaum definierbar und die zuhinterst abgebildete Figur ist relativ groß, wodurch die gestaffelte Anordnung des Bildpersonals an Glaubwürdigkeit einbüßt. In seinen Gemälden, wie "La Sainte famille" (ca. 1818) oder "Scène de Musique", gemalt in Rom 1819, bindet Navez sein Bildpersonal jedoch durch Hinzufügung von Objekten stärker in den Bildraum ein.⁵⁵⁵

Nicht nur bei der Bildkomposition, sondern auch bei der Physiognomie zweier Modelle fallen Ähnlichkeiten zu Navez auf: So ähnelt die lesende Frau im Zentrum des Gemäldes von Sophie Fremiet der Heiligen Elisabeth im Gemälde "La Sainte Famille avec sainte Elisabeth et saint Jean" von 1818.⁵⁵⁶ Im Gemälde von Navez befindet sich an der höchsten Stelle der pyramidalen Bildkomposition das Gesicht eines dunkelhaarigen, bärtigen Mannes, der Ähnlichkeit zu demjenigen am rechten Bildrand des Gemäldes von Sophie Fremiet besitzt. Nach Geiger handele es sich bei diesem männlichen Modell Fremiets möglicherweise um dieselbe Person, für die sich David für die Darstellung des Agamemnon nach intensiver Suche entschieden hatte.⁵⁵⁷

Bezüglich Sophie Fremiets Gemälde "La Sainte Lecture" fällt die Wahl von italianisierenden Kostümen auf, welche unterschiedlichen Epochen entlehnt zu sein scheinen. Während das Kostüm des Mannes aus biblischer Zeit stammen könnte, trägt die lesende Frau in der Mitte ein zeitloses Gewand, welches durch die Umschließung des Gesichts durch hellen Stoff unter dunklem Tuch religiösen Charakter zu besitzen scheint. Das Kostüm der Frau am linken Bildrand ist der Antike (nach der Vorstellung des neunzehnten Jahrhunderts) und das der jungen Frau im Bildhintergrund, die durch ihre Haltung an Sandro Botticellis (Florenz, 01.03.45 – Florenz, 17.05.1510) "Venus" (1486; Florenz, Uffizien) erinnert, der italienischen Renaissance nachempfunden. Wie Geiger erstmals erwähnte, schuf Victorine Fremiet eine Lithographie nach dem Gesicht der jungen Frau (**A I, Abb. 17.1**).⁵⁵⁸

Bei dem Gemälde "La Sainte Lecture" zeigt sich bereits, daß Sophie Fremiet in ihrer religiösen Malerei ungewöhnliche Bildthemen und Darstellungsweisen wählte. Wie Vautier bemerkte, fiel

⁵⁵⁴ Vgl. Ausst.-Kat. Charleroi / La Chaux-de-Fonds / Coutances 1999-2000, S. 75.

⁵⁵⁵ Vgl. die Abbildungen der beiden Gemälde in: Ausst.-Kat. Charleroi / La Chaux-de-Fonds / Coutances 1999-2000, S. 37, Nr. 46, bzw. S. 41, Nr. 51.

⁵⁵⁶ Ausst.-Kat. Charleroi / La Chaux-de-Fonds / Coutances 1999-2000, S. 39, Kat.-Nr. 48.

⁵⁵⁷ GEIGER [2004], S. 46-47. – GEIGER sieht zudem kompositorische Parallelen zwischen Fremiets "La Sainte Lecture" mit Davids "La colère d'Achille" sowie mit einer Zeichnung Davids aus dem Jahre 1817. – GEIGER [2004], S. 46-47: "Comme La Colère d'Achille, la Sainte Lecture présente quatre figures à mi-corps sur un rang, mais Sophie Fremiet y a ajouté, au premier plan, une petite fille. Le seul personnage masculin, à droite, n'est pas sans rappeler, par le bas du visage, l'Agamemnon de La Colère d'Achille. Une feuille d'études de David, signée et datée de 1817 (Musée de Gand), montre un groupe de trois femmes qui a pu suggérer à Sophie l'idée de sa composition, mais elle s'écarte des modèles à l'antique en transformant ici en saintes de la Renaissance italienne les deux plus jeunes, dont les visages lisses et impersonnels contrastent avec celui de la femme âgée qu'elles encadrent, suivant la disposition du dessin de David."

⁵⁵⁸ GEIGER in: *BSAf* (1989), S. 180, Nr. 6: "Nous avons trouvé une lithographie de la femme portant un voile, par Victorine Frémyet, au verso d'une feuille de croquis de Rude au Musée des Beaux-Arts de Dijon. [Ohne weitere Präzisierung]." – Die Lithographie trägt die Signatur: Dijon, MBA, J-304-119 v.

letztere noch etwas ungeschickt aus.⁵⁵⁹ Coekelberghs und Loze⁵⁶⁰ schlossen sich der Meinung Vautiers an und Rosenberg beschrieb es 1997 als eklektisch, obgleich es italienische Idealisierung mit nordischem Naturalismus verbinde.⁵⁶¹

Das Gemälde scheint die – auch im Skizzenbuch Sophie Fremiets – erkennbaren wichtigsten Inspirationsquellen der Künstlerin während ihrer brüsseler Schaffensphase, nämlich die Antike und die italienische Renaissance, in sich zu vereinigen. Dabei enthüllt es das Interesse der Künstlerin an den altersbedingt unterschiedlichen Physiognomien der weiblichen Figuren. Die Komposition des Gemäldes erscheint heute zwar unbeholfen, war für die damalige Zeit jedoch nicht ungewöhnlich. Die Ausstellung des Gemäldes ist in jedem Fall der Beleg für die wachsenden Ambitionen der Künstlerin, die zu dieser Zeit auf eine erfolgreiche Entwicklung zurückblicken konnte:

Seit ihrer Ankunft in Belgien bis zum Ende des Jahres 1819 war es Sophie Frémiet gelungen, Schülerin Davids zu werden, zu seiner bevorzugten Kopistin zu avancieren und zweimal mit – zumindest weitgehend – eigenen Kompositionen an öffentlichen Ausstellungen teilzunehmen. Die künstlerische Nähe zu David hatte sie ermutigt und die Auftragslage für ihr eigenes Atelier deutlich verbessert. Bei Porträts scheint es ihr stets ein Anliegen gewesen und gelungen zu sein, die Physiognomie der Modelle überzeugend wiederzugeben. Sie bevorzugte die repräsentativere ganzfigurige Darstellung ihrer Modelle und die Ausstattung des Gemäldes mit detailliert gemaltem Bildinventar. Das Format und die aufwändige Gestaltung ihrer Porträts rückten diese Werke in die Nähe von Historienbildern. Als Dankesbekundung gegenüber David und Beleg ihres wachsenden künstlerischen Selbstbewußtseins wies sie in den Ausstellungskatalogen von Brüssel (1818) und Antwerpen (1819) sowohl auf ihre Schülerschaft bei David als auch auf ihre Eigenschaft als Malerin hin.⁵⁶² Im Jahr darauf nahm sie im Salon zu Gent an einem anonymen Wettbewerb für Historienmalerei teil, der zu ihrem künstlerischen Durchbruch in Belgien werden sollte.

⁵⁵⁹ Vgl. Anm. 550.

⁵⁶⁰ Vgl. COEKELBERGHS / LOZE in: *David contre David* 1993, S. 1060: "Dans ses propres oeuvres, comme cette Sainte Lecture de 1819 (coll. privée), encore fort malhabile, on retrouve amplifiées, plus évidentes et moins bien résolues, les préoccupations du maître. Comme Navez, Sophie Frémiet aborde le contraste entre les composantes idéaliste et réaliste de son art par le biais de celui d'un personnage âgé et d'autres plus jeunes qui l'entourent. On peut se demander si ce genre de composition dûment remplie de figures coupées, ne trouve pas son origine lui aussi dans un modèle manieriste – flamand cette fois – que le maître et sa jeune élève pourraient avoir découvert dans les collections du musée de Bruxelles: Le Triptyque Haneton de Bernard Van Orley."

⁵⁶¹ ROSENBERG in: *Dictionary of Women Artists* 1997, S. 1207: "The following year she exhibited *A Sacred Reading* [...] at the Salon d'Anvers. This accomplished, if somewhat eclectic work, which combines Italian idealisation with northern naturalism [...]."

⁵⁶² Nach der Nennung des Namens der Künstlerin folgte im Katalog die Bezeichnung "Peintre à Bruxelles, Élève de Mr. David." – Vgl. Ausst.-Kat. Antwerpen 1819, S. 52 [supplément], Nr. 164.

III.2.5 KÜNSTLERISCHER DURCHBRUCH IN GENT MIT "LA BELLE ANTHIA" (1820)

III.2.5.1 Auslobung und Ablauf des Wettbewerbs

Für ihre Ausstellung im Jahre 1817 lancierte die *Académie royale de Dessin, Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure* zu Gent im Frühjahr 1816 einen Wettbewerb.⁵⁶³ Eingereicht werden sollten Historien Gemälde, die sich an einer Passage zu Beginn der "Ephesiaka" orientierten, einem griechischen Roman, der im zweiten Jahrhundert vor Christus von Xenophon von Ephesos geschrieben wurde.

Als darzustellende Szene wurde ausgewählt: Die schöne Anthia auf dem Weg zum Tempel der Diana von Ephesos, in Begleitung ihrer Gefährtinnen. Obwohl 1817 keines der drei eingereichten Bilder die Zustimmung der Jury fand,⁵⁶⁴ zu deren Mitgliedern auch Jacques-Louis David gehörte,⁵⁶⁵ erhielten die heute namentlich nicht bekannten Teilnehmer eine *médaille d'encouragement*.⁵⁶⁶ Wahrscheinlich gehörte der Genter Maler Jan-Baptiste-Lodewijk Maes (Gent, 30.09.1794 – Rom, 07.04.1856) zu diesen Künstlern, denn im Juli 1818 stellte er in Mechelen ein Gemälde mit dem entsprechenden, eher seltenen Bildthema aus.⁵⁶⁷ Im selben Jahr wurde am 15. April⁵⁶⁸ der Wettbewerb in der Kategorie *tableau d'histoire* für den nächsten Salon zu Gent erneut ausgeschrieben,⁵⁶⁹ der gemäß des Turnus des *Salon Triennal* im Jahre 1820 stattfand, am 7. August begann und einen Monat dauerte. Bezüglich der Darstellung dieser Szene gab die Jury Anweisungen und verwies auf die zu bewältigenden Schwierigkeiten:

La belle Anthia, âgée de quatorze ans, marchant à la tête de ses compagnes au temple de Diane d'Ephèse, pour célébrer la fête de cette Déesse, suivie de deux jeunes filles à peu près du même âge, dont l'une porte un arc, des flèches et un javelot, et l'autre mène en laisse deux beaux chiens. [...] Les figures seront de grandeur naturelle. [...] Ce groupe n'offre qu'une partie d'un grand tableau, il n'est pas nécessaire de l'accompagner de fabriques ou d'autres accessoires. Dans sa simplicité, il ne laisse pas d'avoir ses difficultés. La beauté d'Anthia, l'air et l'expression de sa tête, la noblesse de sa marche, l'élé-

⁵⁶³ Vgl. K[ERREMANS], R[ichard]: "La belle Anthia". In: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986, S. 199-200, Kat.-Nr. 160. – *Salon d'Exposition des productions d'artistes vivants, ouvert le 28 de Juillet 1817, dans la salle du Musée de tableaux de l'Académie royale de dessin, peinture, sculpture, architecture et gravure de la ville de Gand, Au local du Collège des ci-devant Augustins; sous l'agrément de M^r le Gouverneur de la Flandre orientale et de M^r le Maire de Gand; par la Direction de l'Académie*. Gent 1817, S. [1]-3: Text zur Preisauflage; S. 33: Eingereichte Gemälde.

⁵⁶⁴ Zur Ablehnung der entsprechenden Gemälde und der Absicht der Neuausschreibung des Wettbewerbs vgl. die Dokumente in Gent, Stadsarchief, ASK, Karton Nr. 15, Nr. H 106 und H 107.

⁵⁶⁵ Un de vos Abonnés: "Nouvelles Littéraires des Sciences et des Arts [Gand, 15 avril 1818]." In: *Annales Belges des Sciences, Arts et Littératures*. Bd. 1, Gent, [1818], S. 205-208, hier: S. 205-206. Auf S. 206, Anm. (2) heißt es, zu der Jury habe gehört: "le peintre des Sabines et de Léonidas."

⁵⁶⁶ Ausst.-Kat. Gent 1820, S. 4.

⁵⁶⁷ *Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts à Malines, sous la protection de S.A.R. le Prince-d'Orange. Notice des ouvrages d'Art, exécutés par des Artistes vivants et exposés aux salles de l'hôtel-de-ville de Malines, le 5 juillet 1818. Sous l'agrément de Messieurs les Bourguemaitre et Echevins de la ville*. [o.O.], [1818], S. 16: "J.B.L. Maes, peintre à Gand, rue Neuve, St. Jaques [sic] n°. 5. 83: La belle Anthia, marchant avec ses compagnes au temple de Diane d'Ephese."

⁵⁶⁸ [Un de vos Abonnés]: "Nouvelles Littéraires des Sciences et des Arts [Gand, 15 avril 1818]." In: *Annales Belges des Sciences, Arts et Littératures*. Bd. 1, Gent [1818], S. 205-208, S. 205-206: "L'Académie de Gand, cette belle institution de Marie-Thérèse, qui si souvent prit l'initiative de projets utiles, et servit de modèle aux villes voisines, fut la première qui, en présentant le 20 avril 1816, un sujet annoncé comme difficile et tiré des Éphésiaques de Xénophon [...] invita "plus particulièrement ceux-là, parmi les artistes, qui déjà avaient remporté des prix aux concours précédents, tant à Bruxelles et à Anvers qu'à Gand." Quel fut le résultat de cet appel? aucun de ces artistes ne jugea convenable de concourir; cependant le sujet était gracieux, et le peintre proclamé vainqueur, obtenait la faveur, insolite dans les annales de l'Académie, de reprendre son tableau. Trois tableaux avaient concouru. Productions présumées de trois élèves, ils n'obtinrent pas les suffrages de l'Académie, qui remit une seconde fois le même sujet au concours, et malgré les observations du jury, composé des plus illustres artistes dont la Belgique méridionale s'honore elle se réserva de donner, s'il y avait lieu, le prix doublé en 1820, époque du concours suivant."

⁵⁶⁹ Vgl. Gent, Stadsarchief, ASK, Boite 17, Nr. H 118: *Programme des Prix Proposés par l'Académie Royale de Dessin, Peinture, Sculpture et Architecture De la Ville de Gand, pour le Concours de 1820*. Gent 1818, S. [1]-3.

gance de ses formes, et les deux jeunes Grecques qui la suivent, donnent matière à des études variées.⁵⁷⁰

Die Wertmaßstäbe der Akademie folgendermaßen definiert:

Le but de [que] l'Académie se propose, est de tendre au perfectionnement de l'art, elle exige en conséquence une grande sévérité dans le dessin, la plus grande beauté dans les formes, la perfection dans l'exécution et dans toutes les parties de l'art.⁵⁷¹

Die Passagen der "Ephesiaka", auf die sich die Preisaufgabe bezog, wurden im Ausstellungsprogramm sodann wie folgt nach einer zeitgenössischen Übersetzung des Werks zitiert:⁵⁷²

On célébrait alors à Ephèse, dit Xénophon, la fête de Diane, protectrice de l'Ionie; et, comme son temple est éloigné d'environ sept stades de la ville, tous les peuples voisins venaient à Ephèse; là ils se joignaient à ses citoyens, et s'assemblaient, par ordre, pour se rendre avec eux à ce merveilleux monument que tant de Rois ont consacré à la Déesse.

La pompe de ce spectacle était auguste, une troupe de jeunes filles se préparait pour la marche, ainsi que les jeunes garçons de l'âge de quinze ou seize ans, qui devaient les accompagner, la multitude en était innombrable, parce que l'usage avait rendu cette fête une espèce d'entrevue aux jeunes gens, pour se marier: la marche commençait ainsi: On voyait d'abord les vases sacrés, les torches, les corbeilles, les encensoirs; ensuite les chevaux, les chiens et les harmois de chasse, enrichis des plus belles fourrures de l'Asie, en appareil de guerre, quoique la plupart de ces équipages ne puissent servir qu'en tems de paix.

Toutes les jeunes filles s'étaient parées, comme pour plaire à leurs amans, Anthia les conduisait; elle était d'Ephèse; son père s'appelait Mégamède, et sa mère Evippe. La beauté d'Anthia rendait cette jeune Grecque un vrai miracle de la nature, et surpassait de beaucoup celle de ses compagnes. [...] Agée de quatorze ans, elle faisait briller dans tout leur éclat les fleurs de la jeunesse, et le goût de sa parure ajoutait à ses charmes: sa blonde chevelure était en partie arrangée autour du visage, et le reste flottait sur ses épaules, au gré des zéphirs; enfant, et l'air imposant d'une femme modeste. Une tunique extrêmement légère, lui tombait jusqu'aux genoux; elle était couverte à demi d'une peau de dain [sic], son carquois attaché derrière le dos: on portait à sa suite des arcs, des flèches, des javelots et des esclaves y menaient en laisse un équipage de très-beaux chiens.

Plus d'une fois les Ephésiens, l'apercevant dans le temple, n'avaient pu s'empêcher de l'adorer comme Diane. Dès quelle parut, ils s'écrièrent presque tous d'une voix, que c'était la Déesse elle-même; d'autres assuraient que c'était une nouvelle Diane adoptée par la Déesse; ils lui offraient des vœux tout haut, et félicitaient ses parens de l'avoir mise au jour: enfin parmi ceux qui la connaissaient, elle était appelée, d'une acclamation générale, LA BELLE ANTHIA.

Als Frist zum Einreichen der Gemälde wurde zunächst der 19. Juni, dann der 20. Juli 1820 festgesetzt.⁵⁷³ Die eingereichten Gemälde übertrafen alle Erwartungen. So hieß es im Journal de Gand am 26. Juli 1820:

[J]amais concours ne fut plus remarquable, autant par le choix des sujets proposés, que par le nombre et le mérite des pièces envoyées.⁵⁷⁴

Im Ausstellungskatalog figurierten schließlich neun Gemälde, deren Beschreibungen mit Kapitalbuchstaben gegliedert waren, wohinter als Autorenkennzeichnung kein Künstlername, sondern eine *devise* zu finden war, bestehend aus einem bestimmten Symbol, der Beschreibung eines

⁵⁷⁰ Ebd., S. [3]-4.

⁵⁷¹ Ebd., S. 4.

⁵⁷² *Les Ephésiaques de Xénophon, ou les amours d'Anthia et Abrocome, trad. Du grec par M. J..... (Jourdan)*. Paris, 1797, S. 5. – Vgl. Ausst.-Kat. Gent 1820, S. 4. und den Brief von P. EECKHOUT an Pierre QUARRÉ (MBA Dijon), 11.01.1971, Dijon, MBA, Dokumentation zu Sophie FREMIET-RUDE. [Stand: 1999, anschließend klassiert an unbekanntem Ort]. – Vgl.: *Salon de 1820. Exposition des Productions d'Artistes Vivans, ouvert le 1 Août 1820, Dans la Salle du Musée de Tableaux de l'Académie royale de Dessin, Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure de la ville de Gand, au local du collège des ci-devant augustins. Sous l'agrément de M. le Gouverneur de la Flandre Orientale et de M. le Bourguemaître de la Ville de Gand; Par la Direction de l'Académie*. Gent [1820], S. [3]-4.

⁵⁷³ Ebd., S. 4. – Zur Ankündigung der Fristverlängerung vgl.: [o.V.]: [o.T.]. In: *Journal de Gand*, Nr. 208, 26.07.1820, S. 2-3.

⁵⁷⁴ [o.V.]: [o.T.]. In: *Journal de Gand*, Nr. 208, 26.07.1820, S. 2.

Symbols oder einem Motto. Auch die eingereichten Gemälde wurden nicht signiert, sondern mit einer dem Katalog entsprechenden *devise* versehen. Diese Vorgehensweise zielte auf ein neutrales Urteil seitens der Jury ab. Die hinter einer *devise* verborgene Identität des Malers oder der Malerin wurde in einem Erkennungsbrief hinterlegt. Dazu wurden Künstlername und sonstige zur Identifizierung dienende Angaben auf dem Erkennungsbrief, der aus einem kleinen Stück Papier bestand, vermerkt. Danach wurde das Blatt gefaltet, versiegelt und auf der Außenseite mit der personengebundenen *devise* bezeichnet. Von diesen Dokumenten scheinen nur noch wenige erhalten zu sein. Die aufgefundenen Exemplare erlauben zwar einen Einblick in das Prozedere, beziehen sich jedoch auf andere, im selben Jahr im Salon zu Gent ausgelobte Wettbewerbsaufgaben.⁵⁷⁵

Sophie Fremiets Gemälde wurde im Katalog unter "(E)" kurz beschrieben; als *devise* wählte sie einen Dolch.⁵⁷⁶ Unter den neun Bildbeschreibungen im Ausstellungskatalog trat diejenige hinter dem Buchstaben (G) mit der patriotischen *devise* "Pingere jussit amor patriae" sowohl durch ihre über eine Seite reichende Länge als auch dadurch hervor, daß sie mit Fußnoten versehen war.⁵⁷⁷ In dieser Beschreibung wurde auf profunde Kenntnisse des Künstlers zu antiken Sitten und Gebräuchen hingewiesen, wodurch seine Sicherheit in der Verwendung entsprechenden Bildinventars suggeriert wurde. Dies geschah aus gutem Grund, hatte doch der betreffende Maler entgegen des Angebots der Jury, auf sämtliche *fabriques ou d'autres accessoires* verzichten zu können, zahlreiche Bilddetails eingefügt (**A I, Abb. 21.5**). Als Autor dieses Gemäldes sollte sich der Genter Maler Joseph Paelinck (Oostakker, 20.03.1781 – Brüssel, 19.06.1839) herausstellen, ein ehemaliger Schüler Davids, welcher nach Aussage Fremiets allgemein als *Rubens moderne*⁵⁷⁸ bezeichnet wurde und die Ämter des *Peintre de la Reine* und des Leiters der Gemäldesektion der Genter Kunstakademie innehatte.

III.2.5.2 Genese und kunsthistorische Einschätzung des Gemäldes "La belle Anthia"

Am 20. Dezember 1819 hatte Sophie Fremiet ihrer Freundin Cécile Demoulin-Moyne geschrieben, sie werde in ein paar Tagen mit einem *tableau* beginnen,⁵⁷⁹ wobei es sich, wie oben erwähnt, um das Gemälde "La belle Anthia" gehandelt haben muß, das zuerst bis zum 19. Juni und letztendlich bis zum Juli des Folgejahres eingereicht sein mußte. Zu diesem Gemälde konnten im Rahmen der vorliegenden Arbeit vier der Bildfindung vorlaufende Zeichnungen identifiziert werden, deren Entstehungszeitraum sich auf zwischen dem 15. April 1818, der erneuten Auslobung des Wettbewerbs, und Ende 1819 eingrenzen läßt. Die vermutlich erste dieser Skizzen zeigt

⁵⁷⁵ Gent Stadsarchief, ASK, Karton Nr. 17, Nr. G 89: "4 Herkenningbriefjes voor Schilderijen" 1. Hinter der devise "Palette P° Castor et Pollux" verbarg sich "Henri Dandelin, élève de Monsieur de Cauwer résidant Rue des Baguettes N° 7 à Gand". – 2. "Charles Saligo de Grammont, élève de M^r Van Huffel" hatte seinem Erkennungsbrief zufolge sein Gemälde mit einem Stern versehen. [Beide waren Konkurrenten im Wettbewerb "Dessins du Castor et Pollux".] – 3. "Henri Decoene desepél van M^r David gebortig van Nidiebrakel [Nederbrakel] wanhaehty, tot Bruxxel op St jans plats S 8 N 467" wählte im Rahmen des Wettbewerbs "dessins d'après le bas-relief représentant Quintin Metsys" als devise ein Bündel. – 4. Eine Einsendung mit dem Titel "tête de jeune femme dessinée d'après Nature" wurde mit Pfeilköcher und Bogen gekennzeichnet. Innerhalb des Falturnschlags befindet sich die Bezeichnung: "Dessiné par h. Dandelin élève de Monsieur de Cauwer: résidant rue des Baguettes N° 7 à Gand".

⁵⁷⁶ Ausst.-Kat. Gent 1820, S. 21-22: "(E) La belle Anthia. Devise: Un poignard. 35. Anthia couronnée de fleurs, habillée d'une tunique blanche et d'une peau de daim sur l'épaule, l'arc en main, le carquois sur le dos, marche vers le temple d'Ephèse qu'elle indique à ses deux compagnes, dont l'une tient en laisse deux chiens, l'autre porte sur la tête une corbeille remplie de couronnes de fleurs; le temple se voit dans une vallée et dans le lointain la ville d'Ephèse."

⁵⁷⁷ Ausst.-Kat. Gent 1820, S. 22.

⁵⁷⁸ Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 23.08.1820. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 8, 9 u. 10, hier: Blatt 1, Fol. 1 r.

⁵⁷⁹ Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 20.12.1819. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 6 u. 7, hier: Blatt 1, Fol. 1 v.

Anthia gefolgt von mehreren Gefährtinnen (Vgl. **A II, Abb. 28**) – eine Komposition, die bereits verworfen und ausgestrichen wurde, als sich die Figuren des Gefolges in noch unvollendetem Stadium befanden. Daraufhin wurde das Gefolge auf nur zwei weibliche Figuren in aufrechter Haltung und gleicher Schrittlänge reduziert und zudem ein die Figur der Anthia hervorhebender Abstand eingeführt (Vgl. **A II, Abb. 44**). Auch diese Skizze, bei der die Künstlerin bei der Körperkontur und der Kopfwendung der die Gruppe anführenden Figur der Anthia sichtlich experimentiert hat, fand keine Zufriedenheit und wurde ausgestrichen. Während die beiden erstgenannten Skizzen eine Bewegungsrichtung von links nach rechts aufweisen, orientieren sich die Figuren in einer dritten Skizze von rechts nach links (Vgl. **A II, Abb. 43**). Obwohl dies der Bewegungsrichtung des für den Wettbewerb eingereichten Gemäldes gegenläufig ist, kommt diese Zeichnung dem Bild am nächsten und weist sogar bereits eine den Dianatempel einbeziehende komplexere Komposition auf. Außerdem dokumentiert sie durch die Existenz von Rahmungslinien, daß die Entscheidung zum Hochformat und zum Bildausschnitt des Gemäldes bereits getroffen war. Die Gruppe der Anthia und der beiden Nymphen bewegt sich in der vorderen Bildebene, an der rechten Seite ist ein Felsen angedeutet und die Figur der Anthia weist auf den in einer Senke im Bildhintergrund liegenden Tempel. Grundelement der Komposition bildet ein (real eingezeichnetes) mittiges, etwa gleichseitiges Dreieck, dessen obere Spitze auf Schulterhöhe der aufrecht gehenden, einen Korb tragenden Nymphe im Hintergrund liegt. Die rechte Spitze des Dreiecks liegt auf Kniehöhe zwischen den Beinen des neben ihr im Ausfallschritt gehenden Mädchens. Die Hand ihres gebeugten rechten Arms reicht dabei bis an die Seite des Dreiecks. Die linke Dreiecksspitze liegt oberhalb des gestreckten Knies der Anthia. Die Annäherungsbemühungen an die letztendliche Komposition sind der gesamten Zeichnung anzumerken, insbesondere jedoch bei dem auf den Tempel weisenden Arm der Anthia. In Bezug auf ihre Körperhaltung im Kontrapost und die leichte Rückwendung ihres Kopfes hat sich hingegen über alle drei Skizzen hinweg nur wenig geändert. Die Kleidung und Attribute der Hauptfigur werden in einer weiteren Skizze, die wiederum der Bewegungsrichtung des Gemäldes entspricht, näher definiert (Vgl. **A II, Abb. 45**): Anthia trägt ein unter der Brust und um die Hüfte gegürtetes antikisierendes Gewand, auf dem Rücken einen Köcher und um die Schultern einen Umhang, der über die Ellenbeuge ihres auf den (hier nicht zu sehenden) Tempel weisenden linken Arms fällt. Bezüglich ihres Zeigegestus hat eine Entscheidung zu einer mittleren Armposition stattgefunden. In der Hand ihres rechten, herabhängenden Armes hält die Figur einen Bogen.

Die Erscheinungsform der Anthia im Gemälde, für das eine Leinwand von 257 x 180 cm verwendet wurde, war somit festgelegt (**A I, Abb. Kat.-Nr. 21**): In der Endfassung wurden ein ihr hochgestecktes Haar bekrönender Rosenkranz, eine goldene Ornamentierung der Säume ihres weißen Gewandes und aufwändige Sandalen aus Lederriemen mit bläulichen Verzierungen hinzugefügt. Köcher und Bogen, die auf dem Rücken des direkt hinter ihr gehenden Mädchens befestigt sind verweisen ebenso wie ein um ihre Taille hängendes Jagdhorn auf den gemeinsamen Gang zum Tempel der Göttin der Jagd. Energisch hält dieses Mädchen die beiden lebhaft nach vorne strebenden braun-grauen beziehungsweise weißen Jagdhunde an einer Leine zurück. Ihr langes Gewand besitzt eine rötliche Farbe und korrespondiert in seiner Form und seinem warmen Farbton mit dem orangefarbigem Gewand der anderen Begleiterin. Diese trägt auf ihrem Kopf einen hellen Korb, von dem Blumen und Bänder herabfallen. Ihr Kopf ist in Dreiviertelansicht und ihr Blick den Betrachtenden zugewandt dargestellt. Die Figur der Anthia hingegen schaut in eine ihrer Gehrichtung entgegengesetzte Richtung. Die Hüterin der Hunde beobachtet ihre Schützlinge, weshalb ihr Kopf im Profil zu sehen ist. Hinter der auf einem Lehmweg den Betrachtenden

scheinbar entgegenschreitenden Figurengruppe ist ein Gebüsch zu erkennen, welches den Übergang zum dahinterliegenden, baumbewachsenen Felsen herstellt. Die nur wenig belaubten unteren Äste knapp oberhalb der Baumwurzeln befinden sich in Höhe eines graubewölkten Himmels, der sich zum Bildhintergrund und somit zum baumumstandenen Dianatempel hin aufhellt. Die linke Hand der Anthia weist auf dessen Portikus aus hellem Marmor.

Die Komposition einer im Bildvordergrund leicht auf die Betrachtenden zuschreitenden Personengruppe und des in einer Senke im Bildhintergrund liegenden Reiseziels, die Rückwendung des Gesichts der voranschreitenden Hauptfigur, deren Armhaltung und die auf dem Kopf eine Last tragende Gefolgsfrau, läßt vermuten, daß Sophie Fremiet eventuell durch eine Kopie nach Sandro Botticellis (Florenz, 1844/45 – Florenz, 1510) "Die Rückkehr Judiths nach Bethulia" (1472-1473; Florenz, Uffizien) inspiriert wurde (**A I, Abb. Kat.-Nr. 21.3**).

Die – von der ersten Skizze an nur wenig veränderte – Figur der Anthia könnte an einer antiken Statue,⁵⁸⁰ sehr wahrscheinlich an der "Diane à la Biche" orientiert sein (**A I, Abb. Kat.-Nr. 21.3**). Die Antike hatte bereits die Malerei des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts inspiriert und ihr Vorbild gewann in der Klassizistischen Malerei Ende des achtzehnten und Anfang des neunzehnten Jahrhunderts erneut Bedeutung.⁵⁸¹ Die Vorgehensweise Sophie Fremiets ist somit nicht als Mangel an Kompositionsfähigkeit, sondern als Manifestierung profunder Kenntnisse antiker Kunst zu werten, welche in dieser Zeit für ambitionierte Künstler unentbehrlich waren. Die Ähnlichkeit der Anthia Sophie Fremiets mit einer antiken Statue entledigte sie jedoch auch des Verdachts, Aktstudium betrieben zu haben. Denn dieses war für Künstlerinnen verpönt. Ein entsprechender Verdacht hätte den Ruf der Malerin massiv beeinträchtigen können.

Die Vorzeichnungen zum Gemälde "La belle Anthia" lassen eine stilistische Nähe zu David erkennen. Dies besagt jedoch nicht notwendigerweise, daß sie von dem Meister selber stammen. Denn Sophie Fremiet dürfte gerade in der Zeichnung die Lehre Davids bereits eingehend assimiliert haben.⁵⁸² Außerdem erscheinen für Zeichnungen Davids so zahlreiche Pentimenti innerhalb einer Skizze, wie in der soeben beschriebenen Zeichnung im Skizzenbuch Sophie Fremiets (**A II, Abb. 43**) eher ungewöhnlich.

Hinsichtlich Fremiets Gemälde wurde bislang fast ausschließlich von einer Beeinflussung durch David ausgegangen. Dennoch ist die kunsthistorische Einschätzung des Gemäldes sehr heterogen (vgl. **A I, Abb. Kat.-Nr. 21**). Die neueste Ausgabe des Bénézit (1999) charakterisierte den Stil des Gemäldes als einen leicht theatralischen, davidianischen Stil.⁵⁸³ Van der Hoeven beschrieb es hingegen als "lieblich".⁵⁸⁴ Einige Autoren stellten motivische Parallelen zwischen David und Fremiet fest, insbesondere beim Blumenkranz der Anthia, welche demjenigen der Iphigenie in "La colère d'Achille" nachgebildet sei, und bei der Schulter der die Hunde zurückhaltenden Gefährtin Anthias, welche der Schulter der Eucharis in Davids "Télémaque et Eucharis" (1818) ähnele. Die Wahl eines *Extérieurs* als Bildraum wurde bislang mit Davids "Léonidas aux Themopy-

⁵⁸⁰ ROSENBERG 1997, S. 1207-1208: "The work, although somewhat unresolved in composition, contains all the Neoclassical essentials: an elevated Classical theme enacted by a protagonist dressed and posed all'antica. The landscape setting with an ancient temple in the distance departs from the usual interior setting."

⁵⁸¹ Vgl. CUZIN, Jean-Pierre: La peinture française au péril de l'antique. In: *D'après l'antique*. (Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, 16.10.2000-15.01.2001). Hrsg. Jean-Pierre CUZIN, Jean-René GABORIT, Alain PASQUIER. Paris 2000, S. 83-97.

⁵⁸² So meinte JOHNSON (in: LEDBURY [Hrsg.] 2007, S. 154) zu DAVIDS Zeichnungen allgemein: "Drawing, of course was the essential propaedeutic element in academic training, and it was through drawing that students learned to appropriate the stylistic conventions of the master artists whom they were bound to emulate if they hoped to succeed."

⁵⁸³ BÉNÉZIT 1999, Bd. 12, S. 80: "Parmi ses oeuvres dans un style davidien un peu théâtral, on mentionne encore : [...] La Belle Anthia d'Ephèse [...]"

⁵⁸⁴ VAN DER HOEVEN 2000, S. 52: "[...] une suave Belle Anthia dans le goût de Télémaque et Eucharis".

les" (1814; Paris, Musée du Louvre) in Verbindung gebracht.⁵⁸⁵ Doy sah die Farbgebung des Gemäldes durch Davids "L'Enlèvement des Sabines" (1799; Paris, Musée du Louvre) und seine späteren Werke beeinflusst.⁵⁸⁶

Obgleich das Gemälde unter dem Namen Sophie Fremiets zur Ausstellung eingereicht wurde, gilt es erneut zu fragen, ob und inwiefern ihr Lehrmeister in die Ausführung des Gemäldes eingegriffen hat. Denn Zeitgenossen meinten, bei "La belle Anthia" die Hand des Meisters zu entdecken, darunter Jean-Baptiste Picard, Präsident der *Société des Beaux-Arts de Bruxelles*, der am 24. August 1820 dem in Rom weilenden Maler François-Joseph Navez schrieb:

Le tableau de Paelinck, qui a remporté le prix, était une grande et mauvaise composition de huit à dix figures prises dans les halles et formant une marche de grenadiers, du reste bien dessiné et bien peint. À côté de lui, se trouvait un vrai bijou, valant cent fois le premier, par une demoiselle, élève de David. Elle a obtenu l'accessit; mais comme son maître se montrait d'un bout à l'autre dans le tableau, on a fort bien jugé. Cette intervention des maîtres dans le travail de leurs élèves, ne pouvant être évitée ici comme à Paris, m'a déterminé à proposer à la Société de renoncer à tout concours. L'argent qu'on y sacrifiait sera beaucoup mieux employé en acquisitions à distribuer par voie de loterie entre les sous-criteurs.⁵⁸⁷

Picard sah also die partielle Überarbeitung des Gemäldes von Hand des Meisters als gegeben und verurteilte einen solchen Eingriff als allgemein grassierende Unsitte. Er suggerierte, daß dies der Grund sei, warum Sophie Fremiet schließlich der erste Wettbewerbspreis entging. Picard nannte jedoch nicht die Bildteile, welche er als überarbeitet ansah. Die Malerin sah hingegen "La belle Anthia" als ihr eigenes Werk an. Dennoch hielt sich bis in die jüngere Forschung der Verdacht, das Gemälde sei von David überarbeitet.⁵⁸⁸

III.2.5.3 Das Gemälde des Hauptkonkurrenten Joseph Paelinck und die Preisverleihung

Ebenso wie Sophie Fremiet scheint ihrem Hauptkonkurrenten Joseph Paelinck⁵⁸⁹ eine antike Statue zum Vorbild gedient zu haben (Vgl. **A I, Abb. 21.5**). Im Gegensatz zu Sophie Fremiet, ging Paelinck jedoch über die im Katalog formulierte offizielle Aufgabenstellung, die ausdrücklich besagte, daß kein komplettes Historien Gemälde, sondern lediglich eine aussagekräftige Szene verlangt sei und auf *fabriques ou d'autres accessoires*⁵⁹⁰ verzichtet werden könne, deutlich hinaus. Paelinck wählte eine große Leinwand im Querformat von 230 x 300 cm. Der Künstler thematisier-

⁵⁸⁵ VAUTIER in: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986, S. 253: "Le cadre choisi par Frémiet, un extérieur, rappelle celui que David composa pour Léonidas aux Thermopyles (Paris, Louvre). [...] Cette dernière [la jeune fille de profil] constitue d'ailleurs un des plus beaux morceaux du tableau. Les similitudes qu'elle présente avec l'Eucharis que peignit David dans les Adieux de Télémaque sont assez remarquables." – COEKELBERGHS / LOZE in: *David contre David* 1993, S. 1060: "Le vieux peintre [David] la conseille, la voit avec bienveillance puiser des motifs dans ses propres tableaux: la tête fleurie d'Iphigénie ou l'épaule d'Eucharis qu'on retrouve ici dans La Belle Anthia [...]" – GEIGER [2004], S. 54: "[L]e cadre rappelle celui de Léonidas aux Thermopyles (Paris, Louvre). La jeune fille de profil présente, pour le visage, le vêtement et le carquois, des similitudes avec l'Eucharis des Adieux de Télémaque, dont Sophie avait fait une copie."

⁵⁸⁶ DOY in: CARDOSO / TRODD [Hrsg.] 2000, S. 78: "[...] David's influence is discernible in the tone of the work and use of colours which include mustard and a dull pink, reminiscent of the Sabines and later paintings."

⁵⁸⁷ Jean-Baptiste PICARD an François-Joseph NAVEZ, Brüssel 1820. – Zitiert in: ALVIN, M.L.: *Fr. J. Navez. Sa vie, ses oeuvres et sa correspondance*. Brüssel 1870, S. 311-312. – Zitiert nach: CREUSEN 2003, S. 102.

⁵⁸⁸ VAUTIER in: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986, S. 253: "Face à la qualité du rendu de l'épaule et du bras de la jeune compagne de l'Anthia, on peut se demander si le maître n'est pas intervenu personnellement."

⁵⁸⁹ SCHURR und CABANNE gehen fälschlicherweise von einem Gemeinschaftswerk FREMIETS und PAELINCKS aus: SCHURR / CABANNE 1996, Bd. 2, S. 369: "Elle [Sophie Fremiet] compte tout naturellement parmi les élèves de l'atelier ouvert par David dans lequel il tente de donner un second souffle au néo-classicisme; elle exécute avec le peintre Paelinck, dans cet esprit, La Belle Anthia, qu'ils présentent au concours de l'académie de Gand en 1820. Mais le jury n'ose pas donner le prix à une élève de David et couronne le seul Paelinck."

⁵⁹⁰ Bei dieser Formulierung ist nicht klar erkenntlich, ob es sich um Ausstattung und Attribute innerhalb des Gemäldes oder aber um einen aufwändigen Rahmen oder sonstige das Gemälde in Szene setzende Accessoires handeln soll, wobei ersteres wahrscheinlicher ist.

te eine bereits mit ihren beiden Gefährtinnen in Ephesos angekommene Anthia. Deshalb ist hier als Bildraum keine Landschaft, sondern ein Portikus mit kannelierten Säulen gewählt. Dabei ist unklar, ob es sich um den Tempel der Diana oder einen anderen Tempel handelt. Durch die Interkolumnien fällt der Blick der Betrachtenden auf eine Menschenmenge, mehrere Tempelanlagen und eine hügelige Landschaft. Anthia schreitet sieben weiblichen und männlichen jungen Begleitern voran und wendet ihren Kopf zurück in Richtung ihres Gefolges, wobei sie in einer eleganten Geste zwischen den Fingern ihrer rechten Hand eine Haarlocke faßt. Die rechts hinter ihr gehende Begleiterin zieht einen der beiden Jagdhunde zurück, welcher an den von drei jungen Mädchen aus einem Korb auf den Weg der Anthia gestreuten Blumen, darunter Rosen und Margeriten, schnuppert. Die Bewegungsrichtung der Figurengruppe ist von rechts nach links. Zwischen einigen der Figuren, deren Posen sehr variiert sind, besteht Blickkontakt. Durch die Einführung weiterer Figuren und zahlreicher Details sowie der freizügigeren Darstellung der Anthia, um deren halb entblößte Brust ein Leopardenfell (anstatt des Fells eines Rehbocks) geschlungen ist nahm Paelinck größere künstlerische Freiheit in Anspruch als seine Künstlerkollegen, die außerdem in der Malerei weniger Erfahrung besaßen.

Gleich nach der ersten Sichtung der eingesandten Gemälde avancierte dieses, mit der *devise* "Pingere jussit amor patriae" versehene Gemälde zum Favoriten der Lokalpresse.⁵⁹¹ Der Salon begann am ersten August. Am Morgen des 6. August wurde im *Procès verbal du Jugement des productions envoyées au concours de l'Académie Royale de Dessin, peinture, sculpture & architecture de Gand* der Juryentscheid über die Preisvergabe⁵⁹² festgehalten:

le tableau portant pour devise: Pingere Jussit amor patriae mérite le prix à la grande majorité des voix. à l'ouverture du Billet joint à ce tableau on a reconnu que l'auteur en est M^r Joseph Paelinck peintre de S.M. la Reine des pays-bas à Bruxelles.

MM. Les Juges ont déclaré que l'accessit doit accordé [sic] au tableau portant pour Marque un Poignard dont on a reconnu pour auteur après l'ouverture du Billet, M^{lle} Sophie Fremiet, Elève de M^r David, à Bruxelles.

[Links daneben:] une Mention honorable a été accordée au Tableau repris au catalogue sous le n° 38, dont on a reconnu p^r un auteur après l'ouverture du Billet M^r Henry Decaisne à Bruxelles.⁵⁹³

Am selben Tag wurde im *Journal de Gand*⁵⁹⁴ die Preisverleihung am 7. August 1820 um drei Uhr im Rathaus zu Gent angekündigt. Im *Journal de Gand*⁵⁹⁵ waren an diesem Tag die Preisträger nachzulesen: Joseph Paelinck hatte den *grand Prix* erhalten und Sophie Fremiet, in Abwesenheit, ein *accessit*. Henri Decaisne, ebenfalls David-Schüler, wurde eine *mention honorable* also eine lobende Erwähnung zuteil. Über eine spätere Verleihung von Ehrenmedaillen wurde im *Procès verbal* noch keine Aussage getroffen. Am 8. August informierte das *Journal de Gand*⁵⁹⁶ über den groben Ablauf der Veranstaltung am Vortag: Nach einer Rede des *révérend* Schrant, Professor an der Universität zu Gent, in flämischer Sprache, weiteren Reden des Präsidenten der Akademie und Seiner Exzellenz, dem *gouverneur civil*, habe der *secrétaire de l'Académie* [Egide

⁵⁹¹ [o.V.]: [o.T.]. In: *Journal de Gand*, Nr. 208, 26.07.1820, S. 3.

⁵⁹² Dieser ist außerdem nachzulesen in: Ausst.-Kat. Gent 1820, S. 69-70. – *L'Oracle*, Nr. 222, 09.08.1820, S. 3. – *Annales Beligiques des Sciences, des Lettres et des Arts*. III^{me} Livraison. Bd. 6. 09/1820. S. 113-116, hier: S. 115.

⁵⁹³ Gent, Stadsarchief, ASK, Boite 17, Nr. H 113: Académie Royale de Gand: "Procès verbal du Jugement des productions envoyées au concours de l'Académie Royale de Dessin, peinture, sculpture & architecture de Gand; le Dimanche 6. aout 1820, à neuf heures du Matin."

⁵⁹⁴ [o.V.]: "GAND, 6 août." In: *Journal de Gand*, Nr. 219, 06.08.1820, S. 3.

⁵⁹⁵ [o.V.]: "GAND, 6 août." In: *Journal de Gand*, Nr. 220, 07.08.1820, S. 3: "L'académie, mue [sic] par la beauté des tableaux de plusieurs autres concurrens, avait résolu de donner une médaille d'honneur comme accessit, le n° 35 ayant pour marque un poignard, et à l'ouverture du billet on a reconnu qu'il était l'ouvrage de M^{lle} Sophie Fremiet, élève de M. David, à Bruxelles." – Vgl. [o.V.]: "De Gand, le 6 août." In: *L'Oracle*, Nr. 222, 09.08.1820, S. 3.

⁵⁹⁶ [o.V.]: "Pays-Bas, Gand, 8 août. Fête du 6 Aout." In: *Journal de Gand*, Nr. 221, 08.08.1820, S. 3.

Norbert Cornelissen] die Preisträger verlesen. In derselben Zeitung erschien am 9. August⁵⁹⁷ die Rede des Präsidenten der Akademie Pierre-Guillaume-Jean Van Huffel (Grammont, 17.08.1769 – Gent, 13.08.1844),⁵⁹⁸ in der das Gemälde Fremiets als "fait par les mains des grâces" hervorgehoben wurde. Da die Künstlerin an der Preisverleihung nicht teilnahm, wurde ein gewisser Monsieur Cardon⁵⁹⁹ beauftragt, die Künstlerin stellvertretend für ihre Arbeit zu beglückwünschen.⁶⁰⁰ Die beiden ihr Gemälde betreffenden Artikel wurden in einem Brief an ihre Freundin Cécile Demoulin-Moyne wiedergegeben, den sie am 23. August 1820 auf den Wettbewerb bereits zurückblickend und unter dessen Eindruck noch sichtlich bewegt aus Brüssel schrieb.⁶⁰¹ Darin transkribierte sie auch einen Brief Van Huffels, dessen Überbringer möglicherweise der oben genannte Cardon war und dessen Inhalt nur in Form der Überlieferung Sophie Fremiets bekannt ist:

le président de la société royal[e] des beaux arts et de littérature [] de gand à m^{elle} fremiet peintre d'histoire a bruxelles [] M^{elle} j'ai l'honneur de vous annoncer que la société royale [] des beaux arts et de littérature dans sa séance extraordinaire de ces [] jours a résolu (si vous le permettez) d'associer votre nom a notre [] institution et je puis ajouter que ce veux et unanime ✕ admiration [] le beau tableau fait par les mains des graces qui fait l'objet de l'étonnement publique et des connoisseurs et aimant [] a consacrer le souvenir d'une lutte si honorable que vous [] avez soutenue avec tant d'éclat et pour donner en même [] tems un témoignage de plus de notre gratitude envers [] l'illustre chef de l'école moderne m ^{David}, la société dans la [] même séance vous a voté une médaille d'honneur et signe de [] notre affection sera décerné au 15 [sic] prochain dans une séance [] solennelle. [] il nous serait extrêmement agréable m^{elle} d'être favorisé [] de votre présence le public est avide pour vous prodiguer [] les applaudissemens et vos nouveaux confreres pour vous [] féliciter de votre beau talent. [] j'ai réclamé le plaisir de servir d'interprète pour [] vous annoncer cette résolution et vous prie m^{elle}, d'être [] persuadés de mes sentimens d'estime que je vous porte et [] de vouloir recevoir les expressions réitérées de mon entier [] dévouement [] [= schräg rechts darunter:] Van huffel [] PS. entouré de beaucoup de besogne vous pardonnera la [] précipitation de ma lettre. Le cœur parle l'art n y est [] pour rien.⁶⁰²

Zunächst sollen folgende Punkte festgehalten werden: Van Huffel bezeichnete Sophie Fremiet in seinem Brief als *peintre d'histoire*. Sie war also in den höchsten Rang aufgestiegen, den ein Künstler in dieser Zeit erreichen konnte. Mit einem *accessit* hatte die Künstlerin nach hartem Wettkampf zwar nicht den ersten Preis, aber dennoch eine Ehrung errungen, deren Vergabe ungewöhnlich war.⁶⁰³ In einer, vermutlich am 07. August erfolgten,⁶⁰⁴ außerordentlichen Sitzung hatte ihr außerdem die *Société Royale des Beaux-Arts* eine *médaille d'honneur* zugestanden und den Wunsch geäußert, sie in ihre Institution aufzunehmen. Dies stellte eine außerordentliche Ehre dar, zumal die Mitgliedschaft weiblicher Künstler in Akademien äußerst selten war. Zur feierlichen Verleihung der Ehrenmedaille lud Van Huffel die Künstlerin nach Gent und somit zum Ge-

⁵⁹⁷ [o.V.]: "Discours prononcé par M. van Huffel, président de la Société royale des Beaux-Arts." In: *Journal de Gand*, Nr. 222, 09.08.1820, S. 3-4.

⁵⁹⁸ DAVID war mit VAN HUFFEL bezüglich der Ausstellung seines Gemäldes "Télémaque et Eucharis" in Kontakt. Vgl. ENGELHART in: *The J. Paul Getty Journal* (1996), S. 27. – Zu VAN HUFFEL vgl. IMMERZEEL, Bd. 2 (1843), S. 61-62.

⁵⁹⁹ Vgl. GEIGER [2004], S. 50: "M. Condon". – Bei Monsieur CARDON handelte es sich vermutlich um Antoine-Alexandre-Joseph CARDON, d.Ä. (Brüssel, 07.12.1739 – Brüssel, 10.09.1822), der bei HANCARVILLES Publikation zur Antikensammlung des Sir William HAMILTON aus dem Jahre 1765 mitarbeitete (Vgl. **A II.1**). – Zu den CARDON vgl. BAST 1823, S. 116, Anm.1.

⁶⁰⁰ [o.V.]: "(Art. comm.)" In: *Journal de Gand*, Nr. 222, 09.08.1820, S. 3: "C'est M. Cardon que la Société des Beaux-Arts a chargé de remettre à M.^{lle} Fremiet le témoignage de sa grande satisfaction pour le beau talent qu'elle a déployé dans ses ouvrages." – Derselbe Text in: [o.V.]: "De Gand, le 8 août." In: *L'Oracle*, Nr. 223, 10.08.1820, S. 3.

⁶⁰¹ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 23.08.1820. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 8, 9 u. 10. – Der Brief weist besonders viele Rechtschreibfehler und eigenhändige Korrekturen auf.

⁶⁰² Pierre-Guillaume-Jean VAN HUFFEL an Sophie FREMIET, zitiert nach: Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, 23.08.1820. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 8, 9 u. 10, hier: Blatt 1, Fol. 1 v und Fol. 2 v.

⁶⁰³ Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 23.08.1820. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 8, 9 u. 10, hier: Blatt 1, Fol. 1 v: "Il n'est pas d'usage d'avoir un accessit après le grand prix mais on m'en a donné un."

⁶⁰⁴ Das *Journal de Gand* berichtete bereits am 07.08.1820 darüber (vgl. Anm. 595) – im "Procès verbal" vom Vortag (vgl. Anm. 593) hingegen wurde nur ein *accessit* erwähnt.

nuß der öffentlichen Resonanz ihres Erfolges ein. Daraufhin begab sich die Künstlerin mit ihrem Vater und ihrer Schwester nach Gent, wo sie im Hotel *Cerf* logierten.⁶⁰⁵ Dort wohnte auch François Rude, der in die Kommission zur Bewertung der Skulpturen im Genter Salon von 1820 berufen worden war.⁶⁰⁶ Ende 1819 hatte er der Akademie von Gent eine Büste von Wilhelm I. geschenkt,⁶⁰⁷ die im Genter Salon von 1820 präsentiert wurde.⁶⁰⁸ Am 18. August fand in einem Saal der Musikakademie eine *Séance solennelle* zur Ehrung der Preisträger mehrerer Disziplinen (Malerei, Musik, Dichtkunst und Prosa) statt.⁶⁰⁹ Den ersten *Discours* hielt der *Président de la Société* Pierre-Guillaume-Jean Van Huffel.⁶¹⁰ In der Gattung der bildenden Künste sollten, nach Aussage Sophie Fremiets, vier Ehrenmedaillen an folgende Künstler verliehen werden:

pendant que nous étions a gand on a fait la distribution des [] médailles d'honneur nous étions 4 m^r: pa-
leinck. ~~un homme~~ [] un architecte agé qui avait eu le prix un sculpteur et [] moi.⁶¹¹

Da sie erwähnte, daß es sich bei dem Architekten um den Hauptpreisträger handelte, läßt sich dieser mit Tilman-François Suys (Ostende, 01.07.1783 – Schloß Munkel bei Brügge, 11.07.1861) identifizieren.⁶¹² Obgleich Sophie Fremiet eigens zu der genannten Festivität angereist war, nahm sie an der Preisverleihung nicht teil. Sie wurde durch Louis Fremiet in Begleitung seiner jüngsten Tochter Victorine Fremiet vertreten. Somit empfing ihr Vater an ihrer Statt die Medaille aus der Hand des *ministre de l'instruction publique*. Nachdem Louis und Victorine Fremiet der Künstlerin die Beifallsbekundungen der Anwesenden und deren Komplimente überbracht hatten, wurde ihr am Abend der Preisverleihung eine Serenade unterhalb ihres Hotelfensters zuteil. Auf das gesellschaftliche Ereignis eines großen Banketts, auf das der Präsident der Akademie sie gemeinsam mit ihren Familienangehörigen geladen hatte, verzichtete sie jedoch erneut.

⁶⁰⁵ [o.V.]: [o.T.] In: *Journal de Gand*, Nr. 236, 23.08.1820, S. 3.

⁶⁰⁶ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 23.08.1820. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 8, 9 u. 10, hier: Blatt 2, Fol. 1 r.

⁶⁰⁷ Gent, Centrale Bibliotheek, Ms G 6148, Bd. 4 (R-Z), Nr. 20: Brief von François RUDE an den Sekretär der Akademie von Gent [Egide Norbert CORNELISSEN], Brüssel, 30.12.1819.

⁶⁰⁸ Ausst.-Kat. Gent 1820, S. 68: "RUDE, Sculpteur-statuaire, membre de la société royale des beaux-arts de Gand. 424. Le buste de S.M. le Roi des Pays-Bas; appartenant à ladite société."

⁶⁰⁹ Vgl. das "Programme de la Séance solennelle qui aura lieu Vendredi 18 Août 1820, à la Salle de l'Académie de Musique, rue Meire, pour la Distribution des Prix du Concours de la présente année." eingeleitet in: Gent, Centrale Bibliotheek, Ms G 5956, Gand, Société Royale des Beaux-Arts, 1819-1820.

⁶¹⁰ *Annales Belges des Sciences, des Lettres et des Arts. III^{me} Livraison*. Bd. 6. 09/1820. S. 166-180 und Fortsetzung in IV^{me} Livraison. 10/1820, S. 235-242: [Egide] N.[obert] C.[ORNELISSEN]: Beaux-Arts. De l'Influence de la Mode sur les arts du Dessin, dans la partie méridionale du royaume. Discours lu, par extrait, le 18 août 1820, dans une séance publique de la Société royale des Beaux-Arts et de Littérature, à Gand. [Rede gehalten durch VAN HUFFEL].

⁶¹¹ Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 23.08.1820. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 8, 9 u. 10, hier: Blatt 2, Fol. 1 r.

⁶¹² Vgl.: [o.V.]: "Sculpture". In: *Journal de Gand*, Nr. 220, 07.08.1820, S. 3: "Architecture: Prix M. Suys, d'Ostende, professeur à l'académie royale d'Amsterdam." – CLAEYS, Prosper: *Les Expositions d'œuvres d'Art à Gand. 1792 – 1892. Essai historique*. Hrsg. Société Royale pour l'Encouragement des Beaux-Arts. Gent [1892], S. 51: "La Société royale des Beaux-Arts décerna, de son côté, des médailles aux artistes qu'elle comptait parmi ses membres et dont les œuvres figuraient avec succès à l'exposition: J. Geirnaert, M^{le} Fréminet [sic], P. De Noter et Heynderix, peintres; Calloigne et Ph. Parmentier, sculpteurs; Liévin De Bast et J. De Meulemeester, graveurs; Suys, architecte."

III.2.5.4 Sophie Fremiets künstlerisches Renommée und der Ankauf ihres Gemäldes "La belle Anthia"

Die Schilderung der Preisverleihung durch ihre Familienangehörigen übermittelte Sophie Fremiet weiter an ihre Freundin Cécile Demoulin-Moyne in Dijon:

[J]e n'étais pas allée a la distribution mais victorine y [/] était ave[t]c→ papa quand on a vue que je n'allais pas prendre [/] ma médaille le président a dit j'apperçoit dans un coin de [/] la sale son respectable père qui a l'air intimidé du [/] succes de sa fille nous le prions ne voir recevoir la médaille [/] quand en m'a appelée tout le monde c'est levé et on a aplaudit [/] en trois reprises en criant bravos quand papa c'est avancé on [/] a recommencé d'applaudire le ministre de l'*instruction* publique [/] a donnée la medaille a papa et le félicitant sur tout ce qui se [/] passait quand la séance a été fini le ministre est venu avec [/] le président dire a victorine deme me [sic] faire son compliment x [/] ma belle anthia et lui a vit quil croyait que je n'allait pas loin [/] pour trouver de si beau modèle.⁶¹³

In ihrem Brief zitierte Sophie Fremiet außerdem einen weiteren Artikel im *Journal de Gand*, der als Grund ihrer Abwesenheit anführt:

[S]a modestie [/] l'avait empêchée d'assister a la séance, son pere appelé a reçu la [/] médaille aux acclamations de l'assemblée. on eut désiré peut être que le president [/] eut appelé la soeur de m^{elle} fremiet celle qui lui a fourni le modèle de la [/] belle anthia, méritait bien aussi quelque part dans un si noble triomphe.⁶¹⁴

Dabei ist interessant, daß die Künstlerin der Vermutung, sie sei der Preisverleihung aus Bescheidenheit ferngeblieben, nicht widerspricht. Zugleich bietet ihr Brief an ihre Freundin jedoch einen wahren Pressespiegel ihres Erfolges. Die Künstlerin legte großen Wert darauf, daß ihre anderen Dijonnaiser Freunde informiert würden, darunter ihr ehemaliger Lehrer Anatole Devosges,⁶¹⁵ die Familie [Joseph-Honoré] Brunets, der vor der Abreise der Familie Fremiet nach Belgien Teile ihrer beweglichen Güter versteigert hatte, die Jol(l)ivets und [Y. oder J.] Travisini (gest. vor 1832), Chorleiter in Dijon und dortiges Mitglied der Akademie, dessen Porträt Sophie Fremiet zu einem unbekanntem Zeitpunkt schuf (**A I, Kat.-Nr. 88**).⁶¹⁶ Er war der erste Lehrer des Musikers Pierre-Louis-Philippe Dietsch (Dijon, 17.03.1808 – Paris, 20.02.1865),⁶¹⁷ der später zum engsten Freundeskreis des Ehepaars Fremiet-Rude in Paris zählte.⁶¹⁸

In Dijon verbreitete sich die Erfolgsmeldung also schnell – sie erschien bereits am 01. September 1820 im *Journal [...] de la Côte d'Or*.⁶¹⁹ Der Bericht des anonymen Autors erscheint wie eine Zusammenfassung des Briefes von Sophie Fremiet.⁶²⁰ Der Schlußsatz des Artikels offenbart zudem den Regional- oder gar Nationalstolz, der durch den Erfolg der aus Dijon stammenden Künstlerin genährt wurde:

On aime à suivre jusque sur la terre étrangère, l'artiste dont la gloire doit un jour réjaillir sur son pays.

⁶¹³ Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 23.08.1820. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 8, 9 u. 10, hier: Blatt 2, Fol. 1 r.

⁶¹⁴ Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 23.08.1820. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 8, 9 u. 10, hier: Blatt 2, Fol. 1 v.

⁶¹⁵ Im Brief "Natoile" genannt. – Vgl. GEIGER [2004], S. 52, Anm. 6.

⁶¹⁶ Vgl. den Ankaufsvorschlag an das MBA von Dijon im Brief von: Mme (Witwe) Y. oder J. TRAVISINI an "Monsieur", Chinon, 08.09.1861. Dijon, AmD, 4 RI – 16: Musée. Dons et legs de particuliers. 1817-1890, Fol. 1 r. – Das Gemälde ist nicht lokalisiert.

⁶¹⁷ FÉTIS, F. J.: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 2. verb. Aufl. Paris 1862. 8 Bde 1860-1864, hier: Bd. 3 (1862): S. 20: "Louis Dietsch". – COOPER, Jeffrey in: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. Hrsg. Stanley SADIE. 20 Bde. London, New York, Hong Kong 1980 [für alle Bde.] Bd. 5, S. 470-471.

⁶¹⁸ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, [11/1853 o. 1858?]. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 101 u. 102, hier: Blatt 1, Fol. 2 r. – Vgl. FOURCAUD 1904, S. 154.

⁶¹⁹ [o.V.]: "Beaux-Arts." In: *JCO*, 20. Jg., 01.09.1820, Nr. 102, S. 889-890.

⁶²⁰ Vgl. GEIGER [2004], S. 54.

Neben der herzlichen Offenheit, welche die Freundschaft zwischen Sophie Fremiet und Cécile Demoulin-Moyne prägte, setzten sich beide Frauen auch für die beruflichen Interessen der jeweils anderen ein: Sophie Fremiet vermittelte der Familie Moyne, für die Belgien ein neues Absatzgebiet ihrer Weinproduktion darstellte, Geschäftspartner.⁶²¹ Zudem eröffnete sie ihrer Freundin, die hauptsächlich mit der Betreuung ihrer Familie beschäftigt zu sein schien, den Einblick in das künstlerische Milieu und das Leben in einem anderen Land. Cécile Demoulin-Moyne hingegen versorgte Sophie Fremiet mit Nachrichten aus der Heimat und bemühte sich, daß sie dort sowohl persönlich als auch künstlerisch nicht in Vergessenheit geriet – ein wichtiger Aspekt, denn Dijonnaiser Bürger bildeten noch bis in die Pariser Werkphase hinein einen größeren Teil der Auftraggeberschaft für Porträts.

Das künstlerische Renommée Sophie Fremiets verbreitete sich auch in andere europäische Länder. Bemerkenswerterweise thematisierte das deutsche *Kunst-Blatt* die Künstlerin noch vor ihrem späteren Ehemann François Rude. Dieses wichtige zeitgenössische Presseorgan war im Rahmen von Fremiets Kopie nach Jacques-Louis David auf die junge Künstlerin aufmerksam geworden und schilderte detailliert den Verlauf der Preisverleihung.⁶²²

Bereits kurz nach dieser Ehrung unterrichtete der Präsident der *Société des Beaux-Arts de Bruxelles* Jean-Baptiste Picard (Saint-Léger (LU), 1764 – Brüssel, 18.05.1843) am 24. August 1820 den in Rom weilenden Maler François-Joseph Navez über den Ausgang des Wettbewerbs.⁶²³ Zudem wurde Navez am 14. November 1820 von Paris aus durch seinen Landsmann und ehemaligen David-Schüler Félix Jan Ferdinand Heyndrickx (Gent, 09.01.1799 – gegen 1833) informiert:

Je ne sais si vous savez que M^r Palink [sic] [/] a concouru et a obtenu un prix [/] qu'on n'a pas osé lui refuser mal= [/] gré qu'il ne le meritoit d'aucune [/] façon; du moins si les juges se n'ont [/] pas osé faire sentir a cet artiste com [/] bien peu il etoit louable pour lui de [/] se mettre en concours avec des eleves pour un prix qu'il avoit deja obtenu [/] en 1808, les journaux n'ont pas craint [/] de dire que c'etait l'appas de l'argent [/] du prix proposé et non l'amour de la [/] patrie que l'avoit (comme portant [Fehlstelle im Blatt] [/] écrire) qui l'avoit engagé faire ce tableau. M^{lle} Sophie Fremiet etoit celle a qui tout le monde donnoit le prix.⁶²⁴

Daß Paelinck sich mit einer am Beginn ihrer Karriere stehenden Künstlerin in einen Wettbewerb begeben hatte, um einen Preis zu erringen, den er bereits gewonnen hatte, wurde also vom Umkreis Sophie Fremiets als Geldgier gewertet und nicht als patriotischer Akt, wie dies seine *devise* suggerierte.

Nach dem Ausstellungserfolg in Gent gelangte Fremiets Gemälde "La belle Anthia" zurück nach Brüssel. Denn im Gegensatz zum Gemälde, welches den *grand prix* gewonnen hatte, wurde es nicht von der Akademie einbehalten. Dies bedeutete einerseits, daß sie nicht in den Genuß der stattlichen Abfindung (*indemnité*) von 3000 francs gelangte.⁶²⁵ Andererseits blieb ihr die Möglichkeit, das gefeierte Bild zu verkaufen. Erstaunlicherweise figurierte das Gemälde im Anhang des

⁶²¹ Vgl. beispielsweise die Briefe von Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 01.10.1818 (nicht lokalisiert), teilweise überliefert von RABUT in: *Le bien public* (16.07.1908), S. II und vom 18.10.1818 (nicht lokalisiert), teilweise überliefert von RABUT in: *Le bien public* (18.10.1818), S. III.

⁶²² [o.V.]: "Königliche Societät der schönen Künste und Literatur in Gent. Concours und Preisvertheilung von 1820. In: *Kunst-Blatt*. Nr. 82, 12.10.1820, S. [325]-326.

⁶²³ Jean-Baptiste PICARD an François-Joseph NAVEZ, Brüssel, 24.08.1820. – Zitiert in: ALVIN, M.L.: *Fr. J. Navez. Sa vie, ses œuvres et sa correspondance*. Brüssel 1870, S. 311-312. – Vgl. CREUSEN 2003, S. 102. – PICARD war vermutlich der Ehemann von Marie-Joseph LAMBINET.

⁶²⁴ Félix HEYNDRICKX an François-Joseph NAVEZ, Paris, 14.11.1820, BR II 70, Bd. 1, Nr. 100, Fol. 2 r.

⁶²⁵ *Annales du Salon de Gand* 1821, S. 33, Anm. (*). – Das Preisgeld für den *grand prix* hatte 1817 für dieselbe Preisaufgabe nur 1000 francs betragen. Da jedoch keines der eingesandten Gemälde die Jury zufrieden stellte, wurde es nicht ausgezahlt.

Ausstellungskatalogs nicht unter den zum Kauf verfügbaren Werken.⁶²⁶ Offenbar hatte sie früh geplant, "La belle Anthia" nach Brüssel zurückzuführen und dort zur Erhöhung ihres Bekanntheitsgrads auszustellen. Dies geschah Anfang Dezember 1820. Laut Darstellung der Presse waren jedoch Vertreter der wohlthätigen Einrichtung von *Sainte-Gertrude* mit der Bitte an die Künstlerin herangetreten, es in einem Saal des Museums zu Brüssel auszustellen. Die Ausgabe von *L'Oracle* am 2. Dezember 1820 verwies auf die Ausstellungseröffnung am Folgetag:

Les administrateurs de l'établissement de charité de Sainte-Gertrude, dont rien ne ralentit le zèle et la bienfaisance, informés que ce tableau était revenu de Gand, se sont empressés de solliciter et ont obtenu de M.^{lle} Fremiet qu'il fût exposé dans une des salles de notre Musée, au bénéfice de la vieille malheureuse recueillie dans leurs précieux établissements. Cette exposition commencera dimanche 3 décembre, et aura lieu de dix heures du matin jusqu'à trois de relevée.⁶²⁷

Eine Woche später wurde in derselben Zeitung das Interesse erneut auf das Gemälde gelenkt. Durch die Bescheidenheit der Künstlerin sei es bislang eher von großen Künstlern bewundert worden, denn von der breiten Öffentlichkeit. Der Artikel lieferte somit eine Art Geheimtip an potentielle Erwerber:

Le tableau de M.^{lle} Fremiet, exposé en ce moment au Musée de cette ville, ne paraît guère être connu que de nos grands artistes, puisque ce sont eux principalement qui sont venus lui rendre un juste tribut d'éloges. Le public de Bruxelles, amateur éclairé du vrai mérite, semble ne pas se douter de la rare beauté de ce tableau. La modestie de son auteur fait qu'il est peu connu; mais ce beau morceau le place incontestablement au rang de nos plus célèbres peintres. Cet article ou avis n'est pas dicté par l'adulation, mais est l'expression d'un sincère hommage au talent.⁶²⁸

Tatsächlich fand sich am 12. Dezember, also bereits drei Tage nach Erscheinen des hier zitierten Artikels, in einem gewissen M. Bortier ein Käufer. Michiels de Heyn, *administrateur-sécrétaire de l'établissement de Sainte-Gertrude* hielt in *L'Oracle* vom 13. Dezember eine Eulogie auf Bortier als Wohltäter der Bedürftigen und als großzügigen Kunstkenner:

M. Bortier vient de donner une nouvelle preuve de son bon goût et de sa libéralité; il a acquis le beau tableau de M.^{lle} Fremiet, pour la somme de trois mille francs. (Prix fixé par la commission académique de Gand.) [...] P.S. M. Bortier a consenti avec bonté à laisser continuer encore huit jours l'exposition de son tableau.⁶²⁹

Fremiet erzielte also mit 3000 francs einen Kaufpreis, welcher der Summe der mit dem *grand prix* verbundenen *indemnité* für das Gemälde Paelincks entsprach. Die Tatsache, daß Fremiet in der ersten Hälfte des Jahres 1818 für ein ganzfiguriges Porträt nicht einmal 600 francs erhalten hatte, bestätigt, daß es sich für sie um eine bislang außer Reichweite befindliche Summe handelte. Im oben zitierten Artikel wurde erwähnt, daß der Kaufpreis nicht von ihr, sondern von der *commission académique de Gand* festgelegt worden war. Allerdings läßt sich dies nicht durch eine andere Quelle verifizieren. Indem de Heyn bemerkte, daß der Kaufpreis durch eine offizielle Institution festgelegt worden war, garantierte er die Qualität des Gemäldes und die Angemessenheit des Preises. Gleichzeitig wahrte er den Ruf der Künstlerin, bescheiden und zurückhaltend zu sein. Die Tatsache, daß es sich bei dem Käufer um ein wohlhabendes Regierungsmitglied mit renommiertem Kunstgeschmack handelte, berechtigte sie zur Hoffnung, für weitere Historien Gemälde

⁶²⁶ Vgl. Ausst.-Kat. Gent 1820, S. [71]: "Numéros des objets d'Art qui sont à vendre".

⁶²⁷ *L'Oracle*, Nr. 337, 02.12.1820, S. 4.

⁶²⁸ *L'Oracle*, Nr. 344, 09.12.1820, S. 3-4, hier: S. 4.

⁶²⁹ M.D.H. [= M[ICHIELS] D[E] H[EYN], Michiels]: "ROYAUME DES PAYS-BAS. De Bruxelles, le 12 décembre." In: *L'Oracle*, Nr. 348, 13.12.1820, S. 3: "[...] M. Bortier a en partage la véritable noblesse; encourager le talent, secourir les infortunés, voilà les titres dont il peut se glorifier. Qu'il est beau d'avoir de la fortune quand on en fait un si noble usage! Que de malheureux trouveraient un soulagement à leurs peines si tous les riches ressemblaient à M. Bortier! Continuez, digne citoyen; laissez agir librement votre philanthropie: les pauvres ne cesseront de vous bénir, et tous les êtres pensans [sic] continueront à vous estimer. M. D. H. [Michiels DE HEYN]."

finanzkräftige Kunden zu finden. Durch das Zugeständnis des Käufers von "La belle Anthia", das Gemälde bis zum 20. Dezember ausstellen zu dürfen, konnte sich die Öffentlichkeit weiterhin von der Qualität ihres Werks überzeugen. Indem die Presse die eigentlich dreiundzwanzigjährige Künstlerin um zwei Jahre verjüngte, steigerte sie die Spektakularität ihres Talents.⁶³⁰

Bei dem Käufer des Gemäldes, einem in der Literatur nicht näher identifizierten⁶³¹ M. Bortier,⁶³² *membre de la Régence de Bruxelles*,⁶³³ handelte es sich wahrscheinlich um Pierre-Louis-Joseph Bortier (Dixmude, 25.11.1763 – Stockwell of Clapham-Rise, 29.05.1830)⁶³⁴, welcher den Beinamen "le magnifique" besaß und nach den Wahlen vom 4. November 1819 und vom 10. Februar 1824 das Amt des *Conseiller communal et membre du Conseil de Régence de Bruxelles* innehatte.⁶³⁵ Auf einem Wege unklarer Rechtmäßigkeit,⁶³⁶ war es ihm gelungen, umfangreichen Landbesitz und ein großes Vermögen zu erlangen, was er zum Teil für caritative Zwecke, so gründete er ein *Hospice des Vieillards* in Ghistelles / Gistel, und zum Teil für Kunstwerke ausgab. Sein Porträt ist in einer Büste erhalten⁶³⁷ und auf einem Medaillon seines von Philippe Parmentier (Feluy / Nivelles, 15.11.1787 – Gent, 1851) geschaffenen Grabmals in der Krypta der Kirche von Laeken, einem heutigen Stadtteil von Brüssel, zu finden.⁶³⁸

Nach dem Ankauf des Gemäldes durch Bortier schuf C[harles-Pierre-Joseph] Normand (Goyencourt, 1765 – Paris, 1840) für die erstmals 1821 publizierten *Annales du Salon de Gand*⁶³⁹ eine Kaltnadelradierung dieses Gemäldes Fremiets, sowie für desjenigen Joseph Paelincks. Im Jahre 1975 soll es im Brüsseler Kunsthandel aufgetaucht sein,⁶⁴⁰ bevor in eine Brüsseler Privatsammlung gelangte und in der wichtigen Ausstellung *Autour du Néo-Classicisme en Belgique* in den Jahren 1985/1986 gezeigt wurde.

⁶³⁰ MICHIELS DE HEYN: "ROYAUME DES PAYS-BAS. De Bruxelles, le 15 décembre." In: *L'Oracle*, Nr. 351, 16.12.1820, S. 3: "Fin de l'exposition du tableau peint par M.^{le} Fremiet, et acquis par M. Bortier. Les amateurs qui n'ont pas encore joui de la satisfaction d'admirer cette charmante production du génie d'une jeune personne à peine agée de vingt-et-un ans, sont prévenus que, décidément, et sans aucune remise, mercredi prochain, 20 du courant, sera le dernier jour que ce superbe tableau restera exposé. Un talent distingué aussi précoce mérite à juste titre l'hommage des amis des beaux-arts. MICHIELS-DE HEYN, administrateur-secrétaire de l'établissement de Sainte-Gertrude."

⁶³¹ Vgl. GEIGER [2004], S. 55.

⁶³² Zur Familie BORTIER vgl.: HILLE, Willy VAN; SCHAETZEN, Nadine DE (Mitarbeiterin): "La famille de Bortier". In: *Le parchemin*. Hrsg. Office généalogique et héraldique de Belgique. 57. Jg. 03-04/1992, Nr. 278, S. 130-150.

⁶³³ *Annales du Salon de Gand* 1821, S. 46: "M. Bortier, membre de la Régence de Bruxelles, a fait l'acquisition de ce gracieux tableau; cet ami des arts, qui sait faire un si noble usage de sa fortune, se plait à embellir sa demeure des productions de nos artistes vivans."

⁶³⁴ Die Todesakte von Pierre-Louis Joseph BORTIER befindet sich nach VAN HILLE / DE SCHAETZEN (1992, S. 134) im Etat civil von Brüssel unter der Nr. 1979 des Jahres 1830.

⁶³⁵ Zu Pierre-Louis Joseph BORTIER vgl.: VAN HILLE / DE SCHAETZEN 1992, S. 134-137.

⁶³⁶ VAN HILLE / DE SCHAETZEN 1992, S. 134: "Il avait fait – tout comme son frère Antoine – acquis une immense fortune dans les biens nationaux, en particulier des fermes d'abbaye [...]" und S. 137: "[O]n constate qu'il disposa par testament d'environ 1200 hectares [...]"

⁶³⁷ Vgl. VAN HILLE / DE SCHAETZEN 1992, S. 133: Abb. der Büste auf einer Postkarte (s.-w.).

⁶³⁸ Vgl. VAN HILLE / DE SCHAETZEN 1992, S. 136: Abb. des Grabmals in s-w.

⁶³⁹ *Annales du Salon de Gand* 1821, S. 33: Planche 13me – La belle Anthia marchand au temple de Diane, à Ephèse; tableau de M. J. Paelinck. Kaltnadelradierung (gg. S. 33) 9,7 x 13,2 cm (Platte) oberh. der Darst. rechts in der Pl. bez.: pl. 13. Unterhalb der Darst. links in der Pl. bez.: "J. Paelinck pinx. Unterhalb der Darst. rechts in der Platte bez.: C. Normand Sc.; S. 46: Planche 20 me. – La belle Anthia; tableau de Mademoiselle Sophie Fremiet. Kaltnadelradierung (gegen S. 46) 13,2 x 9,9 cm (Platte) oberh. der Darst. rechts in der Pl. bez.: pl. 20. Unterhalb der Darst. links in der Pl. bez.: Sophie Fremiet pinx. Unterhalb der Darst. rechts in der Pl. bez.: C. Normand Sc."

⁶⁴⁰ VAUTIER in: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986, S. 253 und GEIGER [2004], S. 55, jeweils ohne Quellenangabe.

III.2.5.5 Hintergründe zum Wettbewerb

Schon während seiner Pariser Schaffensperiode hatte David, wie sein Londoner Kollege Benjamin West, zu den *membres correspondants non regionaux* der *Société des Beaux-Arts et de littérature à Gand* gehört.⁶⁴¹ Im Wettbewerb zu "La belle Anthia [...]" im *Salon Triennal* von 1817 war er Mitglied der Jury gewesen. So besaß Sophie Fremiet das Glück, als seine Schülerin über die Anforderungen seitens der *Société Royale des Beaux-Arts* bezüglich der bildlichen Umsetzung der Preisaufgabe gut informiert zu sein. In ihrem auf die geschilderten Ereignisse zurückblickenden Brief vom 23. August 1820 äußerte die junge Künstlerin, sie habe den Erfolg des älteren Künstlerkollegen Paelinck aufgrund dessen herausragenden Renommées und der Schaffung eines mehrfigurigen Historiengemäldes vorausgeahnt und vor dem Entscheid der Jury die Hoffnung auf eine Prämierung fast gänzlich verloren:

[Q]uelques [] jours avant l'ouverture nous avons ap[p]ris que m^r palienck [] peintre de la reine président de la classes de peinture a [] gand et agé de 45 a 50 ans *concourait* aussi c'est un [] homme de talent qui a fait une grande quantité de [] tableaux et qu'on appelle le rubens moderne tu penses [] ~~pense~~ bien que d'après cela je n'avais plus aucun [] espoir d'avoir le prix toutes les personnes qui revenait [] de gand disaient que mon tableau ce balançait et que [] presque tout le monde le préfèrait au sien mais que [] malgré cela on regardait comme impossible qu'il ne [] gagne a cause de son age de ses protections et *parce qu'* [] aulieu de faire trois figures comme cela était demandé [] sans fabriques et *accessoires* [sic: de peuple] [] il avait fait un très grand [] tableau avec II grandes figures et beaucoup d'epuebles [sic: de peuple] [] dans le lointain.⁶⁴²

Einige Tage vor dem Juryentscheid erbat David aus Brüssel von seinem in Gent weilenden ehemaligen Schüler Joseph Odevaere (Brügge, 02.10.1778 – Brüssel, 26.02.1830) dessen Meinung über die Gemälde Paelincks und Fremiets. Wie Vidal richtig bemerkte, wurde bislang zuwenig berücksichtigt, daß sich David zu dieser Zeit in einer konflikthafter Situation befand, die ihn vermutlich davor zurückhielt, selbst nach Brüssel zu reisen.⁶⁴³ Zwar war Sophie Fremiet seine aktuelle Schülerin, doch hatte Joseph Paelinck in Davids Pariser Atelier gewirkt und war inzwischen in Belgien als *Peintre de la Reine* etabliert. Der italienischsprachige Brief Odevaeres an David ist nur in der Übersetzung Sophie Fremiets ins Französische bekannt:

[Q]uelques jours avant le jugement *il* a écrit a m^r david une lettre en italien que je vais rendre comme [] je pourrai: "mon cher maitre je m'incline devant vos [] "sublimes leçons et j'admire la belle la gracieuse ~~xxx~~ anthia [= über dem durchgestrichenen Wort] [] "de votre jeune eleve qui na' de femme que son vêtement []"et qui est homme pour le talent, ✕ [] ✕ le rival d'un si belle ouvrage éton[n]e et [] n'emeut pas mon cœur son tableau e[s]t un travailx [] d'ouvrier et si les juges sont de bonne foi ils uniront [] une branche de mirthe au lauriers pour couroner la jeune [] "victorieuse."⁶⁴⁴

Die Tatsache, daß Odevaere dem von ihm bewunderten Gemälde die entsprechende Autorin zuweisen konnte, bestätigt, daß die Anonymität der Künstler, welche zur neutralen Bewertung der Gemälde gesichert sein sollte, nicht gewährleistet war. Sein Lob des Gemäldes Fremiets erfolgte in direktem Zuge des Ausdrucks seiner Bewunderung gegenüber der Lehre Davids. Sein hartes Urteil, das Gemälde Paelincks sei die "Arbeit eines Handwerkers" beruht möglicherweise auf einer Konkurrenz zwischen Paelinck als *Peintre de la Reine* und Odevaere als *Peintre du Roi*.

⁶⁴¹ *Almanach Royal de la Cour des Provinces méridionales et de la Ville de Bruxelles, pour l'an 1816*. Brüssel 1816, S. 246.

⁶⁴² Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 23.08.1820. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 8, 9 u. 10, hier: Blatt 1, Fol. 1 r.

⁶⁴³ VIDAL in: HYDE / MILLAM [Hrsg.] 2003, S. 255: "David was invested enough in the fate of both his current and former students that he discreetly refrained from attending himself. Instead he sent an observer, another former Belgian student, Odevaere [...]"

⁶⁴⁴ Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 23.08.1820. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 8, 9 u. 10, hier: Blatt 1, Fol. 1 r und v.

Odevaere besaß darüber hinaus gute Kontakte zur *Société royale des Beaux-Arts et de Littérature de Gand*⁶⁴⁵ und gedachte möglicherweise nicht, diese zu teilen.

Während der musikalisch begleiteten *Séance Solennelle* zur Verleihung der Ehrenmedaillen hatte Odevaere in seiner Rede über den *Concours de Peinture* berichtet.⁶⁴⁶ Nicht nur über diesen Weg besaß Sophie Fremiet indirekten Einblick in die Erwägungen des entscheidenden Gremiums. Sicherlich war sie auch durch François Rude, der im Rahmen des Salons zu Gent im Jahre 1820 zu den Juroren für Skulptur gehörte, gut informiert. So hatte sie erfahren, daß zunächst zwei Drittel, nämlich acht von zwölf Juroren für ihr Gemälde gestimmt hätten. Danach habe sich die Mehrheit jedoch dem Druck mächtiger Freunde Paelincks gebeugt und ihre Stimmen seien auf zwei zusammengeschmolzen: Diejenige des *premier peintre du roi* (des oben genannten Odevaere) und des *premier peintre d'histoire hollandais*. Dabei handelte es sich wahrscheinlich um Van Brée, der übrigens aufgrund einer *indisposition grave* nicht zur Versammlung der Juroren am 6. August erschien, ebenso wie einige andere aus unbekanntem Grund.⁶⁴⁷

Wie Vidal treffend bemerkte, ist nicht davon auszugehen, daß die Anwesenheit Davids in Brüssel und die Entwicklung seiner Schule unter der belgischen Künstlerschaft geschlossene Begeisterung auslöste.⁶⁴⁸ Denn David und sein Umkreis stellten eine ernstzunehmende Konkurrenz dar, wie Davids kurz nach seiner Ankunft in Brüssel unternommener Versuch, sich am belgischen Hof zu etablieren, bewies.⁶⁴⁹ Sowohl Fremiets als auch Paelincks Schülerschaft bei David war bekannt. Doch war Fremiet eine aus politischen Gründen im Exil lebende Französin und Paelinck ein Niederländer. Seine zeitgenössische Bezeichnung als *Rubens moderne* verdeutlicht, daß man ihn in der Nachfolge der nationalen Schule sah, was er auch selber durch seine bereits genannte patriotische *devise* betonte. Die Meinungsänderung der Jury, nicht Fremiet, sondern Paelinck den *grand prix* zu verleihen, konnte demnach mehrere Gründe haben: Die Bevorzugung Paelincks aus national geprägten Erwägungen, den Rückhalt Paelincks bei einflußreichen Personen, wie Fremiet nach Informationen Rudes behauptet hatte, oder Gerüchte, das Gemälde Fremiets stamme weitgehend von David, was beispielsweise Picard angenommen hatte. Unter Betrachtung der oben nach Sophie Fremiet zitierten Briefe von Odevaere an David und von Van Huffel an Fremiet wird ersichtlich, daß durch Sophie Fremiets Ehrenmedaille ihr Meister mitgehört wurde.⁶⁵⁰ Der Wettkampf zwischen Fremiet und Paelinck war jedenfalls für den Meister vorteilhaft, um den sich Gerüchte einer Schaffenskrise verdichteten.⁶⁵¹

⁶⁴⁵ Nach einem Unfall am 21.08.1820 wohnte er bei Egide Norbert CORNELISSEN, *sécrétaire honoraire* dieser *Société* – Vgl. Den Leserbrief von N. CORNELISSEN und den folgenden, anonymen Artikel im: *Journal de Gand*, 23.08.1820, Nr. 236, S. 3.

⁶⁴⁶ Vgl. das "Programme de la Séance solennelle qui aura lieu Vendredi 18 Août 1820, à la Salle de l'Académie de Musique, rue Meire, pour la Distribution des Prix du Concours de la présente année." eingeleitet in: Gent, Centrale Bibliotheek, Ms G 5956, Gand, *Société Royale des Beaux-Arts*, 1819-1820.

⁶⁴⁷ [o.V.]: [o.T.] In: *Journal de Gand*, Nr. 220, 07.08.1820, S. 3: "Un petit nombre de juges ne s'est pas rendu au Salon; un seul par suite d'une indisposition grave, qui cependant, espère-t-on, n'aura pas de suites."

⁶⁴⁸ VIDAL in: HYDE / MILLAM [Hrsg.] 2003, S. 255: "However, less attention has been given to the larger rivalries implied in this contest involving the French 'school of David', appreciate Belgian connoisseurs and Belgian painters who may have been less enthusiastic about the arrival in their territory of exiled French artists."

⁶⁴⁹ VIDAL in: HYDE / MILLAM [Hrsg.] 2003, S. 256.

⁶⁵⁰ VIDAL in: HYDE / MILLAM [Hrsg.] 2003, S. 256: "In the end, we do not know if the compensatory prize was given to encourage the individual artist or the head of the 'modern school' [...]."

⁶⁵¹ Zu diesen Gerüchten vgl. Anm. 495.

III.2.5.6 Der Wettbewerb aus geschlechtsspezifischer Perspektive

Wie Creusen richtig bemerkte, war Fremiet nicht die einzige Künstlerin, der nachgesagt wurde, gelungene Bildpartien stammten nicht von ihr, sondern von ihrem männlichen Lehrmeister.⁶⁵² In bezug auf Fremiet war dieser Ruf sicherlich einerseits auf ihr geringes Alter zurückzuführen. Andererseits handelte es sich um ein allgemeines, geschlechtsspezifisches Problem, mit dem beispielsweise auch Élisabeth Vigée-Lebrun einige Jahrzehnte zuvor über ihre Aufnahme in die *Académie royale de peinture* hinaus zu kämpfen gehabt hatte. Im Folgenden soll untersucht werden, inwiefern die oben zitierten zeitgenössischen Äußerungen auf das Geschlecht Fremiets Bezug nahmen.

Odevaere hatte vor dem Wettbewerbsentscheid gegenüber David geäußert, daß Fremiet von einer Frau nur die Kleidung besäße, jedoch ihrem Talent zufolge ein Mann sei. Wie Doy bemerkte, stellte dies zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts ein besonderes Kompliment dar, welches beinhaltete, daß die Malerin sich mit dem Erwerb hoher künstlerischer Fähigkeiten und öffentlicher Anerkennung eine "Männerdomäne" erobert hatte.⁶⁵³ In zeitgenössischen Erwähnungen von Fremiets "La belle Anthia" finden sich weitere Anspielungen auf das Geschlecht der Künstlerin.

So stellte Odevaere Fremiets Gemälde demjenigen Paelincks gegenüber, der nicht vermocht habe, sein Herz zu bewegen. Mit der implizierten Entdeckung höherer Anmut und gesteigerten Gefühlswerts im Gemälde Fremiets, wies Odevaere ihm Qualitäten mit weiblicher Konnotation zu. Er regte an, das Gemälde mit dem *grand prix* zu küren und die Malerin sowohl mit Lorbeer- als auch mit Myrthenzweigen zu bekrönen. Diese Auszeichnung hätte einer Verbindung von "männlichem" und "weiblichem" Prinzip entsprochen. Während ein Siegeskranz, geflochten aus Lorbeerzweigen, männlichen Triumphatoren der Antike zum Zeichen ihres Ruhm und Siegs verliehen wurde, war die Myrthe mit einer deutlich weiblichen Konnotation behaftet.⁶⁵⁴

Van Huffel, Präsident der Akademie, nannte das Gemälde gar "Un tableau fait par les mains des grâces." In ihrem Brief vom 23. August 1820 zitierte Fremiet auch einen der Zeitungsartikel, welche der Frage nach der Identität des Modells für "Anthia" nachging.⁶⁵⁵

On croit savoir que la *Belle-Anthia* de M.^{le} *Fremiet*, qui a remporté l'*Accessit*, a été peinte d'après un modèle plein de grâces, qu'elle a le bonheur de trouver dans sa famille. Nous serons bien trompé si l'intéressante et habile élève d'un grand peintre n'est pas à Gand en ce moment; du moins le public qui a les yeux d'*Abrocome* pour la noble et belle figure de l'*Ephésienne à la Couronne de Roses*, a paru la reconnaître hier, dans un des Salons, et tous les yeux se sont fixés sur elle. (*Art. Comm.*)⁶⁵⁶

Die Öffentlichkeit hatte also Victorine Fremiets als Modell für die entsprechende Figur erkannt, was keinen Anstoß erregte. Wahrscheinlich trug die Bekleidung der Figur sowie die Anlehnung ihrer Pose an die Antike zur Akzeptanz bei. In ihrer Berichterstattung über den Wettbewerb um "La belle Anthia" betonte Fremiet ihre Freude über die Anerkennung der Schönheit ihrer Schwester. Nach eigener Aussage habe sie im Vorfeld, während und nach dem Wettbewerb in Gent, jegliche öffentliche Spektakel um ihre Person gemieden. Damit entsprach sie den zeitgenössisch-weiblichen Moralvorstellungen. Andererseits glückte es ihr über Freunde und Bekannte, ihren Ruhm elegant an die Öffentlichkeit zu bringen. Mit dem *Concours* um "La belle Anthia" war es

⁶⁵² CREUSEN 2003, S. 103.

⁶⁵³ DOY in: CARDOSO / TRODD [Hrsg.] 2000, S. 79-80: "'Masculinity', signifying the conquest of artistic skill and public recognition, was not a natural endowment but could be learned."

⁶⁵⁴ In dieser Zeit wurden prämierte Gemälde tatsächlich mit Lorbeerkränzen bekrönt. – Vgl. ENGELHART in: *The J. Paul Getty Journal* (1996), S. 28. – *Le Robert*, Bd. 2 (F-PR), "Laurier", S. 1991-1992. – *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*. Hrsg. Alain REY. 2. Auflage. Paris 1998 [1992]. 3 Bde. Bd. 2 (F-PR). "Myrte", S. 2331-2332.

⁶⁵⁵ Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 23.08.1820. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 8, 9 u. 10, hier: Blatt 1, Fol. 2 v u. Blatt 2, Fol. 1 r.

⁶⁵⁶ [o.V.]: [o.T.] In: *Journal de Gand*, Nr. 232, 19.08.1820, S. 3.

Fremiet somit nicht nur gelungen, sich als Historienmalerin zu etablieren. Sie hatte auch gelernt, ihr Werk effizient zu vermarkten.

Die Konfrontation zwischen Paelinck und Fremiet 1820 in Gent zeigte Auswirkungen anlässlich der dortigen *Salons Triennaux* der Folgejahre.⁶⁵⁷ Zuerst wurde die Möglichkeit einer Rivalität zwischen jüngeren Künstlerinnen und Künstlern und anerkannten Meistern unterbunden: 1823 wurde für den Bereich der Historienmalerei eigens eine Wettbewerbsgruppe für Schüler eingerichtet. Drei Jahre darauf wurde die Intention der Akademie, weibliche Talente besonders zu fördern, durch die Einführung eines *Prix pour dames* dokumentiert. Durch diesen Preis wurde Künstlerinnen ein "geschützter Raum" zugestanden, der sie ausdrücklich nicht davon abhalten sollte, an den anderen Wettbewerben teilzunehmen:

Comme, depuis quelque tems sur-tout, nombre de Dames et de Demoiselles, s'adonnent à la culture des Arts du Dessin, et que même plusieurs sur les traces d'Angelica Kauffman et de Mad. Le Brun, cultivent, avec succès, la Peinture historique, l'Académie a cru devoir encourager leurs efforts; elle propose un concours, auquel elles sont spécialement et exclusivement appellées, sans néanmoins qu'aucune d'elles soit exclue de la faveur de concourir pour les autres prix.⁶⁵⁸

Die Preisträgerin sollte mit Myrthen und Rosen bekrönt werden, eine Ehrenmedaille und eine Summe von 200 flor[ins] erhalten. Nur zwei Einsenderinnen gelangten zu diesem *Concours*. Doch emanzipierte sich die Künstlerin bis zu diesem Zeitpunkt soweit als eigenständige Historienmalerin, daß sie nicht gegen diese Malerinnen in einen Wettbewerb antreten mußte, die im Gegensatz zu ihr auffallend defensive Devisen wählten, nämlich "Espérance" beziehungsweise "J'ai fait ce que j'ai pu, Mais pas ce que j'ai voulu".⁶⁵⁹

⁶⁵⁷ Vgl. CREUSEN 2003, S. 103.

⁶⁵⁸ *Salon de Gand. Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Gravure, Architecture, etc. Des Artistes vivans, exposés au Musée de l'Académie, le 7 Août 1826.* Gent 1826, S. 4. – Ebenfalls zitiert bei: CREUSEN 2003, S. 104.

⁶⁵⁹ Ebd., S. 8.

III.3 ZUR ENTWICKLUNG KÜNSTLERISCHEN SELBSTBEWUßTSEINS IM SCHATTEN JACQUES-LOUIS DAVIDS (1820-1825)

III.3.1 PORTRÄTMALEREI (1820-1825)

In den ersten beiden Jahren des hier behandelten Zeitraums scheint die künstlerische Entfaltungsmöglichkeit der Malerin durch familiäre Ereignisse gehemmt gewesen zu sein: Dem Tod der Großmutter am 27. November 1820⁶⁶⁰ folgte ein Wohnungswechsel innerhalb der rue des Sables und schließlich die Hochzeit Sophie Fremiets und François Rudes am 25. Juli 1821.⁶⁶¹ Im Jahr nach der Hochzeit verlegte das Ehepaar Fremiet-Rude erneut seinen Wohnsitz in die rue d'Arenberg, wo ihr gemeinsamer Sohn am 20. Juni 1822 geboren wurde. Rund ein halbes Jahr später scheint Sophie Fremiet-Rude neben ihrer Familie wieder Kunst zu ihrem Lebensmittelpunkt gemacht zu haben, denn sie realisierte endlich ihr bereits nach dem Erfolg von "La belle Anthia" beschlossenes, ambitioniertes Projekt, ein weiteres Historiengemälde zu schaffen. Für diese Arbeit mietete sie erstmals ein eigenes Atelier an. Hatte das Ehepaar Fremiet-Rude sich mit dem der neuen Wohnung dem Atelier Davids angenähert, entfernte Sophie Fremiet sich mit der Wahl ihres Ateliers in der *rue des douze apôtres* in der Nähe des *parc royal* räumlich davon.

Nach dem Verkauf von "La belle Anthia" bildete der Ende 1821 stattfindende *Salon Triennal* zu Brüssel die nächste Gelegenheit für die Malerin, ihr Talent im öffentlichen Bewußtsein zu verankern. Der betreffende Ausstellungskatalog führte sie unter "*Madame RUDE, née FREMIET, peintre, à Bruxelles.*" auf.⁶⁶² Die Malerin unterließ also erstmals einen Hinweis auf ihre Schülerschaft bei David. Zugleich nannten mehrere andere Künstlerinnen "Mme Rude-Fremiet" als ihre Lehrerin, worauf später eingegangen werden soll. Der Brüsseler Ausstellungskatalog von 1821 manifestierte somit das Bewußtsein Sophie Fremiet-Rudes, künstlerisch autonom zu sein.

Neben einem nicht näher bestimmten "Portrait à l'huile" (**A I, Kat.-Nr. 29**) und zwei Kopfstudien älterer Männer (**A I, Kat.-Nr. 30** und **31**) sandte die Künstlerin "Un portrait d'homme" (**A I, Kat.-Nr. 32**) und ein "Portrait d'enfant avec sa poupée" (**A I, Kat.-Nr. 33**) ein. Über diese Werke besitzt man keine genaueren Kenntnisse. Die Einsendung von Kopfstudien in dem bereits von ihr erreichten Stadium ihrer Karriere erstaunt, da solche nur wenig Renommée versprachen. Möglicherweise war Sophie Fremiet-Rude sich der rechtzeitigen Vollendung der Bildnisse eines Mannes und eines Kindes ungewiß. Denn diese beiden Porträts wurden erst im *Supplément* des Ausstellungskatalogs aufgeführt. Die "Nachlieferung" weiterer Gemälde dokumentiert außerdem, daß die Künstlerin Wert darauf legte, mit mehreren Werken in der Ausstellung vertreten zu sein. Vermutlich war es ihr bis zum Beginn des *Salon Triennal* von 1821 nicht gelungen, ein Historiengemälde zu schaffen. Die Konzeption und Ausführung eines solchen benötigte zumeist mehr Zeit als die eines Porträts. Zudem standen hier Auftraggeber und somit die Finanzierung im Vorhinein fest.

Von den lokalisierten Porträts, welche sich in den Zeitraum 1820 bis 1825 einordnen lassen, ist nur eines sicher datiert. Dabei handelt es sich um das "Portrait d'une dame de qualité",⁶⁶³ wel-

⁶⁶⁰ Vgl. Anm. 272.

⁶⁶¹ Vgl. Anm. 302.

⁶⁶² *Société Royale de Bruxelles pour l'Encouragement des Beaux-Arts. Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Dessin et Gravure, exécutés par des artistes vivans et exposés au Salon de 1821.* Brüssel 1821, S. 42.

⁶⁶³ Bis zur Klärung der genauen Identität der Porträtierten soll hier die Bezeichnung im Auktionskatalog übernommen werden. – Vgl.: Aukt.-Kat. Brüssel, Vanderkindere Auctioneer, 07.05.2002, S. 41, Lot-Nr. 162.

ches hier erstmals in die Forschung eingebracht wird (**A I, Abb. Kat.-Nr. 20**).⁶⁶⁴ Über eine Brüsseler Auktion wurde es 2002 aus Mechelner Privatbesitz erworben und gelangte erneut in eine belgische Privatsammlung. Das Gemälde ist unten rechts signiert und datiert: "Sophie Fremiet [/] Brux. 1820". Es zeigt eine Dame im Alter von etwa fünfzig Jahren frontal bis zur Taille, mit einer leichten Wendung nach rechts. Unter ihrer weißen, unter dem Kinn gebundenen Spitzenhaube fallen seitlich braune Locken über ihre Schläfen. Dabei umrahmen die Haube und der weiße Spitzenkragen des aus rotem Tuch gefertigten Kleides das ernsthafte Gesicht der Dargestellten, welches mit dem dunkelbraunen Hintergrund kontrastiert. Die Schultern der Frau werden von einem hell umrandeten dunkelblauen Schal mit buntem Streublumenornament umfangen. Die Vermutung des Privatsammlers, es handle sich bei dem Modell um eine Tante Sophie Fremiets namens Cathérine, genannt Catiche,⁶⁶⁵ ist nicht auszuschließen, kann jedoch bis zum Fund aussagekräftigen Quellenmaterials nicht bestätigt werden. Vermutlich handelt es sich um das Porträt einer Frau aus dem direkten Umkreis der Malerin, welches die Gestalt der Abgebildeten und die Qualität ihrer Kleidung getreu wiedergeben sollte, jedoch zunächst nicht zur Ausstellung im Salon bestimmt war. Darauf weisen sowohl der Bildausschnitt, als auch das relativ kleine Bildformat (58,7 x 49,7 cm) in Verbindung mit der relativ unaufwändigen, fast flächigen Behandlung des Hintergrunds hin.

Dieser dunkle Bildhintergrund fand sich in einem Porträt eines Mannes wieder (Lokalisierung unbekannt) (**A I, Kat.-Nr. 200**). Da es Mitte der 1990er Jahre aus einer belgischen Privatsammlung entwendet wurde, ist es nur möglich, sich durch eine Abbildung und Auskünfte der Nachkommen des ehemaligen Eigentümers eine Meinung zu bilden. Die geringe Auflösung der Abbildung läßt als weitere Aussage lediglich zu, daß es denselben Bildausschnitt wie das nicht datierte Portrait von Louis Fremiet im Musée des Beaux-Arts von Dijon aufweist (**A I, Abb. Kat.-Nr. 27**), und daß es sich sehr wahrscheinlich um dasselbe Modell handelt. Der Entstehungszeitraum beider Porträts läßt sich aufgrund des Alters Louis Fremiets auf dem Porträt zu Dijon auf Anfang der 1820er Jahre schätzen. Es besitzt einen nuancenreichen, beigefarbenen Hintergrund, der ebenso wie ein dunkelbrauner, teilweise changierender Bildhintergrund, in ihrem Werk wiederkehrt und durch eine Tradition inspiriert war, welche David zuvor aufgenommen und weiterentwickelt hatte.⁶⁶⁶

Bei den Modellen der lokalisierten Porträts, deren Entstehungszeit für Anfang der 1820er Jahre nachweisbar oder zu vermuten ist, handelt es sich um Personen aus dem familiären Umkreis der Künstlerin. Im Gegensatz zu diversen Zeichnungen in ihrem Skizzenbuch, in dem sie spontane Eindrücke festhielt (**A II, Abb. 2 und 4**), hatten die entsprechenden Personen ihr Modell gesessen. Eine der Zeichnungen im Skizzenbuch Sophie Fremiets von hohem Definitionsgrad und angedeuteter ovaler Rahmung (**A II, Abb. 58**), stellt vermutlich ein Selbstporträt der Künstlerin dar. Darauf ist die Malerin nach rechts gewandt sitzend bis zur Taille zu erkennen.

Ein weiteres Porträt der Malerin, ebenfalls ein Brustbild, gelangte zur Ausführung in Öl (ehem. Belgien, Privatsammlung) (**A I, Kat.-Nr. 194**). Es entstand vermutlich um den Zeitpunkt der Hochzeit Sophie Fremiets mit François Rude am 25. Juli 1821.⁶⁶⁷ Denn eine Lithographie *avant la lettre* im Musée des Beaux-Arts de Dijon, die von Dromart (nachweisbar für den Pariser Salon von 1833) nach der genannten Malerin geschaffen worden sein soll (**A I, Kat.-Nr. 24.1**), weist deutliche Ähnlichkeit mit diesem gemalten Porträt auf. Zu dieser Lithographie existiert ein Pen-

⁶⁶⁴ In diesem Zusammenhang danke ich Herrn Dr. Alain JACOBS herzlich für seinen freundlichen Hinweis auf das Gemälde, ebenso wie dem Privatsammler, welcher mir großzügig seine Sammlung öffnete.

⁶⁶⁵ FOURCAUD 1888, S. 477.

⁶⁶⁶ Vgl. BLEYL 1982.

⁶⁶⁷ Vgl. Anm. 302.

dant, welches François Rude, ebenfalls im Brustbild in Dreiviertelansicht, jedoch nach Rechts, darstellt (**A I, Kat.-Nr. 25.1**). So drängt sich die Vermutung auf, daß auch dieser Lithographie ein Ölgemälde zugrunde lag, welches ein Werk Sophie Fremiet-Rudes war. Bedingt durch die Haltung der Porträtierten, tritt ihr Blick aus den Augenwinkeln des jeweils ernsthaft wirkenden Gesichts hervor. Sowohl Sophie Fremiet-Rude als auch François Rude tragen hier dunkle Kleidung mit hellem Kragen, welcher bis an das Gesicht heranreicht und somit dieses betont. Die Brustbilder sind mit einem dunklen Hintergrund hinterfangen, der sich von dem unteren Rand der Zeichnung aus bis knapp über das Niveau des Haaransatzes hin aufhellt.⁶⁶⁸ Dies verdeutlicht, daß der dunkle Hintergrund der Abgrenzung der hellen Kleidungsstücke und der Gesichter der Porträtierten vom Farbton des Papiers dient.

Die Gesichtsphysiognomie im Selbstporträt Sophie Fremiet-Rudes unterscheidet sich von derjenigen im Porträt, das Henri Vanderhaerts, ihr späteren Schwager, nach "Mme Rude" geschaffen haben soll (**A I, Abb. Kat.-Nr. 24.2**).⁶⁶⁹ Dies besagt der handschriftliche Hinweis auf einem Exemplar einer Lithographie. Daß es sich bei der Dargestellten um Mme Rude handelt, bestätigt die typographische Bezeichnung⁶⁷⁰ am unteren Rand eines Ausschnitts, der einer ungenannten Publikation entstammt (**A I, Abb. Kat.-Nr. 24.3**). Die Abbildung auf diesem Ausschnitt zeigt dieselbe Komposition wie die soeben genannte Lithographie, doch wird hier "Wylands" als Autor genannt. Die Lithographie zeigt eine auf einem Stuhl in einer Landschaft sitzende Frau frontal, fast in Dreiviertelfigur. Sie trägt einen voluminösen Kopfputz aus gefältelten, hellen Stoffbändern, welcher mit einer Schleife unter ihrem Kinn befestigt ist. Darunter treten dunkle Locken hervor. Diese sind ähnlich wie diejenigen der Künstlerin auf der Lithographie Dromarts der zeitgenössischen Mode entsprechend frisiert. Unter dem dunklen Oberkleid schaut ein bestickter, transparenter Kragen von breiter, flacher Form hervor, unter dem ein helles Halstuch verschlungen ist, dessen Enden unter einem ihre Brust umgürtenden Band mit einer Schmuckschließe befestigt sind. Die Schulterpartie des Kleides erscheint derjenigen auf der Lithographie Dromarts sehr ähnlich. Das Modell ist auf einer Anhöhe mit halbhochem, geblättertem Pflanzenbewuchs zu sehen, von der der Blick auf eine Stadtlandschaft unter leicht bewölktem Himmel fällt. Hinter der linken Schulter des Modells erkennt man einen gotischen Belfried, das Wahrzeichen der Stadt Brüssel. Von besonderem Interesse erweist sich zudem die Handpartie der Dargestellten: Sie hält ihre mehrere Ringe tragende linke Hand locker über der Rechten in ihrem Schoß. Somit verdeckt sie zur Hälfte ein aufgeschlagenes Skizzenbuch und einen Griffel, an dessen Spitze sich eine dunkle Zeichenmine befindet.

Im Vergleich zur Lithographie von Dromart weist das hier dargestellte Gesicht mehr Rundungen auf. Handelte es tatsächlich um das Porträt Sophie Fremiet-Rudes, so wäre ihre Darstellung ungewöhnlich, da im Hinblick auf das gesamte Werk Sophie Fremiet-Rudes kein Selbstporträt bekannt ist, in dem sie auf ihre Eigenschaft als Künstlerin verweist. Hingegen scheint sie stets versucht zu haben, eine gewisse Autorität einzufangen, wie sie es in einem späteren, zu Beginn der 1840er Jahre geschaffenen Selbstporträt in Öl (**A I, Abb. Kat.-Nr. 114**).

⁶⁶⁸ Dies geschieht bei beiden Darstellungen auf der rechten Seite höher als links.

⁶⁶⁹ Brüssel, BR, Est., Henri VANDERHAERT, Portraits femmes, S II 111933 plano, "Mme Rude", Kreidelithographie auf chamoisfarbenem China, aufgewalzt auf chamoisfarbenem Büten. Stein: 28,1 x 22,3 cm; China: 29,9 x 24,5 cm; Trägerblatt: 54,5 x 36,6 cm. Unten handschriftl. bez.: "Mme Rude. Unter der Umrahmung li. typogr. bez.: H Vanderhaert del.;" Unter der Umrahmung re. typogr. bez.: Imp.¹⁶ de Dewasme-Pletincks, lith. de la Cour." – Das zweite Exemplar der BR zu Brüssel [ebd., S II 31660] trägt keine Aufschrift.

⁶⁷⁰ Paris, Bibliothèque des arts décoratifs (Union centrale des arts décoratifs), Gemälde-Dokumentationsband: 409/5: "Peinture Profane. Flandre et Belgique XIXe siècle. Artistes C-P", "Van der Haert": "Portrait de M^{me} Rude, d'après une Lithographie Originale [J] Wylands sc. Arthur Boitte, Éditeur à Bruxelles." Darunter, auf dem Trägerblatt handschriftlich in Blei: "don de M. Marin."

Die Veröffentlichungen Geigers von 1989 und 2004 nennen ein mit 1821 datiertes "Portrait de Claudine Fremiet, assise, tenant un violon sur ses genoux, devant un cahier de musique" (**A I, Kat.-Nr. 28**).⁶⁷¹ Im Jahre 1934 habe ein Privatsammler dem Museum von Dijon einen Ankaufsvorschlag des circa 190 x 140 cm messenden Gemäldes unterbreitet.⁶⁷² Diese Maße entsprechen in etwa denjenigen des oben genannten "Portraits von Victorine Fremiet mit Gitarre" (1818) (**A I, Abb. Kat.-Nr. 7**). Die bei Geiger angegebene Bildbeschreibung läßt eine ikonographische Nähe beider Gemälde vermuten.

1968 wurde in Antwerpen ein Gemälde versteigert, das im Auktionskatalog unter "Sophie Rude" figurierte. Dort wurde auch angegeben, daß es signiert und mit "1812" datiert war (**A I, Kat.-Nr. 26**).⁶⁷³ Da der Versuch einer Kontaktaufnahme mit dem Käufer des Gemäldes über das betreffende Auktionshaus unfruchtbar blieb, können hier nur Aussagen nach einer Farbabbildung getroffen werden.⁶⁷⁴ Obwohl Geiger die Unwahrscheinlichkeit bemerkte, daß Fremiet bereits vor ihrer Hochzeit mit "Sophie Rude" signierte, meinte sie, die Signatur oder die Datierung sei mit Sicherheit verändert worden. So erwägte sie, es könne sich um eines der 1818 im Salon von Brüssel ausgestellten Werke handeln.⁶⁷⁵ Es ist zu vermuten, daß es sich bei der Datierung lediglich um einen versehentlichen Zahlendreher handelt.

Das Porträt zeigt eine junge Dame in Dreiviertelfigur auf einem breiten Sitzmöbel mit umlaufender, an den Rändern vergoldeter Lehne.⁶⁷⁶ Ihr Gesicht ist frontal den Betrachtenden zugewandt, während ihr Körper leicht nach rechts gerichtet zu sehen ist. Der rechte Ellenbogen des Modells liegt scheinbar entspannt auf der Seitenlehne des Möbels. Die rechte Hand hält einen breiten, kräftig roten Kaschmirschal, welcher an seiner breiten Bordüre mit orientalisierendem, in Schwarz und Beige gehaltenem Muster versehen ist. Für die Betrachtenden unsichtbar, umläuft der breite Schal den Rücken des Modells und umfängt den Ellenbogen ihres linken Arms, dessen ringbesetzte Hand im Schoß des Modells ruht. Die sehr aufrecht sitzende Person trägt ein weißes Seidengewand, welches an Dekolleté und Ärmelenden mit Spitzen besetzt ist. Breite goldene Armbänder umfassen ihre Handgelenke. Auf diese Schmuckstücke sind große rote Edelsteine in runder Fassung montiert. Diese korrespondieren mit der kostbaren Brosche auf dem Gürtel unterhalb der Brust und den Edelsteinen auf dem Diadem der Porträtierten. Gemeinsam mit ihrem hellen Inkarnat kontrastiert das schimmernde Seidengewand mit dem dunklen Bildhintergrund. Die Pose des Modells und die feine Darstellung der unterschiedlichen, kostbaren Materialien verleihen dem Gemälde eine außerordentliche Eleganz und einen fast majestätischen Charakter. Zwar ist die Haltung der Dargestellten durch eine über ihre Oberschenkel auf die rechte Bildecke zulaufende imaginäre Diagonale mit Porträts von David vergleichbar, doch geht es über ein "modèle traditionnel du portrait d'apparat"⁶⁷⁷ oder gar eine schlichte Übernahme Davidscher Bild-

⁶⁷¹ GEIGER in: *BSAf* (1989), S. 181, Nr. 9 und GEIGER [2004], S. 152, Nr. 20: "Portrait de Claudine Fremiet, assise, tenant un violon sur ses genoux, devant un cahier de musique." [...] Dans une collection particulière en 1934; une proposition de vente faite au Musée des Beaux-Arts de Dijon n'eut pas de suite. [Ohne genauere Quellenangabe].

⁶⁷² Der diesbezügliche Aktenvorgang ist leider nicht in der Dokumentation des MBA / Dijon enthalten [Stand: 09/2005].

⁶⁷³ Schilderijen – Tableaux. Beelden – Meubelen – Kristal – Zilverwerk, enz. Sculptures – Meubles Cristaux – Argenterie. Guillaume Campo, Antwerpen. 20-22.05.1968. [Aukt.-Kat., unpag.], Lot.-Nr. 230: "RUDE Sophie (1797-1867) – Vrouwenportret – Portrait de femme. Doek-Toile. Get. Sig.1812. Zie afbeelding – Voir reproduction." [auf der gegenüberliegenden Seite:] Abb. in s-w: "230. RUDE SOPHIE (1797-1867)".

⁶⁷⁴ GEIGER [2004], S. 42: Abb. in F. – Paris, Musée du Louvre, Gemäldedokumentation, Karton "Sophie Rude", Abb. in F. [mit originalem Goldrahmen].

⁶⁷⁵ GEIGER [2004], S. 149, Nr. 8: "Il est impossible que Sophie Fremiet ait signé Sophie Rude trois ans avant son mariage; le nom ou la date ont certainement été modifiés. Serait-ce le portrait exposé au Salon de Bruxelles, 1818, n° 99 (voir n° 10)."

⁶⁷⁶ Das dargestellte Sitzmöbel befand sich vermutlich im Besitz der Künstlerin, denn ein solches findet sich auf einer späteren Zeichnung von 1850 (**Abb. Kat.-Nr. 152**) wieder.

⁶⁷⁷ GEIGER [2004], S. 42.

formeln in "schrecklicher Frontalität"⁶⁷⁸ klar hinaus. Der Pose des Modells ähnelt es beispielsweise dem "Portrait de Madame Bertin de Vaux", das Anne-Louis Girodet-Trioson (Montargis, 29.01.1767 – Paris, 09.12.1824) 1809 malte und dem in seiner kürzlichen Retrospektive zu Recht ein positives Urteil widerfuhr (**A I, Abb. Kat.-Nr. 26.1**)⁶⁷⁹ oder dem "Portrait de Madame Tallien" von John-James Masquerier (1778 – 1855), nach dem William Bond eine Radierung in Pointillétechnik schuf (**A I, Abb. Kat.-Nr. 26.2**).⁶⁸⁰

Für den Schaffenszeitraum Sophie Fremiet-Rudes von 1820 bis 1825 kann ein weiteres Porträt in die Forschungsdiskussion eingebracht werden, das zeitweise als ein Werk Jacques-Louis Davids galt.⁶⁸¹ Es handelt sich um das "Portrait de Charlotte-Lucie Delavault" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 22**), das 1820 gemalt wurde. Nach diesem Gemälde konnten Lithographien von verschiedenen Steinen aufgefunden werden (**A I, Abb. Kat.-Nr. 22.1** und **22.2**). Der handschriftlichen Bezeichnung auf einer Lithographie *avant la lettre*⁶⁸² zufolge verstarb das Modell am 16. August 1825. Die Lithographie zeigt Mademoiselle Delavault im Brustbild nach rechts, ebenso wie zwei weitere Lithographien, die jeweils [Jean-Baptiste] "Madou" (Brüssel, 03.02.1796 – Brüssel, 03.04.1877) als Zeichner und [Jean-Baptiste-Ambroise-Marcelin] Jobard (Baissey, 1792 – Brüssel, 27.10.1861) als Schöpfer der Lithographie angeben.⁶⁸³ Beide Lithographien tragen im Stein eine Bezeichnung, der entnommen werden kann, daß das Modell in jungem Alter verstarb:

Alléguez, la beauté [,] la vertu, la jeunesse [,] [/] La mort ravit tout sans pudeur.

Während die erstgenannte Lithographie von einem gewissen Charles Busso am 19. November 1849 an einen gewissen "Monsieur Devaux" gegeben wurde, trägt eine der beiden anderen eine nicht datierte Widmung von A. Delavault "A son amie monsieur Sedie".⁶⁸⁴ Auch die dritte dieser Lithographien trägt eine – diesmal handschriftliche – Bezeichnung, der zu entnehmen ist, daß

⁶⁷⁸ FOUCAULT [2004], S. 12. FOUCAULT empfindet das Gemälde als "terriblement frontale" und ordnet es in die Anfangsphase der Künstlerin ein, während derer sich einer "trop pleine formule davidienne" bedient habe.

⁶⁷⁹ Vgl.: *Girodet 1767-1824*. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée du Louvre, 22.09.2005 – 02.01.2006; USA, Chicago, The Art Institute of Chicago, 11.02.-30.04.2006; USA, New York, The Metropolitan Museum of Art, 22.05.-27.08.2006; CA, Montréal, musée des Beaux-Arts de Montréal, 12.10.2006-21.01.2007). Hrsg. Sylvain BELLENGER. [Paris] 2005, S. [415], Kat.-Nr. 98 m. Abb. in F.

⁶⁸⁰ *Au temps des merveilleuses. La société parisienne sous le Directoire et le Consulat*. (Ausst.-Kat. Paris, Musée Carnavalet, 09.03.2005-12.06.2005). [o.O.] 2005, S. 80, Kat.-Nr. 81, Abb. in s-w.

⁶⁸¹ Die relevante Bezeichnung im Stein der Lithographie von MADOU wurde auch von VAUTIER entdeckt. Dies war Anfang 2002 ihrer privaten Dokumentation zu entnehmen, in die sie mir freundlicherweise Einsicht gewährte. – In der vorliegenden Arbeit jedoch wird diese Lithographie erstmals mit dem ihr zugrunde liegenden Gemälde "Portrait de Mademoiselle Lucie de la Vault" in Verbindung gebracht, das aufgrund seiner Signatur zeitweise als Werk Jacques-Louis DAVIDS galt.

⁶⁸² Brüssel, BR, Est., S. III 26166 / 4°: Avant la Lettre [MADOU, Jean-Baptiste (Zeichner) und JOBARD, [A.M.] (Lithograph) nach FREMIET, Sophie (Malerin)]: Portrait de Charlotte Delavault. Lithographie auf chamoisfarbenem, festem Velin, Stein: 12,4 x 10,4 cm (max.); Blatt: 19,4 x 12,4 cm. Unter dem Stein bez. in Blei von Hand Charles Busso Delavault: "Charlotte De Lavault [/] + le 16. août 1825 [/] Donné à monsieur Devaux [/] par Charl. Busso-Delavault [/] le 19.9.1849."

⁶⁸³ Brüssel, BR, Est., S. III 26168 / 4°: MADOU, [Jean-Baptiste] (Zeichner) und JOBARD, [A.M.] (Lithograph), nach [FREMIET, Sophie (Malerin)]: Portrait de Mme Delavault. Lithographie auf chamoisfarbenem, festem Bütten, Stein: 12,1 x 11,1 cm (Darst., max.); Blatt: 22,0 x 18,5 cm (max.). Im Stein unten links bez.: "Madou". Im Stein unten rechts bez.: "Lith. de Jobard." Unter der Darst. im Stein bez.: "Alléguez, la beauté la vertu, la jeunesse [/] la mort ravit tout sans pudeur." Darunter von unbekannter Hand bez. in Blei: [Linke Spalte:] "a toi, la gloire et l'ai ont de ton Perci... [/] Je vivais pour t'adorer: [/] quant tu n'es plus; Dans ma douleur amère [/] Je ne vis que pour le pleurer. [Rechte Spalte:] Du Sejour des Vertus, s'il est un autre mondes [/] Jette un regard consolateur [/] sur les toiles parents, vois leur douleur profonde [/] depuis ton trépas a détruit leur bonheur. [Unter beiden Spalten mittig:] monc le 16 avril 1825." – Brüssel, BR, Est., S. II 89553: MADOU, [Jean-Baptiste] (Zeichner) und JOBARD, [A.M.] (Lithograph), nach [FREMIET, Sophie (Malerin)]: Portrait de Mme Delavault. Lithographie auf chamoisfarbenem Chinapapier, aufgewalzt auf chamoisfarbenem, festem Bütten. Stein: 12,2 x 11,2 cm (Darst., max.); Blatt (China): 15,9 x 12,7 cm; Trägerblatt: 27,6 x 21,1 cm. Im Stein unten links bez.: "Madou". Im Stein unten rechts bez.: "Lith. de Jobard." Unter der Darst. im Stein, am unteren Rand des aufgewalzten Blattes, bez.: "Alléguez, la beauté la vertu, la jeunesse [/] la mort ravit tout sans pudeur." Unter dem aufgewalzten Blatt, z.T. in dieses hineingreifend bez. in Blei, von Hand A[...] DELAVAUTS: "A son ami monsieur Sedie a Delavault".

⁶⁸⁴ Möglicherweise waren diese Mitglieder der Familie DELAVAUT verwandt mit dem nur wenig bekannten Maler Benjamin DELAVAUT (geb. in Niort, gest. ebd. i.J. 1846).

das Modell zum Zeitpunkt der Lithographie bereits verstorben war. Diese Bezeichnung, die hier in originaler Orthographie wiedergegeben ist, stammt von einer Mademoiselle Delavault offenbar sehr nahestehenden Person aus Mons:

a toi, la gloire et l'ai ont de ton Perci... [/] Je vivais pour t'adorer: [/] quant tu n'es plus; Dans ma douleur amère [/] Je ne vis que pour te pleurer. [Rechte Spalte:] Du Sejour des Vertus, s'il est un autre mondes [/] Jette un regard consolateur [/] sur les toiles parens, vois leur douleur profonde [/] depuis ton trépas a détruit leur bonheur. [Unter beiden Spalten mittig:] monc le 16 avril 1825.

Da Louis Fremiet in Mons wohnte, legt der Entstehungsort der Widmung, ebenso wie die Briefe Sophie Fremiets vom 20. Dezember 1819 und von der Mitte des Monats Mai des Jahres 1826 nahe, daß die Künstlerin mit der Familie Delavault gut bekannt war.⁶⁸⁵ Der letztgenannte Brief enthüllt, daß es sich bei Charles Busso um den aus den nördlichen Niederlanden stammenden Ehemann von Félicité Delavault handelte. Beide lebten nach ihrer Hochzeit im Frühjahr 1826 im südlichen Teil der Niederlande. Auch David war mit der Familie Delavault bekannt, denn einer ihrer Angehörigen hatte ihm am 9. Dezember 1819 ein antiroyalistisches *pièce*⁶⁸⁶ geschickt.⁶⁸⁷ Außerdem soll ein zur gleichen Zeit wie David in Brüssel lebendes Ehepaar namens "De la Vault" Porträts ihrer beiden Töchter Laure und Lucie in Auftrag gegeben haben.⁶⁸⁸ Nachdem beide 1825 einer Epidemie zum Opfer fielen, soll das Brüsseler Grab der beiden von François Rude gestaltet worden sein.

Aus den Bezeichnungen aller im Zusammenhang mit dem Porträt Mademoiselle Delavaults genannten Lithographien geht das starke Bedürfnis ihrer Angehörigen hervor, ihr Bildnis nach ihrem Tod wachzuhalten. Während die oben genannten drei Darstellungen Charlotte Delavault im Brustbild nach rechts zeigen und vermutlich vom selben Stein stammen, konnte eine weitere Lithographie von einem anderen Stein aufgefunden werden,⁶⁸⁹ welche das Modell im Brustbild nach links zeigt. Die Physiognomie des Gesichts Delavaults, welches bis zu den Schläfen von sichtbar frisierten, dunklen Locken umrahmt wird, erscheint weicher und die Augenpartie offener. Ein weiterer Unterschied findet sich im Bereich des Ausschnitts eines dunklen, puffärmeligen Kleides: Das Dekolleté wurde hier weniger schattierungsreich dargestellt und besitzt so eine geringere plastische Wirkung. Zudem ist der Abschluß des bis über die Enden der Locken knapp hinausreichenden Hintergrunds geschlossener als in den drei oben genannten Lithographien. Das wesentlichste Merkmal dieser Lithographie ist jedoch eine unterhalb der linken Schulter der Dargestellten verlaufende Bezeichnung im Stein: "Sophie Fremiet p[inxi]^l", welche Sophie Fremiet als Autorin eines gemalten Porträts von Charlotte Delavault und dieses als Vorlage der hier

⁶⁸⁵ Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 20.12.1819. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 6 u. 7, hier: Blatt 1, Fol. 1 r: "[N]ous avons eue quelque soirées chez les dames lavaut[.]" – Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 08.05.1826. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 29 u. 30, hier: Blatt 1, Fol. 2 r: "félicité delavaut vient de se marier [/] avec m' bussu un hollandais qui a 25 à trente [/] mille livre de rente c'est un homme très [/] instruit très bon et qui j'en suis sure la [/] rendra bien heureuse il quitte la hollande [/] pour ne pas séparer félicité de sa famille [/] et ils vont demeurer tous ensemble"

⁶⁸⁶ Paris, ENSBA, Ms 323, Fol. 9 – Hinweis auf das Ms durch WILDENSTEIN / WILDENSTEIN 1973, S. 216, Nr. 1860 – AGIUS-D'YVOIRE in: Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990, S. 625.

⁶⁸⁷ Möglicherweise besteht ein familiärer Zusammenhang zwischen diesem DELAVAUULT und dem von JAL 1828 erwähnten Polizeipräfekten beziehungsweise Mitglied im *Conseil d'Etat*. – Vgl. JAL, A[uguste]: *Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra, sur le salon de 1827*. Paris 1828, S. 44-49 und S. 532.

⁶⁸⁸ Catalogue of Important Paintings and Drawings comprising drawings and Paintings by Artists of the French School, etc. Aukt.-Kat. Sotheby & Co. London 09.07.1936, S. 26, Lot.-Nr. 100. – Ich danke dem Getty Research Institute / Los Angeles für die freundliche Zusendung von Photokopien aus diesem Katalog.

⁶⁸⁹ Brüssel, BR, Est., S. III 26167 / 4^o: MADOU, [Jean-Baptiste] (Zeichner) und JOBARD, [M. A.] (Lithograph), nach FREMIET, Sophie (Malerin): Portrait de Charlotte Delavault. Lithographie auf chamoisfarbenem Kupferdruckkarton: Darst. [doppelte Einfassungslinie in Blei]: 16,2 x 13,1 cm; Blatt: 18,4 x 14,7 cm. Im Stein unten rechts bez.: "Sophie Fremiet p^l". Unten links typogr. bez.: "Madou."; Unten rechts typogr. bez.: "Lith. de Jobard." Darunter mittig typogr. bez.: "Alléguez, la beauté, la vertu, la jeunesse; La mort ravit tout sans pudeur."

genannten Lithographie enthüllt. Aufgrund dieser Bezeichnung ist zu vermuten, daß das Gemälde noch vor der Hochzeit der Künstlerin geschaffen wurde.

Im Zusammenhang mit dem Porträt von Mademoiselle Delavault verdient der Hinweis von Bordes⁶⁹⁰ auf ein Porträt einer "Mademoiselle Lucie de la Vault" besonderes Interesse, das dem Stil Jacques-Louis Davids sehr nahe käme. 1936 war es während einer Londoner Auktion kurzfristig öffentlich zu sehen. Nach Ausweis des Auktionskatalogs sei es von Jacques-Louis David signiert und von diesem auf 1820 datiert gewesen.⁶⁹¹ Als Authentizitätsbeweis wurde vom Auktionshaus die mit dem oben zitierten Dreizeiler "Alléguez la beauté [...]" versehene Lithographie Jobarts [sic!] angegeben. Ein Vergleich der Abbildung des Porträts von "Mademoiselle Lucie de la Vault" mit der Lithographie nach dem Porträt von "Charlotte Delavault" von Sophie Fremiet enthüllt jedoch, daß beide Darstellungen nach demselben Modell entstanden sein müssen. Das "Portrait de Charlotte [Lucie] Delavault" scheint also tatsächlich 1820 entstanden zu sein, die Signatur muß hingegen als apokryph eingeschätzt werden.

Warum bei den beiden in dieser Arbeit zuerst genannten Lithographien ein Verweis auf die Urheberschaft Sophie Fremiets unterlassen wurde ist unklar. Außerdem ist unbekannt, ob sich dies zu einer öffentlichen Affaire entwickelte, wie dies bei einer Kreidelithographie nach dem Porträt von Claude Wolf, genannt Bernard, der Fall war, welche als Autor "L. David" angab. (Vgl. das folgende Kapitel).

Immerhin gelingt es, im Rahmen dieser Arbeit ein weiteres, mit Davids Namen "signiertes", Gemälde Sophie Fremiet-Rude zuzuschreiben.

III.3.2 DAS PORTRÄT VON CLAUDE WOLF, GENANNT BERNARD

Dieses bis zum Knie des Modells reichende Ölporträt⁶⁹² von 125 x 85 cm zeigt den französischstämmigen Sänger, Schauspieler und Autor Claude Wolf, genannt Bernard (Scey-sur-Saône, 1778 – New Orleans, 1850), der ab 1818 in der heute *Théâtre de la Monnaie* genannten Oper von Brüssel wirkte und ab April 1819 bis 1823 deren Direktor war (**A I, Abb. Kat.-Nr. 23**).⁶⁹³ Unten links trägt es die Bezeichnung "David bruss".

Bernard ist vor einem nach rechts aufhellenden, braunen Hintergrund verschiedener Farbnuancen frontal auf einem stoffbezogenen Armstuhl aus rötlichem Holz sitzend dargestellt. Sein Gesicht, welches von kurzen, dunklen Locken mit seitlichen Koteletten umrahmt wird, ist den Betrachtenden zugewendet. Sein Körper ist leicht nach links gedreht und sein linker Ellenbogen ruht auf einem neben ihm stehenden Tisch. Unter seiner linken, leicht gekrümmten Hand befindet sich ein im oberen Bereich teilweise beschriebenes chamoisfarbenes Blatt, welches mit der dunklen

⁶⁹⁰ BORDES in: Ausst.-Kat. Los Angeles / Williamstown 2005-2006, S. 353, Anm. 6 Fortsetzung: "Among the other portraits at one time ascribed to David's Brussels production, the most intriguing are identified as *Mademoiselle Lucie de la Vault*, claimed to be signed and dated 1820 (Trévisé Sale, Sotheby's London, 9 July 1936, no. 100), perhaps the closest in spirit [...]"

⁶⁹¹ Aukt.-Kat. London, SOTHEBY'S, 09.07.1936, S. 26, Lot.-Nr. 100: "Portrait of Mademoiselle Lucie de la Vault, half length, in low-cut dress, facing, signed and dated 1820. 23 in. by 27 ¾ in."

⁶⁹² Paris, Musée du Louvre, Inv. RF. 2190, 125 x 85 cm, unten links signiert (apokryph): David, bruss. – *Catalogue Sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre et du Musée d'Orsay. III, IV, V: École française*. Erstellung des Katalogs: Isabelle CAMPIN; Anne ROQUEBERT. Leitung des ikonographischen Index: Jacques FOUCART. Werkliste: Elisabeth FOUCART-WALTER. Paris 1986. Bd. 4, S. 202.

⁶⁹³ ISNARDON, Jacques: *Le Théâtre de la Monnaie. Depuis sa fondation jusqu'à nos jours*. Brüssel 1890, S. 169-187. – RENIEU, Lionel: *Histoire des Théâtres de Bruxelles. Depuis leur origine jusqu'à ce jour*. 2 Bde. Brüssel 1974, Bd. 2, S. 667, 728. – SALÈS, Jules: *Théâtre Royal de la Monnaie. 1856-1970. Précédé d'un résumé historique de 1700 à 1855*. Nivelles [1971], S. 23. – FABER, Frédéric: *Histoire du Théâtre Français en Belgique, depuis son origine jusqu'à nos jours. D'après des documents inédits reposant aux Archives Générales du Royaume*. Bruxelles, Paris 1878-1880. 5 Bde., Bd. 4 (1880), S. 316. – Vgl. MICHEL 1981, S. 181.

Tischdecke kontrastiert. Hinter dem Arm Bernards ist ein Tintenfaß mit einer darin steckenden, oben gekappten hellen Schreibfeder zu sehen. In seiner auf seinem Oberschenkel ruhenden rechten Hand hält Bernard als sein Schreibgerät einen weißen, an seiner Spitze tintengetränkten Federkiel. Die entspannt wirkende Haltung des Modells spiegelt sich in seiner locker sitzenden Kleidung wieder: Über seinem weißen Hemd mit breitem, hochstehenden Kragen trägt er zwei Westen. Die untere ist aus rotem Stoff und die darüberliegende aus einem hellen Material mit goldfarbenen dünnen Querstreifen und goldenen Knöpfen, die größtenteils geöffnet sind. So geben beide Westen den Blick frei auf das um Bernards Hals lose geknotete dunkle Tuch mit hellen, feinen und orthogonal gekreuzten Parallelstreifen. Über dieser Kleidung trägt Bernard einen dunklen Anzug, dessen Jacket ein breites Revers besitzt.

Die Entstehungszeit des Gemäldes läßt sich zunächst grundsätzlich zwischen den Jahren 1818 und 1823 einordnen.⁶⁹⁴ Denn, wie Guiffrey erwähnte, befand sich Bernard ab 1818 am Brüsseler *Théâtre Royal* als Sänger und schrieb ein Bühnenstück, welches aus Anlaß der offiziellen Eröffnungsfeier des neuen Theatergebäudes am 25 Mai 1819 aufgeführt wurde.⁶⁹⁵ Zu diesem Zeitpunkt bis zum Sturz Wilhelms I. trug das Theater den Namen *Les Comédiens ordinaires de S.M. le roi des Pays-Bas*.⁶⁹⁶ Erst später wurde das Theater entsprechend seinem bereits während der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bestehenden Rufnamen offiziell *La Monnaie* genannt.

Das Porträt Bernards war von keinem der zeitgenössischen Biographen Davids erwähnt worden. Es blieb bei den Nachfahren Bernards in Scy-sur-Saône erhalten, bis es 1902 von Joseph-Edmond Ployer (Paris, 1841 – Paris, 1916)⁶⁹⁷ angekauft wurde, welcher es nach seinem Tode dem Louvre vermachte. Es rückte also erst relativ spät ins kunsthistorische Blickfeld. Bereits 1903 wurde es in einem Aufsatz Guiffreys beschrieben und dort durch eine Heliogravure J[ules-Adolphe] Chauvets (geb.: Péronne, 29.09.1828) der interessierten Öffentlichkeit als Werk Jacques-Louis Davids vorgestellt⁶⁹⁸ und als solches akzeptiert, zumal eine große Vorliebe Davids für das Theater überliefert war.⁶⁹⁹ Guiffrey lobte die Farbigkeit des Gemäldes, welche an der flämischen Malerei orientiert sei.⁷⁰⁰ Denselben Einfluß stellte Holma 1940 fest.⁷⁰¹ Die Malweise des Inkarnats verglich Holma mit dem Malduktus der spanischen Malerei, von der David unbewußt inspiriert worden sei. Das Werk weise wenig Spuren des Alters auf, es sei durchaus in der Tradition seiner vorherigen Porträts zu sehen und sein Pinselstrich besitze "beaucoup de souplesse sinon de force", auch wenn es kein Hauptwerk darstelle. Vierzig Jahre später bezeichnete Schnapper die Technik als recht weich (*flo*)⁷⁰² und Brookner entdeckte eine Stilabweichung, welche in der

⁶⁹⁴ MICHEL 1981, S. 181.

⁶⁹⁵ GUIFFREY, Jean: *David et le Théâtre pendant le séjour à Bruxelles*. Paris 1903, S. [1]-12, hier: S. 7, Abb. gg. S. 6. [= Sonderdruck aus: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 30, 09/1903, S. 201-205, Abb. gg. S. 204.]

⁶⁹⁶ Vgl. VAN DER HOEVEN, Roland: *Le Théâtre de la Monnaie au XIXe Siècle. Contraintes d'exploitation d'un théâtre lyrique 1830 – 1914*. [Brüssel] 2000, S. 10.

⁶⁹⁷ Zur Provenienz des Gemäldes vgl.: GUIFFREY 1903, S. 7. – Zu PLOYER vgl.: LAVEISSIÈRE, Sylvain: "Ployer, Joseph Edmond". In: *Les donateurs du Louvre*. Paris 1989, S. 294. Die Leinwand des Gemäldes wurde kurz nach dem Ankauf doubliert.

⁶⁹⁸ DAVID, Louis (Gemälde [sic!]); CHAUVET, J[ules-Adolphe] (Heliogravure); PORCABEUF, A[...] (Drucker): "Portrait du comédien Wolf dit Bernard." Heliogravure, 21,0 x 15,5 cm. Unter der Darst. links typogr. bez.: "Louis David pinx. Unter der Darst. rechts typogr. bez.: "Héliog. J. Chauvet." Unter der Darst. mittig typogr. bez.: "PORTRAIT DU COMÉDIEN WOLF dit BERNARD [/] (Appartient à M. E. Ployer.)" In der Blattecke unten links typogr. bez.: "Gazette des Beaux-Arts." In der Blattecke unten rechts typogr. Bez.: "Imp. A. Porcabeuf Paris". – Heliogravure in: GUIFFREY 1903, gg. S. 6.

⁶⁹⁹ GUIFFREY 1903, S. 6.

⁷⁰⁰ GUIFFREY in: *Gazette des Beaux-Arts* (1903), S. 8: "David, vivant depuis plusieurs années dans le pays de Rubens, avait été séduit par le beau métier des coloristes flamands."

⁷⁰¹ HOLMA, Klaus: *David, son évolution et son style*. Paris 1940, S. 97.

⁷⁰² SCHNAPPER 1980, S. 290. – Vgl. SCHNAPPER 1981, S. 293: "[...] dennoch ist das Werk hochinteressant, weil es eine veränderte Technik offenbart: Das Modell ist ein wenig verhüllter, ein wenig weicher als in den früheren Bildnissen,

Autorschaft eines anderen, "zweitrangigen" Künstlers begründet sei oder aber im vorgerückten Alter Davids.⁷⁰³ Kurz darauf vermißte Michel bei dem Gemälde die Lebhaftigkeit und die Charakterisierungsstärke, welche er bei dem Porträt Alexandre Lenoirs (1817) beziehungsweise demjenigen des Abbé Sieyès (1817) schätzte.⁷⁰⁴ Er sah das "Portrait de l'acteur Wolf, dit Bernard" als Beispiel für die Ungleichmäßigkeit der Gemäldeproduktion Davids während seiner Brüsseler Periode an. Die Thesen Brookners vermochten sich nicht durchzusetzen und wurden schließlich 1985 durch Schnapper⁷⁰⁵ energisch zurückgewiesen. Er vermutete, daß es sich bei dem Porträt eher um ein meisterliches Frühwerk Sophie Fremiet-Rudes handele als um ein bescheidenes Werk Davids.⁷⁰⁶ Doch wagte es Schnapper noch nicht, bei seiner Zuschreibung dieses Gemäldes über ein "attribué à David" hinauszugehen, obwohl ihm Denis Coekelberghs einen wichtigen Quellenfund hatte zukommen lassen. Der entsprechende Artikel in *L'Oracle* vom 6. April 1825⁷⁰⁷ wurde von Vautier erstmals vollständig zitiert:

La réclamation suivante que le Journal de Bruxelles a refusé de publier vient de nous être communiquée: 'Depuis quelques jours, il paraît chez les marchands d'estampes de Bruxelles, un portrait lithographié à Paris, avec cette inscription: Bernard, directeur et acteur de l'Odéon, lithographié par Noël, d'après L. David. Ce portrait n'a point été fait par M. David. Il est bien vrai que peu de temps après l'achèvement de cet ouvrage, M. Bernard mit son portrait en scène avec lui et que, jouant à Anvers dans 'l'Erreur d'un bon père.', il attribua par erreur ce portrait à M. David; plusieurs personnes le crurent par erreur; mais le personnage que le portrait représente a par lui-même assez de consistance pour n'avoir pas besoin de ces supercheries fréquemment employées dans la vue de donner aux ouvrages d'art que l'on possède et à soi-même une importance empruntée. Ceci tient uniquement à un singulier défaut de mémoire, à une malheureuse organisation, dont M. Bernard est affligé; il y a des gens qui voient, entendent, disent et font certaines choses; tandis que pour d'autres, ils ne peuvent ni voir, ni entendre, ni dire, ni faire. M. Bernard est dans la catégorie de ces gens-là par rapport à la mémoire. Dans ses relations particulières, il en jouit pleinement, mais lorsqu'il parle au public, elle lui échappe, comme chacun sait. Il était certainement présent quand son tableau a été fait, il a vu quel artiste a exécuté cet ouvrage; il en a conservé quelque temps la mémoire, en venant plusieurs fois lui exprimer sa satisfaction et lui rendre les éloges qu'on en faisait; mais sur le théâtre et sur la lithographie, la mémoire lui a manqué, et pour le remettre dans son rôle, je lui souffle que son portrait a été fait par Mlle Sophie Fremiet, actuellement Mad. Rude.'⁷⁰⁸

Wahrscheinlich hatte das *Journal de Bruxelles* eine Publikation dieses Artikels abgelehnt, weil es ihn als zu ungeheuerlich empfand. Den Anlaß für diesen Artikel bildete die Veröffentlichung einer Kreidelithographie von Alphonse-Léon Noël (Paris, 07.02.1807 – Paris, 06.01.1884), einem Schüler von Antoine-Jean Baron Gros (Paris, 16.03.1771 – Meudon, 26.06.1835) und Louis Hersent (Paris, 10.03.1777 – Paris, 02.10.1860), die ihrerseits Schüler Davids waren. Auf dieser Lithographie war vermerkt, daß sie "d'après L. David" geschaffen worden sei. Nach der Zahl der erhaltenen Drucke zu schließen, scheint diese Lithographie einen sehr hohen Verbreitungsgrad

und das weckt seltsamerweise den Gedanken an die Entwicklung eines anderen Malers, dessen Laufbahn mehr als einen Berührungspunkt mit Davids eigener aufwies, nämlich Jean-Baptiste Greuze."

⁷⁰³ BROOKNER 1980, S. 185: "The outline is fuzzed, particularly round the area of the left arm, and the paint could have been applied by any second-rate painter such as Pagnest or Riesener."

⁷⁰⁴ MICHEL, Régis: "Portrait de l'Acteur Wolf, dit Bernard". In: *David e Roma / David et Rome*. [Zweisprachige Ausgabe] (Ausst.-Kat. I, Rom, Académie de France à Rome, 12/1981-02/1982). Rom 1981, S. 181-183, hier: S. 182.

⁷⁰⁵ SCHNAPPER in: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986, S. 421, Kat.-Nr. 415.

⁷⁰⁶ SCHNAPPER in: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986, S. 421, Kat.-Nr. 415: "J.L. David (attribué à): Portrait de Wolf, dit Bernard". SCHNAPPER fragte "S'agit-il d'une collaboration, dans laquelle l'élève estimait à bon droit avoir joué le rôle essentiel, ou d'une œuvre originale de Sophie Rude?" und kam zu dem Entschluß "Bernard pourrait bien être son chef-d'œuvre de jeunesse, plutôt qu'une œuvre modeste de David."

⁷⁰⁷ [o.V.] in: *L'Oracle*, 06.04.1825), S. 2-3. – VAUTIER in: Ausst.-Kat. Brüssel 1987-1988, S. 42-43, Kat.-Nr. 63, S. 43 m. Abb.

⁷⁰⁸ Zitiert nach: VAUTIER in: Ausst.-Kat. Paris 1987-1988, S. 42-43.

erfahren zu haben.⁷⁰⁹ Noël's Lithographie gab das Porträt Bernards im Brustbild und, bedingt durch den druckgraphischen Prozeß, der Bewegungsrichtung des Gemäldes entgegengesetzt wieder. Die Angabe auf der Lithographie, Bernard sei "Directeur et Acteur du Théâtre Royal de l'Odéon"⁷¹⁰ bezieht sich auf Bernards Amt des Direktors des Pariser Odéons, das er vom 01. August 1824 an zwei Jahre lang bekleidete.⁷¹¹ Zwischen seiner Arbeit in Brüssel und in Paris hatte er 1823 die Verwaltung des Antwerpener Theaters übernommen.⁷¹² Wie in dem oben zitierten Artikel aus dem Jahr 1825 erwähnt, scheint Bernard sein Porträt 1823 der Antwerpener Öffentlichkeit unter dem Namen Davids vorgestellt zu haben. Guiffrey machte erstmals auf einen anderen Zeitungsartikel vom 2. November 1823 aufmerksam, anhand dessen bestätigt werden kann, daß Bernard das Gemälde anlässlich der Aufführung von *Alexis ou l'erreur d'un bon père* als Teil der Bühnendekoration verwendete. Dies zeitigte die gewünschte Wirkung, indem es rege Besucherströme anzog:

Il paraît que le spectacle est très suivi à Anvers; Bernard qui administrait ici assez mal, parce que ses appointements étaient fixes, ce qui est toujours fort mauvais, administre très bien à Anvers, où il travaille pour son compte... Bernard emploie tous les moyens d'attirer le public. Dernièrement, dans *Alexis ou l'erreur d'un bon père*, il a placé dans la décoration un ornement fait pour plaire: le portrait de M. Bernard, peint en grand par David. On faisait queue dans les loges de coulisses pour voir l'ouvrage de ce grand peintre, que nous devons être fiers de posséder parmi nous.⁷¹³

Sowohl dieser Artikel von 1823 als auch der polemische, Bernard der Lächerlichkeit preisgebende Artikel von 1825 wurden zu Lebzeiten Davids publiziert, scheinen jedoch weder von ihm noch von Bernard öffentlich kommentiert worden zu sein. Nach der Ausstellung in Brüssel 1985/1986, sahen es Pierre Rosenberg 1986 und Bruno Foucart 1987 als erwiesen an, daß das Gemälde von Sophie Fremiet-Rude stamme.⁷¹⁴ Letzterer meinte zudem, daß Bernard selber für die fragliche "Signatur" gesorgt habe. In der folgenden Pariser Ausstellung des Gemäldes 1987/1988 wurde es erstmals unter dem Namen Sophie Fremiet-Rudes ausgestellt.⁷¹⁵ Im Rahmen seiner nächsten Ausstellung zu Brüssel im Jahre 2000, ging Van der Hoeven soweit, Sophie Fremiet nicht nur das Gemälde, sondern auch die Bezeichnung zuzuschreiben. Er bezichtigte sie, einen

⁷⁰⁹ Zum Beispiel in: Brüssel, Archives de La Monnaie, [o. Inv.-Nr.] (Schenkung M. Nelson LE KIME 1925); Paris, BnF, Est., Inv. D 088892, N2 folio, Vol. 146; Paris, Archives de l'Odéon [Coll. TNO, Fonds Jean-Loup CHARMET, o. Inv.-Nr.]; Paris, Musée Carnavalet, Karton "Portrait, n° 23", [o. Inv.-Nr.] Alle hier genannten Lithographien stammen von demselben Stein.

⁷¹⁰ NOËL, Léon (Lithographie) nach DAVID, J.[acques-Louis] [sic!]: Kreidelithographie auf chamoisfarbenem, festem Bütten: Stein (max.): 21,5 x 19,0 cm; Blatt, 30,0 x 20,4 cm, [Exemplar Brüssel, La Monnaie: Trägerblatt: 43,6 x 29,8 cm.] Unter dem Stein umlaufend typogr. bez.: Lithographié par Léon Noël, d'après L. David. Mittig, parallel zum unteren Rand typogr. betitelt: "BERNARD [] Directeur et Acteur du Théâtre Royal de l'Odéon. [] Imp. lith. de F. Noël. [] A Paris, chez F^{que} Noël et C^e éditeurs, rue des deux portes, école de Médecine N° 7."

⁷¹¹ POREL, Paul; MONVAL, Georges: *L'Odeon. Histoire administrative, anecdotique et littéraire du second théâtre français*. 2 Bde. Paris 1876-1882, Bd. 2 (1882), S. 55-81. Hier wird Bernard für die Jahre 1824 bis 1826 als Direktor erwähnt. – Nach GENTY hingegen, wird BERNARDS Direktion nur für 1824 erwähnt: GENTY, Christian: *Histoire du Théâtre national de l'Odéon (Journal de Bord)*. 1782-1982. Paris 1981, S. [9], 20. – DAUFRESNE, Jean-Claude: *Théâtre de l'Odéon. Architecture, décors, musée*. Sprimont 2004, S. 282: "on fit appel, le 1^{er} juillet 1824, à Bernard, de son vrai nom Wolf, ancien chanteur de province, ancien directeur de Bruxelles, qui fera alterner les spectacles dramatiques avec les spectacles lyriques. Pendant deux ans, il fut le directeur du Théâtre Royal de l'Odéon." – GUIFFREY 1903, S. 9, Anm. 1. Wahrscheinlich hat GUIFFREY den Plan des *Théâtre de la Monnaie* in Brüssel auch wegen des Amts BERNARDS mit dem Pariser Odéon in Verbindung gebracht - Vgl. GUIFFREY 1903, S. 6: "L'édifice avait été bâti par Damesme, sur le plan de l'Odéon de Paris [...]" – Je nach politischer Lage wechselte das Pariser Theater seine Bezeichnung. – Vgl. hierzu GENTY 1981, S. [9]: "Différents noms donnés au Théâtre de l'Odéon de 1782 à 1853. Liste chronologique comportant les noms des principaux directeurs.)"

⁷¹² GUIFFREY 1903, S. 8.

⁷¹³ *La revue du spectacle, ou le nouvel Aristarque des lettres, des arts et des moeurs*, 02.11.1823, zitiert bei GUIFFREY 1903, S. 8-9.

⁷¹⁴ ROSENBERG, Pierre: "Exhibition Reviews". In: *Burlington Magazine*, Dezember 1986, S. 922-923 m. Abb. Nr. 87 in s.w. – FOUCART, Bruno: "Changement d'attribution". In: *Connaissance des arts*. 07-08/1987, S. 40: "Le "Portrait de l'Acteur Wolf" par Sophie Rude, née Fremiet, fut frauduleusement attribué par le modèle lui-même à David, et pourvu d'une signature apocryphe."

⁷¹⁵ VAUTIER in: Ausst.-Kat. Paris 1987-1988, S. 43, Kat.-Nr. 63.

"faux David" geschaffen zu haben und warf ihr "supercherie", also bewußte Täuschungsabsicht, vor.⁷¹⁶ Diese Annahme veranlaßte Van der Hoeven zu der Folgerung, daß hier der wahrscheinliche Ursprung des Bruchs zwischen David und den Rudes liege. Doch konnte eine falsche Signatur nur dem Eigentümer des Gemäldes langfristigen Nutzen bringen. Durch die Artikel von 1823 und 1825 wird nur erwähnt, daß Bernard sein Porträt der Öffentlichkeit als Werk Davids vorgestellt hatte. Von einer Bezeichnung des Gemäldes erfährt man erst 1903 durch den Artikel Guiffreys, ebenso wie von einer Doublierung der Leinwand aus konservatorischen Gründen kurz nach dem Ankauf von Ployer.⁷¹⁷ Zwar wird Bernard durch die oben zitierten Artikel ein nur mäßig vertrauenswürdiger Charakter zugebilligt, doch hätten ihm folgende Eigentümer bis 1903 theoretisch ebenso für eine wertsteigernde Signatur sorgen können wie er.

Neben der Einschätzung des Stils und der Frage nach der Authentizität der Signatur beschäftigte die nicht vorhandene Datierung des Gemäldes die Kunstgeschichte. Wie oben erwähnt, ist diese durch die Biographie Bernards grundsätzlich auf die Zeit von 1818 bis 1823 eingrenzbar. Besonders nachdem die Autorschaft Sophie Fremiet-Rudes für das Gemälde als gesichert galt interessierte man sich für eine präzisere Datierung, weil für den Beginn der 1820er Jahre aus unbekanntem Grund ein Bruch zwischen ihr und Jacques-Louis David angenommen wurde. Während zu Anfang der 1980er Jahre eine Tendenz zur Datierung des Gemäldes auf 1819-1820 zu beobachten war,⁷¹⁸ neigte Schnapper 1985⁷¹⁹ vorsichtig dazu, das Gemälde zeitlich um den von den Gebrüdern Wildenstein 1973⁷²⁰ für 1822 angenommenen Bruch⁷²¹ einzuordnen. Geiger tendierte 2004 ebenfalls zu einer Datierung des Gemäldes auf 1822 und zwar vor den Bruch mit David, da sie davon ausging, daß das Gemälde unter Beratung Davids entstanden sei.⁷²² Sie legte nahe,⁷²³ daß wenn nicht der Grund, so zumindest ein wichtiges Element für den genannten Bruch in der Affäre um das Porträt von Wolf lag. Dabei blieb jedoch unerwähnt, was die Künstlerin ihrem Meister genau vorzuwerfen hatte. War es sein Stillschweigen oder ging Geiger davon aus, daß David selber das Werk signiert hatte? Dies erhielte eine besondere Tragweite, denn es bedeutete, daß David nicht nur Kopien nach seinem eigenen Werk signierte, wie er dies wahrscheinlich bei der Kopie nach "Telemach und Eucharis" tat, sondern auch ein Werk, das zumindest hauptsächlich, wenn nicht vollständig von einem seiner Schüler konzipiert und ausgeführt worden war. Leider verfügt man über keinerlei Hinweise, wann die Künstlerin erstmals von der Zuschreibung ihres Gemäldes an David erfuhr. Bei der Bewertung des "Porträts von Wolf" bleibt also der oben zitierte Artikel des *Oracle* vom 6. April 1825 das maßgebliche Element, welches nicht nur die Zuschreibung des Gemäldes an Sophie Fremiet-Rude begründete, sondern auch

⁷¹⁶ VAN DER HOEVEN, Roland: "La vie musicale bruxelloise en quête d'identité". In: *Bruxelles – carrefour de cultures*. Hrsg. Robert HOZEE. (Ausst.-Kat. B, Bruxelles, Palais des Beaux-Arts, 08.09.-05.11.2000). Hrsg. Robert HOZEE. Antwerpen 2000, S. 33-52, hier S. 52: "[Sophie Fremiet] s'autorisa aussi de faire un faux David du vivant même de celui-ci: le Portrait de Wolf, dit Bernard, le directeur de la Monnaie. Un texte anonyme, qui ne fut jamais démenti, paru dans l'Oracle révéla la supercherie. Cet incident pour le moins surprenant fut peut-être à l'origine de la brouille qui éclata entre David et les Fremiet." – Siehe auch: VAN DER HOEVEN, Roland: *Le Théâtre de la Monnaie au XIXe Siècle. Contraintes d'exploitation d'un théâtre lyrique 1830-1914*. [Brüssel] 2000, Abb. S. [352] und S. 353: hier relativiert der Autor seine Aussage und beschreibt die Lithographie als "d'après Louis David ou Sophie Rude".

⁷¹⁷ GUIFFREY 1903, S. 8: "David, Brux", s. auch ebd. Anm. 1.

⁷¹⁸ MICHEL 1981, S. 181.

⁷¹⁹ SCHNAPPER [1985], S. 421: "Notons, sans pouvoir en tirer de conclusions, que le couple Rude s'est brouillé avec David en 1822, qui est probablement l'année du portrait."

⁷²⁰ WILDENSTEIN, Daniel; WILDENSTEIN Guy: *Documents complémentaires au catalogue de l'œuvre de Louis David*. Paris 1973, S. 227, Nr. 1939. – FOURCAUD 1904, S. 117.

⁷²¹ Über den Grund des Zerwürfnisses ist nichts Konkretes bekannt, da die Künstlerin sich dazu nicht explizit äußerte. – Vgl. FOURCAUD 1904, S. 116, Anm. (2) und S. 449; GEIGER in: *BSAf* (1989), S. 172.

⁷²² GEIGER [2004], S. 154, Nr. 29: Das Gemälde sei "sans doute conseillée par David; il dût être exécuté en 1822 avant la rupture entre le maître et les Rude."

⁷²³ GEIGER [2004], S. 61: "Cette affaire est peut-être sinon la cause, du moins un élément important de la rupture avec David dont Sophie a fait part à Cécile le 4 février 1823."

die Frage auslöste, wie es zu der – heute zumeist als apokryph eingeschätzten – Signatur kam. Der offenbar gut informierte Autor des Artikels hatte behauptet: "son portrait a été fait par Mlle Sophie Fremiet, actuellement Mad. Rude." Daraus könnte man folgern, daß das Gemälde vor der Hochzeit mit François Rude und somit spätestens während der ersten Hälfte des Jahres 1821 entstand.

III.3.3 ZUR AMBIVALENZ DER ZUSAMMENARBEIT ZWISCHEN SOPHIE FREMIET-RUDE UND JACQUES-LOUIS DAVID UND ZUR ENTZWEIUNG BEIDER KÜNSTLER

In einem Brief vom 4. Februar 1823 äußerte sich Sophie Fremiet-Rude über ihren Bruch mit Jacques-Louis David. Zu diesem Zeitpunkt blickte sie bereits auf das Ereignis zurück und war sich offenbar der von ihr und ihrem Mann ausgehenden Entscheidung immer noch sicher. Dennoch scheint sie befürchtet zu haben, durch dieses Ereignis im öffentlichen Ansehen zu sinken, weshalb es ihr besonders wichtig war, durch ihren Freundeskreis in Brüssel aufgefangen worden zu sein:

[J]e ne t'avais pas parlé de notre [/] rupture avec m' david parce que il y a des détails qui ne peuvent s'écrire[.] toutes les personnes que nous connaissons [/] ne nous ont pas donnés tort et nous avons reçu depuis ce [/] tems plus d'invitations que jamais.⁷²⁴

Dieses Zitat ist von besonderem Interesse, weil die ansonsten in Briefen gelegentlich recht ausschweifend erzählende Sophie Fremiet-Rude sich selbst eine Schweigepflicht auferlegte. Sie war sich somit der Rolle von Briefen als ihre Zeit überdauerndes Dokument durchaus bewußt. Den genauen Zeitpunkt des Bruchs mit David nannte die Künstlerin nicht, ebenso wenig wie dessen Ursache und letztendlichen Anlaß. Im Gegensatz zum direkten Umfeld der Rudes in Brüssel, welches über Details informiert war, ließ die Künstlerin ihre Freundin – und somit auch die Nachwelt – darüber im Unklaren. Denn es gebe Details, die nur persönlich mitteilbar seien. Diese Aussage führte in der Kunstgeschichte zu vielerlei Spekulation: Während Van der Hoeven und Geiger aus gegensätzlichen Motiven zur Annahme gelangten, die Affaire um das "Porträt von Claude Wolf" sei der Anlaß des Bruchs (Vgl. das vorige Kapitel), erwähnte Vidal als mögliche Streitpunkte die Kopie Sophie Fremiets nach Davids "Télémaque et Eucharis", einen Artikel ihres Vaters, politische Uneinigkeit oder unpassende Erwartungen Davids gegenüber Fremiets Schwester Victorine.⁷²⁵ Bei Fourcaud findet sich keinerlei Hinweis auf einen Bruch von Sophie Fremiet-Rude mit David, sondern nur ein solcher zwischen François Rude mit diesem Künstler.⁷²⁶

⁷²⁴ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 04.02.1823. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 17 u. 18, hier: Blatt 1, Fol. 2 r. – Vgl. WILDENSTEIN / WILDENSTEIN 1973, S. 227, Nr. 1939. – FOURCAUD 1904, S. 117.

⁷²⁵ VIDAL in: HYDE / MILLAM [Hrsg.] 2003, S. 255: "[...] for example, over credit for Sophie's copy of David's Telemachus and Eucharis, an article by her father, a disagreement over politics, or even inappropriate attentions on David's part towards Sophie's sister Victorine. While the last may seem far-fetched, contemporaries declare that the aging painter was smitten by her beauty, and Sophie's discretion suggests a taboo subject." – Für VIDALs Verdacht sprechen die Anspielungen PRIEUR DE LA MARNES auf die Anziehungskraft, welche Victorine FREMIET auf Jacques-Louis DAVID ausübte (vgl. PRIEUR DE LA MARNE 1912 [ca. 1823], S. 138, "POÉSIE VI". "POÉSIE XVII" legt nahe, daß DAVID nicht zuletzt dem Charme Sophie FREMIETS selber verfallen war (vgl. PRIEUR DE LA MARNE 1912 [ca. 1823], S. 145, "POÉSIE XVII").

⁷²⁶ FOURCAUD 1904, S. 116-117: "A peine deux ou trois incidents extérieurs ont-ils compté dans sa vie, en cette période: par exemple, une seconde visite du peintre Gros, venu, à Bruxelles, au mois de décembre 1823, saluer son maître David, et sa rupture, à lui Rude, avec l'auteur fameux de *Léonidas* et des *Horaces*. La cause de leur division nous reste inconnue. Elle a été assez grave pour empêcher toute rencontre jusqu'à la mort de David." – FOURCAUD scheint häufiger Sophie FREMIET-RUDES Aussagen zu ihrem eigenen Leben ausschließlich auf François RUDE übertragen zu haben.

Da Fremiet-Rude in ihrem Brief suggerierte, der betreffende Grund sei, im Gegensatz zum Bruch, von David ausgegangen, läßt sich folgern, daß irgendein Verhalten Davids zur Mißbilligung der Rudes geführt hatte. Damit kann eine unliebsame Kunstkritik ihres Vaters als Motiv ausgeschlossen werden. Die anderen beiden von Vidal genannten Motive hingegen sind grundsätzlich möglich. In jedem Fall scheint das betreffende Ereignis eine sehr komplexe Geschichte zu besitzen und der Konflikt eher Sophie Fremiet-Rude als ihren Mann zu betreffen. Denn nach dem Tod Davids beauftragten seine Angehörigen François Rude, die Büste des Malers zu schaffen. Aufgrund eines weiteren Briefes Sophie Fremiet-Rudes, vom 21. Dezember 1823 läßt sich der Zeitpunkt des Bruches näher eruieren. Hier beschrieb sie die Anfangsphase des Gemäldes "La Mort de Cenchrée":

[M] david ne [] venant plus a la maison ont n'a pas manqué de dire que [] je ne pourrai plus rien faire le moment était venu ~~de me~~ [] j'ai commencé mon tableau de la mort de cenchrée.⁷²⁷

Nach der Entzweigung mit David hatten also böse Zungen behauptet, die Künstlerin sei außerstande, Werke zu schaffen, die qualitativ den zuvor entstandenen entsprachen. Zum Gegenbeispiel begann sie ihr Historiengemälde "La mort de Cenchrée". Beabsichtigte man, die Entzweigung Fremiet-Rudes mit David genauer datieren, gilt es, die Genese dieses Gemäldes zu betrachten. Wie dem Brief Sophie Fremiet-Rudes vom 29. Dezember 1821 zu entnehmen ist, befand sich das Historiengemälde Ende 1821 in bereits fortgeschrittenem Stadium:

[] est [] entierement ébauché je travaille maintenant au fini.⁷²⁸

Somit muß der Bruch Fremiet-Rudes mit David ebenfalls bereits ins Jahr 1821 und nicht erst ins Jahr 1822⁷²⁹ datiert werden.

Während der ersten Hälfte des Jahres 1821 änderte sich das Selbstverständnis der Künstlerin grundlegend und sie stellte wichtige Weichen sowohl für ihr berufliches als auch ihr persönliches Leben. Die Unterlassung eines Hinweises auf ihre Schülerschaft bei David im Brüsseler Salonkatalog von 1821 beweist ihr ausgeprägtes Selbstbewußtsein. Die Loslösung Fremiet-Rudes von ihrem ehemaligen Lehrmeister ist umso bemerkenswerter, als die Künstlerin die Anleitung Davids anfangs sehr schätzte und sie stolz darauf war, ihn mit ihrer künstlerischen Leistung zufrieden zu stellen.⁷³⁰ Tatsächlich war für die Malerin die Möglichkeit, in der Nähe eines so berühmten Künstlers wie Jacques-Louis David arbeiten zu können, eine Auszeichnung, die ihre außerordentliche Begabung zeigte.

David unterrichtete deutlich weniger Schülerinnen als Schüler.⁷³¹ Ende des achtzehnten Jahrhunderts hatte er neben Jean-Baptiste Baron Regnault (Paris, 19.10.1754 – Paris, 12.11.1829) zu den ersten Malern in Frankreich gehört, die den Entschluß gefaßt hatten, Frauen ernsthaften Unterricht zu erteilen. Wie Germaine Greer bemerkte, gaben sie so der "Vorstellung von der Frau

⁷²⁷ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 21.12.1823. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 21 u. 22, hier: Blatt 1, Fol. 1 r.

⁷²⁸ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 29.12.1821. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 13 u. 14, hier: Blatt 1, Fol. 1 v.

⁷²⁹ Vgl. FOURCAUD 1904, S. 449: "La brouille, motivée par une raison énigmatique, est sérieuse au point de durer jusqu'à la mort de l'intraitable maître, survenue le 29 décembre 1825." – Zur Datierung der Entzweigung mit David nach bisher neuestem Forschungsstand vgl. BORDES, Philippe: "François Rude [.] Portrait of Jacques-Louis David, 1826-31", In: BORDES in: Ausst.-Kat. Los Angeles / Williamstown 2005-2006, S. 334-338, hier: S. 334: "A mysterious quarrel in 1822, however, led David to break off all relations with the young couple. In spite of this, Rude sustained his admiration for David."

⁷³⁰ Vgl. die Briefe von Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Mons, 10.09.1819 bzw. Brüssel, 20.12.1819. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 4 u. 5, hier: Blatt 1, Fol. 1 v bzw. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 6 u. 7, hier: Blatt 1, Fol. 1 v.

⁷³¹ Während wir Kenntnis über 433 männliche Schüler besitzen, sind bislang nur 23 Schülerinnen DAVIDS über seine gesamte Schaffensperiode bekannt. – Vgl. VIDAL in: HYDE / MILLAM [Hrsg.] 2003, S. 238 und die Liste der weiblichen Schüler DAVIDS S. 257.

als Künstlerin einen neuen wesentlichen Inhalt.⁷³² Interessanterweise stammten aus den Ateliers von David, Jean-Baptiste Baron Regnault (Paris, 19.10.1754 – Paris, 12.11.1829) und François André Vincent (Paris, 30.12.1746 – Paris, 03.08.1816), einem ebenfalls gegenüber der Künstler-schaft von Frauen offenen Maler, um die Wende vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert die meisten Gewinner des Rompreises.⁷³³ Obwohl die Schülerin und spätere Ehefrau Vincents, die Malerin Adélaïde Labille-Guiard (Paris, 11.04.1749 – Paris, 24.04.1803) 1790 für Frauen das Recht erkämpft hatte, ihre Arbeiten im Salon auszustellen, blieben sie von der Ecole des Beaux-Arts und demzufolge vom *Concours de Rome* ausgeschlossen.⁷³⁴ Entsprechende Bewerber mußten unter dreißig Jahre alt, unverheiratet und männlich sein.⁷³⁵ Die Aussichtslosigkeit von Künstlerinnen, den begehrten Preis zu erlangen, hinderte sie nicht daran, sich auf das künstlerisch renommierteste Gebiet der Historienmalerei zu begeben, wenn auch seltener als ihre männlichen Kollegen.⁷³⁶ Zu den durch David in Frankreich ausgebildeten Malerinnen gehörten Nanine Piètre, geborene Vallain, (1797 – 1867), Comtesse Marie-Guillemine Benoist, geborene De Laville-Leroulx (Paris, 1768 – Paris, 07.10.1826)⁷³⁷ und Marie-Joséphine-Angélique Mongez, geborene Levol (Conflans, 01.05.1775 – Paris, 20.02.1855).⁷³⁸ Letztere war zuvor von Regnault unterrichtet worden. Sie soll nicht nur die *ébauche* für Davids "Sappho et Phaon" (1809; St. Petersburg, Eremitage) geschaffen⁷³⁹ und seit Beginn des Brüsseler Exils ihres Lehrmeisters sein Andenken in Frankreich wachgehalten haben.⁷⁴⁰ Vor allem wurde sie durch eigene Historien Gemälde bekannt.⁷⁴¹ In Belgien soll der Meister Malerinnen beraten haben, darunter Comtesse Louise-Rose-Julie Hugo, geborene Duvidal de Montferrier (Paris, 1797 – Paris, 1869), ehemalige Schülerin François[-Pascal-Simon] Baron Gérards (Rom, 04.05.1770 – Paris, 11.01.1837), und die Prinzessinnen Charlotte Napoléone (Paris, 1802 – 1839, Sarzane / Ligurien) und Zénaïde Charlotte Julie (1801 – 1854) Bonaparte,⁷⁴² Töchter Joseph Bonapartes (Corte (Korsika), 07.01.1768 – Florenz, 28.07.1844), die sich ab 1820 in Brüssel aufhielten und deren Porträt David schuf.⁷⁴³ Sophie Fremiet war jedoch die einzige seiner Brüsseler Schülerinnen, die es unter seiner Anleitung zu professionellem Rang brachte.⁷⁴⁴ Zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts gehörte David auf südniederländischem Boden zu den wenigen Künstlern, welche Künstlerinnen die Möglichkeit

⁷³² GREER 1980, S. 298.

⁷³³ DOY in: CARDOSO / TRODD [Hrsg.] 2000, S. 73.

⁷³⁴ GREER 1980, S. 297. – SFEIR-SEMLER 1992, S. 269. – Die Bemerkung von BRAUNFELS und ROSENKRANZ, daß Sophie Fremiet "wegen der Eheschließung auf ihren Rompreis" verzichtete, entbehrt somit jeden Inhalts. BRAUNFELS, Veronika; ROSENKRANZ, Brigitte: "François Rude." In: *Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution.* (Ausst.-Kat. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 11.07.-14.09.1986). Hrsg. Werner HOFFMAN. München 1986, S. 448.

⁷³⁵ GRUNCHEC 1983, S. 19-39: "L'enseignement de la peinture à l'École des Beaux-Arts entre 1797 et 1863", hier: S. 27: "Chaque artiste français – ou naturalisé français – de sexe masculin et célibataire (!) a la possibilité de se présenter au Concours pour le Prix de Rome, en Peinture ou en Paysage historique, à condition de n'avoir pas atteint la trentième année au moment où se déroulent les épreuves du première essai."

⁷³⁶ DOY in: CARDOSO / TRODD [Hrsg.] 2000, S. 74: "It appears that the Revolution opened up spaces for women to become artists in greater numbers and to tackle history paintings with the help of their teachers, despite the fact that the majority of the male bourgeois revolutionaries denied women equal political and social rights."

⁷³⁷ Zu BENOIST vgl.: DOY 1998, S. 34-35, 50, 52, 77, 98-99, 107, 147, 214-215, 218, 220, Abb. 3.

⁷³⁸ Zu MONGEZ vgl.: DOY 1998, S. 14, 27, 41, 52, 56, 77-79, 92, 95-120, 147-148, Abb. 15 und 16.

⁷³⁹ OPPENHEIMER 1996, S. 240. – DOY in: CARDOSO / TRODD [Hrsg.] 2000, S. 74.

⁷⁴⁰ DOY in: CARDOSO / TRODD [Hrsg.] 2000, S. 72: "[...] David's pupil Angélique Mongez played an important public role in keeping alive David's reputation and that of his school in the period of her master's exile in Brussels."

⁷⁴¹ DOY in: CARDOSO / TRODD [Hrsg.] 2000, S. 75.

⁷⁴² VIDAL in: HYDE / MILLAM [Hrsg.] 2003, S. 257.

⁷⁴³ SCHNAPPER, Antoine: "Portrait de Zénaïde et Charlotte Bonaparte". In: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986, S. 420, Nr. 414.

⁷⁴⁴ CREUSEN 2003, S. 22.

gaben, den menschlichen Körper zu studieren.⁷⁴⁵ Die Übung in der menschlichen Anatomie war besonders wichtig, weil diesbezügliche Kenntnisse zum Malen von Historienbildern unabdingbar waren. Wie oben beschrieben, ermutigte David die Künstlerin zur Historienmalerei. Diese Beförderung einer Künstlerin zur Aktivität im "Grand genre" war zu dieser Zeit einzigartig auf belgischem Territorium.⁷⁴⁶ Die Loslösung Sophie Fremiets von ihrem Lehrmeister mag also von diesem als Anmaßung eingeschätzt worden sein. Dies werteten Coekelberghs und Loze als Undankbarkeit:

Un jour Sophie oubliera qu'elle devait à son maître l'ensemble du dessin de ses premiers tableaux. Mal conseillée sans doute par son jeune époux, elle en revendiquera la création de manière un peu pointue, ce qui finira par jeter le désaccord.⁷⁴⁷

Nach Meinung dieser Autoren war das Verhalten der Künstlerin also durch einen schlechten Rat ihres jungen Ehemannes inspiriert. Fourcaud berichtete zwar, daß François Rude die Ambitionen der Malerin mit zunehmender Beunruhigung betrachtete,⁷⁴⁸ doch dürfte es sich bei ihrer Loslösung um einen zur Fortführung einer eigenständigen Karriere notwendigen Entschluß gehandelt haben. Damit nahm sie eine Vorreiterrolle hinsichtlich des sich während dieser Zeit allgemein verändernden Verhältnisses zwischen Lehrmeistern und Schülern ein, welches ab der Jahrhundertmitte verstärkt zum Ausdruck gelangte. Während der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts war es noch gebräuchlich, in Ausstellungskatalogen auf den Lehrmeister hinzuweisen.⁷⁴⁹ Junge Künstler waren somit gewissermaßen von der Schülerschaft bei einem berühmten Lehrmeister abhängig zur Gewährleistung ihres Talents. Doch ein entsprechender Hinweis im Salonkatalog förderte nicht nur das Ansehen des jungen Künstlers, sondern, im Falle seines Erfolges, auch das seines Lehrmeisters. In bezug auf Sophie Fremiet-Rude ist dieses Phänomen insbesondere bei dem oben beschriebenen Besuch von Endres im Atelier von Fremiet-Rude im Jahre 1818 und beim Wettbewerb um "La belle Anthia" im Jahre 1820 zu beobachten. Indem sie 1821 im Salon zu Brüssel sich nur als "peintre" und nicht als "élève de David" bezeichnete, beraubte sie sich also einerseits eines verkaufsfördernden Elements. Andererseits vermochte sie so ihre künstlerische Eigenständigkeit zu manifestieren. Dies stellte für Fremiet-Rude als Malerin eine besondere Notwendigkeit dar. Denn bei Werken einer Künstlerin nahm man häufig an, daß sie von Hand ihres männlichen Lehrmeisters überarbeitet worden waren.⁷⁵⁰ Fremiet war dies nicht nur während der Anfangsphase ihrer Lehre bei David,⁷⁵¹ sondern erst kürzlich und

⁷⁴⁵ Vgl. CREUSEN 2003, S. 21-22: Daneben nannte CREUSEN: Den Miniaturmaler Michel D'ARGENT (Lüttich, 1751 – Lüttich, 1824), Alexandre DE LATOUR (Brüssel, 1780 – Brüssel, 1858) und den Professor für Malerei an der *Académie des Beaux-Arts de Bruxelles* Charles-Pierre VERHULST (Antwerpen, 1774 – Brüssel, 1820).

⁷⁴⁶ CREUSEN 2003, S. 22: "De tous les artistes actifs alors sur le territoire de la Belgique, le maître français est le premier à donner à une femme l'occasion de s'illustrer dans le "Grand genre"."

⁷⁴⁷ COEKELBERGHS, Denis; LOZE, Pierre: "David à Bruxelles et la peinture en Belgique". In: *David contre David*. Hrsg. Régis MICHEL. 2 Bde. Paris 1993, Bd. 2, S. 1047-1066, hier S. 1060.

⁷⁴⁸ FOURCAUD 1904, S. 102: "Sophie Frémiet étudie la peinture à l'école de David; le sculpteur, en l'admirant, redoute constamment que quelque déception l'effleure. Pour lui [Rude], de mâles ambitions l'ont pénétré: mettre au jour des œuvres de vie et de passion, des œuvres glorieuses, dignes de l'Art, dignes d'Elle...Le culte de l'Art s'affilie étroitement à ses plus intimes aspirations. Malheureux homme! Homme trop heureux! On voit comment en cette candeur de plébéien s'accomplit le commun mystère."

⁷⁴⁹ CREUSEN 2003, S. 20-21: "Au cours de la première moitié du siècle, il est d'usage pour les jeunes peintres encore en apprentissage de renseigner le nom de leur professeur lorsqu'ils prennent part à des expositions. La filiation officielle semble le passage obligé pour valider la naissance d'un talent. Dans les catalogues de salons, le nom du maître, gage de la valeur de l'élève, figure souvent sous celui de l'exposant. Progressivement, ces données ne sont plus renseignées de manière systématique."

⁷⁵⁰ VIDAL in: HYDE / MILLAM [Hrsg.] 2003, S. 242: "David's female students also displayed their affiliation with the style and name of their master in their art works, despite the usual risk of charges that women's paintings were largely executed by their male teachers."

⁷⁵¹ DAVID 1880, Bd. 1, S. 649. Hier heißt es: "1° Copie par Mme Rude, née Fremyet, retouchée par David. – 2° Copie par Decaisne." – FREMIETS Kopie galt also als überarbeitet, diejenige ihres männlichen Kollegen jedoch nicht.

wohl umso schmerzlicher hinsichtlich ihres Wettbewerbserfolgs um "La belle Anthia"⁷⁵² widerfahren.

David förderte Talente gleichermaßen, wie er sich ihrer bediente. Denn die künstlerische Beratung durch David ergab sich meist über das Kopieren nach seinen Werken. Davids Überarbeitung und schließliche Signatur von *Kopien* nach seinen Gemälden, welche von Hand seiner Schüler stammten, scheinen keine Seltenheit darzustellen.⁷⁵³ Ebenso ist es möglich, daß bestimmte Schüler maßgeblich am Schaffensprozeß von Werken beteiligt waren, die *keine Kopien* nach Werken des Meisters darstellten, schließlich jedoch unter dessen Signatur bekannt wurden. Wie oben erwähnt, soll dies bei Angélique Mongez bezüglich des Gemäldes "Sappho et Phaon"⁷⁵⁴ der Fall gewesen sein.

Der Anteil und der Zeitpunkt des künstlerischen Eingreifens Davids beziehungsweise seiner SchülerInnen läßt sich jedoch kaum nachweisen. Denn, wie Pougetoux im Rahmen seiner profunden Studie über Georges Rouget (Paris, 02.05.1784 – Paris, 09.04.1869) bemerkte, schätzte dessen Meister David ebenso wie das Talent seiner Mitarbeiter, deren Diskretion und Unterwerfung.⁷⁵⁵ Ein nur beschränkt oder gar nicht öffentlich in Erscheinung tretender Schüler Davids erachtete die Signatur seines Lehrers sicherlich zunächst als ermutigendes Kompliment und die Anwesenheit im Meisteratelier als Chance auf einen höheren Bekanntheitsgrad. Doch erkannte er möglicherweise später, daß es sich bei der Vorgehensweise des bewunderten Meisters ebenso um eine Form der Aneignung des Werks handelte, welche auf die Anbindung talentierter Schüler an das Atelier abzielte.

Für männliche Schüler bot die Teilnahme am *Concours de Rome* eine Gelegenheit, den "davidianischen Stil" in Italien weiterzuentwickeln, die Farb- und Motivpalette zu erweitern und schließlich eine eigenständige Karriere zu beginnen. Der *Concours de Rome* war aber Sophie Fremiet-Rude aufgrund ihres Geschlechts versagt und eine privat finanzierte Romreise, wie sie beispielsweise die Malerin Stéphanie de Virieu (14.07.1785 – Schloß Poudenas (Lot-et-Garonne) 1873) unternahm,⁷⁵⁶ war ihr während der Brüsseler Werkphase aus finanziellen Gründen nicht möglich. Wie ihr Skizzenbuch belegt, orientierte sie sich an Druckgraphiken, die auch in der *Ecole des Beaux-Arts* als künstlerische Inspirationsquelle dienten, so beispielsweise die Darstellung von Niobe und ihren Kindern (**A II, Abb. 26** und **27**). Informationen über die Lehrinhalte in der *Ecole des Beaux-Arts* konnte sie sowohl durch ihren Lehrmeister David als auch durch François Rude beziehen. Zunächst wirkte sich die Zusammenarbeit Sophie Fremiets mit Jacques-Louis David positiv auf ihre Karriere aus. Letzterer prägte ihre Malweise in einem Stil, der öffentlichen Erfolg versprach. Zudem vermittelte er der Künstlerin potentielle Auftraggeberschaft, ermutigte sie zur Ausstellungstätigkeit und zur Malerei von Historienbildern. Bei Davids Übernahme der Rolle als Lehrer oder Mentor von Künstlerinnen konstatierte Vidal einerseits Großzügigkeit und Einfühlungsvermögen.⁷⁵⁷ Dies wurde auch für Fremiet-Rude im Zusammenhang mit ihrer Kopie nach Davids "Télémaque et Eucharis" durch Zeitgenossen bestätigt (Vgl. Kapitel III.2.2). Denn in der

⁷⁵² Vgl. Textband, **Kapitel III.2.5.6**.

⁷⁵³ Vgl. Textband, **Kapitel III.2.1** zu den Kopien nach seinem "Portrait de Sieyès".

⁷⁵⁴ Vgl. Anm. 739. – COUPIN 1827, S. 64: "L'opinion de l'école est que M^{me} Mongez a ébauché ce tableau."

⁷⁵⁵ POUGETOUX, Alain: *Georges Rouget: élève de David. 1783-1869*. (Ausst.-Kat. Paris, Musée de la Vie Romantique, 12.09.-17.12.1995). Paris 1995, S. 12: "[L]e maître appréciait, autant que le talent de ses collaborateurs, leur discrétion et leur soumission." und ebd. "Il faut remarquer, dans le cas de ces deux frères [Franque], comme dans celui de Langlois, que David avait une certaine tendance à se rembourser de ses gestes de bienveillance envers ses élèves en les faisant, par la suite, travailler à ses propres œuvres."

⁷⁵⁶ Stéphanie DE VIRIEU war außerdem Schülerin von Albertus Jacob Frans GRÉGORIUS (Brügge, 1774 – Brügge, 1853), Schüler von DAVID. – Vgl. BREM, Anne-Marie de; MORIN, Marie-Renée: *Lamartine et les artistes du XIXe siècle*. (Ausst.-Kat. Musée de la vie romantique, 16.10.1990-21.01.1991). Paris 1990, S. 37.

⁷⁵⁷ Vgl. VIDAL in: HYDE / MILLAM [Hrsg.] 2003, S. 243-250: "Cultivating Amateurs: the politics of teaching women."

Auftragsvergabe Davids an Fremiet vermutete man als sein Motiv, eine in einer Notlage befindliche französischstämmige Familie unterstützen zu wollen.

Wie Vidal weiterhin bemerkte,⁷⁵⁸ konnte Davids Auswahl von Schülerinnen aber auch der Auftragsvergabe an ihn selber dienen: Seine Schülerinnen stammten nicht selten aus gesellschaftlich einflußreichen Kreisen. Die Familie seiner hochtalentierten Schülerin Sophie Fremiet war zwar nicht sehr finanzkräftig, doch konnten sich Louis Fremiets gesellschaftliche Kontakte und seine Aktivität als Journalist, wie im Falle der kritischen Debatte um Davids "L'Amour et Psyché", vorteilhaft auswirken.

Davids Aufnahme seiner Schülerin Fremiet mag neben dem wichtigsten Aspekt ihres großen Talents demnach sowohl altruistischen Motiven als auch Eigeninteresse entsprungen zu sein. Das künstlerische Verhältnis zwischen den beiden entsprach einer sehr ambivalent zu sehenden Symbiose. Da sich David 1820 in einer Schaffenskrise befand, war er sicherlich umso weniger begeistert, daß sich seine Schülerin zunehmend seinem Einfluß entzog. Die Ursache des Bruchs zwischen beiden ist somit in einem generationsbedingten Konflikt zu suchen. Da David befürchten mußte, selber nur noch eingeschränkt für seine Arbeit und somit sein Ansehen sorgen zu können, versuchte er seine Schülerin vermutlich verstärkt für dieses zu instrumentalisieren. Seine Bedürfnisse kollidierten mit denjenigen seiner inzwischen zur selbständigen Künstlerin und erfolgreichen Lehrmeisterin herangereiften ehemaligen Schülerin. Wie im Hinblick auf das Gemälde "La mort de Cenchrée" deutlich werden wird, beeinträchtigte der Bruch mit David weder Sophie Fremiet-Rudes Interesse am Urteil Davids zu ihrem Werk noch dasjenige Davids an der künstlerischen Entwicklung seiner ehemaligen Schülerin.

⁷⁵⁸ Ebd.

III.4 ETABLIERUNG ALS HISTORIENMALERIN (1821 – 1826)

III.4.1 "LA MORT DE CENCHRÉE" (1821 – 1823) ALS AUSDRUCK KÜNSTLERISCHEN SELBSTBEWUßTSEINS

Durch ihren Salonerfolg in Gent von 1820 ermutigt, plante Sophie Fremiet-Rude sogleich ein weiteres Historiengemälde.

je me sens une nouvelle ardeur [/] pour le travaille [sic] et je vais de suite recommencer un tableau.⁷⁵⁹

Ein Hintergedanke war sicherlich, an den erlebten Erfolg anzuknüpfen. Andererseits galt es, der Öffentlichkeit zu beweisen, wozu sie als eigenständige Künstlerin fähig war, wie sie rückblickend am 23. Dezember 1823 berichtete:

[L]orsque j'ai fait mon tableau d'anthis les artistes et [/] presque toutes les personnes qui ne me connaissent pas pensaient [/] que ce tableau était de m david je disais que non tu pense [/] qu'on ne me croyait pas il fal[.]ait le prouver.⁷⁶⁰

Die Künstlerin entschloß sich zu einem vielfigurigen Gemälde. Denn die Platzierung Paelincks hatte ihr vor Augen geführt, daß eine solche Komposition höheres Ansehen versprach. Sie nahm es 1821 nach dem Bruch mit David in Angriff. Damit versuchte sie zu beweisen, daß sie auch ohne die von Zeitgenossen stets für ihr Werk vermutete Anleitung Davids fähig war, ein komplexes Bildthema in angemessener Form darzustellen. Für ihre Profilierung als eigenständige Malerin war es somit von besonderer Wichtigkeit.

[C]'est peut-être un des ouvrages les plus important pour moi [/] car lorsque j'ai fait mon tableau d'anthis les artistes et [/] presque toutes les personnes qui ne me connaissent pas pensaient [/] que ce tableau était de m david je disais que non tu pense [/] qu'on ne me croyait pas il falait le prouver⁷⁶¹

"La mort de Cenchrée " (**A I, Kat.-Nr. 34**) befand sich Ende 1821 in einem sehr fortgeschrittenen Stadium. Die *ébauche* war bereits vollendet und sie arbeitete an seiner detaillierten Ausführung. Zwei gute Gründe veranlaßten sie, sich mit der Vollendung zu beeilen: Ihre Schwangerschaft, die sie in den ersten Monaten noch relativ wenig beeinträchtigte, und ein bevorstehender Umzug im Juni 1822, also kurz vor ihrer zu erwarteten Niederkunft.

[H]eureusement que je [/] ne suis presque pas incomodée et que je puis travailler [/] comme a l'ordinaire a mon grand tableau dont il faut [/] que je te parle un peu le sujet est le petit cenchrée [/] fils de [x]l-a nimphe pirène tué dans un bois par [/] un da[n]r-d que diane lancait au une bête sauvage. [/] j[x]-ai [x]c-hoisi l'instant ou la mere ~~se~~coure pour [/] secourir son enfant elle a un genoux en tere et ✕ [/] ✕ ✕ soulève l'enfant qui expire[, l]a mere a [/] la tête tournée du côté de diane qui arrive avec [/] ses nimphes trois jeunes filles suivantes de la mere [/] sont de lautre côté ✕ j'ai huit figures entiere [/] et plusieurs ✕ Lchaserelles-] [= über dem durchgestrichenen Wort] de la suite de diane dont on [/] ne voit que la tête derriere les autres mon tableau [/] a 10 pieds de haut sur huit de large il est [/] entierement ébauché je travaille maintenant au fini [/] nous sommes obligés par suite de notre rupture [/] avec la famille beauport [qu]de- quitter la maison au [/] mois de juin et je travaille sans relache parce [/] qu'il faut absolument que mon tableau soit [/] terminé pour cette époque⁷⁶²

⁷⁵⁹ Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 23.08.1820. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 8, 9 u. 10, hier: Blatt 2, Fol. 1 v.

⁷⁶⁰ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 23.12.1823. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 21 u. 22, hier: Blatt 1, Fol. 1 r.

⁷⁶¹ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 21.12.1823, Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 21 u. 22, hier: Blatt 1, Fol. 1 r.

⁷⁶² Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 29.12.1821. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 13 u. 14, hier: Blatt 1, Fol. 1 r u. v. – Auch zitiert bei GEIGER [2004], S. 62.

In ihrem Brief beschrieb die Malerin das Thema des Gemäldes, welches den Knaben Kenchrias darstellt, der vom Pfeil der Diana tödlich getroffen in den Armen seiner Mutter Peirene verstirbt. Durch einen Hinweis im Artikel Vautiers von 1985⁷⁶³ konnte Schenk das Gemälde anlässlich einer Auktion bei Angoulême 1987 identifizieren und für seine gleichnamige Galerie in Zürich erwerben.⁷⁶⁴ Diese präsentierte es im Jahre 1988 seit der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts erstmals öffentlich in der Ausstellung *Das Portrait als Bildnis und als Landschaft. Zum Individuellen in der künstlerischen Darstellung*.⁷⁶⁵ Das zur Zeit dieser Ausstellung bereits dublierte Gemälde mit einer Größe von 208 x 261 cm wies keinerlei Signatur oder Datierung auf. Dies läßt sich darauf zurückführen, daß die Leinwand wahrscheinlich am oberen Rand stärker und am unteren und den seitlichen Rändern leichter beschnitten wurde. Denn Sophie Fremiet-Rude gab in ihrem oben zitierten Brief an, sie arbeite an einem Gemälde von 10 x 8 Fuß (etwa 330 x 264 cm)⁷⁶⁶ also an einer hochformatigen Leinwand beträchtlich größerer Höhe. Nach der Ausstellung in Zürich gelangte das Gemälde nach mehreren New Yorker Auktionen jeweils in private Hand.⁷⁶⁷ Das nicht lokalisierte Gemälde kann also wiederum nur nach Farbabbildungen im Auktionskatalog beschrieben werden sowie unter Berücksichtigung der detaillierten Gemäldebeschreibung im oben genannten Züricher Ausstellungskatalog von 1988.⁷⁶⁸

Daß es sich bei der literarischen Vorlage um Pausanias (um 115 n. Chr. – um 180 n. Chr. in Kleinasien) *Itinéraire de la Grèce* handelt,⁷⁶⁹ wird durch zeitgenössisches Quellenmaterial, darunter die eigene Aussage der Künstlerin, deutlich:

[!] [le tableau] représente la mort de cenchrée, tué par diane, fait mytho- [/] logique tiré de pausanias.⁷⁷⁰

Pausanias berichtet in seiner mythologischen Erzählung, daß die Nymphe Peirene, Tochter des Flußgottes Acheloos, mit Poseidon zwei Söhne namens Leches und Kenchrias hatte. Als letzterer durch den irregeleiteten Pfeil der Artemis getötet wurde, weinte seine Mutter derart, daß sie von Artemis in eine Quelle verwandelt wurde, die schließlich ihren Namen trug. Diese Quelle speiste zwei Flüsse, an deren Mündung die nach ihren beiden Söhnen benannten Hafenstädte Leches und Kenchrias lagen.

Das Gemälde Sophie Fremiet-Rudes zeigt den auf einer Waldlichtung liegenden, sich mit letzter Kraft gegen den Boden abstützenden Knabe Kenchrias, dessen farbloses Gesicht und dessen Verletzung auf der rechten Brustseite auf seinen nahen Tod hindeuten. Der vor seiner linken Hand liegende, mit der Spitze gegen seinen Oberschenkel gerichtete Pfeil deutet auf die Ursache

⁷⁶³ VAUTIER in: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986, S. 252.

⁷⁶⁴ Vgl. den Auktionskatalog zum Nachlaßverkauf des Raymond RETHORÉ (Liré, 04.06.1901-Magnac-Lavalette, 15.12.1986): TASSET, Jean-Gérard; JUGES, Robert [Experten, Hrsg.]: Aukt.-Kat. Magnac-Lavalette, Château de la Mercerie, 24/25.06.1987, S. 21, Nr. 62. – Hiermit danke ich Herrn Dr. Rolf SCHENK für seine freundlichen Hinweise. – Da RÉTHORÉ 1986 starb und direkt nach der Auktion im Schloß von Mercerie in die Schweiz überführt wurde, kann das Gemälde nicht 1987 bei SOTHEBY'S New York versteigert worden sein, wie GEIGER ([2004], S. 155) angibt: "Cat. vente Sotheby's New York, 1987." [Ohne nähere Angaben].

⁷⁶⁵ SCHENK, Rolf: *Das Portrait als Bildnis und als Landschaft. Zum Individuellen in der künstlerischen Darstellung*. (Ausst.-Kat. Zürich, Galerie Schenk). Hrsg. Galerie Dr. Schenk. Zürich [1988], S. 162-166, S. 162 m. Abb. in s-w.

⁷⁶⁶ Vgl. KOTTMANN, Albrecht: *Vom Geheimnis der alten Meister. Symbolzahlen, Maßeinheiten und Bemessungsverfahren von der Vorzeit bis zur Einführung des metrischen Systems*. Lindenberg 2003.

⁷⁶⁷ Vgl. **Abb. Kat.-Nr. 34**. – Besonderes Aufsehen erregte die Versteigerung des Gemäldes im Jahre 2001 anlässlich des Nachlaßverkaufs des ermordeten Modeschöpfers Gianni VERSACE, wo es einen für Werke der Künstlerin bislang unerreichten Preis von 181.750 USD erzielte.

⁷⁶⁸ SCHENK (Ausst.-Kat. Zürich 1988), S. 164-165.

⁷⁶⁹ Vgl. GEIGER [2004], S. 62, Anm. 19.

⁷⁷⁰ Sophie FREMIET-RUDE an Adriaan VAN DER WILLIGEN, Bruxelles, 29.05.1825. Blatt 1, Fol. 1 r: "[!] représente la mort de cenchrée, tué par diane, fait mytho- [/] logique tiré de pausanias." – *Messenger des sciences et des arts*, 1823 [sic! 1824], IX^{me} et X^{me} livraisons, (03-04/1824) S. 414-415: Die Quelle der Künstlerin wurde angegeben auf S. 414, Anm. I: (Pausan. Corinth. ch. 3.). – Diese Quelle wurde auch zitiert in: *Lijst der schilder- en beeldhouwwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche meesters welke zijn toegelaten tot de tentoonstelling te Haarlem van den jare 1825*. Haarlem [1825], S. 18, Nr. 353. – Es handelt sich um die Erstausgabe in frz. Übersetzung von PAUSANIAS: *Itinéraire de la Grèce*, II *Corinthiaca*, Kapitel 3.

seiner Verletzung hin. Von seinem hell-lockigen Haupt ist ein grüner Hut, durch ein ehemals als Befestigung dienendes, nun kaum haltendes Kinnband, bis auf die Höhe seiner Schulterblätter heruntergefallen. Die helle Haut des weitgehend unbekleideten Knaben kontrastiert mit dem dunklen, goldumsäumten Tuch, auf dem er zusammengesunken ist. Hinter ihm kniet seine herbeigeilte Mutter, deren Golddiadem mit einem Dreizack und Delphinen verziert ist, was sie als Gattin des Meeresgottes Poseidon ausweist.⁷⁷¹ Mit der linken Hand stützt Peirene den Brustkorb ihres Sohnes und versucht, ihn zur von links herbeieilenden Artemis hin aufzurichten, indem sie mit ihrer Rechten seinen Oberarm umgreift. Dabei ist der flehentliche Blick der Mutter auf die Göttin der Jagd gerichtet, deren Pfeil versehentlich ihren Sohn getroffen hat und die nun als einzige vermag, ihn zu retten. Artemis Haupt ist im Profil zu sehen. Sie ist durch eine Mondsichel über der Stirn charakterisiert, ebenso wie durch den Pfeilköcher, dessen Spitze hinter ihrem Rücken hervorragt. Über diesen hängt als Umhang ein Leopardenfell, der oberhalb ihrer Brust geknotet ist. Beim Anblick des durch sie verursachten Unglücks kommt die mit einem flatternden, kurz über dem Knie endenden hellen Gewand bekleidete Göttin im Ausfallschritt zum stehen und streckt ihre Arme mit geöffneten Händen dem Kind entgegen. Ihre linke Hand scheint dabei fast die rechte Schulter der Peirene zu berühren. Auf der anderen Seite wird die aus Mutter und Kind gebildete Figurenkonstellation durch die Hände zweier der drei jungen Frauen im Gefolge der Peirene umrahmt: Während die rechts im Bild hinter der Nymphe stehende Figur entsetzt beide Hände vor ihr Gesicht hält, verweist der rechte Arm der in der Mitte der Begleiterinnen stehenden Frau mit langem rotem Obergewand klagend auf das sterbende Kind. Ihr linker Arm umfängt dabei das am Rand der Szene stehende, sich vor Angst an sie schmiegende Mädchen. Auf der linken Seite sind mehrere Jägerinnen, darunter zwei ganzfigurig, im Gefolge der Diana zu erkennen sowie zwei schmalköpfige Jagdhunde. Die Bildhandlung wird durch eine unsichtbare Lichtquelle von links oben beleuchtet. Während die Hauptfiguren auf einem Lehm- oder Felsboden zu sehen sind, wird die Szene durch niederen Pflanzenbewuchs umrahmt, der auf die unteren Bildecken zuläuft und dem auch die Nebenfiguren zu stehen scheinen. Die dargestellten Personen befinden sich auf einer bewaldeten Anhöhe. Zwischen den Figuren der Diana und der Peirene gibt eine Schneise zwischen den Laubbäumen den Blick auf eine hügelige Landschaft mit davorliegendem Gewässer frei.

Diese Landschaft malte die Künstlerin nach einer rund siebenmonatigen gesundheitsbedingten Schaffenspause.⁷⁷² Denn ihre Schwangerschaft hatte sich gegen Ende problematisch entwickelt und ihre Niederkunft hätte sie fast das Leben gekostet.⁷⁷³

[J]e n'ai pas encore fini mon grand tableau je suis [] obligée de le laisser pendant quelque tems parce que j'ai de l'ouvrage payé chose qu'il ne faut pas négliger surtout [] quand on fait un grand tableau qui coute énormément [] j'ai été forcée de prendre un atelier dehors parce que [] quoique notre maison soit grande les plafonds n'étaient [] pas tout a fait assez élevés pour mon grand tableau je crois [] que je le garderai quand ce tableau sera fini car avec m' [] amédée il me serait impossible de travailler a la maison [] je serais toujours dans sa chambre a rire avec lui mon [] atelier n'est pas loin rue des douze

⁷⁷¹ Zu diesem Detail vgl.: SCHENK (Ausst.-Kat. Zürich 1988), S. 164.

⁷⁷² Brief Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 21.12.1823. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 21 u. 22, hier: Blatt 1, Fol. 1 r: "mais il [] semblait que tout ce réussissait pour retarder cette ouvrage les [] derniers tems de ma [X] grossesse [= letzteres über dem durchgestrichenen Wort] [p]–ong tems après mes connus il [] m'a été impossible de travailler j'ai été a peu près sept mois [] sans prendre un pinceau. je me remets enfin et je fais le [] paysage alors a cette époque on me demande des tableaux [] pour thervuren alors a cette époque on me demande des tableaux [] pour thervuren [...]."

⁷⁷³ [LEGRAND] 1856, S. 40.

apostres presque [] vis-à-vis madame devez si tu te rappelle bruxelles tu *varai* [verras] que c'est très rapproché de la rue d'aremborg.⁷⁷⁴

Ihr Sohn Louis-Amédée wurde am 20. Juni 1822 geboren. Nachdem sie sich von der Geburt erholt hatte, mietete sie ein außerhäusiges Atelier in der rue des douze Apôtres, um "La mort de Cenchrée" ohne familiäre Ablenkung zuende malen zu können. Außerdem erforderte ihr Atelier eine den großen Leinwandmaßen entsprechende Deckenhöhe, welche in ihrem Wohnhaus nicht gegeben war. Dies verursachte zusätzliche Kosten. Gegenüber kleineren Porträts war außerdem der Material- und Zeitaufwand für das Gemälde relativ hoch, ohne daß ein Auftraggeber im Vorhinein feststand. Somit zeigte sie sich Anfang 1823 erfreut über einen gut bezahlten Dekorationsauftrag im Schloß des Thronfolgers in Tervueren, der sie allerdings zwang, die Arbeit an "La mort de Cenchrée" wiederum zu unterbrechen (Vgl. Kapitel III.5.1). Nach Beendigung des königlichen Auftrags malte sie ihr Historien Gemälde nach eigener Aussage in einem Zug zuende, um es baldmöglichst ausstellen zu können. Doch war es noch nicht trocken genug, um es mit Firniß zu versehen, weshalb man ihr anriet, noch sechs Wochen damit zu warten. Diese Zeit überbrückte die Künstlerin mit einer halböffentlichen Atelierausstellung.

[J]e [] me suis remise de suite au grand tableau que je n'ai quitté [] que quand il a été fini je croyais pouvoir l'exposer de suite [] mais il était trop frais pour le vernir et on m'a [] conseillé d'attendre encore six semaines tu dois penser [] j'ai trouvé cela bien long alors je me suis décidée a le [] faire voir dans mon atelier et sans vernis [.]⁷⁷⁵

Die ersten Besucher dieser Ausstellung waren Freunde und Bekannte, über die sich der Ruf des Gemäldes verbreitete. Denn diese unterrichteten aus einer Nachbarstadt stammende Maler, welche Sophie Fremiet-Rude unbekannt waren, über die Vollendung des Gemäldes. Diese Maler hätten an unbekanntem Ort bereits ihr Gemälde "La belle Anthia" gesehen und seien mit Vorbehalt über die Qualität ihres Werks angereizt. In Fremiet-Rudes Brief vom 21. Dezember 1823 enthüllte die Künstlerin zwar nicht die Identität ihrer Besucher, doch zeigte sie sich sehr geschmeichelt über deren Bemerkungen und die Länge ihres Besuchs:

[J]e l'ai fait [] voir a toutes le personnes que nous connaissons la [] maniere gracieuse dont on m'en a parlé et la joie qu'on paraissait éprouver en pensant que les mauvaises langues [] allaient se taire m'ont fait éprouver des émotions bien [] douces et m'ont bien récompensée de tout le chagrin [] qu'avait pu me causer tout les *caquets* [.] il m'est venu [] entre autres des peintres d'une ville voisine que je ne connaissais [] pas mais qui avait vu mon tableau d'anthia un de [] *leurs* ami[s] que nous connaissons leur avait promis de leur [] écrire aussitôt que le dernier coup de pinceau serait [] donné ils sont arrivée de suite sont descendus de *visiter* [] a dix heures et demi pour entrer dans mon atelier [] et n'en sont partie qu'a trois heures j'ai été bien [] flattée de la longueur de leur visite et de l'étonnement qu'ils [] ont témoignés en ayant mon tableau qu'ils [der Apostroph nachträglich eingefügt] ont trouvé [] beaucoup mien [mieux?] qu'ils [das Apostroph nachträglich eingefügt] ne pensaient x m'ont fait de si [] grands compliments que je n'auserais pas te les répéter⁷⁷⁶

Schließlich erbat auch Antoine-Jean Gros nach Aussage Sophie Fremiet-Rudes dringlich, das Gemälde während seines zweitägigen Aufenthalts in Brüssel zu sehen:

~~gr~~ gros est venu passer deux jours a bruxelles il est [] venu nous voir et m'ax demandé a voir mon tableau [] je l'avais fait rapporter a la maison parce que mon [] atelier était un peu humide il était a moitié roulé [] et fort mal placé dans une pièce ou nous l'avions [] mit pour sécher malgré cela il a toujours voulu [] que je ^{le} lui montrera il l'a trouvé bien ne m'a fait [] que deux légères observations seule-

⁷⁷⁴ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 04.02.1823. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 17 u. 18, hier: Blatt 1, Fol. 1 v.

⁷⁷⁵ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 21.12.1823. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 21 u. 22, hier: Blatt 1, Fol. 1 v.

⁷⁷⁶ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 21.12.1823. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 21 u. 22, hier: Blatt 1, Fol. 1 v.

ment a-t-il-dit [/] pour n'avoir rien sur le cœur et pour dire quelques choses. [/] il m'a dit t Laussi-] vo t-tre diane est délicieuse enfin m'a fait [/] des complimens bien flatteurs pour moi puisqu'ils viennent [/] d'un grand artiste [...] il a [/] beaucoup parlé de mon tableau a m' david qui est très [/] impatient de le voir et qui a répondu a gros que tout [/] ce qu'il disait ne l'étonnait pas je crois que l'exposition [/] commencera jeudi elle sera au profit des peuvres.⁷⁷⁷

In ihrem Brief unterstreicht Fremiet-Rude die schlechten Bedingungen, unter denen Gros das Gemälde zu Gesicht bekam und hebt so dessen positives Urteil hervor. Die Künstlerin erwähnte, ihr Atelier sei feucht gewesen, so daß sie ihr Historienbild vor dem Besuch von Gros zum Trocknen in ein recht dunkles Zimmer in ihrem Wohnhaus verbracht habe. Dort habe es der Maler durch den Transport zur Hälfte eingerollt betrachtet. In jedem Fall suggerierte die Künstlerin, daß weder die Ausstellungsbedingungen noch der konservatorische Zustand des Gemäldes ideal waren. Mit dem Besuch von Gros erhielt Fremiet-Rude nicht nur wieder Besuch eines großen Künstlers innerhalb ihres eigenen Hauses. Gros stand zudem als ehemaliger Schüler Davids in so gutem Kontakt zu ihrem Lehrmeister, daß er diesen über ihr Gemälde informierte. Dies war der Künstlerin eine merkliche Genugtuung.

Trotz ihrer Abgrenzungsversuche von David wurde in der in mehreren Blättern gleichzeitig erschienenen Presseankündigung Michiel De Heyns zu der an Silvester 1823 beginnenden ersten institutionell-öffentlichen Ausstellung des Gemäldes auf ihre Schülerschaft bei David verwiesen. Wie "La belle Anthia" drei Jahre zuvor, wurde es zugunsten der unweit von ihrem Wohnhaus entfernten caritativen Einrichtung *Sainte-Gertrude* und derjenigen der Ursulinen präsentiert. An dieser Ausstellung nahm auch François-Joseph Navez mit mehreren großformatigen Gemälden teil. Sie fand vom 31. Dezember 1823 bis Mitte Januar 1824 im Museum von Brüssel statt, welches zu dieser Zeit im ehemaligen Palast Karls von Lothringen auf dem Coudenberg untergebracht war.⁷⁷⁸ Diese Gemeinschaftsausstellung der Künstler Navez und Fremiet-Rude⁷⁷⁹ ist von Pauwels in exemplarischer Gründlichkeit bearbeitet worden. Seiner wertvollen Studie verdankt man zahlreiche Anregungen.⁷⁸⁰

Zwar war Navez ebenso Schüler Davids gewesen, doch verzichtete Michiels de Heyn, *administrateur-sécretaire de l'établissement de Sainte-Gertrude* in besagter Presseankündigung vom 29. Dezember 1823 bei dem etablierteren Maler auf einen entsprechenden Hinweis:

M. Navez venant d'achever le portrait en pied de notre auguste souverain, destine pour une cour étrangère, ainsi que trois tableaux d'histoire sacrée pour une église d'Amsterdam, plus un petit tableau représentant une scène italienne, obligé de remettre le tout avant l'exposition générale, a bien voulu consentir à ce que ces nouvelles productions de son talent fussent exposées au bénéfice des deux établissements de charité de Sainte-Gertrude et des Ursulines. En conséquence, les administrateurs desdits établissements s'empressent d'annoncer cette agréable nouvelle aux amateurs du vrai mérite. Ils annoncent avec le même plaisir qu'outre ces beaux morceaux, on jouira dans cette même exposition de la vue d'un charmant tableau mythologique, de grandeur naturelle, peint par le savant pinceau de Mad. Rude, née fremiet, élève du célèbre David. Les savantes productions que ces deux artistes, également recommandables [sic], ont déjà exposées dans cette ville nous dispensent de tout éloge; nous nous bornons donc à prévenir les amis des beaux-arts que ces tableaux réunis seront présentés à leur admira-

⁷⁷⁷ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 21.12.1823. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 21 u. 22, hier: Blatt 1, Fol. 1 v und 2 r.

⁷⁷⁸ PAUWELS, Dirk: "De nawerking van een Romereis. Het ongelooft van de Heilige Thomas (1823), een onuitgegeven hoofdwerk van François-Joseph Navez (1787-1869)". In: *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen*. Hrsg. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. [Antwerpen] 1996, S. 227-327. Zu Sophie FREMIET-RUDE siehe: S. 249-256: "De tentoonstelling in Brussel", hier: S. 252.

⁷⁷⁹ Ein weiterer Ausstellender war der Miniaturist Louis-Marie AUTISSIER (1772-1830). – Vgl. PAUWELS in: *Jaarboek Antwerpen* (1996), S. 255, Anm. 71.

⁷⁸⁰ Vgl. Anm. 90 und 779.

tion pendant quinze jours, à commencer de mercredi prochain, 31 de ce mois, depuis dix heures du matin, jusqu'à trois de relevée, au Musée de cette ville.⁷⁸¹

In einem mit *un amateur étranger* unterzeichneten Beitrag in *L'Oracle* vom 4. Januar 1824 wurde die Schülerschaft beider Künstler erwähnt. Navez erhielt jedoch weit größeres Lob.⁷⁸² Mit seinem Ruhm erregte Navez offenbar Neid, denn ihm wurde ein anonymes Spottgedicht gewidmet.⁷⁸³ Bis Ende der Ausstellung am 18. Januar 1824 blieb die Presseresonanz kontrovers. Navez erlitt besonders herbe Kritik, so daß sich die Ausstellungsorganisatoren bewegt sahen, auf die Qualität seines Werks gesondert hinzuweisen. Solcherlei positive Äußerungen nahmen einen verteidigenden Ton an.⁷⁸⁴

Zwar wurde Fremiet-Rudes "La mort de Cenchrée" in der Presse weniger diskutiert, doch profitierte sie vom Kreuzfeuer um Navez, da dieses zahlreiche Ausstellungsbesucher anzog. Nach der Wohltätigkeitsausstellung in Brüssel wurde ihr Gemälde im Februar 1824 im *Salon des Séances* der *Société Royale des Beaux-Arts et de Littérature* zu Gent in einer eigens für deren Mitglieder (*artistes-membres*) organisierten Ausstellung gezeigt.⁷⁸⁵ Hier erinnerte man sich noch lebhaft an ihren im *Salon Triennal* von 1820 mit "La belle Anthia" erzielten Erfolg, an den sie mit einer erneuten Ehrenmedaille anknüpfen konnte. Dem *Messenger des Sciences et des Arts* diente es gar als Beweis, daß die Historienmalerei auch die Domäne des weiblichen Geschlechts sei:

Le plus capital était celui de Madame Rude née Sophie Fremiet, représentant *la mort de Cenchrée* [...]; dans la composition et dans l'exécution de ce tableau, l'Artiste a prouvé que la peinture historique était également du domaine de son sexe.⁷⁸⁶

Im Folgenden wurden die Schwierigkeiten des Sujets aufgezeigt, welches nur "das Genie selbst" darstellen könne. Die Meisterschaft der Künstlerin wurde anerkannt bezüglich des naturgerechten Ausdrucks der belebten Figuren, ihrer Plastizität und der Reinheit und Harmonie der Zeichnung, welche eine Landschaft in die Komposition einschloß:

Le sujet offrait plusieurs difficultés qu'un grand maître aurait eu peine à surmonter. Rendre le désespoir d'une mère affligée, en laissant entrevoir en même tems, dans sa physionomie, la possibilité de voir son fils rendu à la vie, est une de ces expressions que le génie seul peut rendre et le peintre l'a su porter sur la toile, avec l'expression de la nature même. Diane avec sa fierté sauvage, paraît peu émue à cette scène déchirante, pour le cœur d'une mère; son maintien, sa marche tout indique en elle, cette divinité chasseresse qui jette l'épouvante au milieu des bois. Le jeune enfant est expirant entre les bras de sa mère, le dernier souffle de la vie semble encore errant sur ses lèvres. Toutes les parties de l'art y sont traitées de main de maître; un dessin pur et correct se remarque dans les figures principales, la couleur

⁷⁸¹ MICHIELS-DE-HEYN, hier zitiert nach *L'Oracle*, Nr. 363, 29.12.1823, S. 4. – Vgl. das Zitat desselben Artikels bei: PAUWELS 1996, S. 251. – Diese Presseankündigung, die jeweils leichte orthographische Abweichungen aufweist, erschien auch im: *Journal de la Belgique*, Bd. 40, Nr. 363, 29.12.1823, S. 355, außerdem in: *L'Ami du Roi et de la Patrie*, Nr. 363, 29.12.1823, S. 3 und einen Tag später im: *Journal d'Anvers et de la province*, 30.12.1823, S. 2. – Vgl. PAUWELS in: *Jaarboek Antwerpen* (1996), S. 251, Anm. 60.

⁷⁸² UN AMATEUR ÉTRANGER: [Titel: o.A.] In: *L'Oracle*, Nr. 4, 04.01.1824, S. 4. – Zitiert bei: PAUWELS in: *Jaarboek Antwerpen* (1996), S. 252.

⁷⁸³ Zitiert in einer Gegendarstellung in: *L'Aristarque des spectacles, des lettres, des arts, des moeurs et de la politique*, 11.01.1824, S. 1164. – Vgl. das Zitat des entspr. Artikels bei: PAUWELS in: *Jaarboek Antwerpen* (1996), S. 253.

⁷⁸⁴ *Journal de la Belgique*, Bd. 41, Nr. 5, 06.01.1824, S. 24: "[...] tout le monde a été satisfait hors les envieux et les méchants. Le tableau de Madame Rude mérite à juste titre les éloges des amateurs impartiaux de peinture, et ceux de Mr Navez leur promet que cet estimable artiste ne sera pas le moins apte à relever l'école flamande." – *L'Ami du Roi et de la patrie*, 12.01.1824, S. 3: "Quoique l'on ait pu faire dire aux morts et que la jalousie puisse dire aux vivans, les tableaux de M^{me} Navez comme celui de M^{me} Rude, ne cessent de se faire admirer par les amateurs; [...]".

⁷⁸⁵ DE BUSSCHER, Edmond: *Précis Historique de la Société Royale des Beaux-Arts et de Littérature, de Gand. 1808-1845*. Gent [1845], S. 107: "En février 1824 se tint dans le salon des séances une exposition brillante de productions des artistes-membres, [...]".

⁷⁸⁶ Hier und im Folgenden zitiert nach: *Messenger des sciences et des arts. Recueil publié par la Société Royale des Beaux-Arts et des Lettres, et par celle d'Agriculture et de Botanique de Gand*. Gent 1823 [sic! 1824], IX^{me} et X^{me} livraisons, (01-02/1824) S. 414-415.

est brillante et harmonieuse, les draperies sont bien jettées, les figures ou [sic] du mouvement et sortent de la toile. Le font représente un paysage parfaitement d'accord avec la composition générale.

Sophie Fremiet-Rude gewann mit "La mort de Cenchrée" erneut eine Ehrenmedaille. Diesmal besiegelte dieser Erfolg ihre öffentliche Wahrnehmung als eigenständige Historienmalerin innerhalb der "école moderne":

Mad. Rude n'occupe pas seulement le premier rang parmi les Dames qui s'adonnent à la peinture historique, ses ouvrages lui assignent encore une place distinguée parmi les peintres de l'école moderne. Déjà avantageusement connue par son tableau de concours *la belle Anthia*, elle vient de mettre le sceau à sa réputation par la *mort de Cenchrée*, la plus belle peut-être des productions sorties du pinceau d'une Dame. La Société royale des Beaux-Arts, voulant témoigner à Mad. Rude sa satisfaction que lui a fait éprouver l'envoi d'une production si distinguée, a résolu de lui décerner une médaille d'honneur.

Am 18. März 1824 bedankte sich die Künstlerin für die ihr in einem Schreiben vom 15. des Monats angekündigte Ehre und schmeichelte ihrerseits dem Gremium, indem sie ankündigte, daß sie beabsichtige, sich fortan immer dessen Urteil zu unterziehen:

[J]e suis pénétrée de reconnaissance pour cette nouvelle [] distinction dont la société royale m'honore et je me trouve [] heureuse d'avoir pu mériter par de nouveaux efforts une suffrage [] aussi flatteur. Je me ferai toujours un devoir et j'éprouverai [] toujours le besoin de soumettre mes ouvrages à l'examen d'une réunion [] de savans dont les lumieres et le gout tendent à ramener l'art [] aux principes et aux vérités antiques, et dont les préceptes et [] la sollicitudes exercent une si heureuse influence dans le royaume. [...]⁷⁸⁷

Nach der Ausstellung in Gent gelangte das Gemälde zurück zur Künstlerin, die es Ende Mai 1825 zur Ausstellung zeitgenössischer Künstler in Haarlem sandte. Anschließend war es in Den Haag zu sehen.⁷⁸⁸ Wahrscheinlich blieb es dort unverkauft und gelangte in Besitz ihrer Schwester Victorine Fremiet und ihres Ehemannes Henri Vanderhaert. Denn im Katalog zum Nachlaßverkauf des letztgenannten, später verstorbenen Ehepartners zu Gent am 25. und 26. November 1846 erschien ein anonymes Gemälde mit demselben – sehr seltenen – Bildthema.⁷⁸⁹

In Bezug auf kompositorische Vorbilder zum Gemälde Fremiet-Rudes wiesen Rosenberg und Prat darauf hin, daß eine Zeichnung Davids hohe Ähnlichkeit mit dem Kopf der Peirene aufweise.⁷⁹⁰ In der Zeichnung Davids erscheint der leidende Gesichtsausdruck der weiblichen Figur ebenso wie die Form ihres Diadems als Parallele zur Darstellung der Peirene im Gemälde Sophie Fremiet-Rudes (Vgl. **A I, Abb. Kat.-Nr. 34.1**). Möglicherweise wurde die Künstlerin also bei der Grundkonzeption ihres Werkes noch von David beraten. Geiger bemerkte eine zutreffende Ähnlichkeit der Figur der Peirene mit derjenigen der Clytemnestra in "La colère d'Achille".⁷⁹¹ Da Victorine Fremiet für die Clytemnestra als Modell fungiert haben soll, könnte also angenommen werden, daß die Schwester Sophie Fremiet-Rudes auch für die Darstellung der Peirene posierte. Die

⁷⁸⁷ Sophie FREMIET-RUDE an "Monsieur" [= Bedeutendes Mitglied der Société royale des beaux-arts de Gand], Brüssel, 18.03.1824, Rijksuniversiteit Gent, Centrale Bibliotheek, Ms G 6148, Bd. 4, Nr. 21 r.

⁷⁸⁸ *Lijst der schilder- en beeldhouwwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche meesters welke zijn toegelaten tot de tentoonstelling te Haarlem van den jare 1825*. Haarlem [1825], S. 18, Nr. 353. – *Lijst der schilderwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche meesters welke zijn toegelaten tot de tentoonstelling te 's-Gravenhage*. Den Haag [1825], S. 12, Nr. 131*.

⁷⁸⁹ *Catalogue d'une très-belle Collection de Livres, consistant en bons ouvrages sur la Peinture, Gravure, Architecture, Histoire, Antiquités, Livres d'Estampes, Illustrés, etc., suivie d'une Collection de bons Tableaux, Estampes et Dessins anciens et modernes, encadrés et en feuilles, Médailles, Figures, Bustes et Modèles en Plâtre, couleurs, etc. délaissés par M. Henri Vanderhaert, Directeur de l'Académie à Gand et Membre de plusieurs Sociétés savantes; Dont la Vente Publique aura lieu à Gand en la Maison du Défunt, rue du Soleil n° 5, le Mercredi 25 Novembre 1846 et jour suivant le matin à neuf et l'après-midi à deux heures, sous la direction de FERD. VERHULST*. Gent [1846], S. 18, Lot.-Nr. 19. Nach dem Katalog war kein Autor des Gemäldes überliefert.

⁷⁹⁰ ROSENBERG / PRAT 2002, S. 349, Nr. 388.

⁷⁹¹ GEIGER [2004], S. 64.

Darstellung der Diana folge nach Schenk einem antiken Typus, der auch in der "Diana Chasse-resse" im Louvre (Vgl. **A I, Abb. Kat.-Nr. 21.2**) zu finden sein.⁷⁹²

III.4.2 AUSWEITUNG DER THEMATISCHEN UND STILISTISCHEN PALETTE SOWIE DES AUSSTELLUNGSRADIUS (1825)

Im Dankschreiben an die *Société Royale des Beaux-Arts* von Gent im Jahre 1824 hatte Sophie Fremiet-Rude ihre Absicht formuliert, bald erneut an einer Ausstellung in dieser Stadt teilzunehmen. Die Künstlerin bestätigte ihr Vorhaben in ihrem Brief vom 22. Mai 1825⁷⁹³ an den Sekretär der *Société Liévin Armand Marie De Bast* (Gent, 02.03.1787 – Gent, 10.09.1832).⁷⁹⁴ Seinem Post Scriptum zufolge stellte dieser Brief ein Begleitschreiben für drei Gemälde dar, welche die Malerin versehentlich zu spät zu einer bereits laufenden *Exposition au profit des victimes des inondations* in Gent einsandte, obwohl diese Gemälde bereits seit langer Zeit vollendet seien.⁷⁹⁵ Dies sei im Glauben geschehen, die Ausstellung beginne erst Anfang Juni. Somit bat sie den Sekretär, sich dennoch um die Platzierung ihrer drei relativ kleinformatigen Gemälde in der Ausstellung sowie um deren Verkauf zu bemühen. Sollte letzteres nicht gelingen, sei sie für die Weitersendung der Gemälde zur Ausstellung in Haarlem dankbar:

[J]ai l'honneur de vous adresser pour l'exposition prochaine [] que doit faire la Société royale des beaux-arts à gand. trois [] tableaux representant [] 1° les Saintes femmes et les Diciples [sic] au tombeau de [] jesus christ. [] 2° un officier turc contemplant avec un calme farouche [] les massacres et les incendies. [] 3° une femme Grecque fuyant pendant la nuit, et [] venant se réfugier dans une grotte consacrée à la parafia [] dans le cas où votre exposition ne me procurerait pas [] l'avantage de les vendre de suite, je vous prierais, monsieur, [] d'avoir la bonté de les envoyer a harlem et de vouloir bien [] y ajouter une note indicative des sujets et des prix [] le prix que je desire avoir de ces tableaux est [à] savoir; [] quatre-cents florins pour le premier. et deux cents florins [] pour c[a]ha-cun des deux autres. [] je regrette monsieur, que le tems et une ouvrage de [] longue haleine que je viens de terminer pour r [] Le duc d'aremborg [] à bruxelles, ne m'aient pas permis de vous envoyer des tableaux [] en plus grand nombre ou d'une composition plus grande je [] m'estimerai heureuse et honorée si en payant ce faible tribute [] à votre exposition, je continuais a mériter vos suffrages et l'interêt [] que vous m'avez témoigné jusqu'à ce jour.

Dieser höflich-fordernd formulierte Brief zeigt eine weitere Fascette der Künstlerin, die inzwischen nicht nur ihre Malerei, sondern auch die Öffentlichkeitsarbeit meisterlich beherrschte. Im Zuge ihrer Entschuldigung des relativ kleinen Formats ihrer Einsendungen erwähnte sie ihren Großauftrag beim Duc d'Aremborg, einem der bedeutendsten Brüsseler Kunstmäzene der Zeit, der für seinen erlesenen Geschmack berühmt war. Da sie bereits zwei große Erfolge in Gent erlebt hatte und der Ausstellungserlös von 1825 einem caritativen Zweck gewidmet war, konnte sie sich der Unterstützung der Genter *Société Royale des Beaux-Arts* relativ sicher sein. In jedem Fall behielt die *Société* die Künstlerin durch ihre Bildersendung im Gedächtnis und wurde auf die Erweite-

⁷⁹² SCHENK (Ausst.-Kat. Zürich 1988), S. 164 und S. 166, Anm. 8. – Die Figur wurde komplettiert von F. GIRARDON. Paris, musée du Louvre, département des Antiquités grecques, étrusques et romaines, MR 152 (n° usuel Ma 589). Ca. II. Jh. Nach einem Original von ca. 330 v. Chr. durch LÉOCHARÈS. – Vgl. LAVEISSIÈRE, Sylvain: *Napoléon et le Louvre*. Paris 2004, S. 184.

⁷⁹³ Sophie FREMIET-RUDE an "Monsieur Debaste" [Liévin-Armand-Marie DE BAST], Brüssel, 22.05.1825. Paris, Institut Néerlandais / Fondation Custodia, 1973-A-1146.

⁷⁹⁴ Zu Liévin-Armand-Marie DE BAST vgl. IMMERZEEL, Bd. 1 (1842), S. 32.

⁷⁹⁵ Vgl. Anm. 794, Fol. 1 v: "p. s. je viens d'apprendre a l'istante [sic], monsieur, que l'exposition était [] commencée j'avais toujours cru que le Salon ne devait s'ouvrir que [] le premier juin, je suis d'autante plus fachée de ce retard que [] mes tableaux étaient finis depuis long-tems je crains qu'il [das Apostroph nachträglich eingefügt] ne [] vous soit plus possible de les faire placer."

zung der Themenpalette Sophie Fremiet-Rudes aufmerksam. Denn die Malerin sandte erstmals ein religiöses Gemälde ein, dessen Thema aus dem Neuen Testament stammte sowie zwei Bilder mit einem aktuellen, zeitgenössischen Thema: Dem Unabhängigkeitskampf der Griechen gegen die Türken. Mit der Bitte an De Bast, die drei Gemälde im Anschluß an die Genter Ausstellung nach Haarlem zu schicken, erfragte sie indirekt ein Empfehlungsschreiben. Denn ein Begleitschreiben de Basts solle ihre Preisvorstellungen für den etwaigen Verkauf der Gemälde enthalten. Falls de Bast dieser Bitte nachkam, verfügte sie in Haarlem über eine gute Verhandlungsbasis aufgrund eines durch einen Fachmann bestätigten Preises.

Für das erstgenannte Gemälde "les Saintes femmes et les Diciples [sic] au tombeau de jesus christ" (**A I, Kat.-Nr. 71**), welches die Heiligen Frauen und die Jünger am Grabe Christi darstellte, beabsichtigte sie, 400 florins zu verlangen. Dies entsprach dem doppelten Preis eines der beiden Historienbilder mit zeitgenössischem Thema. Diese bildeten allerdings vermutlich ein Pendant, so daß ein gemeinsamer Erwerb beider Bilder erstrebenswert war. Obwohl diese Gemälde nicht lokalisiert sind, geben die beschreibenden Bildtitel die Möglichkeit zur Bildung eines gewissen Urteils. "Un officier turc contemplant avec un calme farouche les massacres et les incendies" (**A I, Kat.-Nr. 69**) zeigte einen kaltblütigen türkischen Offizier angesichts der von ihm mitzuverantwortenden Grausamkeiten. Demgegenüber zog "une femme Grecque fuyant pendant la nuit, et venant se réfugier dans une grotte consacrée à la paragia"⁷⁹⁶ (**A I, Kat.-Nr. 70**) mit Sicherheit die ungeteilte Sympathie der Betrachtenden beider Gemälde auf die vor den Schrecken in der Nacht in eine heilige Grotte flüchtende griechische Frau.

Zu dem heute nicht lokalisierbaren Gemälde Sophie Fremiet-Rudes existierte eine Zeichnung ihrer Schwester Victorine, die, einer Beschreibung zufolge, eine Frau in voller Lebensgröße darstellte, gemeinsam mit ihrem Kind, welches sie an ihre Brust gepreßt hielt.⁷⁹⁷ Es ist möglich, daß die Schwester der Künstlerin auch, wie dies für Teile von Sophie Fremiet-Rudes Gemälden "La Sainte Lecture" (1819) (**A I, Kat.-Nr. 17**)⁷⁹⁸ und "La mort de Cenchrée" (1823) (**A I, Kat.-Nr. 34**)⁷⁹⁹ bekannt ist, eine Lithographie schuf. Victorine Fremiet-Vanderhaert trug somit zur Verbreitung des Werks ihrer Schwester bei.

Durch die in Haarlem eingesandten Gemälde manifestierte Fremiet-Rude ihre Parteinahme für republikanische und christliche Werte. Denn so unterschiedlich das Thema des religiösen Gemäldes "Les Saintes femmes" (**A I, Kat.-Nr. 71**) gegenüber demjenigen der anderen Bilder (**A I, Kat.-Nr. 69** und **70**) zunächst erscheinen mag, so war allen eine christlich geprägte Bildaussage gemeinsam: Für westeuropäische Zeitgenossen des griechischen Unabhängigkeitskrieges stellte dieser nicht nur den Befreiungsversuch eines unterdrückten Volkes gegenüber einer ungerechten Besatzungsmacht dar, sondern ebenso den Kampf des Christentums gegen die "heidnische Welt". Es galt folglich, die Wiege der Demokratie zu verteidigen.

⁷⁹⁶ Vermutl. "Pan-Hagia" (= "Das All-Heilige").

⁷⁹⁷ Monsieur L. P[...] an Monsieur le Conservateur, Lille, 13.03.1893. Dijon, AmD, 4 RI – 29. "Acquisitions à titre onéreux 1818-1895.": "[J]e viens vous signaler une œuvre qui [/] peut avoir un grand intérêt pour [/] votre musée. C'est un magnifique [/] crayon noir fait par M^{elle} Victorine [/] Frémiet sur un tableau de sa sœur M^e Sophie Rude = Les 2 [/] figures grandeur nature représentant [/] une mère venant de sauver son [/] enfant d'un danger quelconque et [/] qu'elle presse sur son sein, la [/] physionomie de la mère indique la [/] terreur et cette expression est merveilleusement rendue." – Vgl. GEIGER [2004], S. 157, Nr. 67.

⁷⁹⁸ Dijon, MBA, J-304-119: [Darstellungsträger: chamöisfarbenes Bütten, 41,2 x 28,7 cm], recto: RUDE, François: "Frise de génies ailés tenant des guirlandes" (Bleistiftzeichnung); verso: Victorine Fremiet: [Kopfstudie einer Frau (Kopf der 2. Figur von rechts im Gemälde "La Sainte Lecture" (1819) von Sophie Fremiet)], (Kreidelithographie in Schwarz). – Hier näher lokalisiert nach dem allgemeinen Hinweis von GEIGER in: *BSAf*, (1989), S. 180: "Nous avons trouvé une lithographie de la femme portant un voile, par Victorine Frémyet, au verso d'une feuille de croquis de Rude au Musée des Beaux-Arts de Dijon."

⁷⁹⁹ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 21.12.1823. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 21 u. 22, hier: Blatt 1, Fol. 1 r und v: "[V]ictorine [/] ✕ dessine aprésent les têtes de mon grand tableau m' gros a beaucoup admiré [/] ses dessins. Elle va maintenant les lithographier".

Die griechische Revolution⁸⁰⁰ hatte am 25. März 1821 begonnen und zog rasch die öffentliche Aufmerksamkeit und Sympathie Westeuropas auf sich. Nachdem die auf der griechischen Seite Kämpfenden die muslimische Bevölkerung aus den von ihnen beanspruchten Gebieten vertrieben hatten, kam es bis 1825 auch zu Massakern von türkischer Seite, darunter zu demjenigen auf der griechischen Insel Chios am 11. April 1822, und zu einer Verhärtung der Frontlinien. Inzwischen beteiligten sich Truppen der europäischen Großmächte Frankreich, Rußland und Großbritannien am Konflikt, weniger aus philhellenistischen, denn aus ökonomischen Motiven. Im Jahre 1825 gelang es den türkischen Kräften, den strategisch wichtigen Hafen von Navarino einzunehmen, womit die griechische Revolution im Prinzip gescheitert war. Doch im Oktober 1827 gewann die Flotte der drei europäischen Großmächte durch die "Schlacht von Navarino" diesen Hafen zurück. Nach diesem entscheidenden Wendepunkt und dem anschließenden russisch-türkischen Krieg, wurde 1830 unter der Regierung des deutschen Prinzen Otto von Bayern (Salzburg, 1815 – 1867, Bamberg) das unabhängige Königreich Griechenland gegründet. Hatte die griechische Revolution zur Zeit ihrer Planung für aufgeklärte, fortschrittliche Ideale gestanden, so mündete sie schließlich in einer konservativen Reaktion.

Die Inspiration der Malerei durch den griechischen Freiheitskampf wurde zunächst für Frankreich erforscht. Anlässlich der Ausstellung *La Grèce en Révolte. Delacroix et les peintres français*⁸⁰¹ wurde 1996/1997 zunächst Eugène Delacroix (Charenton-Saint-Maurice, 26.04.1798 – Paris, 13.08.1863) und sein künstlerischer Umkreis betrachtet. Denn 1824 hatte Delacroix im Pariser Salon mit seinem Gemälde "Le Massacre de Scio" die Aufmerksamkeit auf das Massaker auf der griechischen Insel Chios gerichtet.

Obgleich vereinzelte Gemälde belgischer Maler mit derselben Inspirationsquelle seit längerem bekannt sind, steht eine entsprechende Bearbeitung dieses Kulturraums noch aus. Der belgische Maler Joseph Odevaere vollendete 1825⁸⁰² mit "Lord Byron sur son lit de mort"⁸⁰³ eine Post-Mortem-Darstellung, welche den Dichter im öffentlichen Bewußtsein als Märtyrer für die Freiheit verankerte. In der Tat hatte der britische Dichter George Gordon Noel Lord Byron (London, 22.01.1788 – Missolonghi, 19.04.1824) in Missolonghi sein Leben verloren. Dabei war er jedoch einem Fieber erlegen, noch bevor er 1826 in Missolonghi an einer Kampfhandlung hätte teilnehmen können. Doch inspirierten seine Werke, vor allem seine 1813 im Rahmen seiner *Turkish Tales* erschienene Erzählung *Le Giaour*⁸⁰⁴ mehrere zeitgenössische Künstler.⁸⁰⁵ Mitte der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, also zu der Zeit, als die endgültige Niederlage der Freiheitskämpfenden drohte, organisierte die Pariser Galerie Lebrun 1826 eine Benefizausstellung zugunsten der Griechen.⁸⁰⁶ Einige der hier präsentierten Gemälde zeigten Szenen aus dem griechischen Unabhängigkeitskampf, die nach Vorlage Byrons geschaffen worden waren.⁸⁰⁷ Anläß-

⁸⁰⁰ Zum Griechischen Freiheitskampf vgl. KOSSOK 1989, S. 238 ff.

⁸⁰¹ *La Grèce en révolte. Delacroix et les peintres français, 1815-1848.* (Ausst.-Kat. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 14.06.-08.09.1996; Paris, Musée national Eugène Delacroix 08.10.1996-13.01.1997; Athen, Pinacothèque Nationale, Musée Alexandre Soutzos 12.02.-25.04.1997). Hrsg. Claire CONSTANS. Paris [1996].

⁸⁰² COEKELBERGHS / LOZE 1993, S. 1061.

⁸⁰³ Brügge, Groeningemuseum, Nachlaß PRIGNOT, Inv. [0.350], Öl auf Leinwand, 166 x 234,5 cm, Unten li. bez: "I. ODEVAERE BRUXELLIS". – Vgl. M[ARECHAL], D[ominique]: "Joseph Odevaere (Brügge, 1775 – Brüssel, 1830): Lord Byron sur son lit de mort, 1826". In: Ausst.-Kat. Brüssel 2005, S. 68-67, S. 67 m. Abb. in F. – Vgl. DE VOS, Dirk: Musée Groeninge Bruges. Brügge 1996, S. 24, 65 und 71.

⁸⁰⁴ Vgl. JOANNIDES, Paul: "Colin, Delacroix, Byron and the Greek War of Independence". In: *Burlington Magazine*, 08/1983, S. [495]-500.

⁸⁰⁵ Vgl. hierzu: *Lord Byron. Une vie romantique.* (Ausst.-Kat. Paris, Musée de la Vie Romantique, Maison Renan-Scheffer, 27.05.-02.10.1988). Hrsg. Anne-Marie DE BREM, Denis CAILLEAUX. Paris 1988.

⁸⁰⁶ *Explication des ouvrages de peinture exposés au profit des grecs.* (Ausst.-Kat. Paris, Galerie Lebrun). [Paris] 1826.

⁸⁰⁷ Vgl. ebd. S. 10, Nr. 33 [Alexandre-Marie COLIN (Paris, 05.12.1798 – Paris, 1873)]: "Épisode de la guerre actuelle en Grèce. leur résistance fut terrible, mais ils furent accablés par les infidèles, et tombèrent toujours pressés dans leurs rangs et sans reculer; la mort seule était muette sur ce théâtre de carnage les villes voisines écoutent avec

lich dieser *exposition au profit des grecs* sorgte Firmin-Didot, bei dem der Ausstellungskatalog gedruckt wurde, für die Präsentation von Fremiets Kopie nach Davids "Télémaque et Eucharis" (A I, Kat.-Nr. 12), welche sich seit 1825 in Besitz seiner Familie befand. Das nicht im Katalog aufgenommene Gemälde wurde als Werk Davids wahrgenommen.⁸⁰⁸ Fremiet-Rude nahm an dieser Ausstellung nicht teil. Nach der Ausstellung in der Galerie Lebrun von 1826 waren im Pariser Salon Ende 1827⁸⁰⁹ weitere Gemälde zu sehen, welche den griechischen Unabhängigkeitskrieg zum Thema hatten. Die Künstler, darunter Eugène Delacroix (Charenton-Saint-Maurice, 26.04.1798 – Paris, 13.08.1863),⁸¹⁰ Alexandre Victor De Lassus (Toulouse, 1781 – Toulon, gegen 1830),⁸¹¹ Eugène Déveria (Paris, 22.04.1805 – Pau, 03.02.1865),⁸¹² Joseph[-Dionysius] Odevaere (Brügge, 02.10.1778 – Brüssel, 26.02.1830),⁸¹³ Louis-Joseph-Toussaint Rossignon (geb. in Avexnes, 31.12.1781, nachweisbar bis 1850)⁸¹⁴ und Ary Scheffer (Dordrecht, 10.02.1795 – Argenteuil, 15.06.1858)⁸¹⁵ rückten dabei die Situation der griechischen Stadt Missolonghi während der türkischen Besatzung beziehungsweise nach der entscheidenden dem Massaker im Frühjahr 1826 ins Blickfeld der Öffentlichkeit.⁸¹⁶ Delassus und Odevaere betonten dabei ausdrücklich im Salonkatalog, daß sie sich an zeitgenössischen Berichten orientiert hatten. Außerdem verdient die Tatsache Interesse, daß sich die Werke Scheffers mit dem Thema des griechischen Unabhängigkeitskrieges in der Hand des Bankiers Laffitte und des Duc d'Orléans befanden. Die politische Implikation des Themas war deutlich:

Der Kampf der Griechen gegen die Türken verhalf der Freiheitsreligion auf einem fernen Ersatz-Schauplatz zu einer Stimme, die ihr das Europa der Restauration und der Heiligen Allianz vorenthielt.⁸¹⁷

inquiétude si elles doivent s'affliger, ou se réjouir de ces cris effrayants, que les échos des montagnes se renvoient avec un son terrible. (Lord Byron.)" und S. 14, Nr. 44 [Eugène Delacroix]. "Combat du Giaour et du pacha Hassan. "..... Je le reconnais à la pâleur de son front; c'est celui qui m'a ravi l'amour de Léila, c'est le Giaour maudit." (Sujet tiré de lord Byron.)".

⁸⁰⁸ P.A. [COUPIN, Pierre-Alexandre]: "Reclamations. Tableaux de David. Exposition des Grecs." In: *Revue Encyclopédique*, 01/1827, Bd. S. 336.

⁸⁰⁹ Vgl.: *Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Gravure, Lithographie et Architecture des Artistes vivans exposés au Musée Royal des Arts. Le 4 Novembre 1827*. Paris 1827.

⁸¹⁰ Ebd. S. 60, Nr. 299: "Scène de la guerre actuelle des Turcs et des Grecs."

⁸¹¹ Ebd. S. 62, Nr. 309: "Les assiégés de Missolonghi, réduits aux abois, se font jour à travers les hordes égyptiennes pour se réfugier au mont Aracynthe. (Voyage de M. Pouqueville dans la Grèce et journaux du temps.)"

⁸¹² Ebd. S. 65, Nr. 332: "Marc-Botzaris rentre à Missolonghi et donne aux malheureux affamés les ornemens de ses armes et sa ceinture qui renferme son argent."

⁸¹³ Ebd. S. 120-121, Nr. 770: "Les derniers défenseurs de Missolonghi préférant la mort à la servitude. A la sortie que les héroïques défenseurs de cette ville, devenue à jamais célèbre, entreprirent au travers des Arabes, l'arrière-garde et les blessés, accablés par le grand nombre de barbares, retournèrent dans la ville et se battirent pendant deux jours de rue en rue, de maison en maison, y mettant le feu à mesure qu'ils étaient forcés de les abandonner. Enfin l'évêque de Rogos et six fidèles soutiens de la sainte cause de la Grèce, se retirèrent dans le souterrain qui renfermait les pondres, et, à l'approche de l'ennemi, l'évêque [sic], revêtu de ses habits pontificaux, y mit lui-même le feu. Près de lui un guerrier tient le labarum, où le monogramme du Christ est représenté dans les couleurs de la Hellade régénérée. (Gazette de Corfou, des 9 et 19 mai 1826.)" – Das Gemälde (Öl auf Holz, 58 x 60 cm, Amsterdam, Rijksmuseum, Inv. A 1093) wurde publiziert in: Ausst.-Kat. Calais / Dunkerque / Douai 1993, Bd. 1, S. 134. – GUÉDRON, Martial: "Suvée, Odevaere, Kinsoen et Ducq: quatre peintres Brugeois à Paris au temps du néo-classicisme". In: *Jaarboek* (1995-1996). Hrsg. Brügge, Stedelijkse Musea. Brügge 1997. – Ausst.-Kat. Brüssel 2005, S. 70 (Abb. in s-w).

⁸¹⁴ Ebd. S. 158, Nr. 909: "Siège de Missolonghi. La garnison de Missolonghi ayant pris la résolution de s'ensevelir sous les ruines de la ville, la population entière se confessa et recut, le 20 février 1826, la communion des mains de l'évêque Joseph de Rogous."

⁸¹⁵ Ebd. S. 142 [M. SCHEFFER aîné], Nr. 943: "Jeunes filles grecques implorant la protection de la Vierge pendant un combat. (Mgr. d. d'O) [(Mgr. d. d'O.) les ouvrages acquis ou commandés par S. A. R. Monseigneur le Duc d'Orléans.]" und Nr. 946: "Les débris de la garnison de Missolonghi au moment de mettre le feu à la mine qui doit les faire périr. (Ce tableau appartient à M. Laffitte.) (Voir la description des peintures du Conseil d'État, page 21.)"

⁸¹⁶ Zum Aspekt der Identifizierung mit den Griechen als Anklage von Grausamkeit und Sklaverei vgl. GRIMALDO-GRIGSBY, Darcy: *Extremities. Painting Empire in Post-Revolutionary France*. New Haven, London 2002, S. 281-314: "Delacroix's Greece on the Ruins of Missolonghi, 1826."

⁸¹⁷ Ebd., S. 593.

Wie Hoffmann weiter bemerkte, hatte Eugène Delacroix (Charenton-Saint-Maurice, 26.04.1798 – Paris, 13.08.1863) in seinem allegorischen Gemälde "Griechenland stirbt auf den Ruinen von Missolonghi" (um 1826) die "Nation in ihrer heroischen Überlebenskraft" dargestellt.⁸¹⁸

Die meisten Gemälde, welche Szenen beziehungsweise Legenden aus dem griechischen Unabhängigkeitskampf darstellten, besaßen jedoch ein kleineres Format,⁸¹⁹ wie auch die beiden Gemälde Sophie Fremiet-Rudes. Darunter befanden sich auch Pendants, wie dasjenige von Hand Henri Decaisnes (Brüssel, 27.01.1799 – Paris, 27.10.1852),⁸²⁰ welches 1826 in der Galerie Lebrun ausgestellt wurde (Vgl. **A I, Abb. 69.1** und **70.1**).⁸²¹ Schuf Fremiet-Rude ein polarisierendes Pendant, wonach ein heidnisch-rohes Volk ein christlich-moralisches unterdrückte, so stellte Henri Decaisne auf beiden Gemälden seines Pendants Griechen dar.

Wie von Fremiet-Rude in ihrem Schreiben vom 22. Mai 1825 an De Bast erbeten, wurden ihre nachträglich zur Genter Wohltätigkeitsausstellung eingesandten Gemälde dort integriert. In der Ausstellung erlangten sie internationale Beachtung: Obwohl sie nicht mehr im Katalog berücksichtigt werden konnten, war sogar die Absicht der Künstlerin, die Gemälde anschließend in Haarlem zu zeigen, dem Korrespondenten des *Kunst-Blattes* A. Voisin über einen Artikel der *Revue Encyclopédique* vom Juli 1825 bekannt.⁸²² Die Künstlerin muß sehr bald nach ihrem Schreiben an De Bast eine Antwort erhalten haben, denn Ende Mai 1825⁸²³ schrieb sie einen weiteren Brief, diesmal an den Gelehrten, Kunstschriftsteller und Zeichner Adriaan Van der Willigen (Rotterdam, 12.05.1766 – Haarlem, 17.01.1841),⁸²⁴ der in Haarlem mit der Annahme der Gemälde für die dortige *Tentoonstelling* betraut war. Da sie sich nur eine Woche nach ihrem Brief an de Bast in Gent an Van der Willigen in Haarlem wandte ist anzunehmen, daß sie entweder nicht ernsthaft erwartet hatte, in Gent Interessenten für ihre Gemälde zu finden, oder aber voraussetzte, daß diese mit der von ihr arrangierten Folgeausstellung einverstanden waren. In jedem Fall scheint es der Künstlerin wichtig gewesen zu sein, daß die drei nach Gent eingesandten Gemälde in der Folgezeit auch in anderen Städten bekannt wurden. In ihrem Brief an Van der Willigen erwähnte sie einleitend, daß sie ihren Adressaten wenn nicht persönlich, so durch seinen Ruf und seine Veröffentlichungen⁸²⁵ kenne und es deshalb wage, an ihn heranzutreten. Sie bat ihn, in der Ausstellung eine angemessene Platzierung (*un placement convenable*) für vier Gemälde einzurichten, welche sie für die Ausstellung bestimmt habe, darunter eines von sehr großem Format: "La mort de Cenchrée [...]". Aus ihrer Formulierung, dieses Gemälde sei "celui que j'envoie direc-

⁸¹⁸ HOFMANN, Werner: *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*. Hrsg. Paul-Marie DUVAL, Roland RECHT, Véronique SCHILTZ, Denis VIALOU. Paris, München 1995, S. 601.

⁸¹⁹ Vgl. DECAISNE, Henri (1799-1852): "Greco après une défaite". (nicht datiert). Öl auf Leinwand, 58,5 x 72,5 cm. Athen, Benaki Museum, Inv. 8987 oder ODEVAERE, Joseph: "Victoire navale de Canaris sur les ottomans", 1828, Öl auf Holz, 82 x 98 cm. Auf mittlerer Höhe rechts signiert und datiert: "1828 [J] Odevaere". Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Inv. 147. – Ausst.-Kat. Brüssel 2005, S. 70, o. Nr. [Abb. in s-w.] bzw. Nr. 23 m. Abb. in F.

⁸²⁰ DECAISNE, Henri: "Grec en embuscade", 1826, Öl auf Holz, 60 x 50 cm, F, La Rochelle, Musée des Beaux-Arts, Legs du baron Charles DE CHASSIRON, 1872, Inv. 62 und [ders.]: "Femme grecque attendant l'issue d'un combat", 1826, Öl auf Holz, 60 x 50 cm, Ebd. Inv. 61.

⁸²¹ CANTE, Dominique: "Grec en embuscade [Kat.-Nr. 15]" und "Femme grecque attendant l'issue d'un combat." In: Ausst.-Kat. Bordeaux / Paris / Athen 1996-1997, S. 112 m. Abb. in F. auf S. 113. – ATHANASSOGLOU-KALLMYER, Nina: *French Images from the Greek War of Independence 1821-1830*. New Haven 1989, S. 81 und S. 153.

⁸²² VOISIN, A.: "Gent". In: *Kunst-Blatt*, Nr. 81, 10.10.1825, S. 324: "[...] historische Compositionen von Mad. Sophie Rude, geb. Fremiet. Der größte Theil dieser Gemälde ist für die große Ausstellung bestimmt, die in Kurzem zu Harlem statt finden wird. (Revue encyclop. Juli 1825 [S. 276])."

⁸²³ Amsterdam, RPK, Korrespondenz "Rude, S.", Microfiche 142/174, 142/175, 142/176. – Vgl. den Hinweis auf diesen Brief durch VAUTIER in: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986, S. 252.

⁸²⁴ IMMERZEEL, Bd. 3 (1843), S. 238. – Hiermit danke ich Frau Anneke VAN DEN BERGH, Kuratorin der Stadsbibliotheek Haarlem für ihre freundliche Recherche zu Adriaan VAN DER WILLIGEN und nach weiterer Korrespondenz zwischen diesem und Sophie FREMIET-RUDE. Letztere blieb leider unfruchtbar.

⁸²⁵ Zu den Veröffentlichungen Adriaan VAN DER WILLIGENS zählen Berichte zu Reisen nach Frankreich und Italien sowie [gemeinsam mit Roeland VAN EIJNDEN]: *Geschiedenis der vaderlandsche schilderkunst sedert de Helft der XVIII eeuw*. Haarlem 1816-1840.

tement" geht nicht klar hervor, ob sie es "als Vorgeschmack" direkt mitschickte – im Gegensatz zu den anderen drei Gemälden, die via Gent nach Haarlem kamen – oder ob sie dessen Zusage nur ankündigte. Ersteres ist jedoch wahrscheinlich, denn der Brief beinhaltet eine eigenhändige, einem Ausstellungstext gleichende Bildbeschreibung unter Bezeichnung der Künstlerin in der dritten Person. Hier wird auch die literarische Vorlage des Gemäldes zitiert:

La mort de cenchrée d'après ce passage [sic] de pausanius: [] 'vous arrivez ensuite à l'entrée de la fontaine Pirène elle [] était femme jadis, et fut dit-on, changée en fontaine [] à force de pleurer la mort de cenchrée son fils que [] diane avait tué involontairement' (paus. corinth. chap. 3) [] cenchrée était fils de neptune et de Pirène, fille [] d'acheloüs. c'est de lui que l'un des ports de corinthe, [] celui de la mer salonique fut appelé cenchrée, nous qu'il [] conserve encore [] l'artiste a supposé l'instant où Pirène, soutenant [] son fils mourant, supplie la déesse de le sauver. [] [darunter in leicht abweichender, dennoch eigenhändiger Schrift] ce tableau est de M^d Rude née fremiet peintre [] d'histoire à bruxelles, élève de David, associée de [] l'académie royale de gand.⁸²⁶

Die Künstlerin verwies demnach weiterhin selber auf ihre Schülerschaft bei David, hob jedoch ihre Eigenschaft als "peintre d'histoire" sowie ihre Mitgliedschaft in der "académie royale de gand" hervor. Hinsichtlich der angekündigten drei weiteren Einsendungen erwähnte sie kein Bildthema, sondern schrieb lediglich:

les trois autres sont actuellement [] à l'exposition de gand et la Société royale des beaux arts de cette ville les expédiera pour harlem.

Abschließend nahm Fremiet-Rude auch Van der Willigen in die Pflicht, indem sie suggerierte, eine "artiste naissante" zu sein, und bemerkte, daß Van der Willigen sich solcher bislang in beispielhafter Weise angenommen habe:

[V]otre zèle pour tout ce qui tien aux progrès de l'art [] est mon excuse dans la démarche que j'ai l'honneur de faire [] auprès de vous. l'historiographe des artistes qui ont [] honoré l'école Belgique, ne peut manquer de porter intérêt [] aux efforts des artistes naissans. leur plus noble encouragement [] est le jugement et l'appui des hommes distingués par leur [] savoir et leur mérite.

Der Adressat des Briefes kam der Bitte Fremiet-Rudes nach und alle vier eingesandten Gemälde wurden in der Haarlemer *Tentoonstelling* gezeigt.⁸²⁷ Durch ihre Bildeinsendungen mit hellenischen Themen befriedigte Sophie Fremiet die Wünsche des zeitgenössischen Publikums. Wie Wagner-Heidendal überzeugend darstellte, bildete der europäische Philhellenismus die Grundlage für den Durchbruch der Romantik und des Nationalismus.⁸²⁸ Dies scheint die Künstlerin erfaßt zu haben. Denn sie sandte einerseits mit "La mort de Cenchrée" ein klassizistisches Gemälde im Großformat ein und demonstrierte damit ihre profunden Kenntnisse der antiken Mythologie und ihre solide Beherrschung der traditionelleren Malerei. Andererseits manifestierte sie mit dem Pendant ihre Ausrichtung auf die sich entwickelnde Romantik und ihr Interesse an zeitgenössisch-aktuellen Bildthemen. Die – nach dem Ausstellungstitel zu vermutende – typhafte Darstellung der Figuren und das kleine Format dieser Gemälde lassen darauf schließen, daß sie bereits hier zur historischen Genremalerei übergang. Die Malerin scheint relativ früh Szenen aus dem griechischen Unabhängigkeitskampf zur Ausstellung gebracht zu haben.⁸²⁹ Eine solche Darstel-

⁸²⁶ Zitat nach der Künstlerin (27. o. 29.05.1825) – Vgl. Amsterdam, RPK, Korrespondenz "Rude, S.", Microfiche 142/176.

⁸²⁷ Haarlem [1825], S. 18, Nr. 353, 354, 355, 356.

⁸²⁸ WAGNER-HEIDENDAL, Lutgard: "Het filhellenisme in het Koninkrijk der Nederlanden (1821-1829): een bijdrage tot de studie van de publieke opinie in het begin van de negentiende eeuw". In: *Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Letteren*. Jg. 34, Nr. 71, Brüssel, 1972. – Zitiert bei: M[ARECHAL] 2005, S. 69.

⁸²⁹ Zu Künstlern, welche Gemälde mit ähnlichen Themen vorher ausstellten vgl.: JOANNIDES 1983, S. 495, Anm. 8 und S. 496, Anm. 9.

lung erforderte intensives Kostümstudium, denn neben einer christlichen und einer nationalen Konnotation besaß das Thema für Zeitgenossen ein exotisches Interesse. Möglicherweise war ihr bei der Darstellung von Kostümen die 1825 erschienene Veröffentlichung des ehemaligen David-Schülers Louis Dupré (Versailles, 09.01.1789 – Paris, 12.10.1837) *Voyage à Athènes et à Constantinople*⁸³⁰ hilfreich. Dupré hatte zu den nur wenigen Künstlern gehört, die in der betreffenden Zeit des griechischen beziehungsweise türkischen Territoriums ansichtig wurden.⁸³¹

Nach der Ausstellung in Haarlem brachte Fremiet-Rude die drei kleinformatigeren Gemälde im Salon zu Lille zur Ausstellung, welcher am 29. August 1825 begann. Es fällt auf, daß sie hier ihr gefeiertes Bild "La mort de Cenchrée" nicht zeigte, sondern daß sie sich entschloß, es in Den Haag auszustellen.⁸³² Verzichtete die Künstlerin auf die Präsentation von "La mort de Cenchrée", da sie in Nordfrankreich die Entwicklung der Romantik als bereits weiter fortgeschritten erachtete?

Als viertes Gemälde im Salon zu Lille sandte Fremiet-Rude neben "Les Saintes Femmes [...]" ein weiteres religiöses Gemälde ein mit dem Titel "La présentation au temple" (Öl auf Leinwand, 68 x 85,7 cm, USA, Privatsammlung), auch genannt "La Sainte Famille" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 72**). Der Ausstellungskatalog von Lille beschrieb das Gemälde folgendermaßen: "Le vieillard Siméon prend l'enfant dans ses bras et prophétise." Das querformatige Gemälde kann nach einer Farbabbildung und den Angaben im Auktionskatalog beschrieben werden. Danach soll das Gemälde an ungenannter Stelle signiert und datiert sein.⁸³³

Das religiöse Gemälde zeigt das Jesuskind, das sich im Rahmen von jüdischen Initiationsriten, der Beschneidung eines männlichen Neugeborenen in Verbindung mit einer religiösen Opfergabe, im Tempel zu Jerusalem befindet. Als weitere wichtige Personen stellt das Gemälde die Eltern Jesu dar sowie Simeon, der das Jesuskind in Händen hält.

Während Jesus als Hauptfigur als einziger in Ganzfigur dargestellt ist, sind die übrigen Personen in Halbfigur zu sehen, oder soweit durch den Bildrand oder andere Personen verdeckt, daß nur ihr Kopf erkennbar ist. Im Bildzentrum befindet sich das blondgelockte Jesuskind, welcher von Simeon, einem sehr gläubigen Besucher des Tempels zu Jerusalem unter der linken Schulter und dem Gesäß gehalten wird. Das würdevolle, weißbärtige Gesicht des links der Bildmitte dargestellten Geistlichen ist dabei nach oben gerichtet. Rechts hinter dem Jesuskind befindet sich Maria, welche ihren Blick auf ihren Sohn gesenkt und ihre Hände zum Gebet gefaltet erhoben hält. Die Figur der Maria befindet sich in der Mitte einer vom Jesuskind ausgehenden und zur oberen rechten Bildecke verlaufenden imaginären Diagonale, an dessen Ende der dunkelbärtige Kopf des Josef zu erkennen ist. Diese drei Figuren sind in ihrer Heiligkeit jeweils durch einen goldfarbenen Heiligenschein gekennzeichnet. Hinter dem Haupt des Joseph ist das kaum als Tempel näher charakterisierte Interieur gegen einen blauen Himmel geöffnet. Die Lichtquelle im Gemälde scheint jedoch in der Bildmitte zu liegen, wobei das Jesuskind und die Gesichter Mari-

⁸³⁰ DUPRÉ, Louis: *Voyage à Athènes et à Constantinople ou collection de portraits, de vues et de costumes grecs et ottomans peint sur les lieux, d'après nature, lithographiés et coloriés par L. Dupré, élève de David, accompagné d'un texte orné de vignettes*. Paris 1825.

⁸³¹ Vgl. PELTRE, Christine: *Le voyage de Grèce des artistes français: Du retour à l'antique au culte de la méditerranée. (1780-1939)*. Univ. Diss. Paris IV-Sorbonne. Leitung: Bernard DORIVAL. Typoskript. 2 Bde. Lille 1993 [Microfiche], Bd. 1: [L'Age d'Or du voyage Pittoresque (1782-1825)], S. 57: "Au sein de l'école davidienne, Louis Dupré est un des rares artistes à avoir approché, dans sa réalité, un pays dont la richesse avait assidûment nourri les inspirations."

⁸³² Ausst.-Kat. Den Haag [1825], S. 12, Nr. 131*.

⁸³³ Aukt.-Kat. SOTHEBY'S New York. 19th Century European Paintings and Sculpture, 02.12.1997, (unpag.), Lot 3B m. Abb. in F.: "signed and indistinctly dated". – Die Frage nach der Signatur und der Datierung ließ sich auch mit Hilfe des Eigentümers des Gemäldes (Ende 2004) nicht klären. Hiermit danke ich ihm herzlich für seine freundliche Unterstützung.

ens, Simeons, und eines eine weiße Taube haltenden Knaben am rechten Bildrand ins Schlaglicht fallen und auch das Gesicht Josephs beleuchtet ist. Das in der linken unteren Bildecke dargestellte Gesicht einer alten Frau, auf der der Blick des Jesuskindes ruht, und die Häupter von drei jüngeren Frauen hinter dem Rücken des Simeon liegen derweil im Schatten.

Mit dieser Komposition bezog sich Sophie Fremiet-Rude auf das Evangelium nach Lukas (2,21 bis 2,40), das beschreibt, wie Simeon in dieser Situation das christliche Heilsgeschehen voraussagte:

Nun läßt du, Herr, deinen Knecht, wie du gesagt hast, in Frieden scheiden. Denn meine Augen haben *das Heil gesehen, das du vor allen Völkern bereitet hast, ein Licht, das die Heiden erleuchtet, und Herrlichkeit für dein Volk Israel.*⁸³⁴

Wie für die Darstellung dieser Szene charakteristisch, zeigt das Gemälde Fremiet-Rudes den sich an Gott wendenden Prophet Simeon mit einem nach oben gerichteten Gesicht. Dieselbe Ausrichtung des Blicks bei Geistlichen zur Herstellung einer Verbindung zwischen in Form von Lichteinfall dargestellter Göttlichkeit und der im Bild vollzogenen Handlung ist auch bei Taufszenen zu erkennen, zum Beispiel bei Jean Alaux (Lautrec, 1783 o. 1786 – Vanves / Paris, 1864) "Le Baptême de Clovis" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 72.2**).⁸³⁵ Die Lichtquelle im Gemälde Sophie Fremiet-Rudes scheint jedoch vom Jesuskind auszugehen, der Prophezeiung Simeons entsprechend, wonach er "*ein Licht, das die Heiden erleuchtet*" gesehen habe.⁸³⁶ Im Gemälde Fremiet-Rudes fällt das göttliche Licht vor allem auf Maria, die seit der Verkündigung um das Schicksal ihres Kindes weiß, Simeon und den Jungen am rechten Bildrand. Die weiße Taube in der Hand des Jungen ist sowohl ein Verweis auf das bevorstehende Opferritual⁸³⁷ anzusehen, als auch als Symbol des Heiligen Geistes und der Reinheit. Kompositorisch ist von Interesse, daß das rötliche Gewand des Knaben nach der Firnißschicht aufgetragen worden zu sein scheint.⁸³⁸

Möglicherweise ließ die Künstlerin die Figur des Joseph bewußt vom göttlichen Licht ausgespart, da er während der Schwangerschaft Mariens an der übernatürlichen Herkunft seines Sohnes zweifelte. Dennoch sind die sich im Schatten Befindenden wie nach der christlichen Glaubensbotschaft, so auch nach dem Gemälde Fremiet-Rudes nicht als verloren zu interpretieren, da das Jesuskind gerade derjenigen Frau seine Aufmerksamkeit schenkt, die trotz der direkten Konfrontation mit dem göttlichen Licht noch im tiefsten Dunkel liegt. Möglicherweise handelt es sich bei dieser Frau um die ebenfalls im Evangelium nach Lukas (Kapitel 2,36 bis 2,38) genannte Prophetin Hannah.

Das Format des Gemäldes hier beschriebenen Gemäldes Sophie Fremiet-Rudes ist mit demjenigen von "La Sainte Lecture" (1819) (**A I, Abb. Kat.-Nr. 17**) fast identisch. Auch kompositorisch ähneln sich die beiden durch eine von unten links nach oben rechts aufsteigende imaginäre Diagonale sowie die gestaffelte Anordnung der dargestellten Figuren.⁸³⁹

Obgleich beide Gemälde fast dasselbe Format besitzen und ein religiöses Thema mit ähnlicher Komposition aufweisen ist es jedoch unwahrscheinlich, daß "La présentation au Temple" als ein verspätetes Pendant für "La Sainte Lecture" intendiert war. Denn bei einer Hängung beider Gemälde nebeneinander wäre die Ähnlichkeit zwischen der Figur des Joseph in "La présentation au

⁸³⁴ Vgl. Evangelium nach Lukas, Kapitel 2,29-2,32.

⁸³⁵ Öl auf Leinwand, 1825, Reims, Musée des Beaux-Arts.

⁸³⁶ Vgl. Evangelium nach Lukas, Kapitel 2,32.

⁸³⁷ Vgl. Evangelium nach Lukas, Kapitel 2,23.

⁸³⁸ Freundliche schriftliche Auskunft des Privatsammlers 09/2004.

⁸³⁹ Die Komposition von "La présentation au Temple" wirkt jedoch unausgewogener, insbesondere durch die drei Frauen hinter Simeon, welche die Künstlerin als Repoussoirelemente.

Temple" mit der männlichen Figur am rechten Bildrand von "La Sainte Lecture" irritierend aufgefallen.

Von großem Interesse wäre, das jeweils 1825 zur *Tentoonstelling* in Haarlem und zum Salon zu Lille eingesandte Gemälde "Les Saintes Femmes" (**A I, Kat.-Nr. 71**) diesem Vergleich der religiösen Gemälde Sophie Fremiet-Rudes hinzuzuziehen. Es ist jedoch weder lokalisiert, noch ist eine Abbildung überliefert. Möglicherweise könnte der Hinweis eines Privatsammlers aus dem Jahre 1932 auf "un grand tableau religieux représentant une partie de la mise au tombeau, non signé mais attribué à David" mit den Bildmaßen von 120 x 110 cm zur Auffindung des Gemäldes führen.⁸⁴⁰ Denn dieselbe Privatsammlung soll sowohl drei Werke von François Rude, als auch "Deux autres tableaux de Madame Rude qui était également un artiste peintre" enthalten haben.

Deshalb kann angenommen werden, daß es sich bei dem weder signierten noch datierten und David zugeschriebenen Gemälde um Sophie Fremiet-Rudes "Les Saintes Femmes et les disciples au tombeau de Jésus-Christ" handelte. Eine weitere wahrscheinliche Spur zum Gemälde stammt aus dem Jahr 1973, in dem ein Privatsammler bei Clermont-Ferrand angab, eine "peinture murale" von Hand der Künstlerin zu besitzen, deren äußerer Bereich durch Brandeinwirkung zerstört war.⁸⁴¹ Zurückgeblieben sei die zentrale Partie einer "Mise au tombeau". Für einen der Jünger habe François Rude als Modell gedient.⁸⁴² Diese Quelle muß mit Vorsicht beurteilt werden. Denn es ist keine Reise Sophie Fremiet-Rudes in die entsprechende Gegend überliefert. Außerdem läßt der Ausdruck "peinture murale" unklar, ob es sich um ein Fresko handelte, wobei weder für David noch für Fremiet-Rude ein Werk in dieser Technik bekannt ist. Der Schwund der äußeren Gemäldepartien durch einen Feuerschaden weist allerdings auf ein leicht brennbares Material hin. Als Bildträger kämen also eine Holztafel oder eine Leinwand in Frage. Möglicherweise war der Bildträger in eine Wandvertäfelung eingelassen oder auf die Wand aufgezogen, wodurch beim Privatsammler der Eindruck entstehen konnte, es handele sich um eine "peinture murale".

Im Katalog des Salon zu Lille figurierte Sophie Fremiet-Rude – deren Ehemann übrigens kurz zuvor die Gestaltung der Kanzel der dortigen Kirche Saint-Etienne vollendet hatte⁸⁴³ – fälschlicherweise unter dem Namen und der Adresse "RUDER (M.^{me}), rue d'Areberg, n° 801, à Paris". Die Identifikation der Künstlerin gelang Vautier 1985⁸⁴⁴ dank eines von ihr aufgefundenen Schreibens des Bürgermeisters von Lille an den Bürgermeister von Brüssel vom 24. Dezember 1825.⁸⁴⁵ Dieses beinhaltet die im *Procès verbal* vom 4. November 1825 beschlossenen Preisträger, darunter "Mme Ruder" für eine Bronzemedaille. Für welches der eingereichten Werke der Malerin diese Auszeichnung zuteil wurde, ist hier allerdings nicht erwähnt. Durch die Unterschrift auf der beiliegenden Empfangsbestätigung zur entsprechenden Medaille wurde ersichtlich, daß es sich bei dieser Künstlerin um Sophie Fremiet-Rude handelte. Die Verschleifung am Ende ihrer Signatur war offensichtlich als "R" interpretiert worden.

Bemerkenswert ist die Angabe "Paris" als Wohnort der Malerin im Ausstellungskatalog von Lille 1825. Denn bezüglich der Umzugspläne des Ehepaars nach Paris stammen die frühesten ver-

⁸⁴⁰ Brief Monsieur R[...] (Gagny / Seine-et-Oise) an Monsieur le Directeur des Musées Nationaux, Musée du Louvre (Paris), 21.04.1932. Paris, Musée du Louvre, Dokumentation zu François RUDE, Korrespondenz, Eingangsnummer 2361.

⁸⁴¹ [o.V.]: Notiz zum Gespräch m. Monsieur M[...] (Manuskript) und Brief [ohne Absender] an Monsieur M[...] (Chamaillères / Clermont-Ferrand), 26.12.1973 (Typoskript) Dijon, MBA, Dokumentation zu Sophie FREMIET-RUDE. [Stand: 1999, seither klassiert an unbekanntem Ort; Folge des Vorgangs unbekannt].

⁸⁴² Vgl. die vorige Anmerkung: "[L]'un des pers. masculins serait le portrait de son mari qui se penche sur le tombeau".

⁸⁴³ Église paroissiale Saint-Etienne, Lille, rue de l'Hôpital-Militaire. – Die Sammlung des MBA Dijon verfügt über diesbezügliche Zeichnungen François Rudes (z.B. Inv. J-304-88).

⁸⁴⁴ VAUTIER in: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986, S. 252.

⁸⁴⁵ Brüssel, AVB, Instruction Publique, 1^e série, Karton 115.

fügbaren Quellen aus dem Jahre 1826. In jedem Fall war die im Katalog angegebene Adresse ausreichend detailliert, um die Malerin in Brüssel klar identifizieren zu können und gleichzeitig so verunklärt, daß während des ersten offiziellen Auftritts der Malerin in Frankreich, ihre Identität als Französin im belgischen Exil diskret blieb. Möglicherweise handelte es sich um eine absichtsvolle Veränderung der Adresse aus politischen Gründen, denn die Diskussion um die Rückkehrbedingungen französischer Exilierter im Ausland hatte in Frankreich gerade erst begonnen.⁸⁴⁶ Möglicherweise hat Sophie Fremiet-Rude durch die "Französisierung" ihrer Adresse versucht, ihre Akzeptanz bei potentieller Käuferschaft zu erhöhen.

III.4.3 "ARIANE ABANDONNÉE DANS L'ÎLE DE NAXOS" (1826)

Nach seiner Ausstellung in Lille sandte Sophie Fremiet-Rude das Gemälde "La présentation au temple" in den am 7. August 1826 beginnenden Salon in Gent ein.⁸⁴⁷ Den eigentlichen Blickfang stellte jedoch ihre andere Einsendung dar, an welcher sie noch Mitte Mai gearbeitet hatte:⁸⁴⁸ Ein Historien Gemälde nach antikem Thema mit zwei fast lebensgroßen Figuren in einer Landschaft, welches die von Theseus auf der Insel Naxos verlassene Ariadne darstellte (**A I, Abb. Kat.-Nr. 73**). Der Ausstellungskatalog erhielt folgende Beschreibung des Bildthemas:

Ariane abandonnée dans l'île de Naxos; figure entière de grandeur naturelle. Ariane à demi-couchée, médite tristement sur l'ingratitude de Thésée: près d'elle son génie qui, suivant la psychologie Platonique, est l'arbitre souverain de sa conduite, le témoin assidu de ses actions, le confident de ses plus secrètes pensées, est ici représenté comme le symbole de son infortune et renverse, sans l'éteindre, le flambeau d'un amour malheureux. La scène a lieu sur le bord de la mer, à l'entrée d'une grotte: la couronne et le baudrier de Thésée sont aux pieds d'Ariane: dans le fond du tableau l'on aperçoit un trépied sur lequel fume encore l'encens du sacrifice qui avait été offert à l'amour.⁸⁴⁹

Aufgrund dieser Beschreibung gelang es Vautier 1985,⁸⁵⁰ dem bislang "Venus et l'Amour"⁸⁵¹ oder "Zéphir et Flore"⁸⁵² genannten Gemälde im Musée des Beaux-Arts von Dijon sein wirkliches Thema zuzuweisen. Die querformatige Leinwand von 170,5 x 226,6 cm gewährt den Betrachtenden, wie aus einer Grotte auf eine felsige, von Meer umgebene Landschaft hinausschauend, den Blick auf eine Szene, welche von links in warmes Dämmerungslicht getaucht ist. Im Zentrum des Gemäldes befindet sich die von Theseus verlassene Ariadne, auf mehreren Tüchern lagernd und rückwärtig mit ihrem rechten Arm zum Horizont weisend. Diese Torsion der Ariadne gewährt den Betrachtenden den Blick auf das helle Inkarnat ihres makellosen, entblößten Oberkörpers und ihre von einem transparenten, goldumsäumten Schleier umspielten Beine. Dieser Schleier umweht auch das mit einem Kranz aus weißen und rosafarbenen Rosen bekrönte Haupt Ariadnes. Dies verweist auf den hinter ihr auch das Meer wellenden Wind, mit dessen Hilfe ihr Geliebter, The-

⁸⁴⁶ Die Rückkehr der Familie FREMIET-RUDE nach Frankreich ist sicherlich auch im Zusammenhang mit der Diskussion über die Entschädigung von Emigranten zu sehen, welche sich überwiegend im Frühjahr des Jahres 1825 abspielte, also kurz nach dem Regierungsantritt von Charles X. – Vgl. SCHULZE, Winfried: "Vous voulez donc faire le procès à la Révolution? Über den Umgang mit der 'Revolution' in der Debatte um die Entschädigung der Emigranten." In: *Frankreich 1815-1830* 1993, S. 15-27, hier: S. 19.

⁸⁴⁷ Ausst.-Kat. Gent 1826, S. 15, Nr. 58: "La présentation de l'enfant Jésus, demi-figures de grandeur naturelle." – Eine für diese Ausstellung sicherlich interessante Quelle [Gent, Stadsarchief, ASK, Karton 20, Nr. 67 [1826 G. Tentoonstellingen]] gehört zum Fehlbestand [Stand: Frühjahr 2005].

⁸⁴⁸ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 08.05.1826. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 29 u. 30, hier: Blatt 1, Fol. 1 v: "Je suis occupée a terminer un tableau pour l'exposition de gand".

⁸⁴⁹ Ausst.-Kat. Gent 1826, S. 15, Nr. 59.

⁸⁵⁰ VAUTIER in: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986: S. 252-254, S. 254, Kat.-Nr. 224 m. Abb. in s-w: "C'est à l'occasion de la présente exposition que cette toile a pu retrouver son intitulé d'origine."

⁸⁵¹ Aukt.-Kat. Paris, Drouot 21.12.1945, Lot.-Nr. 24.

⁸⁵² Aukt.-Kat. Paris, Drouot 09.06.1969, Lot.-Nr. 12.

seus, in der von ihrer Klagegeste angezeigten Richtung zu Schiff entschwand. Das blonde Haar der Verlassenen fällt in Locken über ihre Schultern und ihren linken, in ihrem Schoß liegenden Arm, dessen Hand den Blick der Betrachtenden zu dem links vor ihr stehenden geflügelten Knaben lenkt. Wie der Bildbeschreibung im Ausstellungskatalog von 1826 entnommen, handelt es sich bei diesem um den Genius der Ariadne, der als Sinnbild ihrer unglücklichen Liebe, die Flamme einer Fackel gen Boden richtet, ohne diese auszulöschen. Zu Füßen der Ariadne verweisen ein weiterer Blätterkranz mit roséfarbenen Rosen und ein Gürtel auf den entschwundenen Theseus. Dieser Gürtel verdient aufgrund seiner detailgenauen Darstellung besonderes Interesse: Er ist in regelmäßige Felder unterteilt, wobei Abschnitte des Gürtels mit goldenen Ornamenten auf blauem Grund mit goldenen Beschlägen alternieren. Auf letzteren sind Szenen aus dem Leben des Theseus und auch sein Name in griechischen Schriftzeichen zu finden, welcher den Gürtel seinem ehemaligen Besitzer zuweist.⁸⁵³ So ist auf einem der in Gold gehaltenen Felder die Inschrift "ΘΗΣΕΥ" [THĒSEU] zu erkennen und auf einem anderen der Kampf des Theseus mit Minotaurus. Ariadne hatte Theseus zu seiner Orientierung im Labyrinth des Minotaurus vorgeschlagen, sich am Faden seines Gewandes zu orientieren und ihm so nicht nur zum Sieg über Minotaurus, sondern auch zu seiner Rückkehr aus dem Labyrinth verholfen. Doch waren Dank und Gegenliebe des Theseus von kürzerer Dauer. Im rechten Teil des Gemäldes Sophie Fremiet-Rudes sind in einer Schmuckschatulle das von ihm hinterlassene Perlengeschmeide, Edelsteine sowie ein mit Diamanten versehenes Golddiadem zu erkennen. Oberhalb der Schatulle verglimmen in der Schale eines Dreifußes die Reste der Amor dargebrachten Opfergaben. Bei einer Retusche auf der Höhe dieser Schale im Bereich des Felsens handelt es sich möglicherweise um ein Pentimento; die Künstlerin könnte einen wahrscheinlich ehemals hier dargestellten Kranz des Theseus übermalt haben. Die Füße des genannten Metallbehältnisses sind mit einer umlaufenden Blättergirlande geschmückt, in die Margeriten, Kornblumen und Mohnblüten integriert sind. Die letzteren bilden eine Anspielung auf den Schlaf der Ariadne, welcher sie daran hinderte, die Abreise ihres Geliebten zu bemerken. Der obere Pflanzenbewuchs am linken Bildrand, darunter Efeu und aufgeblühte Passionsblumen, charakterisieren die Liebe der Ariadne zu Theseus, welche von Treue und schließlich von Leiden geprägt ist. Doch weist die nicht gänzlich erloschene Flamme der Fackel und die im Pflanzenbewuchs in der rechten, oberen Bildecke sichtbaren Weinranken auf das Herannahen von Bacchus, dem zukünftigen Geliebten der Ariadne, hin. Als grundlegende Stimmung transportiert das Gemälde jedoch tiefe Melancholie, die – ebenso wie die verlassene Ariadne – traditionell durch eine Frau auf einem Felsen dargestellt wurde. Auch mehrere Attribute der Melancholie finden sich im Gemälde wieder, so der Nordwind (Boreas), der ihren Schleier aufbläht und Blumenkränze – Zeichen der Wollust, welche als eine der Ursachen von Melancholie galt.⁸⁵⁴ Wie Rosenberg bemerkte,⁸⁵⁵ beeindruckt das Gemälde durch seine emotionale Ausdruckskraft, die Lichtführung und die elegante Darstellung des Frauenakts. Die sinnlich-lebensnahe Darstellung eines Frauenkörpers unter Anspielung auf einen vorangegangenen Liebesakt allerdings war

⁸⁵³ Während die ornamentalen und szenischen Felder ein fast quadratisches Format besitzen, sind die Schriftfelder schmaler. – Für seine freundliche Hilfe bei deren Entzifferung danke ich herzlich Herrn Ansgar THIELE.

⁸⁵⁴ *Melancholie. Genie und Wahnsinn in der Kunst.* (Ausst.-Kat. F, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 10.10.2005-16.01.2006; D, Berlin, Neue Nationalgalerie, 17.02.-07.05.2006). Hrsg. Jean CLAIR. Ostfildern-Ruit 2005.

⁸⁵⁵ ROSENBERG in: *Dictionary of Women artists* 1997, Bd. 2, S. 1208: "The work is striking for its elegant and accomplished female nude, an unusual subject for a female artist, its strong emotional expressiveness and its luminous landscape setting in a grotto by the sea. As is typical in her works, the protagonist is a woman."

für Künstlerinnen ungewöhnlich ließ Sophie Fremiet-Rude in massive Kritik geraten. So hieß es im Feuilleton des Journal de Gand:

Parler d'un tableau exposé par une dame, quand on n'a pas de louanges à distribuer, c'est, suivant nous, la tâche la plus épineuse à remplir. On est bientôt traité d'incivil, d'ignorant, de présomptueux pour avoir voulu juger ce qu'on vous accuse de ne pas connaître. Comme nous pourrions bien être un tantinet coupable, nous passerons outre; et au risque d'encourir l'indignation de l'auteur, nous nous croyons obligés, en notre ame et conscience, de dire toute notre pensée.

Qu'il y a loin de la belle *Anthia* de M^{lle} Fremiet, exécutée sous les yeux de David, à l'*Ariane* de Madame Rude, peinte au sein de sa famille? Comment se fait-il que cette dame ait oublié si vite que David dirigeât aux premiers pas dans la peinture, qu'il lui enseignait l'emploi des couleurs, et l'art si difficile de rendre la nature telle qu'elle est? Qu'a donc pu l'engager à abandonner cette manière de rendre ces belles *ornations*, qui fait admirer les ouvrages de son maître? quel mauvais génie a dirigé sa main dans la composition de sa palette? Il semble que, lorsqu'elle peignait ce tableau, M^{me} Rude ait remplacé l'huile par des sucs de rose. Est-il bien possible qu'elle ait vu son joli modèle, comme elle a rendu son *Ariane*? On le croirait, si l'auteur n'était pas une dame. *Anthia*, tableau qui ne fut pas couronné [sic], et qui méritait de l'être à tant de titres, si on le compare encore à l'*Anthia* de M. Paelinck, est un modèle à suivre; *Ariane* un essai que le bon goût repousse. Les détails de ce tableau sont très soignés, ils nous rappellent la manière de M. Kinson; manière qu'il a totalement abandonnée dès qu'on la lui a reprochée. Et Mad. Rude reproduit ses erreurs, sans avoir ses beautés. Enfin, ce tableau est un début malheureux dans le genre, et nous invit[ions] cette dame à revenir sur ses pas, c'est bien ce qu'elle a de mieux à faire; nous l'invitons encore à se défier des louanges de complaisance qu'on lui prodigue dans son intérieur. Les avis sages d'amis qui s'intéressent à sa gloire la conduiront plus loin que les flatteries: qu'elle y prenne garde! [...] (*Art. communiqué*).⁸⁵⁶

Der Autor gab zunächst vor, Hemmungen zu besitzen, sich frei zu diesem Gemälde zu äußern, da das Gemälde von Hand einer Dame stamme und dies zu Höflichkeit verpflichtete. Sein Urteil fiel jedoch umso härter und unsachlicher aus: Ariane sei ein Versuch, wie ihn der gute Geschmack ablehne. Zunächst beklagte der Kritiker, daß die Malerin die Prinzipien Davids vergessen habe und bezichtigte sie sowohl übermütigen Undanks gegenüber ihrem inzwischen verstorbenen Lehrmeister als auch künstlerischer Unzulänglichkeit. Die Farbgebung ihrer Palette empfand der Autor des Artikels als süßlich und ihre Detailgenauigkeit als rückständig. Denn er fand sie in den angeblich vom Künstler inzwischen selbst bereuten frühen Gemälden des belgischen Malers François-Joseph Kinsoen (Brügge, 28.02.1771 – Brügge, 18.10.1839) wieder. Mit der Entfernung von David ging für den Kritiker also ein Verfall der Malerei Fremiet-Rudes einher. Diese Meinung des anonymen Autors scheint von seiner allgemeinen Berührungsangst mit romantischen Darstellungsweisen herzurühren. Denn aus heutiger Perspektive scheint die Aussage Deschamps plausibel, daß sich dieses Gemälde nur im Spannungsfeld zwischen Klassizismus und Romantik einschätzen läßt.⁸⁵⁷ Denn es weist sowohl hohe zeichnerische Präzision als auch eine warme, fließende Farbpalette auf. Zudem wird die Darstellung des antiken Bildthemas durch intensiven Gefühlsausdruck bereichert. Es enthält Bilddetails, die zur Entschlüsselung der dargestellten Szene dienen, wie sie im Gemälde Fremiet-Rudes auf dem Gürtel des Theseus zu finden sind. Damit griff sie auf das frühe Bildrepertoire Davids zurück, wie es im Gemälde "Hélène et Paris" (1788; Paris, Musée du Louvre) zu finden ist, wo beispielsweise die Szene auf einer Lyra, welche

⁸⁵⁶ [o.V.]: "Feuilleton." In: *Journal de Gand*, Nr. 238, 26.08.1826, S. [1].

⁸⁵⁷ DESCHAMPS, Stéphanie: *Sophie Rude (1797-1867)*. [Informationsblatt des MBA Dijon] Dijon 2004, Fol. 1 r m. Abb. in F.: "Elle réalise également des peintures d'histoire dans un style néo-classique, ainsi Ariane abandonnée dans l'île de Naxos (fig. 1). Le sujet est tiré de la mythologie gréco-romaine et la composition, centrée sur la figure de la jeune femme, se détache sur un fond de paysage à la manière d'une frise antique en bas-relief. La clarté du contour des formes, due à un dessin précis, la maîtrise du rendu de la profondeur de l'espace, ainsi qu'une légère géométrisation des éléments naturels, montrent que Sophie a assimilé les leçons de David. Cependant, l'expression de triste mélancolie d'Ariane, le choix de couleurs fraîches et l'utilisation d'une lumière chaude, sont des indices de la sensibilité pré-romantique de l'artiste."

das Urteil des Paris zeigt, auf die Identität des dargestellten Liebespaares verweist. Die Art der Darstellung zeigt hingegen eine Fortentwicklung seines Stils.

Hinsichtlich der oben zitierten Bildkritik zu "Ariane abandonnée dans l'île de Naxos" verdient eine zweideutige Bemerkung des Autors besonderes Interesse. Er erklärte einleitend, das Gemälde sei "au sein de la famille", also "im Kreise [wörtlich: an der Brust] der Familie" entstanden. Anschließend warf er die rhetorische Frage auf, ob die Künstlerin ihr hübsches Modell vor Augen gehabt habe, als sie ihre Ariadne malte. Dies hielt er für möglich, wenn es sich bei der Malerin nicht um eine Dame handelte. Damit deutete er an, daß er angesichts des Objekts seiner Betrachtung durchaus Vergnügen empfand. Die Vorstellung, das Modell sei der Künstlerin im Original ansichtig gewesen, schien ihm jedoch unerträglich. Auch die Nachwelt erkannte in den Gesichtszügen der Ariadne Ähnlichkeit mit denjenigen der "Belle Anthia" von 1820, für die Victorine Fremiet-Vanderhaerts Modell gestanden hatte.⁸⁵⁸ Warum empfand der oben zitierte zeitgenössische Kritiker als skandalös, daß das Modell aus dem Familienkreis der Künstlerin stammte, hatte man doch 1820 Fremiets Schwester Victorine als Modell der, auch vom betreffenden Autor gelobten, "Belle Anthia" erkannt und dennoch dem Gemälde eine Bekrönung mit Lorbeer und mit Myrthen, dem Sinnbild der Reinheit, zugesprochen? Im Gegensatz zur Ariadne war Anthia jungfräulich und bekleidet. Während die Figur der Anthia eine antike Statue zitierte, was für Künstlerinnen als vertretbare Praxis galt,⁸⁵⁹ legte die Behandlung der Anatomie und des Inkarnats der Ariadne die Vermutung des Aktstudiums nahe. Die Bemerkungen des Autors implizierten demnach den Vorwurf an die Künstlerin, sie habe, in den Augen der Zeit "anstößigerweise", ihre Schwester verleitet, ihr als Aktmodell zu posieren. Somit stellte die Kritik sowohl die Moral der Künstlerin als auch diejenige ihres Modells in Frage.

Die Anspielung des Kritikers, zuhause erhalte sie nur Lob aus Gefälligkeit, jedoch kein ehrliches Urteil war ein klarer Seitenhieb gegen den Ehemann der Künstlerin.⁸⁶⁰ Obwohl das Urteil des Autors, ein "mauvais génie" habe die Malerin verleitet, nicht überzeugt, könnte François Rude seine Ehefrau bei der Auffindung einer Pose für das Modell unterstützt haben. Denn eine Bleistiftzeichnung im "Album de François Rude" (**A II, II, Abb. 26**) zeigt einen Frauentorso in einer, auch für Fremiet-Rudes Ariadnefigur charakteristischen Rückwendung.⁸⁶¹ Die Haartracht der von François Rude gezeichneten weiblichen Figur scheint der Antike entlehnt. Die voluminöse Präsenz des Körpers unter dem transparenten Faltenwurf erinnert an vollplastische Marmi der Antike⁸⁶² und noch mehr an ein Werk François Rudes, den Brunnen im Brüsseler Jardin Botanique, welchen er vermutlich gegen 1826 entwarf (**A I, Abb. Kat.-Nr. 73.2**). Der Bildhauer Albert Hambresin (Willebroek, 1850 – Genval, 1937) schuf nach dem steinernen Original Rudes die Vorlage für den heute erhaltenen Bronzeguß.⁸⁶³ Die linke Flußnymphe des Brunnens erinnert durch ihre Rückwendung und vor allem die Ausführung ihres entblößten Oberkörpers stark an die Ariadne Fremiet-Rudes. Aufgrund der lebensnahen Darstellung des Inkarnats ist jedoch zu vermuten, daß die

⁸⁵⁸ Vgl. VAUTIER in: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986, S. 254 und GEIGER [2004], S. 66.

⁸⁵⁹ Wie OPPENHEIMER bezüglich Adèle ROMILLY [wohl verwandt mit Amélie ROMILLY-MUNIER (Genf, 1788 – Genf, 1875)] ausführte, konnte sogar dies - auch bei Künstlerinnen selber - moralische Probleme verursachen. – Vgl. OPPENHEIMER 1996, S. 45-46.

⁸⁶⁰ Vgl. GEIGER [2004], S. 67: "L'instance du critique à mettre en cause l'entourage de Sophie viserait-il son mari?"

⁸⁶¹ Zum "Album de François Rude" in der *Académie Royale des Beaux-Arts* von Brüssel vgl. PIERRON [1903], S. 21-23 und: MAYER, Georges: "François Rude. Album de 18 feuilles de dessins originaux précédées d'une chanson politique composée ou simplement transcrite au crayon par F. Rude pendant son séjour en Belgique et recopiée à l'encre". In: *Trésors de la Bibliothèque artistique*. (Ausst.-Kat. B, Brüssel, Bibliothèque artistique de Bruxelles, 11.02.2000 – 02.03.2000). Brüssel 2000, S. 150-152.

⁸⁶² DESCHAMPS (2004) tendierte zur Annahme, daß es sich beim Vorbild für die Ariadnefigur um ein antikes Relief handelte. – Vgl. Anm. 858.

⁸⁶³ Brüssel, KIK-IRPA, Dokumentation, Fontaine, Jardin Botanique, Photo Nr. 35230 A (Aufnahme: 1890).

Künstlerin nicht nur nach der Brunnenfigur, sondern auch unmittelbar nach einem weiblichen Modell arbeitete (Vgl. Kapitel III.4.4). Ob Victorine Fremiet-Rude nicht nur für das Gesicht, sondern auch für den Körper der Ariadne als Modell diente, muß jedoch offen bleiben.

Das "Album de François Rude" enthält zwei weitere Zeichnungen, die eine in Bleistift (**A II, II, Abb. 28**), die andere in Tusche (**A II, II, Abb. 29**), welche jeweils ein Liebespaar in einer felsigen Landschaft darstellt. Für die erstgenannte Zeichnung nahm Pierron an, daß es sich um "Psyché und Cupidon" von Henri Vanderhaert handeln könnte. Die danach genannte zeige eine symbolische Darstellung François Rudes, nämlich "Hymen".⁸⁶⁴ Außerdem sei sie mit 1830 datiert, was nach eigener Untersuchung des *Album de Rude* nicht bestätigt werden kann.

Bei den beiden Skizzen könnte es sich jedoch auch um Entwürfe für ein Gemälde handeln, beziehungsweise um Zeichnungen nach zwei Gemälden eines anderen Künstlers oder einer Künstlerin. Beiden Werken gemeinsam ist die Darstellung einer männlichen Figur, die durch den Blätterkranz auf ihrem Haupt als Gott ausgewiesen ist, und einer weiblichen Figur, deren zarter Schleier durch den Wind gebläht wird.

Aufgrund ihres höheren Definitionsgrads, ihrer stilistischen Nähe zu den von Landon in seinen *Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-Arts* publizierten Umrißstiche⁸⁶⁵ und ihrer, im Vergleich zur Bleistiftzeichnung, größeren Nähe zum Gemälde "Ariane abandonnée" von Sophie Fremiet-Rude soll hier die Tuschezeichnung beschrieben werden. Die Zeichnung zeigt ein Liebespaar vor einer Wasserfläche in einer felsigen, pflanzenbewachsenen Landschaft. Die halb aufgerichtet, leicht übereinander liegenden Körper des Paares sind nur spärlich durch ein den Unterkörper der Frau umgebendes Tuch bedeckt. Die Häupter beider Figuren werden durch den transparenten Schleier der weiblichen Figur umhüllt. Er wird durch eine elegante Geste des rechten Armes des Mannes zurückgehalten, mit der er über seinen Kopf hinweg seiner Geliebten eine Degustierschale reicht. Der Gesichtsausdruck der weiblichen Figur demonstriert deutliches Interesse und der von unten auf ihr Antlitz gerichtete Blick der männlichen Figur die Erfüllungsgewißheit seiner verführerischen Absicht. Sein Haupt ist als einziger Teil der Zeichnung vollplastisch ausformuliert und weist eine Gesichtsphysiognomie auf, welche derjenigen des Amorjünglings in Davids "Venus et l'Amour" ähnelt.

⁸⁶⁴ Vgl. PIERRON [1903], S. 21-22: "[...] une charmante composition: *Psyché et Cupidon*, un curieux portrait, qui pourrait bien être celui du beau-frère de Rude, le peintre Vanderhaert, plus tard directeur de l'Académie de Gand, un dessin d'homme campé en une pose puissante qui fait songer à Michel-Ange, et enfin, une autre composition, de proportions plus considérables et d'un fini plus poussé. Ce dernier dessin est daté de 1830. Le sculpteur a sans doute voulu symboliser l'hymen en accouplant deux êtres jeunes qui s'enlacent et confondent pudiquement leur nudité. L'homme est couronné de laurier, la femme est drapée depuis les hanches d'un vêtement léger qui laisse deviner les lignes des membres inférieurs. Autour des deux têtes, comme une transparente et bougeante auréole, flotte un voile que de la main gauche l'épousée retient délicatement. L'ensemble de ces deux figures, d'une grâce captivante, est du plus heureux effet. Les poses sont naturelles et il est dans leur attitude cet alanguissement spécieux qui prépare les êtres qui s'aiment à la communion. Au pied des figures, qui s'allongent de gauche à droite, est une eau paisible, sans ride, miroir de ce bonheur pur qui unit les élus, mais qui signifie aussi que peu de chose peut engoutir la félicité la plus complète. Au fond, c'est un paysage montagneux dont le réalisme voulu et les plans exacts rendent plus éthérées les formes des deux amants symboliques." – QUARRÉ, Pierre: François Rude à Bruxelles. In: *L'industrie*, Nr. 10, 10/1962, S. 649-657, S. 657, Anm. 2, erwähnt ein Skizzenbuch, welches ein Fac-Simile durch Léon ROTHIER (Brüssel (Etterbeek), 12.02.1868 - 1958), dem ehemaligen Präsidenten der *Société nationale des aquarellistes et pastellistes belges* und Professor der *Académie royale des beaux-arts de Belgique*, sei: "Voir aussi les *Dessins de François Rude appartenant à la bibliothèque artistique de l'Académie royale des Beaux-Arts de Bruxelles reproduits en fac-similés dessinés par Léon Rothier* et signalés par Sander Pierron dans *Etudes d'art, François Rude et Auguste Rodin à Bruxelles*, Bruxelles, 1903." Danach wären die hier besprochenen Zeichnungen Nachzeichnungen.

⁸⁶⁵ Diese wurden als besonders nachahmungswert gehalten, weshalb anlässlich des Salons von Gent von 1820 eine entsprechende Preisaufgabe gestellt wurde. – Vgl.: Ausst.-Kat. Gent 1820, S. 7: "LA DIRECTION HONORERA D'UNE MÉDAILLE D'ARGENT [...] Celui qui aura exposé le meilleur Dessin en petit, d'après un Tableau d'Histoire, fait à la plume à contours ombrés, dans le goût des Gravures qui se trouvent dans les ouvrages publiés par M. Landon."

Aufgrund der Gestaltung des Schleiers der weiblichen Figur, der Einbindung der Szene in eine monumentale Landschaft und die Darstellung im Querformat ergeben sich Parallelen dieser Zeichnung zu Fremiet-Rudes Gemälde, welches die von Theseus verlassene Ariadne darstellte. Dies wirft die Frage auf, ob dazu ursprünglich ein Pendant geplant war, welches die anschließende Vereinigung Ariadnes mit Bacchus zeigte. Wie die oben zitierte Kritik im *Journal de Gand* nahe legt, wäre eine solche Darstellung in ihrer kaum mehr suggestiven Sinnlichkeit öffentlich wohl nicht begrüßt worden. Zwar hatte Gros als Pendant zu Davids "Telemach und Eucharis" eine Komposition geschaffen, welche das Liebespaar Ariadne und Bacchus in eindeutiger Situation zeigte.⁸⁶⁶ Bei dem Gemälde hatte es sich aber um einen privaten Auftrag gehandelt. Riskierte also Sophie Fremiet-Rude mit ihrem Gemälde "Ariane abandonnée dans l'île de Naxos" einen öffentlichen Skandal, um auf ihre Fähigkeit aufmerksam zu machen, in exzellenter Weise bei Privatsammlern beliebte Frauenakte darstellen zu können? Eine solche Vorgehensweise wäre in jedem Fall nicht ungeschickt gewesen, denn durch entsprechende Aufträge hätte sie weiterhin künstlerisch interessantere Historien Gemälde schaffen können und wäre zugleich ihren Bemühungen um diesbezügliche Kunden entbunden gewesen.

Geiger erwähnte als Vorlage des Gemäldes eine von Denis Coekelberghs in einer Privatsammlung entdeckte Ölskizze,⁸⁶⁷ welche auf ihrer Rückseite die Aufschrift "esquisse de David donnée par le peintre à M. Fremiet" trage. Während Coekelberghs aufgrund mangelnder Authentizitätsbeweise mit einer Veröffentlichung seines Funds unter Zuschreibung dieser Ölskizze an David zögerte, sah Geiger diese als gegeben an.⁸⁶⁸ Falls es sich bei der mir unbekanntem Ölskizze wirklich um ein Werk Davids handeln sollte, erstaunt deren Wahl als Vorlage für ein Werk, welches sie in einer Schaffensphase malte, die von der Suche und Ausprägung eigener Darstellungsformen geprägt ist. Obwohl als Inspirationsquellen Werke des ehemaligen Lehrmeisters sowie François Rudes erkennbar sind, handelt es sich um ein exzellent ausgeführtes Gemälde, welches nur nach Erlangung künstlerischer Reife zu erreichen war. So bemerkte das *Kunst-Blatt* im Rückblick auf die Genter Ausstellung am 08. Februar 1827:

Außer den schon erwähnten, hatten mehrere Damen Gemälde und Zeichnungen eingesandt, worunter die Werke der Mad. R u d e und Mlle H o r g n i e s manchem Künstler würden Ehre gemacht haben. Erstere, eine Schülerin Davids, die Vorstellung der Kinder [sic] Jesu im Tempel, halbe Figuren in Lebensgröße, und eine Ariadne auf der Insel Naxos.⁸⁶⁹

⁸⁶⁶ Vgl. Anm. 419.

⁸⁶⁷ Öl auf Leinwand, aufgezogen auf Karton, 16,2 x 21,7 cm. – Vgl. GEIGER [2004], S. 66, Anm. 29.

⁸⁶⁸ GEIGER [2004], S. 66: "Nous savons maintenant que cette oeuvre a eu pour modèle une [sic] esquisse inédite de David donnée par lui à M. Fremiet, que Denis Coekelberghs a bien voulu nous faire connaître."

⁸⁶⁹ V[OISIN]: "Kunstaussstellungen zu Gent und Amsterdam, im Dezember 1826." [Fortsetzung]. In: *Kunst-Blatt*, Nr. 12, 08.02.1827, S. 46-48, hier: S. 47.

III.4.4 LEHRTÄTIGKEIT SOPHIE FREMIET-RUDES UND FRANÇOIS RUDES WÄHREND IHRER SCHAFFENSPERIODE IN DEN BELGISCHEN NIEDERLANDEN

Nach der Beschreibung einiger Inspirationsquellen Sophie Fremiet-Rudes sollen nun die Impulse behandelt werden, welche als Lehrerin von ihr ausgingen. Wie bereits erwähnt, unterrichtete die Künstlerin in ihrem Atelier auch selbst. Betrands Bemerkung, sie habe eine *école de dessin* eröffnet,⁸⁷⁰ sollte jedoch nicht über den wohl privaten Rahmen dieser Ausbildungsstätte hinwegtäuschen. Als 1821 beim *Salon Triennal* von Brüssel erstmals junge Künstlerinnen offiziell als Schülerinnen Sophie Fremiet-Rudes ausstellten, befand sich ihr Atelier noch in ihrem Wohnhaus.

Sophie Fremiet begann ihre Tätigkeit als Lehrerin spätestens im Jahr 1819. Während der ersten Hälfte dieses Jahres begann Claudine-Victoire Fremiet im selben Atelier wie ihre Schwester die Malerei, wie Amélie Berlier am 26. Mai 1819 ihrer Halbschwester Aimée berichtete:

Victorine [Fremiet] commence à peindre maintenant, je lui crois aussi beaucoup de dispositions, ses dessins sont charmans, j'ai vu d'elle dernièrement une tête d'Agamemnon qu'elle a copiée du nouveau tableau de M. David et qui était parfaite.⁸⁷¹

Vermutlich leitete Sophie Fremiet ihre Schwester an, doch war beiden das Urteil Davids sehr wichtig.

[V]ictorine a commencé [/] la peinture elle a déjà fait trois têtes m' david trouve [/] quelle va très bien.⁸⁷²

Ende 1821 scheint sie bereits eigenständig Porträts gemalt zu haben, denn Sophie Fremiet-Rude erwähnte, daß sie von ihrer Schwester porträtiert worden sei, und daß diese außerdem ein Bildnis in Öl von Victorine Vadier geschaffen habe.⁸⁷³ Letztere wurde spätestens seit Ende 1819 von Sophie Fremiet im Zeichnen unterrichtet:

[V]ictorine vadier est toujours [/] d'une bien mauvaise santé elle vient a présent dessiner près [/] de moi j'ai encore une nouvelle ecolier louise Kint [/] elle est bien aimable toute sa famille nous fait beaucoup [/] d'amitié nous y avons déjà passé une soirée.⁸⁷⁴

Zu diesem Zeitpunkt hatte sich also auch Louise Kint zu ihren Schülerinnen gesellt, wodurch die Künstlerin auch in Kontakt zu deren Familie gelangte. Der Salon von 1821 bildete den ersten offiziellen Auftritt von Schülerinnen Sophie Fremiet-Rudes. Der Ausstellungskatalog führte drei von ihr unterrichtete Malerinnen auf, die weibliche und männliche Porträts in Öl präsentierten: L[ouise] F. Kint, J. Willems und Adèle Kindt.⁸⁷⁵ In ihrem Brief vom 29. Dezember 1821 gab die Künstlerin an, im diesjährigen Salon insbesondere zwei Schülerinnen zum Erfolg geführt zu haben. Diese hätten unter ihrer Leitung die Kunst der Malerei begonnen.

⁸⁷⁰ BERTRAND 1888, S. 28: "Mais cette enfant, élève jadis de Devosge, élève maintenant de David, manifestit d'étonnantes dispositions artistiques. Pour gagner sa vie et venir en aide à da famille, elle ouvrit bientôt une école de dessin."

⁸⁷¹ Brief von M^{lle} Amélie BERLIER an M^{lle} Aimée BERLIER [ihre Halbschwester] (26.05.1819), auszugsweise zitiert bei und hier zitiert nach: E[tienne] P[ICARD]: "Le portrait de Madame Berlier et de sa fille par Louis David". In: *MAD*, Quatrième Série. Bd. 6. Jg. 1897-1898. Dijon 1898, S. [47]-63, hier: S. 62.

⁸⁷² Sophie FREMIET Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 20.12.1819, Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 6 u. 7, hier: Blatt 1, Fol. 1 v.

⁸⁷³ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, 29.12.1821, Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 13 u. 14, hier: Blatt 1, Fol. 1 v.: "victorine [/] va bien aussi elle vient de faire mon portrait bien [/] ressemblant ce qui n'était pa[ff]s-facile est très bien [/] mon papa l'a emporté a mons [...] victorine a fait [/] aussi le portrait de victorine vadier qui revient d'un grand voyage [...]."

⁸⁷⁴ Sophie FREMIET an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 20.12.1820. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 6 u. 7, hier: Blatt 1, Fol. 1 v.

⁸⁷⁵ Ausst.-Kat. Brüssel 1821, S. 34-35: "Mlle ADÈLE KINDT, élève de Mme. Rude-Fremiet, à Bruxelles", Nr. 143 und 144 "Deux dames, portrait à l'huile." und "Une autre dame, dito."; S. 47: "M^{lle} J. WILLEMS, élève de De La Tour et de M^{me} Rude-Fremiet", Nr. 287: "Un portrait à l'estompe." und S. 51: "Mlle L.F. KINT, élève de M^{me} Rude-Fremiet, à Bruxelles", Nr. 316, 317 und 318: "Portrait d'une demoiselle.", "Portrait d'homme.", "Portrait d'une religieuse de l'ordre de S^t.-Dominique.", S. 4 [Supplément], Nr. 398: "Portrait d'une dame." – Vgl. CREUSEN 2003, S. 23.

[J]'ai deux de mes élèves en peinture qui sont très avancées et qui ont [] commencé près de moi elles avaient exposé au [] salon de cette année et tout le monde a trouvé [] que leurs ouvrages étaient infiniment mieux que ceux [] des élèves d- es 'grands' maîtres d'ici c'est une bien douce [] récompense de la peine qu'on le donne que des [] élèves qui vous font honneur.⁸⁷⁶

Fremiet-Rude sah sich geschmeichelt durch die Resonanz des Erfolgs ihrer Schülerinnen, ähnlich wie 1818 ihr Lehrer David davon ausging, daß der Erfolg Fremiet-Rude ihm zur Ehre gereichen würde. In ihrem oben zitierten Brief erwähnte Fremiet-Rude nicht, welche ihrer drei zum Salon zugelassenen Schülerinnen sie als die hervorragendsten ansah. Da Louise Kint⁸⁷⁷ und J. Willems[z?]⁸⁷⁸ nur wenige Spuren hinterlassen zu haben scheinen, ist davon auszugehen, daß eine der bevorzugten Schülerinnen Fremiet-Rudes die hochbegabte und ebenso ambitionierte Marie-Adélaïde, genannt Adèle Kindt (Brüssel, 16.12.1804 – Brüssel, n. 1884) war, Tochter des Charles Kindt,⁸⁷⁹ der vermutlich mit der Familie Fremiet-Rude befreundet gewesen ist.⁸⁸⁰ Ebenso wie Adèle waren auch ihre jüngeren Schwestern Claire⁸⁸¹ und [Petronille-] Laurence (Brüssel, 1805 – Charleroi, 25.03.1863)⁸⁸² Malerinnen. Doch gelang Adèle Kindt eine besonders herausragende Karriere, während derer sie allerdings mit denselben Schwierigkeiten zu kämpfen hatte wie die sieben Jahre ältere Sophie Fremiet-Rude. Ihren ersten Unterricht erhielt sie bei Antoine Alexandre-Joseph Cardon (Brüssel, 07.12.1739 – Brüssel, 10.09.1822), *professeur de dessin* an der Akademie zu Brüssel, der vermutliche Überbringer der Erfolgsnachricht an Sophie Fremiet-Rude nach der Juryentscheidung um "La belle Anthia" im Jahre 1820. Im Alter von nur vierzehn Jahren hatte Adèle Kindt mit einem "portrait d'homme à l'estompe" 1818 am Salon von Brüssel teilgenommen. Aus ihrer Bezeichnung anlässlich des Salons in Brüssel von 1824 als "peintre de Bruxelles, élève de Mme Rudde [sic] et de Navez" geht beispielsweise hervor, daß sie sich früh als Malerin etablierte. Vermutlich war sie 1824 sowohl Schülerin bei Sophie Fremiet-Rude, bei der sie die Malerei erlernte, als auch bei François-Joseph Navez. Kurz vor dem Tod Jacques-Louis Davids soll sie auch von diesem unterrichtet worden sein.⁸⁸³ Dies ist unwahrscheinlich, da Kindt in Ausstellungskatalogen nicht auf ihre Schülerschaft bei David hinwies. Möglicherweise kam diese Überlieferung durch Atelierbesuche Davids bei Fremiet-Rude oder François Navez zustande, bei denen Kindt zugegen war.

⁸⁷⁶ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 29.12.1821. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 13 u. 14, hier: Blatt 1, Fol. 1 v.

⁸⁷⁷ Möglicherweise handelt es sich bei "Mej. L. Kindt" aus Brüssel, die 1828 in Amsterdam "Een Landschap met een Watermolen" ausstellte um dieselbe Künstlerin. – Vgl.: Lijst der kunstwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche meesters welke zijn toegelaten tot de tentoonstelling van den jare 1824. Amsterdam [1824], Nr. 229.

⁸⁷⁸ Möglicherweise besteht eine Verwandtschaft oder gar Identität mit der bei CREUSEN genannten Schülerin Paelincks "A. Willems". – Vgl. CREUSEN 2003, S. 23. – Andererseits könnte es sich auch um J. Willemsz (1793-1873) handeln, die 1820 in Amsterdam "Twee geteekende Landschappen, met Sapverwen" (Nr. 468+) und 1824 ebenda "Belisarius, met Dekverw geteekend" (Nr. 428) ausstellte.

⁸⁷⁹ Vgl. IMMERZEEL, Bd. 2 (1843), S. 111-112, S. 111 m. Portrait in Holzsschnitt. – KINDTs Vater war Charles KINDT beruflich "hoofbeambtenaar bij het Stedelijk Bestuur aldaar"; ihre Mutter hieß Marie Anne BUTTOS.

⁸⁸⁰ Bei dem Vater von Adèle KINDT (Brüssel, 16.12.1804 – Brüssel, 1884) handelt es sich möglicherweise um den in der Geburtsakte Amédée RUDES (vgl. Anm. 306) genannten, 46-jährigen Pierre Charles Joseph KINDT, *chef du Secrétariat de cette Régence*, S^t. Josse-ten-Noode [heutiger Stadtteil von Brüssel].

⁸⁸¹ Claire KINDT war Schülerin bei Henri VAN ASSCHE (Brüssel, 30.08.1774 oder 1775 – Brüssel, 10.04.1841). – Vgl. WILENSKI, R.H.: Flemish Painters 1430 – 1830. 2 Bde. London 1960. Bd. 1, S. 474.

⁸⁸² Laurence-Petronille KINDT, ab ca. 1828 Schülerin bei Henri VAN ASSCHE, heiratete 1838 den Maler Edouard DELVAUX (Brüssel, 06.02.1806 – Charleroi, 25.09.1862). – Vgl. WILENSKI 1960. Bd. 1, S. 474 und S. 587. – Ebd. S. 444 und 474: Isabelle Cathérine VAN ASSCHE (geb. 23.11.1794), Nichte und Schülerin von Henri VAN ASSCHE, heiratete 1828 C. L. KINDT. – Henri VAN ASSCHE besaß eine Tochter namens Amélie (geb. 26.01.1804), die ebenfalls Malerin war.

⁸⁸³ Vgl. CREUSEN 2003, S. 20, Anm. 37.; VIDAL in: HYDE / MILLAM [Hrsg.] 2003, S. 257. – WILENSKI 1960, S. 578, nennt als die Lehrer Adèle KINDTs gar ausschließlich CARDON, DAVID und NAVEZ. Zu dieser Künstlerin vgl. ebd., S. 462, 468, 470.

Ihren Erfolg sollte Kindt später auf Navez zurückführen.⁸⁸⁴ Dies spiegelt sich darin wieder, daß Kindt ab der Mitte der 1820er Jahre in Ausstellungskatalogen zwar auf ihre Schülerschaft bei Navez, jedoch nicht mehr bei Fremiet-Rude verwies. Die ausschließliche Nennung seines Namens empfand sie möglicherweise als vorteilhafter für ihr Renommée. Adèle Kindt scheint eine ebenso hohe Produktivität wie Professionalität besessen zu haben.⁸⁸⁵ 1823, also noch vor Sophie Fremiet-Rude, stellte sie im Norden Frankreichs, und zwar im Salon von Douai, aus. 1826 konkurrierte sie, ebenso wie ehemals ihre Lehrmeisterin, im Salon zu Gent. Kindts großformatiges Historiengemälde "Les derniers instants du comte d'Egmont",⁸⁸⁶ welches durch sein Thema das belgische Nationalbewußtsein ansprach, gewann in Gent den ersten Preis des *Concours*.

Gemäß ihrer politischen Überzeugung schuf Kindt 1830 mit ihrem Gemälde "La Révolution de 1830" dem zeitgenössischen Einsatz des Volkes für die belgische Nation ein Denkmal.⁸⁸⁷ Sowohl in Belgien als auch im Ausland⁸⁸⁸ gewann Kindt zahlreiche weitere Medaillen und erhielt die Ehrenmitgliedschaft der *Sociétés des Beaux-Arts* in Gent, Amsterdam und Lissabon.⁸⁸⁹ Somit erlangte sie zu ihrer Zeit unter den Schülern von Fremiet-Rude und Navez⁸⁹⁰ einen besonders weitverbreiteten Bekanntheitsgrad, der schließlich über denjenigen ihrer Lehrerin hinausgegangen zu sein scheint. Sicherlich gereichte Kindt ihr früh ausgeprägtes Verhandlungsgeschick,⁸⁹¹ in dem sie Sophie Fremiet-Rude in nichts nachstand, zum Vorteil.

Welche Bedeutung Sophie Fremiet-Rude als Lehrerin hatte und wie sich der Alltag in ihrem Atelier im Umgang mit ihren Schülerinnen gestaltete läßt sich nur anhand der ihr vermittelten traditionellen Erfahrungen und von ihr bevorzugten neuen Ideen rekonstruieren. Wie die im Katalog zur Brüsseler Ausstellung genannten ausschließlich weiblichen Schülernamen nahelegen, unterrichtete Sophie Fremiet-Rude in Brüssel, der zeitgenössischen Moral gemäß, wohl nur Schülerinnen. Während der 1820er Jahre schien sie neben Davids ehemaligen Schülern Joseph Paelinck und François-Joseph Navez zu den nur wenigen Lehrern gehört zu haben, die Schülerinnen die Möglichkeit gaben, Studien des menschlichen Körpers zu betreiben.⁸⁹² Dies verdient der Hervorhebung, da ansonsten neben dem Kopieren und der Malerei von Stilleben, allenfalls das Porträtieren als für Frauen angemessen galt. Doch bedeutet die anhand von "Ariane abandonnée" erörterte Annahme für Sophie Fremiet-Rude, sie habe für dieses Gemälde Aktstudium betrieben, nicht, daß sie auch ihren Schülerinnen die Möglichkeit dazu bot. Deren Studium vollzog sich – zumindest solange die Künstlerin unter dem Einfluß Davids stand – nach Zeichnungen von Körperdetails. Diese Annahme geht auf eine durch Bertrand überlieferte Anekdote zurück:

⁸⁸⁴ KERREMANS, Richard: "Adèle Kindt". In: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986, S. 259.

⁸⁸⁵ VAN CAUWENBERGE, Sabine: "Adèle Kindt". In: Ausst.-Kat. Antwerpen / Arnheim 1999-2000, S. 237-238, hier: S. 238.

⁸⁸⁶ Öl auf Leinwand, 162 x 213 cm, Gent, Museum voor Schone Kunsten, Inv. S 215. – Um die Jahrhunderthälfte verankerten weitere Künstler, darunter Louis GALLAIT (Tournai, 10.03.1810 – Brüssel (Schaerbeek), 20.11.1887) den Comte D'EGMONT und den Comte DE HORNES, welche 1568, zur Zeit der spanischen Besatzung der Niederlande enthauptet wordenen waren, im allgemeinen Bewußtsein als Märtyrer für die Nation. – Zu diesen Personen vgl. JANSSENS, Gustaaf: *Les comtes d'Egmont et de Hornes. Victimes de la répression politique aux Pays-Bas espagnols*. Brüssel 2003.

⁸⁸⁷ Vgl. VELGHE, Brita: "Adèle Kindt". In: Ausst.-Kat. Brüssel 2005, S. 61-63.

⁸⁸⁸ Zu ihrer regen Ausstellungstätigkeit im Norden Frankreichs von 1823 bis 1848 [letzteres Limit bedingt durch den Untersuchungszeitraum der folgend genannten Publikation] vgl.: Ausst.-Kat. Calais / Dunkerque / Douai 1993, Bd. 2, S. 98.

⁸⁸⁹ VAN CAUWENBERGE in: Ausst.-Kat. Antwerpen / Arnheim 1999-2000, S. 238.

⁸⁹⁰ VELGHE, Brita: "Adèle Kindt". In: Ausst.-Kat. Brüssel 2005, S. 61-63.

⁸⁹¹ Vgl. die Korrespondenz Adèle KINDTS in: Gent, UB, Ms G 6148, Bd. 3 K-Q, Nr. 2-5; Ebd., Ms G 6149, Nr. 142-144; Ebd., Ms G 6150, Nr. 168; Ebd., Ms G 6151, Nr. 164.

⁸⁹² CREUSEN 2003, S. 22: "Durant les années 1820, Sophie Fremiet, Joseph Paelinck et François-Joseph Navez, tous trois élèves de Jacques-Louis David, offrent aux dames de la région bruxelloise la possibilité d'apprendre la peinture de figures."

Un jour, les dessins qui servaient de modèles à copier manquaient dans l'école de mademoiselle Frémiet; comme David était là quand on vint l'annoncer: 'Tenez, portez-leur cela', dit le peintre, qui avait rapidement couvert une feuille blanche d'yeux et d'oreilles, de pieds et de mains.⁸⁹³

Dies bedeutet, daß Frémiet ihre Schülerinnen dazu anleitete den menschlichen Körper vom Fragment zum Ganzen zu erfassen. Wie Creusen⁸⁹⁴ bemerkte, entsprang diese Lehrmethode einer Analyse der menschlichen Anatomie, wie sie seit der Renaissance gelehrt wurde und wie sie im Rahmen des Kapitels zum Skizzenbuch Sophie Frémiet-Rudes (Vgl. **A II, I**) anhand von Beispielen erläutert werden soll. Diese Lehrmethode hatte die Künstlerin – in Dijon als Schülerin Devosges und in Brüssel als Schülerin Jacques-Louis Davids – selbst kennengelernt. Dem Studium von Zeichnungen folgten Studien nach plastischen Vorbildern. Daß für Schülerinnen kein Aktstudium vorgesehen war, mußte – im Vergleich zu Werken männlicher Kollegen – negative Konsequenzen für die Tiefenwirkung ihrer Malweise haben. So hatte David, als er das Gemälde "Télémaque et Eucharis" schuf, zuerst die unbedeckte Figur gemalt und anschließend das darüberliegende Gewand.⁸⁹⁵ Dies ermöglichte ihm, eine besonders suggestive Präsenz des Körpers unter dem Gewand zu erreichen, ebenso wie das Inkarnat naturgetreu darzustellen, welches in seinen Werken oft bewundert wurde.⁸⁹⁶

Durch die Verbindung Sophie Frémiets mit François Rude konnte sich endlich die Möglichkeit zum Aktstudium geboten haben, wie die Qualität ihres Gemäldes "Ariane abandonnée" nahe legt. Hier war es sicherlich kein Zufall, daß sie die Körper eines Kindes und einer Frau zeigte. Denn unter Berücksichtigung des Geschlechts der Künstlerin war für eine solche Darstellung eher eine Akzeptanz in der Öffentlichkeit zu erhoffen als wenn sie einen Männerakt in der gleichen Realitätsnähe gezeigt hätte. Die Möglichkeit, nach einem weiblichen Aktmodell zu arbeiten, stellte für angehende männliche Künstler dieser Zeit eine Besonderheit des Ateliers von François Rude dar.⁸⁹⁷ Durch eine Notiz im Skizzenbuch von François-Joseph Navez besitzen wir sogar einen Hinweis auf die Identität von mindestens einem weiblichen Modell François Rudes:

Vanderplantren concierge [/] du musée a gand [/] a la terreneuve N° 121 [/] adresse du gros Modele qui a [/] posé avec Caroline a l'académie [/] de Mr Rhude [...].⁸⁹⁸

Obwohl auch François Rude zu Davids Schülern gezählt hatte, unterschied sich seine Lehrmethode weitgehend von derjenigen seines ehemaligen Meisters. Über den Alltag in Rudes Brüsseler Atelier berichtet eine Überlieferung Legrands⁸⁹⁹ nach Feigneaux, einem Schüler Rudes, der seinem Meister besonders nahestand:

Les élèves dessinaient d'après le modèle, de six à huit heures; de huit à dix heures, ils dessinaient des draperies d'après un mannequin. Chaque élève drapait ce mannequin à tour de rôle, en présence de Rude. Pendant ces deux heures, l'un des élèves faisait la lecture à haute voix. Les lectures consistaient

⁸⁹³ BERTRAND, Alexis: "L'œuvre de François Rude en Belgique". In: *L'Art*, XIII, Bd.1, 1887, S. 253, zitiert bei VAUTIER in: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986 S. 252 und CREUSEN 2003, S. 23. – Kurz darauf stellte BERTRAND dasselbe Ereignis leicht verändert dar. – Vgl. BERTRAND, Alexis: *François Rude*. Paris 1888 [= *Les artistes célèbres*, o. Bd.], S. 116: "Un jour, Sophie Frémiet, qui dirigeait alors à Bruxelles une école de dessin, recevait la visite du peintre Louis David, et au même moment on venait lui annoncer que les élèves de la dernière division manquaient de modèles à copier. Louis David prit une feuille blanche et, tout en causant, se mit à dessiner des nez et des oreilles: 'Tenez, dit il quand il eut fini, envoyez-leur cela.'"

⁸⁹⁴ CREUSEN 2003, S. 23, Anm. 40.

⁸⁹⁵ JOHNSON 1997, S. 42: "Cleaning and restoration of the painting revealed that David, following his eighteenth-century procedures, first painted Telemachus and Eucharis nude, then painted their costumes."

⁸⁹⁶ COGELS 1818, Fol. 1 r: "ces nuances [/] dis-je sont superieurement senties et [/] l'on aperçoit [sic] visiblement que l'artiste [/] a eu sous Yeux [sic] la belle carnation"

⁸⁹⁷ Dringende Vorbedingung zur Bewahrung dieses Privilegs war, daß niemand Anlaß bot, wonach diese Ateliersituation und vor allem die Moral des Modells in Zweifel gezogen werden konnte. – Vgl. PIERRON [1903], S. 12.

⁸⁹⁸ Zitat nach der handschriftl. Bez. in Blei auf dem Vorsatzpapier recto des Skizzenbuchs von: François-Joseph NAVEZ: *Carnet de croquis de poche relié*. Brüssel, Est., F 41515 4°.

⁸⁹⁹ [LEGRAND] 1856, S. 44.

en ouvrages d'histoire, quelquefois de poésie; elles étaient toujours instructives. Il répétait sans cesse que l'instruction était indispensable pour faire un bon artiste; lire, lire beaucoup les auteurs anciens, étudier surtout les Grecs dans leur histoire, leurs usages, leurs coutumes, etc. Chaque semaine il indiquait une composition à traiter, puisée le plus souvent dans un des livres qui avaient été lus précédemment.⁹⁰⁰

Wie in der *École de dessin* zu Dijon und an der Pariser *École des Beaux-Arts* vermittelte Rude in seinem Atelier, daß die Vertrautheit eines Künstlers mit der antiken Geschichte, damaligen Sitten und Gebräuchen unabdinglich waren. Hatte Jacques-Louis David seine Schüler nach intensivem Studium von Körperdetails zur Darstellung ganzer Figuren geführt, so ließ François Rude seine Schüler zuerst anhand eines lebenden Modells die ganze Figur erfassen.⁹⁰¹ So war es den Schülern Rudes möglich, die Volumina einzelner Körperteile, ebenso wie deren Proportionen zueinander nachzuvollziehen. Im Gegensatz zur akademischen Praxis gelangten sie erst nach mehrmonatigem Studium des lebenden Modells zum Studium der Antike, um die freie Imagination einer Komposition nicht durch die Präsentation vollendeter Formen im Anfangsstadium der Lehre zu hemmen. Erklärtes Ziel François Rudes war die schlußendliche Unabhängigkeit des Schülers von dem Meister, womit er sich mit dem Gedankengut Joseph Jacotots traf, dessen Grundpfeiler die intellektuelle Emanzipation war.⁹⁰² Die Lehre des aus Dijon stammenden und in Leuven französische Literatur lehrenden Jacotot, basierte unter anderem auf der Memorisierung literarischer Vorbilder aus der Antike. Der Bildhauer Paul[-Maximilien] Landowski (Paris, 01.06.1875 – Boulogne-Billancourt / Paris, 04/1961) entdeckte jedoch einen maßgeblicheren Einfluß auf François Rude durch den Dijonnaiser Gelehrten Gaspard Monge, comte de Péluse (Beaune, 10.05.1746 – Paris, 28.07.1818), obgleich ihr Kontakt bedeutend kürzer ausfiel. Ihm verdanke Rude grundlegende geometrische Kenntnisse, die ihn zur Beherrschung der Perspektive und zur naturgetreuen Übertragung eines Modells geführt habe.⁹⁰³ Landowski sah Rudes Lehrmethode im Spannungsfeld zwischen Innovation und Akademismus.

Die erste, maßstabgerechte Übertragung eines Modells erfolgte im Atelier Rudes mittels Präzisionsinstrumenten und ungewöhnlicherweise nicht auf Papier, sondern auf einem schwarzen Tuch, welches über einen großen Keilrahmen gespannt war. Mit an der Spitze eines langen Stabs angebrachter weißer Kreide wurde das Modell in Originalgröße übertragen. Rudes Methode, vom Ganzen zum Detail zu gelangen, war einerseits charakteristisch für einen Bildhauer, welcher aus einem rohen Block eine von ihm imaginierte Form "herauslöste". Andererseits glich das Material der Bildhauerzeichnungen eher demjenigen eines Malers.

⁹⁰⁰ Nach LEGRAND (1856, S. 35) war FEIGNEAUX RUDÉS "élève favori". – SANDER-PIERON ([1903], S. 25) nennt als weiteren bevorzugten Schüler RUDÉS während seiner Brüsseler Schaffensphase Guillaume STAS (*Leuven, 1802), der dem Meister nach Paris gefolgt sein soll: "Un de ses élèves préférés, Guillaume Stas, de Louvain, avait demandé et obtenu du sculpteur de le suivre à Paris. Ce jeune artiste, qui était né en 1802, et qui avait à dix-huit ans, grâce à l'enseignement de Rude, obtenu le premier prix de modelage à l'Académie des Beaux-Arts de Bruxelles, avait fait un buste très ressemblant de la cadette des demoiselles Frémiet." – STAS schuf also eine Porträtbüste von Sophie FREMIET-RUDE. Außerdem war STAS der Autor einer Porträtbüste von Henri VANDERHAERT, welche STAS im Salon von 1839 ausstellte und die von VANDERHAERT in seinem Familienbildnis dargestellt wurde.

⁹⁰¹ Zur Lehrmethode François RUDÉS vgl. hier und im folgenden: LANDOWSKI, Paul: "Rude à Bruxelles. – Ses méthodes et son enseignement considérés dans leurs rapports avec les théories esthétiques contemporaines". In: *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts*. Hrsg. Académie royale de Belgique. Bd. XXXVII (Heft 5-9), Brüssel 1955, S. 126-141, hier: S. 135-136.

⁹⁰² JACOTOT, Victor [Hrsg.]: *Manuel de la méthode Jacotot (enseignement universel). Extraits textuels des œuvres de J. Jacotot comprenant l'étude de la lecture, l'écriture, des langues, ...etc.* Paris 1841. – LAROCHE, Benjamin: *Défense de la méthode Jacotot, réponse aux articles de journaux, principalement au 'journal des débats' du 13 décembre 1829.* Paris 1830. – Vgl. auch: MOREMBERT, H. Tribout DE: "Jean-Joseph Jacotot". In: *Dbf*, Bd. 18 (1994), Sp. 284-285, hier S. 284: "Il créa alors une méthode basée sur l'analogie qui deviendra en 1818 méthode de l'enseignement universel et de l'émancipation intellectuelle."

⁹⁰³ LANDOWSKI 1955, S. 133-134.

Die frühe Arbeit seiner Schüler auf einer Leinwand und der anzunehmende künstlerische Kontakt seiner Schüler mit seiner Ehefrau mögen erklären, daß einige seiner Schüler nicht nur bildhauerisch, sondern auch malerisch tätig wurden.⁹⁰⁴ Dies war bekanntermaßen bei Jean-Baptiste Carpeaux (Valenciennes, 11.05.1827 – Schloß Bécon / Asnières-sur-Seine, 11.10.1875), seinem späteren Schüler in Paris der Fall, der hauptsächlich durch sein skulpturales Werk bekannt wurde. Erst 1999/2000 wurde ihm eine monographische Ausstellung zuteil, die sich seinen Gemälden widmete.⁹⁰⁵ Eine mögliche Inspiration durch Sophie Fremiet-Rude wurde hier nicht erwogen. Dieser ist jedoch sowohl für den Maler Henri Vanderhaert, dessen Schülerschaft bei "David" und "Rude" bekannt ist, als auch für einen Maler namens "E.E. Lamy" in Betracht zu ziehen, die in einem Brief vom 29. August 1829 bezüglich seines Gemäldes "Daphne et Milon" angab, "eleve [sic] de Navez et Rude" zu sein.⁹⁰⁶ Dabei stellt sich die Frage, wer genau die Lehrperson war – François Rude oder Sophie Fremiet-Rude? Ließen SchülerInnen eventuell den Vornamen der Künstlerin entfallen und bezeichneten sie als "Rude", da sie dies als für ihre Karriere förderlicher ansahen? Die Lehrerkombination François-Joseph Navez und Sophie Fremiet-Rude wurde bereits bei für Adèle Kindt erwähnt. Sophie Fremiet-Rude und François-Joseph Navez hatten nicht nur 1823/1824 gemeinsam zu Brüssel an einer Wohltätigkeitsausstellung teilgenommen. Da sich ein männliches, dunkelbärtiges Modell sowohl in Werken von Navez als auch in Werken von Sophie Fremiet-Rude wiederfindet, ist zu vermuten, daß das die beiden gelegentlich nach denselben Modellen arbeiteten. Da François-Joseph Navez sich über die Adresse von einem der Modelle François Rudes informierte, wie der oben zitierten Bemerkung aus Navez Skizzenbuch zu entnehmen ist, kann angenommen werden, daß dies auch für François Rude galt.

⁹⁰⁴ Henri VANDERHAERT, ehemaliger Schüler DAVIDS in Paris und ab 1824 Ehemann Victorine FREMIETS, soll bei RUDE studiert haben, wobei er auch bildhauerisch tätig gewesen sein soll. Dabei bleibt unerwähnt, ob Sophie FREMIET-RUDE ihn in der Malerei fortbildete. – Vgl. BÉNÉZIT 1999, Bd. 6, S. 658 und VANDER LINDEN, Herman: "Van der Haert (Henri-Anne-Victoire), peintre et graveur." In: *BNB*, Bd. 26, Brüssel 1936-1938, Sp. 340-342.

⁹⁰⁵ *Carpeaux peintre*. (Ausst.-Kat. Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, 08.10.1999-03.01.2000; Paris, Musée du Luxembourg, 20.01.-02.04.2000; Amsterdam, Van Gogh Museum, 21.04.-27.08.2000). Hrsg. Patrick RAMADE, Laure DE MARGERIE. Paris, Valenciennes 1999.

⁹⁰⁶ Gent, UB, Ms G 6148, Bd. 3 K-Q, Nr. 27. – Bei "E.E. Lamy" handelte es sich wahrscheinlich um den Maler Eugène Louis LAMI (Paris, 12.01.1800 – 19.12.1890).

III.5 AUFTRÄGE ALS DEKORATIONSMALERIN (1823-1825)

In den Jahren 1823 bis 1825 arbeitete Sophie Fremiet-Rude an zwei Dekorationsaufträgen mit gesellschaftlich hochstehenden Auftraggebern – 1823 in Tervueren bei Brüssel für den niederländischen Thronfolger, den Prinzen von Oranien, und 1824 bis 1825 im Brüsseler *Palais Egmont* für den Herzog Prosper-Louis d'Arenberg (Enghien, 28.04.1785 – Brüssel, 27.02.1861), zu dieser Zeit Oberhaupt einer bedeutenden Adelsfamilie, deren zahlreiche Besitztümer sich bis nach Frankreich und in das spätere Deutsche Reich erstreckten.

Nach ihrem Bruch mit Jacques-Louis David stellte dies für Sophie Fremiet-Rude eine ebenso vielversprechende wie erfolgreiche Chance dar, ihr Ansehen zu steigern. Deshalb hatten diese beiden Aufträge zwischen 1823 und 1825 gegenüber ihrer bezahlten Porträtmalerei und schließlich ihrer Historienmalerei, mit ungewisser Absatzmöglichkeit, Vorrang. Wie Creusen bemerkte, war es im Belgien des neunzehnten Jahrhunderts ungewöhnlich, daß eine Frau von offizieller Seite mit einer künstlerischen Aufgabe betraut wurde, zumal Künstlerinnen sich selten im Bereich der monumentalen Malerei oder Skulptur bewährten.⁹⁰⁷ Deshalb soll hier untersucht werden, auf welchem Wege der Malerin diese Aufträge zuteil wurden und welche Aussagen sich über ihre Werke treffen lassen im Zusammenhang mit dem jeweiligen architektonischen Rahmen sowie im Vergleich mit Werken anderer Künstler, die an demselben Dekorationsprogramm mitwirkten. Zu den Aufträgen Fremiet-Rudes im Schloß von Tervueren und im *Palais d'Arenberg* in Brüssel ist bislang am wenigsten bekannt. Denn die betreffenden Werke sind weitgehend durch einen Brand zerstört oder gelten als verschollen. Besonders interessant an diesen Aufträgen ist, daß die Künstlerin sich mit Techniken auseinandersetzte, die in ihrem Werk sonst nicht belegt sind: Dazu zählte Malerei auf Glas im Brüsseler *Palais d'Arenberg*, wie möglicherweise auch im Schloß von Tervueren.

III.5.1 DAS PALAIS DU PRINCE D'ORANGE IN TERVUEREN BEI BRÜSSEL (1817 – 1826)

Im Jahre 1817 wurde im zwischen Brüssel und Leuven gelegenen königlichen Jagdgebiet von Tervueren der Grundstein für ein Schloß des Prinzen von Oranien gelegt. Es sollte sich zum prestigereichsten Bauprojekt seiner Zeit in den südlichen Niederlanden entwickeln. So erinnerte sich Barère de Vieuzac in seinen Memoiren 1842:⁹⁰⁸

Le plus beau palais de Bruxelles n'est ni celui du Roi, ni celui des États généraux; c'est le palais du prince d'Orange, qui a coûté vingt millions. Il est visité par tous les étrangers, qui vont y admirer les beaux et rares tableaux, les choses précieuses, les ornements remarquables et les travaux d'art qui y abondent.

Die Gemäldesammlung des Prinzen wurde auch in Reiseberichten hervorgehoben. So schrieb beispielsweise Passavant:

⁹⁰⁷ CREUSEN 2003, S. 114: "Le fait de s'adresser à une femme pour une commande officielle semble exceptionnel dans la Belgique du XIXe siècle. Il est vrai que les plasticiennes se distinguent rarement dans la peinture et la sculpture monumentales, les deux spécialités les plus régulièrement mises à l'honneur dans le domaine public."

⁹⁰⁸ BARÈRE DE VIEUZAC, Bertrand: *Mémoires de B. Barère, membre de la Constituante, de la Convention, du Comité du salut public et de la Chambre des représentants*. Paris 1842. 4 Bde. Bd. 3, S. 305.

Unter allen Gemälde-Sammlungen in Belgien ist die gewältteste und reichste die des Prinzen von Oranien in seinem prächtigen Pallaste [sic] in dieser Stadt; auch von der alt-niederländischen Schule besitzt sie Hauptwerke [...].⁹⁰⁹

Die Pläne für das von Wilhelm I., dem Vater des Kronprinzen, in Auftrag gegebene Gebäude waren durch den Architekten Charles Vanderstraeten (Brüssel, 14.06.1771 – 17.06.1834) erstellt worden. Obgleich unvollendet, bezog der Kronprinz 1819 das Schloß,⁹¹⁰ zu dem Wynants 1997 die umfassendste Baugeschichte mit zahlreichen Verweisen auf Archivmaterial veröffentlichte.⁹¹¹ Für das auch "Pavillon de Tervueren" genannte Gebäude sind Teile der Kostenvoranschläge und Rechnungen erhalten,⁹¹² in denen François Rude, teilweise unter dem Namen "Rudde", für den 06. Februar 1821 mit einer Teilzahlung von 400 florins und für den 20. April mit einer Restzahlung von 800 florins genannt wird. Damit gehört er Mitte 1821 mit insgesamt 1200 florins zu den weniger gut bezahlten Bildhauern.⁹¹³ Sophie Fremiet-Rude wurde spätestens im Februar 1823⁹¹⁴ mit vier Gemälden betraut. Aus diesem Grund unterbrach sie ihr Historienbild "La mort de Cenchrée". Am 4. April 1823 berichtete sie ihrer Freundin Cécile Demoulin-Moyne stolz über die Zufriedenheit des Architekten bezüglich der vier Gemälde, an denen sie gerade arbeitete:

[J]e fais maintenant quatre tableaux [] représentant des muses et des petits génies pour être placé [] dans une des salles de fêtes du palais que l'on construit [] au prince à Tervuren l'architecte qui est bien content [] de cette ouvrage veut appeler en mon honneur ✕[] ✕ ce Salon des muses.⁹¹⁵

Hier präziserte sie als Thema ihrer Gemälde "Musen und kleine Genien". Ende 1823 waren die Gemälde vollendet und bereits im Schloß installiert. Die Malerin erwähnte, ihre Arbeit sei gut bezahlt worden, der Kronprinz habe ihre Werke sehr gewürdigt und einige Künstler hätten sich positiv dazu geäußert.⁹¹⁶ Außerdem erklärte die Malerin, ihre Schwester Victorine zeichne gerade die

⁹⁰⁹ PASSAVANT, J.D.: *Kunstreise durch England und Belgien, nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt am Main*. Frankfurt am Main 1833, S. 383.

⁹¹⁰ Beweis für Einzug 1819 – MELLAERTS [o.J.], S. 83 gibt als Zeitpunkt des Einzugs des Kronprinzenpaares Juli 1822 an, ebenso wie HENNE / WAUTERS 1973 [1855], S. 311.

⁹¹¹ Die umfassendste Baugeschichte des Schlosses mit zahlreichen Verweisen auf Archivmaterial befindet sich bei: WYNANTS, Maurits: *Des ducs de Brabant aux villages congolais. Tervuren et l'Exposition coloniale 1897*. Hrsg. Musée Royal de l'Afrique centrale Tervuren. [Tervuren] 1997. S. 21-32: "La période hollandaise (1815-1830)" und S. 33-47: "La période belge (1830-1890)." – Herrn Maurits WYNANTS, ehem. Präsident des KHK "Sint Hubertus" / Tervueren, gilt mein freundlicher Dank für seine wertvolle Unterstützung, ebenso wie Herrn Vic MOTTE, dem amtierenden Präsidenten.

⁹¹² Brüssel, AGR, Ms 3706 A, Ms divers. – Ebd. Fol. 383: "Palais Royaux & Bâtiments de l'État. Pavillon de Tervueren. Etat des Sommes payées du 9 Juin 1817 au 7 août 1821. pour fournitures, Main d'œuvre &^{ia} au Pavillon de S.A.R. à Tervueren."; Fol. 384 [gehört zur vorher genannten Aufstellung]: "[Noms] Rude.... [Objets] Bas-reliefs [Dates] [1. Rate:] 6 fevrier 1821 [Sommes] 400 " [Dates] [2. Rate:] 20 avril [1821] [Sommes] 800 " [Total] 1200 " [Observations] x" [keine Aufschlüsselung der Bedeutung des letzteren Zeichens]. – Ebd. Fol. 470 v: "Palais Royaux et Bâtiments de l'Etat. Pavillon de S.A.R. à Tervueren. Payemens faits au 7 Août 1821, pour travaux exécutés.", [gemeinsam unter Nr. 9:] "[Noms des parties prenantes] Rudde [Dénominations partielle, des ouvrages, ou fournitures] Bas reliefs [Montant] 1,200 = " [Unter derselben Nr. figuriert der Bildhauer "Mandiau" [wohl Jean-Baptiste MANDIAU aus Antwerpen] mit "1,400 = ". – Ebd. Fol. 411: "Pavillon de Tervueren. Sommes payées du 8 août au 30 7^{bre} inclus. 1821.": "[Noms] Rude [fournitures] Bas Reliefs [dates] 27 d° [= "dito" (für September)] [Sommes] 600 – [Observations] x –".

⁹¹³ Vgl. Brüssel, AGR, Ms 3706 A, Ms divers, Fol. 472: "Pavillon de Tervueren. Dépense au 4 [?] juin 1821.": Der höchstbezahlte Künstler ist "Lackman" [so gelesen, evtl. "Sachman"?] mit 13,500 florins, gefolgt von "Lucus" [so gelesen] mit 3,000 florins, "Mandiau" [vgl. die vorhergehende Anm.] mit 1,400 florins, Rudde [= François Rude] mit 1,200 florins und "Godfroy" mit 1000 florins.

⁹¹⁴ Dieser Zeitpunkt ergibt sich aus der Aussage der Künstlerin, sie habe aufgrund der Geburt ihres Sohnes eine Schaffenspause einlegen müssen. Dabei präziserte sie nicht, ob diese bereits vor der Geburt begann, was sehr wahrscheinlich ist, oder erst danach. – Vgl. Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 21.12.1823. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 21 u. 22, hier: Blatt 1, Fol. 1 v.

⁹¹⁵ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 04.05.1823. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 19 u. 20, hier: Blatt 1, Fol. 1 v.

⁹¹⁶ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 21.12.1823. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 21 u. 22, hier: Blatt 1, Fol. 1 r, v und 2 r: "cet ouvrage était payé agréable en ce qu'il [das Apostroph nachträglich eingefügt] [] devait être placé dans le château des princes d'orange. [...] j'ai eu la plus grande satisfaction pour [] ces tableaux le prince en a été bien content et j'ai [] su que plusieurs artistes qui avaient été visiter le chateau []

Köpfe nach ihren Musen, um diese zu lithographieren. Ebenso wie Sophie Fremiet-Rude soll auch der Maler Henri Vanderhaert über Vermittlung François Rudes mit einem Auftrag bedacht worden sein.⁹¹⁷ Wahrscheinlich war der zukünftige Ehemann ihrer Schwester ab derselben Zeit wie Sophie Fremiet-Rude, also rund anderthalb Jahre später als François Rude, im Schloß tätig. Pierron stellte fest, daß der Architekt Familienangehörige Rudes mit Aufträgen bedachte, insbesondere seitdem der Bildhauer den Sohn Vanderstraetens als Schüler aufgenommen hatte.⁹¹⁸ Auch Creusen meinte, Fremiet-Rude habe diesen Auftrag erhalten in ihrer Eigenschaft als Ehefrau François Rudes.⁹¹⁹

Der Kronprinz war an einer exquisiten Ausstattung seines Jagdschlusses interessiert und nahm an dessen Entstehungsprozeß regen Anteil. Da er ab 1819 im Schloß wohnte, konnte er umso häufiger Änderungswünsche anbringen. Dies verlangsamte die Arbeiten erheblich. Außerdem wurden so die Bau- beziehungsweise Ausstattungskosten erhöht, was letztendlich den König verärgerte. Die Unvereinbarkeit der kostspieligen Wünsche des Kronprinzen mit dem Ökonomiestreben seines Vaters mündete für Vanderstraeten im Entzug des ihm 1820 zuerkannten Titels des Hofarchitekten. Als sein Nachfolger wurde 1825 Tilman-François Suys (Ostende, 01.07.1783 – Schloß Munken bei Brügge, 11.07.1861)⁹²⁰ bestimmt. Der ehemalige Schüler zweier Architekten am Louvre, Charles Percier (Paris, 22.08.1764 – Paris, 05.09.1838) und Pierre-François-Leonard Fontaine (Pontoise, 20.09.1762 – Paris, 10.10.1853), hatte, ebenso wie Rude, 1812 den *Prix de Rome* erhalten und war 1820 im Salon zu Gent mit einer Ehrenmedaille prämiert worden. Da Suys von den politischen Veränderungen 1814 betroffen wurde, hatte Wilhelm I. ihn protegiert.⁹²¹

Suys übernahm also die Leitung des Baus im Stil einer italianisierenden Villa, dessen äußere und innere Erscheinungsform er in seiner *Description du Domaine de S.A.R. le Prince d'Orange à Tervueren* im Jahre 1826 dokumentierte.⁹²² Auch Goetghebuer beschrieb und illustrierte 1827 in seinem Werk *Choix des Monumens, Edifices et Maisons les plus remarquables du Royaume en Pays-bas* das Gebäude,⁹²³ welches durch einen Brand am 3. März 1879 zerstört wurde (**A III, Abb. Kat.-Nr. 35-38.7 und 8**). François Rudes Reliefs an der Außenfassade wurden unter großer Vorsicht, denn der Marmor drohte durch die Einwirkung der Hitze bei Berührung zu pulverisieren, in Gips reproduziert.⁹²⁴ Kurz nach dem Brand angefertigte Photographien belegen, daß das Feuer das Schloß nicht gleichmäßig zerstörte (**A III, Abb. Kat.-Nr. 35-38.9**). So blieben die hölzernen Fensterläden weitgehend erhalten. Die folgende Annahme, daß Teile der Innenausstattung gerettet werden konnten, ließ sich nur bedingt bestätigen.⁹²⁵ Da sowohl in Brüssel als auch in Den

avaient parlé de mes ouvrages très avantageusement [...] victorine s'occupe de lithographie elle a dessinée les têtes de mes muses".

⁹¹⁷ [ALVIN] 1883, Bd. 7, Sp. 299-300.

⁹¹⁸ PIERRON [1903], S. 14: "L'architecte se montrait de plus en plus empressé à l'égard du sculpteur, et ne manquait aucune occasion de l'obliger, lui et sa famille, choisissant cette façon à lui de récompenser François Rude, pour le grand plaisir qu'il lui avait causé en accueillant son fils comme un élève favori. L'architecte pria la jeune épouse du sculpteur d'être le collaborateur de son mari."

⁹¹⁹ CREUSEN 2003, S. 114: "Ces commandes lui reviennent parce qu'elle est l'épouse du sculpteur François Rude, collaborateur de Charles Van Der Straeten, l'architecte de Guillaume Ier des Pays-Bas."

⁹²⁰ SAINTENOY, Paul: "Suys, Tilman-François". In: *BNB*, Bd. 24, Brüssel 1926-1929, Sp. 335-345.

⁹²¹ Ebd., Sp. 335: "Malheureusement, les événements de 1814 virent compromettre l'avenir du jeune Suys. Celui-ci, devenu sujet du royaume des Pays-Bas, se serait vu supprimer sa pension, si le roi Guillaume Ier ne s'était empressé, le 15 octobre 1815, de la lui continuer jusqu'en 1817, en protecteur avisé."

⁹²² SUYS, [Tilman]: "Description du Domaine de S.A.R. le Prince d'Orange à Tervueren." Bruxelles, 05.03.1826. Tervueren, KHK, Archiv, Ms 196. Beschreibung in frz. Sprache: 57 Seiten.

⁹²³ GOETGHEBUER, P.J.: *Choix des Monumens, Edifices et Maisons les plus remarquables du Royaume en Pays-bas*. [Gent] 1827, S. 32, Tafel XLVII.

⁹²⁴ Die Gipsreproduktionen der Werke François Rudes in Tervueren befinden sich heute teilweise im *Musée de la Ville de Bruxelles* und teilweise im *Musée de l'Art et de l'Histoire* / Brüssel.

⁹²⁵ Vermutung aufgrund des freundlichen Hinweises von Vic MOTTE, daß Möbel nach Appeldoorn gelangt seien.

Haag kein nach dem Brand erstelltes Inventar der Kunstwerke und sonstigen Innenausstattung aufgefunden werden konnte, besitzen wir lediglich Kenntnis über zwei Stühle, die aus Tervueren ins Schloß im niederländischen Appeldoorn gelangt sind, weil der Bauherr aus dem Haus von Oranien stammte.⁹²⁶ Aus demselben Grund gelangte nach der Gründung des belgischen Nationalstaats ein entscheidender Teil der für das Untersuchungsgebiet dieser Arbeit relevanten Unterlagen in die heutigen Niederlande. Obwohl die genannten Faktoren das Quellenvolumen stark beeinträchtigten, läßt sich das Jagdschloß von Tervueren hinreichend beschreiben. Nach mehreren kürzeren Betrachtungen des Pavillons in lokalhistorischer Literatur,⁹²⁷ widmete Wynants dem Thema erstmals eine eingehende Studie.

Zur Rekonstruktion seines Äußeren können neben einer Radierung im Werk Goetghebuers aus dem Jahr 1827⁹²⁸ aquarellierte Lithographien⁹²⁹ von Antoine Vasse aus dem Jahr 1853 (**A III, Abb. Kat.-Nr. 35-38.4** und **5**) herangezogen werden. Die Einbettung des Schlosses in den Park läßt sich anhand des Katasterplans von Philippe-Christian Popp (Utrecht, 10.02.1805 – Brügge, 03.03.1879) (**A III, Abb. Kat.-Nr. 35-38.1**),⁹³⁰ welcher gegen 1842 mit seinem *Atlas cadastral de la Belgique* begann sowie Werken von Jean-Louis van Hemelrijk⁹³¹ (**A III, Abb. Kat.-Nr. 35-38.3**) und G[eorge] [Sidney?] Hunt⁹³² (**A III, Abb. Kat.-Nr. 35-38.2**) nachvollziehen.

Das Gebäude war über einer quadratischen Fläche mit einer Seitenlänge von siebenunddreißig Metern errichtet⁹³³ und besaß zwei Etagen, abgeschlossen durch ein Attikageschoß. Durch einen Fries erschienen die untere und obere Etage optisch geteilt. Zum Dach hin war die Fassade durch einen Zahnfries gegliedert. Die Eingangsseite war der nördlich gelegenen *Chaussé de Louvain* zugewandt. Die jeweils fünf Fenstertüren in der Mitte der Eingangsseite sowie der südlichen, sich zum Park hin öffnenden Seite schlossen mit einem Rundbogen ab. Dasselbe galt für die, ebenfalls mittig platzierten drei Fenstertüren an der Ost- beziehungsweise Westseite. Bei den anderen Maueröffnungen handelte es sich ausschließlich um mit Flachgiebeln bekrönte Kreuzstockfenster, im unteren Stockwerk von leicht höherem Format als im oberen, so daß der Bau optisch erhöht wurde. Das Schloß war von allen Seiten auf erhöhter Ebene zugänglich. An der Nordseite führte eine großzügige, dreizehnstufige Steintreppe direkt zum Eingang.⁹³⁴ Zu beiden Seiten dieser Treppe befand sich eine Rampe, die den Eigentümern und den Besuchenden des Schlosses einen von der Witterung weitgehend unbehelligten Zugang ins Schloß, direkt von ihrer Kutsche aus, ermöglichte. Denn der Eingangsbereich war durch einen repräsentativen, auf sechs Säulen mit ionisierenden Kapitellen ruhenden Altan überfangenen, auf dem eine umlaufende Balustrade den vom Obergeschoß aus zugänglichen Balkon begrenzte. Nach Suys soll das Portal

⁹²⁶ Freundliche Auskunft des Koninklijke Huisarchief / Den Haag.

⁹²⁷ Vgl. MELLAERTS, Lucien: *Tervuren door de Eeuwen heen*. [o.O.] [o.J.], S. 83-84. – DAVIDTS, J.-E.: *Geschiedenis van de Parochie Tervuren en de Sint-Janskerken*. [o.O.] 1965, S. 222-224: "Het Paviljoen van de Prins van Oranje" und S. 224-226: "De Brand van het Paviljoen". – HENNE, A. / WAUTERS, A. (Text), MARIEN, Fabienne (Abbildungen): *Histoire des environs de Bruxelles. Description historique des localités qui formaient autrefois l'ammanie de cette ville*. Bd. 9, Brüssel 1973 [=Neuauf. des Texts von 1855, unter Hinzufügung von Abb.], S. 311-313.

⁹²⁸ GOETGHEBUER 1827, S. 32: Tafel XLVII. "Élévation perspective du Pavillon de Tervueren; bâti en 1819, pour S.A.R. le Prince d'Orange, d'après les dessins de M. VAN DER STRAETEN, architecte de S.M.". Kaltnadel und Aquatinta, 19,0 x 31,5 cm U. li. in der Platte bez. "Van der Straeten inv.!"

⁹²⁹ VASSE, Antoine: "Het paviljoen van Tervuren, de zijgevel" (1853). Lithographie, aquarelliert, 38,0 x 48,0 cm; VASSE, Antoine: "Het paviljoen van Tervuren, de vorgevel" (1853). Lithographie, aquarelliert, 38,0 x 48,0 cm. Beide: SIng. Koninklijke heemkundige kring "Sint Hubertus" / Tervueren, Leihgabe im Museum "Hoof van Melijn" / Tervueren.

⁹³⁰ Vgl. hierzu: JANSSENS, Luc: *Plans Popp aux archives générales du Royaume*. Brüssel 1995.

⁹³¹ HEMELRIJK, Jean-Louis van: "Pavillon de S.A.R. le Prince Héritaire, à Tervueren". Lithographie, 19,0 x 25,0 cm. Koninklijke heemkundige kring "Sint Hubertus" / Tervueren.

⁹³² HUNT, G[eorge] [Sidney?] (Radierung) / M.E. (Druck): Pavilion of the Prince of Orange at Terrevueren. Aquatinta, 20,0 x 24,0 cm. Koninklijke heemkundige kring "Sint Hubertus" / Tervueren.

⁹³³ Suys 1826, ab S. [7]: "Pavillon de S.A.R."

⁹³⁴ Auf die Mauern, welche diese Treppe flankierten, sollte jeweils eine Reduktion in Eisenguß nach dem Modell der beiden Löwen bei Waterloo durch J. L. VAN GEEL platziert werden.

stilistisch durch den "temple d'Illisus" in Athen inspiriert worden sein.⁹³⁵ Auf der Südseite befand sich ein ähnliches Portal, zu dem eine Treppe hinaufführte. Es trug ebenfalls einen großzügigen Balkon, der jedoch nicht wie derjenige über dem Nordportal dem Gebäude vorgelagert, sondern in dieses eingerückt war. Durch eine Abbildung der Ostseite,⁹³⁶ können auch Rückschlüsse über die Westseite des Schlosses gezogen werden, welches, dem von Goethgebuer überlieferten Grundriß zufolge,⁹³⁷ äußerlich identisch gewesen zu sein scheint (**A III, Abb. Kat.-Nr. 35-38.6**). Hier wurde das an der Nord- und Südseite zu findende Motiv der Säulen in Form von vier Pilastern mit ionisierenden Kapitellen aufgenommen. Diese Pilaster flankierten drei Fenstertüren, worüber sich ein Architrav befand, auf dem sich dieselbe Balustrade wie bei den beiden Balkonen an der Nord- und Südseite wiederfand, die hier jedoch einen Bereich von geringerer Tiefe einschloß. Von der Ost- und Westseite konnte man über eine flache Treppe auf eine vorgelagerte Terrasse gelangen. Diese besaß jeweils zwei Blumenparterres mit einer steinernen Umgrenzung, welche durch eine weitere Treppe gen Park unterbrochen war. Der Pavillon befand sich in einer Parkanlage, der durch die symmetrisch-geschwungene Wegführung Elemente des französischen Barockgartens, durch seinen natürlich belassen wirkenden Pflanzenbewuchs jedoch auch Elemente des englischen Landschaftsgartens aufzuweisen schien.

Die wohl zur Abnahme des Baus von Suys im März 1826 erstellte Beschreibung erlaubt Einsichten in die Verwendung verschiedener Materialien: Die sechs Säulen des Portals, ebenso die Architrave, Frieße und Gesimse sowie die Treppe an der Hauptfassade wurden aus "pierre bleue d'Arquennes"⁹³⁸ geschaffen, der Hauptbestandteil der Fassade war jedoch ein hellgrauer regionaler Stein.⁹³⁹ Der Bereich unter dem Portal war mit Ziegelsteinen dreier verschiedener Farben ausgelegt. Die Balustrade des Balkons bestand aus mit Zink ummanteltem Eisenguß.⁹⁴⁰

Goethgebuers Beschreibung des Jagdpavillons in seinen *Choix de monuments, édifices et maisons les plus remarquables du royaume des Pays-Bas* von 1827 läßt den Grundriß und die Raumfolge des Baus nachvollziehen:⁹⁴¹ Die untere Etage wurde erschlossen über ein *vestibule* (2), welches, im Uhrzeigersinn von Osten nach Westen, über die *anti-chambre* (3) und das Billardzimmer (4) in den Empfangsraum (5) führte, welcher dem Eßzimmer (*salle à manger*) (8) vorgelagert war. Danach folgten eine weitere *anti-chambre*, dann der Salon (10), der *boudoir* (11), das Schlafzimmer (12) und der Toilettenraum der Prinzessin von Oranien (14), gefolgt von dem Frühstückszimmer (15), welches auch vom gegenüber liegenden Schlafzimmer des Prinzen aus zugänglich war (16). Somit befanden sich an der Ostseite des Schlosses die der erlesenen Öffentlichkeit zugänglichen Räumlichkeiten und an der Westseite die Privaträume des Prinzenpaares: In Richtung der südlichen Gartenseite die Gemächer der Prinzessin und der nördlichen Eingangsseite zugewandt, diejenigen des Prinzen. Den zentralen Teil des Gebäudes bildete jedoch der sogenannte *Salon à l'italienne*, eine von oben belichtete, kuppelbekrönte Rotunde mit einer Galerie im Obergeschoß.

Die originale Innenausstattung des Schlosses wurde in der oben erwähnten Baubeschreibung von Suys von 1826 detailliert beschrieben. Diese ist in flämischer und französischer Sprache überliefert, wobei letztere für das Thema der vorliegenden Arbeit relevante resümierende Anmer-

⁹³⁵ Suys 1826, S. [7-9]: "Façade Principale."

⁹³⁶ Vgl. Anm. 930, die erstgenannte Lithographie.

⁹³⁷ GOETGHEBUER 1827, S. 33: PLANCHE XLVIII. "Plan du Pavillon de Tervueren", Kalthadel und Aquatinta, 18,7 x 29,7 cm, u. li. in der Platte bez.: "Van der Straeten inv.!"

⁹³⁸ Materialangabe bei SUYS 1826, S. [7-9]: "Façade Principale".

⁹³⁹ Suys 1826, S. [7-9], "Façade Principale", hier: S. [8]: "pierre de taille grise du Paÿs [sic]".

⁹⁴⁰ Zink war erst seit kurzem als Material in die Baukunst eingeführt worden.

⁹⁴¹ GOETGHEBUER 1827, S. 33.

kungen enthält. Diese stammen von der Hand des Pfarrers und Historikers Barthélemy-Louis Van der Sande (Brüssel, 21.08.1808 – Tervueren, 03.04.1878),⁹⁴² der ab 1840 bis zu seinem Tode in Tervueren wirkte.⁹⁴³ Da Van der Sande⁹⁴⁴ das Todesdatum François Rudes nannte, ist die Datierung seiner Anmerkungen auf 1855 bis 1878 einzugrenzen. François Rude wirkte an dem Dekorationsprogramm in bedeutendem Umfang und zwar vor seinen Familienangehörigen mit: Die nördliche Eingangsseite trug sein Relief der "Jagd des Meleager", dessen Bilderzählung von den Seiten auf eine zentrale Szene in der Mitte zulief sowie zwei Reliefs, welche Jagdtrophäen darstellten.⁹⁴⁵ Für das große Vestibül schuf er einen Fries, der sechsunddreißig Kinderfiguren darstellte, welche Girlanden hielten.⁹⁴⁶ Im Empfangssalon wurde zwischen den zum Eßzimmer führenden Türen eine marmorne Kaminverkleidung von Hand François Rudes installiert.⁹⁴⁷ Auch der zentrale Salon à l'Italienne zeichnete sich durch acht Stuckreliefs von Rude aus, welche Szenen aus dem Leben des Achill darstellten.⁹⁴⁸ Da diese Reliefs in der Kuppel installiert waren, besaßen sie eine leichte Wölbung. Die Motive von Rudes Reliefs wiesen also in den repräsentativsten Gebäudeteilen auf die Eigenschaft des Schlosses als Jagdpavillon hin und waren ansonsten eher dekorativer Natur.

Das Schloß des Kronprinzen besaß nicht nur eine reichhaltige und erlesene skulpturale Ausstattung, sondern eine ebensolche mit dekorativer Malerei. Auch hierzu ist eine Liste erhalten, welche die Kostenvoranschläge für die Malereien in den einzelnen Räumen wiedergibt.⁹⁴⁹ Allerdings sind die betreffenden Summen hier keinem Empfänger zugeordnet. Der aus Leuven stammende Maler Henri-Anne-Victoire Vanderhaert (Leuven, 26.07.1790 – Gent, 08.10.1846),⁹⁵⁰ der nach seiner Hochzeit mit Victorine Fremiet am 17. November 1824⁹⁵¹ im selben Haushalt wie das Ehepaar Rude wohnte, war an der malerischen Gestaltung des Jagdpavillons beteiligt: Für den Empfangssalon schuf er vier größere *Trompe-l'Œil*-Reliefs in mit Gold gehöhter *Grisaillemalerei*, welche Szenen aus der römischen Antike zeigten.⁹⁵² Für diese und vermutlich weitere Malereien scheint sehr er gut bezahlt worden zu sein.⁹⁵³ Bei den dargestellten Szenen handelte es sich um "un Triomphe de Romains", "une course de Chars", "un sacrifice" und "un combat".⁹⁵⁴

⁹⁴² CONINCKX, H.: "Sande (Barthélemy-Louis Van der)". In: *BNB*, Bd. 21 (1911-1913), Sp. 285-286.

⁹⁴³ WYNANTS 1997, S. 173, Anm. 4.

⁹⁴⁴ VAN DER SANDE [1855-1878], Anm. 1, in: SUYS 1826, S. [8]

⁹⁴⁵ SUYS 1826, S. [7-8] ["Façade Principale"]: "Au [/] dessus des Cinq Arcades donnent [/] entrée au Pavillon, l'on voit un ~ [/] grand bas relief representant la Chasse [/] [au] Sanglier Calydon. Ce Basrelief est [/] exécuté par Monsieur Rude ainsi [/] que les deux trophées de Chasse qui [/] l'accompagnent."

⁹⁴⁶ SUYS 1826, S. [11] ["Grand Vestibule"]: "[L]a [/] frise de l'Entablement que à 0-70. [/] de largeur est ornée de trente six figures [/] d'enfants supportant des guirlandes [/] sculptées par M^r Rude [...]"

⁹⁴⁷ SUYS 1826, S. [17] ["Salon de Reception"]: "Entre les deux portes qui Communi= [/] =quent à la Salle à Manger, se trouve [/] une Cheminée en Marbre Statuaire ~ [/] richement sculptée par Monsieur Rude sur Chaque montant est un Glaive [/] Antique entrelacé de branches de [/] lauriers, on voit sur le Linteau deux [/] Têtes de Guerriers avec *faisceaux* et foudres: deux têtes de Lions en rosa= [/] =ce Couronnent les montants."

⁹⁴⁸ SUYS 1826, S. [37]: "[Salon à l'Italienne] Au dessus de l'Imposte qui [/] regne au fronton de la Salle se [/] trouvent huit bas-reliefs de 2-00 [/] de hauteur sur 1-00 de largeur [/] representant la vie d'Achille; [/] Ces bas-reliefs sont exécutés en [/] plâtre par M^r Rude; [...]"

⁹⁴⁹ Brüssel, AGR, Ms 3706 A, Ms divers, Fol. 329 r: "Peinture. Rez de Chaussée." und ebd., verso: "Premier Etage" und "Attiques et Souterrains".

⁹⁵⁰ VANDER LINDEN, Herman: "Van der Haert (Henri-Anne-Victoire)". In: *BNB*, Bd. 26 (1936-1938), Sp. 340-342.

⁹⁵¹ Hochzeitsakte vgl. Anm. 311.

⁹⁵² SUYS 1826, S. [15] ["Salon de Reception"]: "[...] des basreliefs peints de la même [/] manière par Monsieur Henri Vanderhaert [/] de Louvain décorent quatres des [/] panneaux Longs sur lesquels on voit [/] représenté un Triomphe de Romains, [/] une Course de Chars, un Sacrifice et [/] un Combat."

⁹⁵³ Vgl. den Kostenvoranschlag: Brüssel, AGR, Ms 3706 A, Ms divers, : "[Désignation des Pièces] Salon de réception. [N^{os}. des Pièces] 3. [1. Kostenpunkt] Peinture du plafond à compartiments, décoré de grisailles rehaussées, fond de couleurs avec figures et allégories évalué [Dépense de chaque Pièce] 1275. [2. Kostenpunkt] Toutes les Sculptures rehaussées d'or, peinture de Cymaises, portes vitrées, encadrement de glaces et allégories dans les panneaux évaluée ... [Dépense de chaque Pièce] 1000".

⁹⁵⁴ Solcherlei Szenen sind auch im Skizzenbuch Sophie FREMIET-RUDES wiederzuerkennen (Vgl. Anhang II) – sie rühren jedoch von ihrem Antikenstudium [nach druckgraphischen Vorlagen] her.

Sophie Fremiet-Rude trug zur Dekoration des in der Mitte der Westseite des Schlosses befindlichen Frühstückszimmers (*Salon de déjeuner*) bei.⁹⁵⁵ Der direkte Weg in diesen, mit Mahagoni- und Platanenholz ausgestatteten Raum führte über die zentrale "Salon à l'Italienne" genannte Rotunde. Die entsprechende Eingangstür besaß, ebenso wie die beiden flankierenden Blendtüren eine Spiegelverkleidung und einen runden Abschluß. Dies entsprach der Form der drei gegenüberliegenden, zur Terrasse hinausgehenden Fenstertüren. Das durch sie eintretende Licht wurde demnach durch die Spiegel auf der anderen Seite des Raumes reflektiert. Seitlich kommunizierten gen Süden zwei weitere Türen mit dem Appartement der Kronprinzessin beziehungsweise mit ihrem "Cabinet de Toilette", und gen Norden zwei Türen mit dem "Appartement de S.A.R." beziehungsweise mit dessen "Cabinet de propriété".⁹⁵⁶ Über diesen vier Türen befanden sich die von Sophie Fremiet-Rude bemalten Supraporten, welche, der Form der übrigen Türen entsprechend, einen runden Abschluß besaßen. Zur künstlerischen Gestaltung dieses Raumes bemerkte Suys 1826:

[S]ur les quatre [/] dessus de portes qui sont Ceintrés [/] on voit représentée une Muse accom= [/] =pagnée de deux genies, ces dessus [/] de portes sont peints par Madme [/] Rude née fremiet. [/] Le plafond qui est en bois est [/] divisé en dixsept Compartimens [/] dont celui au milieu forme un [/] octogone. Tous les panneaux qui sont [/] décorés d'Arabesques en Coloris ~ [/] rehaussés d'or ainsi que les Camés [/] représentant les quatres Elements; [/] les Camés en grisaille sur fond rouge [/] representent les quatre Saisons.⁹⁵⁷

Die in siebzehn Kompartimente aufgeteilte Decke war demnach mit bemalten Paneelen dekoriert. Acht davon zeigten *Trompe-l'oeils* in Form von Kameen. Vier dieser Kameen stellten die vier Elemente dar. Weitere vier, in *grisaille* auf rotem Grund gemalte Kameen zeigten die vier Jahreszeiten. Alle Deckenpaneele waren mit Arabesken verziert, welche in Gold gehöhlt waren. Aufgrund der Angabe, daß die Decke siebzehn Kompartimente besaß, wobei acht Paneele mit einer gemalten Kamee versehen waren, kann gefolgert werden, daß diese mit insgesamt neun Paneelen alternierten, welche nur Arabesken zeigten. Die Anmerkungen des *curé* Vandersande im Text des Architekten Suys geben weitere Aufschlüsse über die Natur der Werke und ihre Autoren:

Les fleurs & les fruits sont peints [/] par M^r Scarron, de Bruxelles, les [/] arabesques par M^r Ginest [/] Au dessus des portes de M^{me} Rude, née Sophie Frémiet a peint Clio, Euterpe, Thalie, & Melpomène avec leurs attributs.⁹⁵⁸

Die vier rundbogigen Supraporten Sophie Fremiet-Rudes stellten also, Vandersande zufolge, die vier Musen Clio, Euterpe, Thalia und Melpomene mit ihrem jeweiligen Attribut dar und zudem, wie Suys erwähnte, mit jeweils zwei Genien. Diese Ikonographie erscheint derjenigen von drei François Rude zugeschriebenen Zeichnungen in Tusche und Bleistift, welche bislang als Projekte für das hôtel d'Arenberg in Brüssel gelten,⁹⁵⁹ zumindest sehr ähnlich (**A I, Abb. Kat.-Nr. 35.1; A I, Abb. Kat.-Nr. 36.1; A I, Abb. Kat.-Nr. 37.1**).

⁹⁵⁵ HENNE / WAUTERS 1973 [1855]. S. 311. "Enfin, au-dessus des portes de la salle à déjeuner, sont placées des peintures de madame Rude, née Fremiet." – DAVIDTS 1965, S. 222: "[...] en boven de deuren werden door Mevr. Rude figure nuit de mythologie geschilderd: Clio, Euterpe, Thalie en Malpomène [sic]." – MELLAERTS [o.J.], S. 84: "Ook Van Geel, Van der Haert en Juffr. Frémiet hebben aan de decoratie van het interieur medegewerkt."

⁹⁵⁶ SUYS 1826, S. [30-31] ["Salon de déjeuner"]: "Cette pièce est éclairée par trois [/] portes croisées, qui donnent sur [/] la façade du Coté du village, [/] quatre portes communiquent, deux [/] au Cabinet de Toilette de S.A.J. [/] une à l'appartement de S.A.R. [/] et une à son Cabinet de propriété, [/] la cinquieme qui à la forme des [/] portes croisées et est garnie de glaces [/] donne accès au Salon à l'Italienne, [/] aux deux Cotés de cette porte se trouvent [/] deux fausses portes dans les panneaux [/] des quelles sont placées des glaces [/] qui correspondent aux fenêtres situées [/] vis-à-vis, le parquet en bois d'[/] Acajou, et de Chêne platane forme [/] des Compartimens".

⁹⁵⁷ SUYS 1826, S. [31].

⁹⁵⁸ VANDERSANDE [1855-1878], Anm. "(0)". In: SUYS 1826, S. [31].

⁹⁵⁹ FOURCAUD 1904, S. 449: "On peut, je crois, considérer les quatre dessins de Rude suivants de la collection Joliet comme des compositions-projets en vue de son décor sculpté: un *Génie féminin assis, couronné, les seins nus, dé-*

Handelt es sich bei François Rudes Zeichnung "Femme tenant une tablette, entourée de génies porteurs de couronnes" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 35.1**)⁹⁶⁰, möglicherweise sogar um einen Entwurf für die Muse der "Clio" in Tervueren und bei der "Allégorie de la Musique" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 36.1**)⁹⁶¹ eventuell um die Darstellung der "Euterpe" mit ihrem Attribut, dem Aulos? Während die Komposition der beiden Zeichnungen für diese Theorie spricht, scheint eine weitere, ebenso komponierte Zeichnung dagegen zu sprechen: Es handelt es sich um eine sitzende weibliche Figur, die ein Pergament in ihrer Linken hält, zu ihrer Rechten ein kniender Genius, der in einem runden Behältnis gerollte Pläne ordnet und zu ihrer Linken ein weiterer Genius mit einer Trompete in seiner rechten Hand, seine linke Hand auf ein Architekturfragment neben einem Kapitell stützend (**A I, Abb. Kat.-Nr. 37.1**).⁹⁶² Diese Zeichnung wurde von Quarré als "Clio" identifiziert.⁹⁶³ Er bemerkte, daß sie im Stil den Malereien von Herculaneum ähnele.

Die Tatsache, daß sich im *Salon de déjeuner* auch Deckenpaneele befanden, deren Blendmalerei in Form von Kameen die vier Jahreszeiten darstellten, erklärt die Aussagen mehrerer Autoren,⁹⁶⁴ Sophie Fremiet-Rude habe auf den Supraporten die vier Jahreszeiten dargestellt. Wenn diese Darstellungen der vier Jahreszeiten auch von Sophie Fremiet-Rude stammten, ließe sich daraus ableiten, daß wir ihr ebenso die vier Kameen, welche die vier Elemente darstellten, zuzuordnen können? Dies ist nicht auszuschließen, da sowohl die Beschreibung von Suys als auch die zugehörigen Anmerkungen Vandersandes nicht alle Kunstwerke einem Künstler oder einer Künstlerin klar zuweisen und die beiden anderen Maler Dekorationsmaler gewesen zu sein scheinen. Für die malerische Ausstattung des Frühstückszimmers waren insgesamt 1875 francs oder florins angesetzt,⁹⁶⁵ ein Betrag, welcher demjenigen für die Gestaltung des Empfangssalons, wo Vanderhaert gewirkt hatte, entsprechen sollte, in Wirklichkeit jedoch darunter lag. Welchen Anteil des Betrags Sophie Fremiet-Rude für sich geltend machen konnte, ist ungewiß, da mindestens zwei andere Künstler an der Dekoration des Raumes beteiligt gewesen waren. Auf einer undatierten Rechnung⁹⁶⁶ figuriert zwar eine Person namens "Rude" neben der Summe von 300 francs oder florins, doch ist nicht sicher, ob es sich dabei um eine Teilzahlung an die Malerin oder aber an ihren Ehemann handelte.

Wer waren die beiden Künstler, die mit der Malerin im *Salon de déjeuner* wirkten? Hinter "M^r Scarron" verbarg sich der Brüsseler Maler Alexandre Scarron. Er war auf Blumen- und Früchtestilleben spezialisiert, die er auch in Tervueren ausführte. Damit übernahm er eine Aufgabe, die bei Bemalung kleinerer Leinwände häufiger von Frauen ausgeführt wurde – selten jedoch bei

roulant un phylactère, (l'Histoire); une Femme élevant un rouleau ou volumen de parchemin; un Amour à genoux entassant des rouleaux dans un cylindre; un autre Amour, une trompette à la main, près d'un chapiteau. Mais qu'en a-t-il exécuté? Les Comptes mentionnent simplement qu'il a touché, en 1825, 500 francs "pour une copie en bas-relief, en plâtre, du Zodiaque de Denderah au plafond de la Bibliothèque". – Vgl. AUPETITALLOT / GEORGEL 1984, Nr. 32-34 m. Abb. in s-w. – Vgl. François Rude. Catalogue de ses œuvres conservées à Dijon. Hrsg. Musée des Beaux-Arts de Dijon. Dijon 1947, S. 24, Nr. 68-70.

⁹⁶⁰ Dijon, MBA, Nachlaß Albert JOLIET, Inv. J.304-70. – Vgl. AUPETITALLOT / GEORGEL 1984, Nr. 34, Abb. 33. Titel und Bild zu den Nrn. 33 und 34 wurden hier vertauscht.

⁹⁶¹ Dijon, MBA, Nachlaß Albert JOLIET, Inv. J.304-69. – Vgl. AUPETITALLOT / GEORGEL 1984, Nr. 32, Abb. 32.

⁹⁶² Dijon, MBA, Nachlaß Albert JOLIET, Inv. J.304-68. – Vgl. AUPETITALLOT / GEORGEL 1984, Nr. 33, Abb. 34. Titel und Bild zu den Nrn. 33 und 34 wurden hier vertauscht.

⁹⁶³ QUARRÉ 1962, S. 649-657, hier: S. 653: "Clio entourée de petits génies est très proche des peintures d'Herculaneum."

⁹⁶⁴ E.[...] P.[...]: "Rude (Sophie Fremiet, dame)". In: *La Grande Encyclopédie*. Hrsg. [Marcelin] BERTHELOT u.a., 31 Bde., Paris 1885-1902, Bd. 28 (o.J.), S. 1122: "Elle a peint: [...] les Saisons (château de Tervueren) [...]" – BELLIER DE LA CHAVIGNERIE 1867, S. 301: "les Saisons, dessus de portes dans le château de Terveuren [sic]" – Dictionnaire Général des Artistes de l'École Française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours. Hrsg. Émile BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, Louis AUVRAY. 3 Bde, Paris (1882-1887), Bd. 2 (1885), S. 441: "Les Saisons, dessus de porte au château de Tervueren" - VAUTIER in: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986, S. 252: "Au château de Tervueren où F. Rude travaille dès 1823, Sophie décore des panneaux, attiques et dessus de portes illustrant les Saisons."

⁹⁶⁵ Brüssel, AGR, Ms 3706 A, Ms divers, Fol. 329, Nr. 10: "Salon commun: Même dépense que le N° 3."

⁹⁶⁶ Brüssel, AGR, Ms 3706 A, Ms divers, Fol. 426, Nr. 6.

vergleichbaren Großaufträgen. Bei dem durch Suys erwähnten "M^r Ginest" handelt es sich wohl um den Maler und Architekten Pierre-François Gineste (1769 – 1850),⁹⁶⁷ der in den königlichen Theatern auch als Bühnenbildner wirkte. Nach seinen Zeichnungen wurden von 1826 bis 1829 die Gebäude des botanischen Gartens geschaffen. Möglicherweise hat der Kontakt François Rudes mit Gineste in Tervueren dazu beigetragen, daß er später zwei Brunnenfiguren schuf, deren Bronzegüsse von Hambresin noch heute im *jardin botanique* zu finden sind.

Konnte Du Seigneurs aus dem Todesjahr François Rudes stammende Behauptung, alle Malereien im Schloß von Tervueren stammten von Sophie Fremiet-Rude,⁹⁶⁸ durch mehrere Veröffentlichungen unschwer als übertrieben erkannt werden, so verdienen bei mehreren Autoren⁹⁶⁹ zu findende präzisere Hinweise auf weitere Werke Interesse. Sie berichten, Fremiet-Rude hätte neben "supraportes" und "panneaux", welche wir mit Teilen der Deckenpaneele des *Salon de déjeuner* identifizierten, auch "attiques" gemalt. Die Bemerkung Delestres "à Tervueren, M^{me} Rude peignait les attiques du grand salon"⁹⁷⁰ legt nahe, daß sich entsprechende Autoren hierbei auf die bereits erwähnten Deckenpaneele bezogen.

Durch die Konsultation des bereits mehrfach zitierten Kostenvoranschlages erfährt man jedoch auch, daß es sich bei der Malerei der "Attiques et Souterrains" um "Peinture à l'huile de toutes les armoires, étagères et autres meubles de l'attique de l'entresol et des Souterrains" handelte.⁹⁷¹ Bei diesem Auftrag handelte es sich also um die farbige Fassung oder Dekoration von Möbeln. Durch die mögliche Bemalung der Deckenpaneele durch Fremiet-Rude ist nicht auszuschließen, daß sie auch auf Holz malte. Falls sie auch im Attikageschoß tätig war, interessierte, ob einige der hier untergebrachten Möbel teilweise gläserne Einsätze besaßen. Denn daraus ließe sich folgern, daß sie in Tervueren bereits die technische Erfahrung für ihren nächsten offiziellen Auftrag im *Palais d'Arenberg* in Brüssel sammelte.

⁹⁶⁷ SAINTENOY, Paul: "Suys, Tilman-François". In: *BNB*, Bd. 24 (1926-1929), Sp. 335-345, zu GINESTE vgl.: Sp. 340 und 341.

⁹⁶⁸ DU SEIGNEUR 1855, S. 216: "(c'était madame Rude qui avait été chargée d'exécuter toutes les peintures de ce palais)".

⁹⁶⁹ *Notice* [...] 1847, S. 6: "[...] M^{me} Rude peignait les attiques [...]" – [LEGRAND] 1856, S. 42: "Celui-ci [VANDERHAERT] venait d'être chargé de peindre les plafonds et les grisailles de Tervueren, en même temps que M^{me} Rude avait reçu la commande de peindre les attiques, les panneaux et les dessus de portes." – [ALVIN] 1883, Bd. 7, Spalte 300: "tandis que son mari exécutait la partie sculpturale, que son beau-frère peignait les grisailles et les plafonds, elle était chargée des attiques, des panneaux et des dessus de porte." – BERTRAND 1888, S. 21: "Le sculpteur s'adjoignit aussitôt son beau-frère pour les peintures des plafonds et Sophie Frémiet pour celles des attiques, des panneaux et des dessus de porte, [...]" – PIERRON [1903], S. 14. – VAUTIER in: *Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986*, S. 252.

⁹⁷⁰ DELESTRE, Jean-Baptiste: *Discours prononcé sur la tombe de François Rude*. [Paris] [o.J. (nach 1854)], hier: S. 4. – Auch veröffentlicht unter dem Titel: "Discours prononcé par J. B. Delestre, peintre, sur la Tombe de François Rude, au cimetière Montparnasse, le 5 Novembre 1855". In: FOURCAUD 1904, S. [427]-432, hier: S. 430. – Der in der rue Saint-Jacques wohnhafte Architekt, Maler, Graveur und Philosoph DELESTRE war ebenso wie RUDE demokratischer Gesinnung [vgl. hierzu: FOURCAUD 1891, S. 230].

⁹⁷¹ Brüssel, AGR, 3706 A, Ms divers, Fol. 329 v. Das Gesamtvolumen der Arbeiten wurde mit 500 florins veranschlagt.

III.5.2 GLASMALEREIEN FÜR DIE BIBLIOTHEKSSCHRÄNKE DES *PALAIS D'ARENBERG* IN BRÜSSEL (1824-1825)

III.5.2.1 Zum Umbau des *Palais d'Arenberg* und den verschiedenen Standorten der Bibliothek

Mit dem Tod von Louis-Engelbert [Marie-Joseph-Augustin] duc d'Arenberg (Brüssel, 03.07.1750 – Brüssel, 07.03.1820) im Jahre 1820 wurde sein Sohn Prosper-Louis (Enghien, 28.03.1785 – Brüssel, 27.02.1861) sein Nachfolger (Vgl. **A III, Abb. Kat.-Nr. 39-68.1**). Dieser war mit einer Cousine der Kaiserin Josephine verheiratet⁹⁷² und nach der belgischen Revolution von 1830 einer der ersten Aristokraten, welche sich dem neuen Regime anschlossen.⁹⁷³

Die Familie der Arenberger⁹⁷⁴ war während der Herrschaft der Herzöge von Burgund nach Brüssel gekommen. Hier hatte sie während der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts den in den 1560er Jahren entstandenen Sitz der Herzöge d'Egmont erworben (Vgl. **A III, Abb. Kat.-Nr. 39-68.2**). Mitte des achtzehnten Jahrhunderts wurde der Gebäudekomplex durch den italienischen Architekten Giovanni Niccolò Servandoni (Florenz, 02.05.1695 – Paris, 19.01.1766) umgebaut und erweitert.⁹⁷⁵ Nach dem Tod des Herzogs Louis-Engelbert 1820 beschloß sein Sohn Prosper-Louis einen weiteren Umbau. Dazu erstellte der Pariser Architekt Jean-Antoine Coussin (Paris, 1770 – Paris, 26.03.1849), wohl unter Mitarbeit seines Sohnes Louis-Ambroise (Paris, 1798 – Paris, 1860) im Jahre 1822 die Pläne.⁹⁷⁶ Der Palast war über ein an der *place du petit Sablon* gelegenes, um 1760 geschaffenes Eingangstor zugänglich, durch das man in den Ehrenhof gelangte, der von einer Dreiflügelanlage, bestehend aus mehreren Gebäuden unterschiedlicher Stile, umgeben war (Vgl. **A III, Abb. Kat.-Nr. 39-68.3**). Nach den Plänen Coussins wurde der dem Eingangstor gegenüberliegende Flügel, genannt *Palais d'Arenberg*, entkernt, um dort eine Bibliothek einzurichten (Vgl. **A III, Abb. Kat.-Nr. 39-68.4**). Diese sollte sowohl die literarische Sammlung des Herzogs Prosper-Louis aufnehmen, welche auf über sechzehntausend Bände angewachsen war,⁹⁷⁷ als auch die attischen beziehungsweise etruskischen Vasen⁹⁷⁸ und pompeianische Statuen⁹⁷⁹ des renommierten Kunstsammlers beherbergen.

Der Ruf des Künstlerehepaars Fremiet-Rude und Henri Vanderhaerts hatte sich offenbar durch ihre Aufträge in Tervueren gefestigt, denn sie wurden im Rahmen der Umbaumaßnahmen mit künstlerischen Gestaltungsaufgaben betraut. Auch hier arbeitete François Rude vor seiner Ehe-

⁹⁷² WIJNENDAELE, Jacques VAN; SAN, Anne DE: *La rue aux Laines et ses demeures historiques*. Brüssel [2004], S. 14-23: "L'Hôtel d'Egmont-Arenberg, un survivant.", hier: S. 18. Bei dieser Cousine handelte es sich um Stéphanie Tacher de la Pagerie.

⁹⁷³ Ebd., S. 18: "Après la révolution de 1830, le duc fut un des premiers aristocrates belges à se rallier au nouveau régime." – Vgl.: BARÈRE DE VIEUZAC 1842, Bd. 3, S. 319-320: "Le duc d'Arenberg était aussi remarquable par son amour éclairé pour les arts que par son héroïque patriotisme qui sauva sa patrie."

⁹⁷⁴ Zur heute weit verzweigten Familie der Arenberger ist umfangreiches Archivmaterial erhalten. In Belgien befindet sich dieses in Enghien, AA und in Brüssel, AGR. – Zu letzterem existiert ein Findbuch: MOREAU DE GERBEHAYE, Claude: *Inventaires des archives d'Arenberg: archives du palais d'Arenberg à Bruxelles*. Brüssel 1999.

⁹⁷⁵ D'HOORE, Walter: *Le Palais d'Egmont-Arenberg à Bruxelles*. Louvain-la-Neuve 1991, insbes. S. [75] ff.

⁹⁷⁶ TREYDEL geht davon aus, daß es sich bei dem Verantwortlichen für den Einbau der Bibliothek allein um den Vater und Lehrer Ambroise COUSSINS, den französischen Architekten Jean-Antoine COUSSIN (Paris, 1770 – Paris, 26.03.1849) handelte. – Vgl. TREYDEL, Renate: "Coussin, Jean-Antoine". In: SAUR, Bd. 22 (1999), S. 14. – Jean-Antoine COUSSIN war unter anderem Architekt des Wohnhauses von Pierre-Narcisse GUÉRIN. – Vgl.: *L'inventaire après décès de Pierre-Narcisse Guérin*. Hrsg. Josette BOTTINEAU, Élisabeth FOUICART-WALTER. (Société de l'Histoire de l'Art Français. Archives de l'Art français. Nouvelle période. Tome XXXVII. Troyes 2004, S. 138.

⁹⁷⁷ ROGIERS 2002 S. 362. – Nach D'HOORE 1991, S. [75] sollte die neue Bibliothek Platz für 50.000 Bände bieten.

⁹⁷⁸ VAN WIJNENDAELE / DE SAN [o.J.], S. 22. – Möglicherweise haben auch die etruskischen Vasen aus der Sammlung Arenberg Sophie FRIEMET-RUDE zu einigen Zeichnungen in ihrem Skizzenbuch angeregt.

⁹⁷⁹ LA LOIRE, Édouard: *Histoire des deux Hôtels d'Egmont et du Palais d'Arenberg (1383-1910)*. Brüssel 1952, S. 141. – Zur Gemäldesammlung der Familie Arenberg im 19. Jahrhundert vgl. BURGER, W.: *Galerie d'Arenberg à Bruxelles. Catalogue complet de la Collection*. Paris, Brüssel, Leipzig 1859.

frau und seinem Schwager, was sicherlich auch damit zusammenhängt, daß er und seine *praticiens* wiederum für Stukkaturen zuständig waren. Erst nach Vollendung des architektonischen Rahmens und der Stukkaturen konnten in der zukünftigen Bibliothek Schränke und Holzverkleidungen eingepaßt werden, welche vermutlich an anderem Ort gefertigt und bemalt wurden.

François Rude sollte für die Decke dieses Raums ein Stuckrelief schaffen. Dieses soll eine Kopie des von Jean-François Champollion (Figeac, 23.12.1790 – 04.03.1832) erforschten "Zodiaque de Dendérah" dargestellt haben.⁹⁸⁰ Das Original fand 1821 Eingang in das von Champollion gegründete *Musée égyptien* im Louvre. Die Kopie François Rudes für die *Bibliothèque du duc d'Arenberg* gilt als verloren.⁹⁸¹

In der Nacht vom 23. Januar 1892 hatte ein Brand mehrere Teile des Gebäudekomplexes zerstört (Vgl. **A III, Abb. Kat.-Nr. 39-68.11**). Das Unglück war von der ersten Etage des *Hôtel d'Egmont* ausgegangen. Dieses Gebäude war rechts des Eingangstores der *rue aux Laines* zugewandt. Neben diesem *Hôtel* wurde auch das Verbindungsgebäude bis zu dem orthogonal dazu verlaufenden Trakt des *Palais d'Arenberg*, in dem die Bibliothek untergebracht war, Opfer der Flammen. Der Verlauf des Brandes scheint längere Zeit unberücksichtigt geblieben zu sein, denn die Glaseinsätze der Bücherschränktüren, welche Sophie Fremiet-Rude bemalte, galten lange Zeit als verloren, vermutlich wegen der Abbruchmaßnahmen infolge des Unglücks ab dem Jahre 1903.⁹⁸² Doch bezogen sich die Abbruch- und Neubaumaßnahmen bis 1906 auf den Gebäudeflügel rechts des Ehrenhofs. Im Oktober 1918 wurde der gesamte Komplex durch die Stadt Brüssel übernommen.⁹⁸³ Bis zum Erwerb des Palastes d'Egmont-Arenberg durch den belgischen Staat im Mai des Jahres 1964⁹⁸⁴ befand sich das Gebäude in einem Zustand, der einer grundlegenden Renovierung des Baus nötig machte. Diese erfolgte von 1967 bis 1971 unter Berücksichtigung des dem Gebäudekomplex neu zugewiesenen Zweckes, fortan dem Empfang ausländischer Staatsgäste zu dienen. Während der Renovierung wurde der ehemalige Bibliotheksraum zu einem Saal für Pressekonferenzen umfunktioniert. Zwar blieb bezüglich der ehemaligen Bücherschränke kein Restaurierungsbericht erhalten,⁹⁸⁵ doch ist anhand des heutigen Erscheinungsbilds ersichtlich, daß vorhandene Elemente der Holzvertäfelung durch neue Paneele ergänzt wurden.⁹⁸⁶ Vier der ursprünglich dreißig der von Sophie Fremiet-Rude bemalten Glaseinsätze (Vgl. **A III, Abb. Kat.-Nr. 39-68.5**) konnten in der Wohnung des Hausmeisters aufgefunden werden. Diese galten längere Zeit als die einzigen konservierten Exemplare.⁹⁸⁷ Doch wurde 1901 eine Auswahl⁹⁸⁸ von Büchern des Brüsseler *Palais d'Arenberg* mit den dazugehörigen Schränken in ein anderes Schloß der Arenberger in Héverlée bei Leuven verbracht, um in Brüssel aus Enghien stammende Archivalien der Familie unterbringen zu können.⁹⁸⁹ Da das Schloß 1921 ins Eigentum der Universität Leuven übergang, erfuhr der ehemalige Bibliotheksraum eine anderweitige Nutzung. So gelangten die Fragmente der ehemaligen Bibliotheksmöbel in ein als vorläufig intendiertes, doch schließlich länger währendes Depot. Sie sollen demnächst in einen conserva-

⁹⁸⁰ Vgl. D'HOORE 1991, S. [75]. – Es handelt sich dabei um den "Zodiaque de Dandara", heute in der "crypte d'Osiris", der ehemals die Kapelle im Tempel der Göttin Hathor zierte. Vgl. zu diesem Original: – DESROCHES-NOBLECOURT, Ch[ristiane]: "Commémoration du 150e anniversaire de la formation du "Musée égyptien" au Louvre". In: *La revue du Louvre et des Musées de France*. 4, 1979. 29. Jg., S. [330]-331 m. Abb. in s-w. S. 331.

⁹⁸¹ D'HOORE 1991, S. [75].

⁹⁸² [o.V.]: *Egmont*. Hrsg. INBEL [o.O.] 1977, S. 47.

⁹⁸³ SMOLDEREN, L.: "Le Palais d'Egmont". In: *Belext*, Nr. 1, 1967, S. 1-8, S. 7.

⁹⁸⁴ D'HOORE 1991, S. [6] und S. 116.

⁹⁸⁵ Freundliche Auskunft von Myriam DE MAERE und Patricia MALFAIT, ehem. und amtierende Verwalterin (*intendante*) des Palais d'Egmont-Arenberg.

⁹⁸⁶ [o.V.]: *Egmont*. [o.O.] 1977, S. 67 und D'HOORE 1991, S. 117.

⁹⁸⁷ D'HOORE 1991, S. 76.

⁹⁸⁸ LALOIRE 1952, S. 143. – ROEGIER 2002, S. 368.

⁹⁸⁹ FOURCAUD 1904, S. 449. – LALOIRE 1952, S. 143.

torisch angemesseneren Rahmen überführt werden. Dies wird ein Urteil über den genauen Bestand erlauben. Überlegungen zu bislang nicht zugeordneten Motiven und vor allem eine eingehende Untersuchung der Gemälde hinsichtlich ihrer Technik, welche noch einer restauratorisch-fachmännischen Untersuchung harret, werden folgen. Hier soll nun erstmals analysiert werden, wie die originale Konzeption der Bibliothek im *Palais d'Arenberg* zu Brüssel aussah und inwiefern die heutige Präsentation des Raums davon abweicht. Außerdem soll überprüft werden, wie sich das Bildprogramm nach dem partiellen Umzug der Bibliothek nach Héverlée änderte. Ziel dieser Untersuchung ist, die Titel der nach Héverlée gelangten Figuren herauszufinden und somit die lokalisierbaren Werke zu identifizieren.

III.5.2.2 Zum Auftrag Sophie Fremiet-Rudes und den an der Gestaltung der Bibliothek mitbeteiligten Künstlern

Nach den Plänen Coussins wurde der dem Ehrenhof zugewandte Teil des *Palais d'Arenberg* entkernt und gegen den rückwärtigen Teil in Richtung der sogenannten *Cour du Sanglier* durch eine neu eingezogene Mauer abgetrennt.⁹⁹⁰ Daraus resultierte ein sich fast über die gesamte Länge des Gebäudeflügels erstreckender Bibliotheksraum mit acht Fensterachsen (Vgl. **A III, Abb. Kat.-Nr. 39-68.10**). Anhand der Aussparungen auf einer zeitgenössischen Liste, welche auch die Abfolge der einzelnen Darstellungen Sophie Fremiet-Rudes im Jahre 1825 wiedergibt,⁹⁹¹ läßt sich feststellen, daß nur die sechs in der Mitte der Wand befindlichen Fenster an jeder Seite durch einen Bücherschrank flankiert waren und die Fenster an den Raumenden folglich frei standen (Vgl. **A III, Abb. Kat.-Nr. 39-68.7**). Bei diesem Dokument handelt es sich also um einen Raumplan im Gegensatz zu einer anderen Liste, welche lediglich die Titel der Darstellungen aufzählte⁹⁹² und wohl nur dazu diente, den Auftrag an die Künstlerin festzuhalten (Vgl. **A III, Abb. Kat.-Nr. 39-68.5**). Beiden Listen kann entnommen werden, daß die Malerin insgesamt dreißig Gemälde schuf, welche acht der neun Musen, unter Ausnahme der Terpsichore,⁹⁹³ sowie die Freien Künste und sonstige allegorische Figuren darstellten, die aus dem Bereich der "schönen Literatur" und der Wissenschaften stammten. Die Figur auf dem Schrank verwies dabei jeweils auf die Thematik der Bücher, welche er beinhaltete.

Dieser Auftrag beschäftigte die Malerin ab spätestens Februar 1824⁹⁹⁴ bis in den Frühling des Jahres 1825 hinein. Letzteres läßt sich zwei ihrer Briefe entnehmen.⁹⁹⁵ Über den Fortgang der Arbeit Fremiet-Rudes und ihres Ehemannes geben außerdem die Briefe von A[mbroise] Coussin Aufschluß. Anfang Februar 1824 schrieb Coussin, er habe der Künstlerin zwei Glaseinsätze zu-

⁹⁹⁰ LALOIRE 1952, S. 141.

⁹⁹¹ Enghien, AA, Karton 60/4 [Maisons] – Lasche 9: *Restauration et travaux Palais d'Arenberg 1815-1825. Sous le duc Prosper Louis d'Arenberg*.

⁹⁹² Brüssel, AGR, 2 SA 13.393: "Noms des figures peintes dans la bibliothèque [/] 1 Les mathematiques [/] 2 Uranie [/] 3 l'histoire naturelle [/] 4 Thalie [/] 5 Caliope [/] 6 Melpomène [/] 7 la peinture [/] 8 l'architecture [/] 9 la sculpture [/] 10 l'histoire moderne [/] 11 Clio [/] 12 l'histoire ancienne [/] 13 la poésie [/] 14 la philosophie [/] 15 polimnie [/] 16 lois naturelles [/] 17 la Justice [/] 18 les lois anciennes [/] 19 les mémoires [/] 20 les lois modernes [/] 21 les romans [/] 22 la grammaire [/] 23 les Voyages [/] 24 l'histoire [/] 25 la mechainique [/] 26 Euterpe [/] 27 les fables [/] 28 Erato [/] 29 la Chimie [/] 30 la Medecine". – Herrn Xavier DUCQUENNE gilt mein freundlicher Dank für seinen Hinweis auf diese Liste.

⁹⁹³ Vgl. GEIGER [2004], S. 65.

⁹⁹⁴ A[mbroise] COUSSIN an [Empfänger unbekannt], [o.O.] 7. o. 9.? 02.1824. – [Photokopie: Leuven, UB, Dokumentati-on von Anne VERBRUGGE; Original vermutl. in Enghien, AA, Personeel, Ambroise COUSSIN]. – Hiermit danke ich herzlich Mme Anne VERBRUGGE für ihre Unterstützung bei den Recherchen zur *Bibliothèque d'Arenberg*.

⁹⁹⁵ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, [Brüssel], 06.11.1824. Paris, BrF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 25 u. 26, hier: Blatt 1, Fol. 1 v. – Sophie FREMIET-RUDE an DEBASTE [= Liévin-Armand-Marie DE BAST], Brüssel, 22.05.1825. Paris, Institut Néerlandais / Fondation Custodia 1973-A-1146, Blatt 1, Fol. 1 r und v.

kommen lassen. Er zeigte sich mit ihrem ersten Versuch sehr zufrieden, obwohl er befürchtete, daß ihre Technik auf Kosten der Transparenz ginge:

M^{me} Rude a fait un essai sur verre qui est fort bien, mais elle donne une couche de blanc préparatoire sur la silhouette de sa figure et cela n'est peut-être plus aussi transparent. elle vemit sa peinture.⁹⁹⁶

Die grundierende weiße Farbschicht diene vermutlich der Farbhaftung auf dem Glas, welche bei der Technik der Malerei auf Glas die zentrale Schwierigkeit darstellt.⁹⁹⁷ Da Coussin schrieb, die Künstlerin habe ihre Malerei gefirnißt, ist davon auszugehen, daß es sich um eine Ölmalerei handelte. Wie Coussin angemerkt hatte, war das Ergebnis im Bereich der Figuren nicht transparent. Der Architekt berichtete weiter:

Elle va faire la muse de l'architecture et je vais attendre à demain pour l'envoyer en même temps 2 petites esquisses de la peinture et de l'architecture sculpture, qu'elle doit me donner. Elle désire fortement faire les 30 sujets, et de plus elle desire une chose à la quelle [sic] tu as peut être aussi pensé. c'est de lui donner les programmes pour chaque figure avec carte blanche pour l'arranger, ou que tu lui donna des dessins aussitôt pour chacune. Pour lui donner le programme dont je t'enverrai la exquise [sic] à approuver il faut penser aux titres généraux et subdivisés, des plafonds et des armoires. Elle m'a fait aussi une observation juste c'est la faisant toute ensemble a leur places etant arrêtées, la attitude de celles qui seront voisines les unes des autres seront variés ainsi que la torse. et chaque panneau du milieu aura-t-il une muse assise. Si tu as le temps de t'occuper des titres je te dirai la place que tient la matière M. Dey travaille à cela. M^{me} et M^r Rude te disent bien des choses. Sa Sœur a trouvé un bon imprimeur Lithographe.

Die Allegorie der Architektur gehörte also zu den ersten Malereien auf Glas, welche die Künstlerin schuf (Vgl. **A I, Abb. Kat.-Nr. 46**), gefolgt von derjenigen der Malerei (Vgl. **A I, Abb. Kat.-Nr. 45**) und der Skulptur (Vgl. **A I, Abb. Kat.-Nr. 47**). "L'Architecture" war bereits am 18. Februar vollendet.⁹⁹⁸ Die Malerin arbeitete anfangs nach Skizzen, welche Coussin ihr schickte, wünschte aber, daß man ihr bald das Programm der Bildabfolge gebe, welches offensichtlich noch nicht feststand. Nach Coussin sei es ihr am liebsten, wenn sie das Arrangement der Figuren selbst bestimmen könnte. Das Programm solle im Vorhinein feststehen, damit sie die Komposition benachbarter Figuren variieren könne. Eine Figur in einer mittleren Position solle sitzend dargestellt werden. Außerdem solle das Bildprogramm nicht nur die einzelnen Themen, sondern auch ein Oberthema der Schranktüren berücksichtigen, welches sich auf die Decke beziehen solle. Offenbar beschäftigte sich ein gewisser Monsieur Dey mit der Frage, wie viel Platz die Bücher zu einem jeweiligen Thema einnehmen würden. Coussin bat also seinen nicht genannten Adressaten, sich um prägnante Titel zu kümmern. Nach einer vorübergehenden Krankheit hatte die Künstlerin Mitte Oktober 1824 die Entwürfe sämtlicher Figuren vollendet.⁹⁹⁹

Die bemalten Glaseinsätze waren innerhalb eines ornamental geschnitzten und vergoldeten Rahmens in profilierte Türen eingepaßt. Das rötliche Holz der Türen war bemalt, ebenso wie die mit ihnen alternierenden Füllpaneele aus demselben Material. Dazu wurde Jean-François Thys (Brüssel, 15. o. 28.09.1780 – Brüssel, 16.02.1865), Sohn des Malers Pierre-Joseph Thys¹⁰⁰⁰ (Lierre, 1749 – 1823 o. 1825 in Brüssel) engagiert. Jean-François Thys war ein ehemaliger Schüler seines Vaters und Antoine-Alexandre-Joseph Cardons (Brüssel, 07.12.1739 – Brüssel,

⁹⁹⁶ Vgl. Anm. 995.

⁹⁹⁷ Es handelt sich also nicht um Hinterglasmalerei, wie bei GEIGER ([2004], S. 65) erwähnt. Möglicherweise konnte ihre Annahme anhand der vier Glaseinsätze in Brüssel aufkommen, da diese zum Schutz vorderseitig verglast wurden.

⁹⁹⁸ A[mbroise] COUSSIN an [Empfänger unbekannt], 18.02.[1824]. – [Photokopie: Leuven, UB, Dokumentation von Anne VERBRUGGE; Original vermutl. in Enghien, AA, Personeel, Ambroise COUSSIN].

⁹⁹⁹ Ambroise COUSSIN an [L. BRION?], 15.10.1824 [Photokopie: Leuven, UB, Dokumentation von Anne VERBRUGGE; Original vermutl. in Enghien, AA, Personeel, Ambroise COUSSIN].

¹⁰⁰⁰ LALOIRE, Edmond: "Thys (Jean, François)." *BNB*, Bd. 25, Brüssel 1930-1932: Sp. 207-210.

10.09.1822). Jean-François Thys war zwischen 1824 und 1848 eine wichtige Vertrauensperson des Herzogs bei seinen Erwerbungen von Kunst.¹⁰⁰¹ Der zweite Maler, welcher an der dekorativen Malerei mitarbeitete, war der nicht nur wenig bekannte Julien Tasson, ein Schüler Paelincks.¹⁰⁰²

In einer Rechnung des Hauses Arenberg, welche einer nachträglichen Bezeichnung zufolge aus dem Jahre 1824 stammen soll, vermutlich jedoch aus dem Jahre 1825 stammt (Vgl. **A III, Abb. Kat.-Nr. 39-68.6**),¹⁰⁰³ ist auch Henri-Anne-Victoire Vanderhaert unter der Abkürzung seines Vornamens "Henry a Vict." unter anderem als "Dessinateur ornements et fig[ures]." aufgeführt. Dies könnte sich sowohl auf vorbereitende Zeichnungen als auch auf die Lithographien beziehen, welche Vanderhaert geschaffen haben soll.¹⁰⁰⁴ Für die Arbeiten von [François] "Rude", "Sophie" [Fremiet-Rude] und Vanderhaert wurden auf derselben Liste 15.000 francs veranschlagt, eine sehr hohe Summe, die wahrscheinlich die Materialkosten beinhaltete. Im selben Dokument verdient die Erwähnung eines gewissen "Fremiet" als Bibliothekar (*Bibliothécaire*) Interesse. Hatte sich auch Louis Fremiet, der Vater der Malerin, bei dem Herzog verdient gemacht?¹⁰⁰⁵ Das letztendliche Einstellen der Bücher wurde jedoch durch den bereits oben durch Coussin erwähnten Monsieur Dey¹⁰⁰⁶ im Frühjahr 1825 übernommen.

Nach der Veröffentlichung Laloires von 1952 soll Sophie Fremiet-Rude für ihre Glasgemälde 1.500 francs erhalten haben. Dies wäre das Dreifache des Lohns, welches ihr Ehemann für sein Relief erhalten haben soll.¹⁰⁰⁷ Nach derselben Veröffentlichung erhielten Thys 1.000 francs und Tasson 277 francs. Sophie Fremiet-Rude wäre demnach, hinter dem nicht näher bekannten Kunsttischler Talemans unter den für die Gestaltung der Bibliothek engagierten Künstlern die bestbezahlte gewesen. Diese Veröffentlichung Laloires kann durch seine eigenen Forschungsergebnisse präzisiert werden, welche er als Leiter des Archivs der Arenberger in Brüssel in seinem Brief vom 25. Juni 1903¹⁰⁰⁸ an Louis de Fourcaud, wohl für dessen im Folgejahr veröffentlichte Biographie von François Rude, weitergab.¹⁰⁰⁹ Danach habe François Rude als Anzahlung für die dreißig von seiner Frau gemalten Figuren am 10. März 1825 500 francs entgegengenommen und für das Deckenrelief am 18. Mai 1825 noch einmal dieselbe Summe. Am Vortag habe Sophie Fremiet-Rude für ihre Gemälde 1000 francs erhalten. Laloire resümierte, Madame Rude habe 1.500 francs und François Rude 500 francs erhalten. Eine dringliche Depesche Coussins,¹⁰¹⁰ die ebenfalls im Frühjahr 1825 geschrieben worden sein muß, läßt allerdings die Frage aufkommen, wann das Ehepaar genau in den Genuß der 1.500 francs für die Figuren der Bibliothek kam.

¹⁰⁰¹ VERBRUGGE, Anne: "De kunstverzameling". In: *Arenberg in de lage Landen* 2002, S. 319-345, hier S. 337: "Aankopen of verkopen gebeurden soms op advies van of via Charles de Brou. Tussen 1824 en 1848 was een ander vertrouwenspersoon de schilder Jean François Thys (Brussel 1780-1865)."

¹⁰⁰² LALOIRE 1952, S. 142. – Es ist ein weiterer Schüler PAELINCKS aus dieser Familie überliefert, nämlich: Balthasar-François TASSON (Brüssel, 06.10.1811 – Brüssel (St.-Gilles), 28.03.1890). Aufgrund der Lebensdaten des Letzteren können beide Künstler nicht identisch sein, denn es ist kaum anzunehmen, denn es ist kaum anzunehmen, daß ein so junger Künstler an einem so prestigereichen Projekt beteiligt war.

¹⁰⁰³ Enghien, AA, Karton 60/4.9.

¹⁰⁰⁴ BELLIER DE LA CHAVIGNERIE (in: *Chronique des Arts* (1867), S. 301) spricht gar von "trente-deux Muses, pour la bibliothèque du duc d'Arenberg, à Bruxelles, que van der Haerth a également reproduites par la lithographie."

¹⁰⁰⁵ "Fremiet" erhielt eine Summe von 3.000 francs.

¹⁰⁰⁶ Enghien, AA, Karton 60/7 II.

¹⁰⁰⁷ LALOIRE 1952, S. 141-142.

¹⁰⁰⁸ Edouard LALOIRE an Louis DE FOURCAUD, 25.06.1903, Enghien, AA, Karton 60/10.19. – Der Brief LALOIREs bezieht sich auf zwei Schreiben Louis DE FOURCAUDS an den Herzog Engelbert-Marie D'ARENBERG vom 10. und vom 17.11.1902, ebd.

¹⁰⁰⁹ Vgl. im Folgenden den Anhang des Briefes mit Bestandsaufnahme zum Zustand der Bibliothek im Juni 1903, ebd. – Die Originalarchive, auf die LALOIRE sich bezog, befinden sich möglicherweise heute im AGR zu Brüssel, wo die Archivalien der Familie D'ARENBERG noch nicht vollständig klassiert werden konnten (Stand: Frühjahr 2005).

¹⁰¹⁰ A[mbroise] COUSSIN an Sophie und François FREMIET-RUDE, [Frühjahr 1825], Enghien, AA, 60/04.9.

Denn Coussin befand sich in einer von ihm nicht genannten Notlage, weshalb er darum bat, ihm das Geld auf unbestimmte Zeit zu leihen:

Monsieur et Madame Rude, Au nom de tout ce qui vous est cher voulez vous consentir à sauver un malheureux qui a recours à vous. voulez vous faire non pas le sacrifice entier, mais bien pour un temps très long des 1,500 francs qui vous reviendront de vos figures de la Bibliothèque. Pour cela seulement écrivez à Monsieur Stock intendant de la maison d'aremberg que vous consentez à cela.]. Dans une heure je serai à vos pieds à vous témoigner ma reconnaissance et vous dire adieu pour longtemps. Puis je espère que vous ne regrettez pas ma preuve. Je suis dans l'angoisse de l'attente, Votre Serviteur A Coussin.

Nach den an der Gestaltung der Bibliothek beteiligten Personen soll das Bildprogramm der Bibliothek betrachtet werden. Denn die Werke Sophie Fremiet-Rudes und diejenigen ihrer Künstlerkollegen, welche ebenfalls für die Bibliothek arbeiteten, standen in engstem Kontext mit der gesamten Raumkomposition. Die Besucher des Palastes gelangen heute über den Eingang im rechten Gebäudeflügel in das Vestibül der Ehrentreppe, an deren Fuß Marmorstatuen platziert sind, die noch aus der Sammlung d'Arenberg stammen. Wendet man sich von hier aus nach links, gelangt man durch einen noch im selben Flügel befindlichen Vorraum in den ehemaligen *Palais d'Arenberg* an der Stirnseite des Hofes. Hier blieb an der Schnittstelle zum soeben verlassenen Flügel eine Treppe erhalten, welche zu einer Empore im oberen Stockwerk hinaufführt. Sämtliche von dieser Seite aus sichtbare Wände tragen eine zunächst regelmäßig erscheinende Holzverkleidung, bestehend aus ehemaligen oder ergänzten Schranktüren und Holzpaneelen (**A III, Abb. Kat.-Nr. 39-68.12**). An der Stirnseite des Raumes sind die vier wiederaufgefundenen Glaseinsätze Sophie Fremiet-Rudes installiert (**A III, Abb. Kat.-Nr. 39.11**). Die beiden mittleren befinden sich auf einer zweiflügeligen Durchgangstür. Die beiden anderen sind in ein Paneel integriert, welches nicht mehr als Schranktür dient. Wie die Betrachtung der letztgenannten und derjenigen Paneele an der Fensterseite, welche das formale Motiv der Schranktüren aufnehmen, enthüllt, sind sie inzwischen ihrer Funktion als Tür beraubt, denn sie besitzen keine Scharniere. Sie dienen nur noch der Dekoration und wurden so gegen die entsprechenden Wände zurückschwenkt, um Raum zu gewinnen. An der durchgehenden Längswand tragen die Schranktüren hingegen rechts Scharniere. Hinter diesen Türen verbirgt sich ein Volumen von circa 37 cm, worin heute die Lüftungsanlagen untergebracht sind. Wie ein Vergleich mit dem oben genannten originalen Raumplan von 1825 belegt, hat es ursprünglich keine Bücherschränke an den Schmalseiten des Raumes gegeben. Damit steht für die Türen, in welche die vier Glasmalereien Fremiet-Rudes integriert sind, fest, daß der Ort ihrer Anbringung nicht der ehemaligen Raumkonzeption entspricht. Auch die hölzerne Rahmung der Gemälde erscheint ersetzt worden zu sein, denn die Glaseinsätze tragen teilweise eine Signatur, wobei letztere partiell durch den jeweiligen Holzrahmen verdeckt ist. Durch die neukonzipierte Anbringung der Werke Sophie Fremiet-Rudes ergab sich die sehr unterschiedliche Größe der sie flankierenden Paneele, welche das Motiv der Türen durch einen mittigen Holzrahmen mit einer umlaufenden, gemalten Ranke aus Lorbeerblättern und Blüten und einem jeweils darüber und darunter liegenden bemalten Kassettenfeld aufnehmen. Eine nähere Untersuchung der ebenso gestalteten (Blend-)türen an den Längsseiten des Raums, welche ein Format von ca. 250 x 85 cm besitzen, enthüllt, daß die leeren Bildrahmen an der Fensterseite grundsätzlich schmaler sind als diejenigen an der gegenüberliegenden Seite. Sogar innerhalb der durchgehenden Längsseite unterscheiden sich die Innenmaße der Bildrahmen erheblich. Die Höhe der Rahmeninnenmaße variiert heute zwischen 65,5 und 68 cm, ihre Breite zwischen circa 32 cm auf der Fensterseite und 36 bis 43 cm auf der durchgängigen Längsseite. Der auf den ersten Blick harmonische Eindruck der Elemente des heutigen Presse-

saals im *Palais d'Arenberg* trägt also. Seit seiner Renovierung um 1970 existieren hier insgesamt vierzig Paneele, welche das ehemalige Motiv der Türen aufnehmen, davon vierzehn an der Fensterseite, einundzwanzig an der durchgehenden Längswand und fünfzehn auf der Stirnseite. Da es ursprünglich nur dreißig Schranktüren mit bemalten Glaseinsätzen gab wurden also nicht nur diejenigen Paneele ergänzt, die durch die Translozierung einiger Exemplare nach Héverlée fehlten.

Zum Vergleich des ehemaligen Erscheinungsbilds des betreffenden Saals in Brüssel mit dem heutigen kann ein zeitgenössischer aquarellierter Riß herangezogen werden, welcher vermutlich von Hand des Architekten Jean-Antoine Coussin oder seines Sohnes Louis-Ambroise stammt (**A III, Abb. Kat.-Nr. 39-68.9**).¹⁰¹¹ Die heutige Unterteilung der geschlossenen Längswand des Raumes durch Pilaster mit einem korinthisierenden Kapitell, welches in der Mitte ein Medaillon mit einer Sonne trägt, entspricht der Originalkonzeption und findet sich auch an der Fensterseite wieder. Ebenso wurde die Unterbringung dreier Schranktüren zwischen diesen Pilastern beibehalten. Dabei ist jedoch ein grundsätzlicher Unterschied erkennbar. Heute befinden sich in der Achse der Wandpilaster im Bereich der Holzverkleidung Pilaster aus grünem, weiß geäderten Blendmarmor in Anlehnung an die Farbe der vier Säulen ägyptischen Marmors unter der Empore. Die drei Türen wurden dazwischen gruppiert und sind gegen die Pilaster mit Füllpaneelen abgegrenzt, auf denen mittig eine Fackel dargestellt ist. Oberhalb und unterhalb dieses Feldes befinden sich zwei in identischer Weise mit floralen Motiven bemalte Felder. Im Original hingegen scheint die Achse der Wandpilaster nicht mit Blendmarmor überzogen gewesen zu sein. Vielmehr waren sie entweder bis zu ihrer Basis plastisch ausgestaltet oder aber im unteren Bereich mit einem der soeben beschriebenen Füllpaneele geschmückt. Letztere alternierten mit den Schranktüren. Diese ehemalige Anordnung verbreiterte optisch die durchgehende Längsseite und stellte eine horizontale Einheit her. Gleichzeitig betonten die Wandpilaster die Vertikale. Dieser Effekt wurde durch die auf der Höhe des Spiegelfeldes an den Wandpilastern angebrachten attischen beziehungsweise etruskischen Vasen verstärkt. Die Bereiche zwischen den Wandpilastern waren mit einem halbrund abschließenden Feld aus mehreren Spiegeln überfangen, welche das Licht der ebenfalls halbrund abschließenden gegenüberliegenden Kreuzstockfenstertüren reflektierten. Die Wirkung des Raumes war demnach trotz der Beeinträchtigung seines Volumens und der Helligkeit durch die Bücherschränke lichterfüllt und großzügig. Zudem überfingen die Spiegel ein Dreierkompartiment ehemaliger Schranktüren. Die Titel der drei zwischen Wandpilastern zusammengefaßten Glaseinsätze auf dem zeitgenössischen aquarellierten Riß (Vgl. **A III, Abb. Kat.-Nr. 39-68.9**) "PEINTURE", "ARCHITECTURE" und "SCULPTURE" enthüllen als gemeinsames Oberthema derselben "Die bildenden Künste". Möglicherweise der oben zitierten Anregung Fremiet-Rudes an Coussin entsprechend, wurde die "Architektur" in der Mitte als Sitzfigur dargestellt und ihr ein größeres Bildformat zugeteilt als den flankierenden Stehfiguren. Dieser Umstand war bis zur Restaurierung der *Bibliothèque d'Arenberg* offenbar in Vergessenheit geraten, denn die breiteren Bildrahmen wurden in unregelmäßiger Abfolge installiert.

Alle Figuren der ehemaligen *Bibliothèque d'Arenberg* zeichneten sich durch einen goldfarbenen Strahlenkranz sowie ein antikisierendes helles Untergewand aus, wodurch ein harmonischer Gesamteindruck erzielt wurde. Hingegen unterschieden sich die Figuren durch die Farbe ihres dar-

¹⁰¹¹ Brüssel, AGR, Archives d'Arenberg, Cartes et Plans, 3035, [COUSSIN, Ambroise?]: Zeichnung in Aquarell, Blei, Tusche auf chamoisfarbenem, geripptem Bütten, 55,5 x 46,0 cm. – LALOIRE 1952, S. 142: LALOIRE nennt als schlecht lesbare Datierung eines Plans (Archives d'Arenberg, cartes et plans, nicht näher präzisiert) "avril 1822" und "F. Veits?". – Zu den Plänen der Archives du Palais d'Arenberg existiert ein Findbuch: VANRIE, André: *Archives du Palais d'Arenberg à Bruxelles. Inventaire de la série des cartes, plans, tableaux et documents iconographiques*. Brüssel 2005.

überliegenden Umhangs, ihre Attribute und ihre Pose. Dem ursprünglichen Raumprogramm für den *Palais d'Arenberg* (**A III, Abb. Kat.-Nr. 39-68.7**), dem aquarellierten Riß (**A III, Abb. Kat.-Nr. 39-68.9**) und dem oben zitierten Brief Coussins zufolge ist anzunehmen, daß Sitzfiguren nur für die mittlere Position der Dreierkompartimente an der durchgehenden Längswand vorgesehen waren. So erklärt sich die Überzahl erhaltener Stehfiguren, welche auch die Fenster flankierten. Es gab also vierundzwanzig Stehfiguren gegenüber nur sechs Sitzfiguren.

III.5.2.3 Zum 1825 realisierten Bildprogramm und seinen nachträglichen Veränderungen

In diesem Kapitel sollen Schemata den Raumplan, das ursprüngliche Bildprogramm und seine nachträglichen Veränderungen veranschaulichen, wodurch weitere Kenntnisse gewonnen werden können. **Schema I** bis **III** dienen der Illustration der Einzelzustände von 1825 bis heute in der (ehemaligen) *Bibliothèque d'Arenberg* zu Brüssel. **Schema IV** und **V** zeigen die Neuinstallation der Bücherschränke aus Brüssel im Schloß Héverlée und die Einlagerung der Schranktüren während des Zweiten Weltkriegs.

III.5.2.3.1 Die (ehemalige) *Bibliothèque d'Arenberg* zu Brüssel (1825 – heute)

Zu Schema I: Die *Bibliothèque d'Arenberg* zu Brüssel (1825 – 1901)

Schema I dient der Darstellung des 1825 realisierten Bildprogramms in der *Bibliothèque d'Arenberg* zu Brüssel. Es entspricht dem Zustand der Bibliothek von ihrer Vollendung bis zu ihrer Teilung unter Translozierung von vierzehn Bücherschränken nach Schloß Héverlée bei Leuven im Jahre 1901.

Im folgenden Schema wurde die originale Numerierung der Figuren im Raumplan von 1825 (Vgl. **A III, Abb. Kat.-Nr. 39-68.7**) mit arabischen Ziffern beibehalten. Sie erfolgte von der Treppenseite aus an der durchgehenden Längswand entlang in Richtung des Durchgangs im Ehrenhof zur *cour du Sanglier* und von dort aus an der Fensterseite zurück. Dies entspricht einer von Osten ausgehenden Numerierung entgegen dem Uhrzeigersinn. Die Aufteilung in einzelne Kompartimente, deren Numerierung mit römischen Ziffern und Versehung mit Obertiteln stammen von der Autorin dieser Arbeit.

Wie aus **Schema I** ersichtlich, besaßen die jeweils zu dritt zusammengefaßten Figuren an der durchgehenden Längswand einen kompartimentimmanenten Themenzusammenhang. Darin wurden die gegenüberliegenden, jeweils ein Fenster flankierenden Figuren einbezogen. Die Beziehung der Stehfiguren innerhalb eines Kompartiments war gelegentlich dialektischer Natur. In dem repräsentativ gestalteten Saal der Bibliothek des *Palais d'Arenberg* diente also nicht nur die Literatur in den Bücherschränken, sondern auch das Bildprogramm der Kontemplation.

Schema I:

Bildprogramm in der *Bibliothèque d'Arenberg* zu Brüssel von ihrer Vollendung im Jahre 1825 bis zur Teilung der Bibliothek unter Translozierung von vierzehn Bücherschränken nach Schloß Héverlée / Leuven im Jahre 1901:¹⁰¹²

Durchgehende Längswand	Kompartiment	Fensterseite
[Freiraum]	[Treppenseite – Osten]	[Freiraum]
[Freiraum]		[Fenster 1]
[Freiraum]		[Freiraum]
1 "La Mathématique" [Mathematik] (Stehfigur)	Nr. I: [Naturwissenschaften]	30 "la médecine" [Medizin] (Stehfigur)
2 "Uranie" [Astronomie] (Sitzfigur)		[Fenster 2]
3 "L'histoire naturelle" [Botanik] (Stehfigur)		29 "la Chimie" [Chemie] (Stehfigur)
4 "Thalie" [Komödie] (Stehfigur)	Nr. II: [Dichtung / Erzählung / Theater]	28 "Erato" [Liebesdichtung] (Stehfigur)
5 "Caliope" [Epik] (Sitzfigur)		[Fenster 3]
6 "Melpomène" [Tragödie] (Stehfigur)		27 "les fables" [Fabeln] (Stehfigur)
7 "la peinture" [Malerei] (Stehfigur)	Nr. III: [Bildende Künste / Künstlerische Inspirationsquellen]	26 "Euterpe" [Musik] (Stehfigur)
8 "l'architecture" [Architektur] (Sitzfigur)		[Fenster 4]
9 "la sculpture" [Skulptur] (Stehfigur)		25 "la mécanique" [Mechanik] (Stehfigur)
10 "l'histoire moderne" [Moderne Geschichte] (Stehfigur)	Nr. IV: [Geschichtsschreibung / Reiseliteratur]	24 "l'histoire Sacrée" [Heilsgeschichte] (Stehfigur)
11 "Clio" [Geschichtsschreibung] (Sitzfigur)		[Fenster 5]
12 "l'histoire ancienne" [Alte Geschichte] (Stehfigur)		23 "les voyages" [Reisen] (Stehfigur)
13 "la poesie prosaique" [Prosa] (Stehfigur)	Nr. V: [Struktur und Ausdruck von Sprache]	22 "la grammaire" [Grammatik] (Stehfigur)
14 "la philosophie" [Philosophie] (Sitzfigur)		[Fenster 6]
15 "polymnie" [ernster Gesang / Musik] (Stehfigur)		21 "les romans" [Romane] (Stehfigur)
16 "lois naturelles" [Naturgesetz] (Stehfigur)	Nr. VI: [Gesetzgebung / Tradition]	20 "la loie moderne" [Modernes Gesetz] (Stehfigur)
17 "la Justice" [Gerechtigkeit] (Sitzfigur)		[Fenster 7]
18 "les lois anciennes" [Traditionsgesetz] (Stehfigur)		19 "la mémoire" [Erinnerung] (Stehfigur)
[Freiraum]	[Stirnseite – Westen]	[Freiraum]
[Freiraum]		[Fenster 8]
[Freiraum]		[Freiraum]

¹⁰¹² **Schema I** wurde erstellt auf der Basis des oben genannten zeitgenössischen Raumplans.

Zu Schema II: Rekonstruktion der veränderten Raumkonzeption von 1901 bis 1928

Wegen des bewußt komponierten Bildprogramms der Brüsseler Bibliothek ist von Interesse, inwiefern es durch den Transport einiger der Bücherschränke aus Brüssel ins Schloß Héverlée bei Leuven beeinflusst wurde. Zur Klärung dieser Frage dient eine im Juni 1903 von Edouard Laloire¹⁰¹³ für Louis de Fourcaud erstellte Bestandsaufnahme der zu diesem Zeitpunkt noch im *Palais d'Arenberg* zu Brüssel befindlichen Glasmalereien. Aus der Bestandsaufnahme von Laloire (1903) wird erschießbar, daß 1901 vierzehn Bücherschränke entfernt wurden, davon zehn von der Fensterseite und vier von der durchgehenden Längsseite, darunter zwei Sitzfiguren.

Bei den sechzehn in Brüssel verbliebenen Exemplaren handelte es sich um "La mathématique" (A I, Abb. Kat.-Nr. 39), "Uranie" (A I, Abb. Kat.-Nr. 40) "les lois anciennes" (A I, Abb. Kat.-Nr. 56), "la médecine" (A I, Abb. Kat.-Nr. 68), "l'histoire naturelle" (A I, Kat.-Nr. 41), "Thalie" (A I, Kat.-Nr. 42), "Melpomène" (A I, Kat.-Nr. 44), "la peinture" (A I, Abb. Kat.-Nr. 45), "l'architecture" (A I, Abb. Kat.-Nr. 46), "la sculpture" (A I, Abb. Kat.-Nr. 47), "l'histoire moderne" (A I, Kat.-Nr. 48), "Clio" (A I, Kat.-Nr. 49), "l'histoire ancienne" (A I, Kat.-Nr. 50), "la poésie prosaïque" (A I, Kat.-Nr. 51), "la philosophie" (A I, Abb. Kat.-Nr. 52) und "la chimie" (A I, Kat.-Nr. 67).

Da Laloire mit seiner Bestandsaufnahme im Westen der durchgehenden Längsseite begann, ist seine Numerierung mit arabischen Ziffern derjenigen des Raumplans von 1825 gegenläufig. Zur besseren Vergleichsmöglichkeit von **Schema I** bis **III** wurde eine Neunumerierung vorgenommen. Bei der Bestandsaufnahme Laloires fällt auf, daß er keine Verteilung der Schränke auf verschiedene Raumseiten vermerkte. Deshalb ist davon auszugehen, daß die sechzehn in Brüssel verbliebenen Schränke, der Reihenfolge von Laloires Liste entsprechend, zusammenhängend aufgestellt waren. Dies war nur an der durchgehenden Längswand möglich. Als weiteres Argument für die Aufstellung aller Schränke entlang dieser Wand kann der Umstand gelten, daß 1903 fast sämtliche Möbel von der Fensterseite entfernt worden waren (Vgl. **Schema II, Spalte 3**) und man sicherlich nicht beabsichtigte, die so gewonnene höhere Lichtintensität des Raumes wieder einzubüßen. Sämtliche in der Bestandsaufnahme Laloires (1903) vermerkten Schränke wurden im **Schema II** also in **Spalte 1** aufgeführt, welche die durchgehende Längswand des Bibliotheksraumes von 1901 bis 1928 darstellen soll.

Hier blieb die Figurenanordnung von zwei Kompartimenten intakt, nämlich "Die bildenden Künste" und "Die Geschichtsschreibung" (Vgl. **Schema II, Spalte 1** und **2**). Daraus ist erschießbar, daß die entsprechenden Schränke nicht verschoben wurden. Wie anhand von **Schema I** ersichtlich, befanden sich 1825 die Mittelfiguren aller Dreierkompartimente an der durchgehenden Längswand gegenüber einem Fenster. Unter der Prämisse, daß die Stellung der Glasgemälde bezüglich der thematischen Einheiten "Die bildenden Künste", gegenüber von "Fenster 4", und "Die Geschichtsschreibung", gegenüber von "Fenster 5", unverändert blieb, besitzen wir zwei Fixpunkte der Schrankfolge im Raum.

Die neben diesen Kompartimenten entstandenen Lücken scheinen durch möglichst geringfügige Verschiebungen und das durch Herüberziehen von zwei ehemals an der Fensterseite stehenden Schränken geschlossen worden zu sein. Da 1901 zwei Sitzfiguren entfernt worden waren, konnten hier keine regelmäßigen Dreierkompartimente mehr entstehen. Stattdessen entstanden neue, mehrfigurige Kompositkompartimente, die thematisch einen weniger schlüssigen Zusammenhang besaßen.

¹⁰¹³ LALOIRE, Edouard: "Rapport sur les sujets décoratifs peints par Madame Rude sur les panneaux de la bibliothèque de S.A.S. Mgr. le duc d'arenberg à Bruxelles" Enghien, AA, Karton 60/10, Lasche 19 [ehem. "Maisons XIII"].

Sehr wahrscheinlich begann das Bildprogramm nach der Umgestaltung der Bibliothek bei Betreten Raums von der östlich gelegenen Treppenseite her um eine Achse zuvor. Gleichzeitig scheint das ursprünglich letzte Dreierkompartiment gegenüber "Fenster 7" gar nicht besetzt gewesen zu sein. Dies könnte erklären, daß man sich im November 1905¹⁰¹⁴ zur Abtrennung der dem Durchgang zur *Cour du Sanglier* nächsten "Fensterachse 8" entschloß. Diese Veränderung wurde zur Einrichtung eines *office de café* vorgenommen.¹⁰¹⁵ Zeitgleich wurde ein Teil der ehemaligen Büchersammlung verkauft. Doch das Einziehen einer Zwischenwand schuf nicht nur für das 1905 geplante *office de café* den benötigten Raum. Da sich nach 1901 das letzte Dreierkompartiment an der durchgehenden Längsseite der Bibliothek gegenüber "Fenster 6" befand und der Platz diagonal rechts gegenüber "Fenster 7" frei blieb, ergab sich ein ähnliches Verhältnis des letzten Bibliotheksmöbels zum Raumabschluß wie zuvor.

¹⁰¹⁴ Weisung [des Herzogs D'ARENBERG] an die Generalverwaltung (*Administration Générale*), Brüssel, 15.11.1905. [Photokopie: Leuven, UB, Dokumentation von Anne VERBRUGGE.]

¹⁰¹⁵ Ebd.: "Par décision du 15 Novembre 1905, S.A. Monseigneur le Duc a décidé de faire les changements suivants au Palais d'Arenberg. L'office à café qui se trouve près de l'antichambre, dite "le Sanglier", sera placé dans la bibliothèque du côté de la voûte montant aux écuries. L'Administration du Palais se chargera donc des travaux nécessaires à cet effet. Il ne sera retranché de la bibliothèque qu'une fenêtre."

Schema II:

Rekonstruktion des veränderten Bildprogramms im *Palais d'Arenberg* zu Brüssel nach der Translozierung von vierzehn Bücherschränken nach Schloß Héverlée / Leuven (1901) bis zur Versteigerung von elf Glasgemälden (Brüssel, 1928)). Die Positionen, an denen 1901 Schränke entnommen wurden sind im Schema dreifach umrahmt.¹⁰¹⁶

Rekonstruktion des veränderten Bildprogramms an der durchgehenden Längswand		Veränderungen im Bereich der Fensterseite i.J. 1903
[Freiraum]	[Treppenseite – OSTEN]	[Freiraum]
[Freiraum]		[Fenster 1]
1 "la chimie" (Stehfigur) ¹⁰¹⁷		[Freiraum]
2 "la médecine" (Stehfigur) ¹⁰¹⁸		[Freiraum] ¹⁰¹⁹
3 "la mathématique" (Stehfigur) ¹⁰²⁰		[Fenster 2]
4 "Uranie" (Sitzfigur) ¹⁰²¹		[Freiraum] ¹⁰²²
5 "l'histoire naturelle" (Stehfigur) ¹⁰²³		[Freiraum] ¹⁰²⁴
6 "Thalie" (Stehfigur) ¹⁰²⁵		[Fenster 3]
7 "Melpomène" (Stehfigur) ¹⁰²⁶		[Freiraum] ¹⁰²⁷
8 "la peinture" (Stehfigur) ¹⁰²⁸		[Freiraum] ¹⁰²⁹
9 "l'architecture" (Sitzfigur) ¹⁰³⁰	Nr. III: [Bildende Künste]	[Fenster 4]
10 "la sculpture" (Stehfigur) ¹⁰³¹		[Freiraum] ¹⁰³²
11 "l'histoire moderne" (Stehfigur) ¹⁰³³		[Freiraum] ¹⁰³⁴
12 "Clio" (Sitzfigur) ¹⁰³⁵	Nr. IV: [Geschichts-]	[Fenster 5]

¹⁰¹⁶ **Schema II** wurde erstellt auf der Basis der Bestandsaufnahme von Laloire (1903). – Zur Erläuterung von **Schema II**: "Kompartiment" wurde abgekürzt mit "K", "durchgängige Längswand" mit "dL" und Fensterseite mit "Fs". Demnach bedeutet "K I, Fs (1825), Nr. 1" beispielsweise: "Kompartiment I, Fensterseite, Nr. 1, Stand: 1825)."

¹⁰¹⁷ Versoben (wahrscheinlich diagonal um 3 Achsen nach rechts; Platzierung anstelle des ehemaligen Freiraums von 1825 ungewiß.

¹⁰¹⁸ Versoben (von gegenüber) an die ehemalige Position von: K I, dL, Nr. 1 (1825).

¹⁰¹⁹ Ehemalige Position von: K I, Fs, Nr. 30 (1825). Diese wurde nach gegenüber verschoben.

¹⁰²⁰ Versoben (um 1 Achse n. links) an die ehemalige Position von: K I, dL, Nr. 2 (1825). Diese wurde um 1 Achse nach links verschoben.

¹⁰²¹ Versoben (um 1 Achse n. links) an die ehemalige Position von: K I, dL, Nr. 3 (1825). Diese wurde um 1 Achse nach links verschoben.

¹⁰²² Ehemalige Position von: K I, Fs, Nr. 29 (1825). Diese wurde diagonal um 3 Achsen nach rechts verschoben.

¹⁰²³ Versoben (um 1 Achse n. links) an die ehemalige Position von: K II, dL, Nr. 4 (1825). Diese wurde um 1 Achse nach links verschoben.

¹⁰²⁴ Ehemalige Position von: K II, Fs, Nr. 28 (1825). Diese wurde nach Schloß Héverlée transloziert.

¹⁰²⁵ Versoben (um 1 Achse n. links) an ehemaliger Position von: K II, dL, Nr. 5 (1825). Diese wurde nach Schloß Héverlée transloziert.

¹⁰²⁶ Unverändert.

¹⁰²⁷ Ehemalige Position von: K II, Fs, Nr. 27 (1825). Diese wurde nach Schloß Héverlée transloziert.

¹⁰²⁸ Unverändert.

¹⁰²⁹ Ehemalige Position von: K III, Fs, Nr. 26 (1825). Diese wurde nach Schloß Héverlée transloziert.

¹⁰³⁰ Unverändert.

¹⁰³¹ Unverändert.

¹⁰³² Ehemalige Position von: K III, Fs, Nr. 25 (1825). Diese wurde nach Schloß Héverlée transloziert.

¹⁰³³ Unverändert.

¹⁰³⁴ Ehemalige Position von: K IV, Fs, Nr. 24 (1825). Diese wurde nach Schloß Héverlée transloziert.

¹⁰³⁵ Unverändert.

	schreibung]		
13 "l'histoire ancienne" (Stehfigur) ¹⁰³⁶			[Freiraum] ¹⁰³⁷
14 "la poésie prosaïque" (Stehfigur) ¹⁰³⁸			[Freiraum] ¹⁰³⁹
15 "la philosophie" (Sitzfigur) ¹⁰⁴⁰			[Fenster 6]
16 "les lois anciennes" (Stehfigur) ¹⁰⁴¹			[Freiraum] ¹⁰⁴²
[Freiraum] ¹⁰⁴³			[Freiraum] ¹⁰⁴⁴
[Freiraum] ¹⁰⁴⁵			[Fenster 7]
[Freiraum] ¹⁰⁴⁶			[Freiraum] ¹⁰⁴⁷
Wand mit Durchgangstür (nach Beschluß vom 15.05.1905)	Tür	Tür	
[Freiraum]	Office de café (nach Beschluß vom 15.05.1905 bis vermutl. 1918)		[Freiraum]
[Freiraum]			[Fenster 8]
[Freiraum]			[Freiraum]
	[WESTEN]		

¹⁰³⁶ Unverändert.

¹⁰³⁷ Ehemalige Position von: K IV, Fs, Nr. **23** (1825). Diese wurde nach Schloß Héverlée transloziert.

¹⁰³⁸ Unverändert.

¹⁰³⁹ Ehemalige Position von: K V, Fs, Nr. **22** (1825). Diese wurde nach Schloß Héverlée transloziert.

¹⁰⁴⁰ Unverändert.

¹⁰⁴¹ Verschoben (um 3 Achsen n. rechts) an ehem. Position von: K V, dL, Nr. **15** (1825). Diese wurde nach Schloß Héverlée transloziert.

¹⁰⁴² Ehemalige Position von: K V, Fs, Nr. **21** (1825) Diese wurde nach Schloß Héverlée transloziert.

¹⁰⁴³ Neu eingeführt an ehem. Position von: K VI, dL, Nr. **16** (1825). Diese wurde nach Schloß Héverlée.

¹⁰⁴⁴ Ehemalige Position von: K VI, Fs, Nr. **20** (1825). Diese wurde nach Schloß Héverlée transloziert.

¹⁰⁴⁵ Neu eingeführt an ehem. Position von: K VI, dL, Nr. **17** (1825). Diese wurde nach Schloß Héverlée transloziert.

¹⁰⁴⁶ Neu eingeführt an ehem. Position von: K VI, dL, Nr. **18** (1825). Diese wurde um drei Achsen nach rechts verschoben.

¹⁰⁴⁷ Ehemalige Position von: K VI, Fs, Nr. **19** (1825). Diese wurde nach Schloß Héverlée transloziert.

Zu Schema III: Entnahme weiterer Bücherschränke (1928) und Neukonzeption des Raumes (um 1970)

In seiner Bestandsaufnahme ordnete Laloire 1903 die noch im Palast vorhandenen Glasmalereien einzeln den ihm vorliegenden dreißig Titeln zu. Dabei beschrieb er zunächst die einzelnen Figuren und gelangte so zum (wahrscheinlichen) Bildtitel. Dies deutet darauf hin, daß die Titel über den Figuren, wie wir sie auf dem aquarellierten Riß sehen konnten (Vgl. **A III, Abb. Kat.-Nr. 39-68.7**) im Rahmen der Umgestaltung (1901 – 1903) entfernt worden waren. Dies erklärte wiederum, warum die vier Figuren, die noch heute in Brüssel erhalten sind, in Reihenfolge ihrer heutigen Anbringung an der Stirnseite des Pressesaals im *Palais d'Arenberg* von links nach rechts als "le droit", "la médecine", "la géographie" und "la géométrie" identifiziert worden sind (Vgl. **A III, Abb. Kat.-Nr. 39-68.13**).¹⁰⁴⁸ Durch die Bezeichnung auf dem Buch der erstgenannten Figur "JUS [/] ANTIQUUM" läßt sich diese als "les lois anciennes" erkennen. Bei der letztgenannten Figur handelt es sich um "la mathématique", die sich jedoch in der Tat mit einem Problem der Geometrie beschäftigt, wie die Zeichnung zum Satz des Pythagoras auf der Tafel zu ihren Füßen, ein Zirkel und ein halbkreisförmiges Lineal belegen. "La géographie" figuriert jedoch nicht auf dem Raumplan von 1825 und da die auf einem Felsblock sitzend dargestellte Frauengestalt gen Himmel blickt wird deutlich, daß es sich um "Uranie" handeln muß (Vgl. **A I, Abb. Kat.-Nr. 40**), deren Hand auf einem astronomischen Globus ruht.

Dank Laloire verfügen wir auch über Beschreibungen von zwölf 1903 in Brüssel vorhandenen Figuren, die heute fehlen und zu deren Erscheinungsform und Verbleib bislang nichts bekannt war. Dazu gehören "la chimie" (**A I, Kat.-Nr. 67**), "l'histoire naturelle" (**A I, Kat.-Nr. 41**), "Thalie" (**A I, Kat.-Nr. 42**), "Melpomène" (**A I, Kat.-Nr. 44**), "la poésie prosaïque" (**A I, Kat.-Nr. 51**) und "la philosophie" (**A I, Kat.-Nr. 52**) sowie die gesamten Bücherschränke der Kompartimente "Die bildenden Künste" (**A I, Kat.-Nr. 45, 46 und 47**) und "Die Geschichte" (**A I, Kat.-Nr. 48, 49 und 50**).

Am 28. Dezember des Jahres 1928 wurde anlässlich einer öffentlichen Versteigerung des belgischen Finanzministeriums "une série de onze peintures sur verre, représentant chacune un personnage symbolique et signée Sophie Rude, 1824"¹⁰⁴⁹ angeboten. Daß hier eine Serie von Glasmalereien erwähnt wurde, bestätigt die im vorigen Kapitel erwähnte Annahme, daß die Schränke zusammenhängend an der durchgehenden Längswand aufgestellt waren. Da die Schranktüren, welche "les lois anciennes" (Vgl. **A I, Abb. Kat.-Nr. 56**) und "Uranie" (Vgl. **A I, Abb. Kat.-Nr. 40**) darstellten im Palast verblieben, muß es sich bei den hier genannten elf Glasmalereien um die elf Schränke zwischen den soeben genannten Exemplaren handeln. Es stellt sich die Frage, was mit dem 1903 abseits von dieser Reihe befindenden Glaseinsatz geschah, welcher "la chimie" darstellte, denn offenbar wurde er 1970 nicht aufgefunden.

Die Schränke, denen zur Versteigerung im Jahre 1928 Glaseinsätze entnommen wurden, sind im folgenden Schema in der ersten Spalte mit einem dreifachen Rahmen hervorgehoben. Die Positionen, an denen sich die vier während der Restaurierung um 1970 wieder aufgefundenen Glasmalereien Sophie Fremiet-Rudes heute befinden, wurden in der zweiten Spalte dargestellt. Zur Markierung wurden dieselben Nummern verwendet wie zur Markierung ihrer Positionen von der Zeit vor der Versteigerung. Die heutige Anbringung der vier Glaseinsätze vor der Stirnwand, be-

¹⁰⁴⁸ Vgl. GEIGER [2004], S. 64-65.

¹⁰⁴⁹ Ministère des Finances – Administration des Domaines, 5, rue d'Arenberg, Bruxelles. *Catalogue des Meubles Anciens Objets de Décoration et de Collection ayant appartenu à S.A. le Duc d'Arenberg et dont la vente aux enchères Publiques aura lieu le samedi 29 décembre 1928, à 11 heures dans l'immeuble, 4, rue aux Laines, à Bruxelles (anciens bureaux de la Régie des Biens du Duc d'Arenberg)* sous la direction de M. Van der Vennet, inspecteur des domaines, fonctionnaire instrumentant, assisté de M. Paul Colin, Directeur de la Galerie Giroux 43, Boulevard du Régent, à Bruxelles. Exposition: le vendredi 28 décembre 1928, de 9 à 3 heures, S. 5, Lot.-Nr. 1.

ziehungsweise an der Durchgangstür offenbart, daß im Rahmen der Restaurierung um 1970 die räumliche Veränderung der Bibliothek nach 1905 beibehalten wurde.

Schema III:

Bestand zwischen dem Transport von vierzehn Bücherschränken nach Schloß Héverlée bis zur Versteigerung von elf Glasgemälden (1901-1928), ehemalige Platzierung der elf zur Versteigerung (1928) entnommenen Werke (Nr. 5-15 (1903)) und Neuinstallation von vier verbleibenden Glaseinsätzen (Schema III, ehem. Positions-Nr. 2, 3, 4 und 16 bzw. **Kat.-Nrn. 68, 39, 40** und **56**) an der Stirnseite des Raumes anlässlich der Restaurierung um 1970.¹⁰⁵⁰

Bestand vor der Versteigerung (1928)	Neuinstallation von vier verbleibenden Glaseinsätzen an der Stirnseite des Raumes (um 1970)					Fensterachsen	
[Freiraum]	[OSTEN]						
[Freiraum]						[Fenster 1]	
1 "la chimie" (Stehfigur) [Platzierung 1901-1928 ungewiß und Verbleib danach unbekannt]							
2 "la médecine" (Stehfigur)							
3 "la mathématique" (Stehfigur)						[Fenster 2]	
4 "Uranie" (Sitzfigur)							
5 "l'histoire naturelle" (Stehfigur)							
6 "Thalie" (Stehfigur)						[Fenster 3]	
7 "Melpomène" (Stehfigur)							
8 "la peinture" (Stehfigur)							
9 "l'architecture" (Sitzfigur)						[Fenster 4]	
10 "la sculpture" (Stehfigur)							
11 "l'histoire moderne" (Stehfigur)							
12 "Clio" (Sitzfigur)						[Fenster 5]	
13 "l'histoire ancienne" (Stehfigur)							
14 "la poésie prosaïque" (Stehfigur)							
15 "la philosophie" (Sitzfigur)						[Fenster 6]	
16 "les lois anciennes" (Stehfigur)	[WESTEN]						
[Freiraum]							
[Freiraum]						[Fenster 7]	
[Freiraum]							
Wand mit Durchgangstür (nach Beschluß vom 15.05.1905) ...	[Leerer Rahmen]	Kat.-Nr. 39	[Tür] Kat.-Nr. 40	[Tür] Kat.-Nr. 68	Kat.-Nr. 56	[Leerer Rahmen]	... mit Neuinstallation (um 1970)
Office de café (nach Beschluß vom 15.05.1905 bis vermutl. 1918) bzw. Treppenhaus (nach Restaurierung um 1970 bis heute)						[Fenster 8]	

¹⁰⁵⁰ **Schema III** wurde erstellt auf der Basis des oben genannten Versteigerungskatalogs von 1928 und der heutigen Erscheinungsform des Raumes [Stand: 2005]. – Zur Erläuterung von Schema III: Die entnommenen Schränke wurden mit einem dreifach gezogenen Rahmen hervorgehoben. Die Numerierung der Werke an der durchgehenden Längswand stammt von der Autorin der vorliegenden Arbeit und entspricht der Numerierung in Schema II.

III.5.2.3.2 Die *Bibliothèque d'Arenberg* im Schloß Héverlée bei Leuven (1901 bis ca. 1943)

Für den ehemaligen Bibliotheksraum in Héverlée liegt kein Raumplan vor. Bis zu einem gewissen Grad kann er jedoch anhand von Postkarten vom Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts rekonstruiert werden. Zudem liegen zwölf der ursprünglich vierzehn Glaseinsätze in Héverlée in neueren Photographien vor, welche in den 1980er Jahren von der Universität Leuven in Auftrag gegeben wurden. Aufgrund des stark beschädigten Zustands der abgebildeten Figuren kann nur in seltenen Fällen eine eindeutige Aussage über ihre Titel getroffen werden. Doch können die nicht klar identifizierten Figuren immerhin beschrieben und eine Konkordanz zwischen den auf den Postkarten und den späteren Photographien gezeigten Figuren hergestellt werden.

Nach bisheriger Forschungsmeinung sind nur zwölf Figuren nach Héverlée transportiert worden.¹⁰⁵¹ Diese Aussage wurde wahrscheinlich auf der Basis eines anonymen Artikels aus dem Jahre 1981, der besagt, daß zu diesem Zeitpunkt zwölf Glasmalereien Sophie Fremiet-Rudes in Héverlée aufbewahrt würden.¹⁰⁵² Tatsächlich sind jedoch 1901 vierzehn von Sophie Fremiet-Rude bemalte Glaseinsätze aus dem *Palais d'Arenberg* zu Brüssel nach Héverlée gelangt, was durch die Aussage Laloires (1903) belegt werden kann:

[!] ne reste plus que [!] seize au Palais d'Arenberg à Bruxelles; les autres ont été transportés avec [!] les armoires à Héverlé (près Louvain) pour oumer le château de S.A.S. [!] Mgr. le duc Engelbert d'Arenberg.¹⁰⁵³

Bei den nach Héverlée gelangten Figuren handelte es sich – nach den von Laloire im Jahre 1903 benannten Fehlstellen in der *Bibliothèque d'Arenberg* zu Brüssel – um "Caliope" (A I, Kat.-Nr. 43), "Polimnie" (A I, Kat.-Nr. 53), "Les lois naturelles" (A I, Kat.-Nr. 54), "La justice" (A I, Kat.-Nr. 55), "La mémoire" (A I, Kat.-Nr. 57), "La loie moderne" [sic] (A I, Kat.-Nr. 58), "les romans" (A I, Kat.-Nr. 59), "La grammaire" (A I, Kat.-Nr. 60), "Les voyages" (A I, Kat.-Nr. 61), "L'histoire sacrée" (A I, Kat.-Nr. 62), "La mécanique" (A I, Kat.-Nr. 63), "Euterpe" (A I, Kat.-Nr. 64), "Les Fables" (A I, Kat.-Nr. 75), und "Erato" (A I, Kat.-Nr. 66).

Damit befanden sich zu Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts in Schloß Héverlée zwölf Glaseinsätze mit Stehfiguren und zwei mit Sitzfiguren. Die Anzahl der Schränke mit Stehfiguren war also in gleiche Teile aufgeteilt worden. Demgegenüber war nur ein Drittel der Schränke mit Sitzfiguren nach Schloß Héverlée bei Leuven gelangt. Möglicherweise geschah dies aufgrund der thematischen Interessen des Herzogs. Wahrscheinlicher ist jedoch, daß man versuchte, aus Gründen der Raumkonzeption im *Palais d'Arenberg* zu Brüssel möglichst viele Sitzfiguren dort zu belassen. Außerdem könnte die geringere Größe des Bibliotheksraums in Héverlée eine Rolle gespielt haben.

Auch bezüglich der Neuaufstellung der Möbel im Jahre 1901 kann die Frage nach einem ihr zugrunde liegenden Plan gestellt werden. Dazu sollen die beiden oben erwähnten Postkarten vom Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts konsultiert werden. Dabei handelt es sich einerseits um eine aquarellierte Phototypie auf einer Postkarte,¹⁰⁵⁴ deren Entstehungszeitraum aufgrund des Versendungsdatums auf 1901 bis vor April 1903 eingrenzbar ist (A III, Abb. Kat.-Nr. 39-68.14).

¹⁰⁵¹ GEIGER [2004], S. 156.

¹⁰⁵² [o.V.]: "De deuren van de Bibliotheek in het Arenbergkasteel". In: *Academische Tijdingen*. Nr. 2, 29.10.1981, S. 10-11, hier: S. 10.

¹⁰⁵³ LALOIRE 1903. – 1972 bestätigte ROEKENS die Aussage LALOIRES. P. Auguste ROEYKENS (Archives d'Arenberg, Enghien) an Pierre QUARRÉ (Direktor des MBA Dijon von 1943 bis 1979), 11.04.1972, Enghien, AA, Karton 60/10.19 [Durchschlag – Original im MBA, Dijon].

¹⁰⁵⁴ Postkarte, Phototypie auf beigefarbenem Karton, aquarelliert, 8,8 x 14,0 cm, NELS, Brüssel, Serie 39, Nr. 88. – Ein Exemplar in dem Archiv der Universität Leuven wurde abgeschickt im März 1903.

Diese Postkarte zeigt insgesamt acht bemalte Glaseinsätze, davon einer angeschnitten, so daß nur sieben Figuren zu erkennen sind. In der Mitte des Raumes befinden sich ein Tisch mit einer länglichen Vase und vier Sesselstühlen aus der Epoche des Empire. Eine weitere Postkarte von um 1904 zeigt denselben Raum mit einer floral-ornamentalen Tapete, einen Kerzenleuchter im Stil der Neurenaissance, der den vorigen Leuchter, welcher bedeutend mehr Kerzen trug, ersetzte (**A III, Abb. Kat.-Nr. 39-68.15**)¹⁰⁵⁵. Darunter ist ein Billardtisch zu sehen und vor den Bibliotheksschränken die zuvor genannten vier Sesselstühle. Diese Postkarte ist besonders interessant, da hier der auf der vorigen Postkarte angeschnittene linke Glaseinsatz vollständig zu sehen ist, ebenso wie ein weiteres Füllpaneel am linken Postkartenrand. Außerdem läßt diese Postkarte erkennen, daß man auf den Schränken attische beziehungsweise etruskische Vasen untergebracht hatte. Dennoch besaß der Bibliotheksraum in Héverlée einen deutlich privateren Charakter als der größere und repräsentative Saal in Brüssel.

Den beiden oben genannten Postkarten ist zu entnehmen, daß in Héverlée die Figuren auf den Glaseinsätzen in Paaren angeordnet waren. Zwei Türpaneele alternierten jeweils mit einem Füllpaneel. Die Sitzfiguren wurden jeweils mit einer Stehfigur kombiniert und an der Schmalseite des Bibliotheksraums links der zweiflügeligen Tür (rechts im Bild) angebracht.

In der Raumecke war ein Füllpaneel zur Überleitung zu der den Fenstern gegenüberliegenden Längsseite diagonal montiert. An dieser Längsseite sind auf den Postkarten vier der restlichen zehn Stehfiguren zu sehen.

Möglicherweise wurden die Schränke der Bibliothek wie einige der übrigen Kunstwerke der Familie Arenberg während des Ersten Weltkriegs zur Sicherheit ins Ausland gebracht.¹⁰⁵⁶ In jedem Fall blieben sie in Schloß Héverlée, welches schließlich in das Eigentum der Universität von Leuven überging, erhalten. Dies wurde 1981 öffentlich bekannt.¹⁰⁵⁷ Roegiers faßte 2002 die Geschichte der Bibliothek zusammen, indem er die darin befindliche Literatur in den Vordergrund stellte. Gleichzeitig wurde hier die im März 1903 abgeschickte Postkarte erstmals farbig veröffentlicht.¹⁰⁵⁸ Von der Forschung unberücksichtigt blieb jedoch bislang eine Photographie, die 1943 in Schloß Héverlée aufgenommen wurde und sieben Bücherschränke zeigt (**A III, Abb. Kat.-Nr. 39-68.16**). Hier erkennbar sind fünf Stehfiguren und eine Sitzfigur. Ihre – gegenüber dem Zustand vom Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts – veränderte Anordnung macht eine vorausgegangene Auslagerung wahrscheinlich. Die links zu sehenden fünf Schranktüren wurden durchgängig installiert, erst dann folgen ein Füllpaneel und die beiden weiteren Schranktüren. Der für Héverlée ursprünglich charakteristische Zweierrhythmus der Türen wurde also aufgehoben. In den Glaseinsätzen, welche sämtlich an derselben Wand montiert sind, spiegelt sich das durch die gegenüberliegenden Fenster eindringende Licht. Die Photographie von 1943 wurde zwar in Héverlée aufgenommen, doch möglicherweise nicht in dem ehemaligen Bibliotheksraum. Denn sie zeigt einen niedrigeren, weiß gestrichenen Raum mit einem Parkettboden, der eine geringe Qualität aufzuweisen scheint. Möglicherweise diente er einem kostbareren Untergrund als Schutz. Anstatt marmorner Fußleisten sind hier holzsichtige Paneele mit einer ausgeprägten Maserung zu sehen. Auf den beiden oben genannten Postkarten, welche den Zustand in Héverlée von 1901 bis wahrscheinlich zum Ersten Weltkrieg (1914 bis 1918) wiedergaben, waren durch die Bereiche der

¹⁰⁵⁵ Postkarte, DESSAIX, E., um 1904, Gent, Universiteit, Centrale Bibliotheek.

¹⁰⁵⁶ Ebd.: "Durant la guerre 1914-1918, les principales œuvres d'art etc. du palais d'Arenberg de Bruxelles et du château d'Héverlée furent expédiées à l'étranger en vue de les préserver des dangers de guerre possible[s]. J'ignore si les peintures de mme S. Rude furent aussi du nombre des œuvres mises à l'abri."

¹⁰⁵⁷ [o.V.]: "De Deuren van de Bibliotheek in het Arenbergkasteel". In: *Academische Tijdingen*, 16. Jg. Nr. 2, 29.10.1981, S. 10-11 m. Abb. – Vgl.: ROGIERS in: *Arenberg in de Lage Landen* 2002, S. 368.

¹⁰⁵⁸ Vgl. die vorige Anm.

Glaseinsätze, welche die opak gemalten Figuren umgaben die dahinterliegenden Buchrücken zu erkennen. Auf der Photographie von 1943 hingegen befindet sich hinter den Figuren eine helle, undurchsichtige Fläche, welches einen ähnlichen Eindruck erweckt wie die vorderseitig schutzverglasten im *Palais d'Egmont-Arenberg* erhaltenen vier Glasmalereien. Möglicherweise waren die Glaseinsätze zur besseren Sichtbarkeit der Gemälde oder zum Schutz der Bücher mit Stoff oder Holz hinterfangen. Wie durch den ganz links befindlichen Bildrahmen erkennbar, in dem ein Glaseinsatz offenbar fehlte, beinhalteten die Schränke zu dieser Zeit Regalbretter. Die Bibliotheksschränke könnten also 1943 noch benutzt worden sein. Auf der Photographie von 1943 wies die zweite Figur von rechts bereits stärkere Farbabplatzungen auf. Diese Figur konnte im Frühjahr 2005 im Original untersucht werden, wobei eine weitere Verschlechterung ihres Zustands festgestellt werden konnte (Vgl. Kapitel III.5.2.4). Daraus ist zu schließen, daß nach dem Zweiten Weltkrieg die Qualität der Glaseinsätze wahrscheinlich dermaßen beeinträchtigt war, daß man sich gegen eine Neuinstallation entschied, zumal der ehemalige Bibliotheksraum nun für den Universitätsbetrieb benötigt wurde.

Schema IV:

Rekonstruktionsversuch der *Bibliothèque d'Arenberg* in Schloß Héverlée / Leuven (nach der Translozierung von vierzehn Bücherschränken aus Brüssel 1901 bis wahrscheinlich zum Ersten Weltkrieg (1914-1918)).¹⁰⁵⁹

Durchgehende Längsseite											Schmal- seite	
14. (St.)	13. (St.)	12. (St.)	11. (St.)	10. (St.)	9. (St.)	8. (St.) La Gram- maire	7. (St.) La méca- nique	6. (St.) Vermutl. Lois moder- nes	5. (St.) Polimnie			
auf Bildquellen nicht sichtbarer Raum (wahrscheinliche Gestaltung)						Auf Bildquellen sichtbarer Raum				4. Caliopé (Si.)	Tür	
										3. Vermutl. lois natu- relles (St.)		Tür
										2. Justitia (Si.)		
										1. Euterpe (St.)		
										[...?]		
Fensterseite												

Identifikationsversuch der Figuren nach Schema IV

mit Konkordanz zu zwölf in Héverlée aufgenommenen Photographien vom Anfang der 1980er Jahre:¹⁰⁶⁰

Schmalseite:

- Position 1: "Euterpe" (Muse der Musik), Stehfigur nach links mit Attribut: Doppelflöte (Aulos). Stehfigur.
 Position 2: "Justitia" (Göttin der Gerechtigkeit), Sitzfigur mit Attributen: Schwert und Waagschalen. (Vgl. Leuven, AU, 41//17 vor dunklem Hintergrund und Leuven, AU, 41//18 vor hellem Hintergrund).
 Position 3: Vermutl. "Lois naturelles" (Naturrecht), Stehfigur nach links mit dunklem Umhang mit Attribut: Schrifttafel oder Buch. (Vgl. Leuven, AU, 41//12)
 Position 4: "Caliopé" (Muse der Epik) mit Attribut: Lyra und Palmzweig. (Vgl. Leuven, AU, 41//15).

Längsseite:

- Position 5: "Polimnie", Stehfigur nach rechts mit hellem Umhang, den Ellenbogen aufgestützt und die Hand an die Stirn haltend.
 Position 6: Vermutl. "lois modernes", Stehfigur nach rechts mit dunklem Umhang, sich auf ein Postament stützend und lesend (Vgl. Leuven, AU, 41//13).
 Position 7: Vermutl. "la mécanique", Stehfigur, frontal mit hellem Umhang mit rechter Hand unter der Brust und linker Hand herabhängend. (Vgl. Leuven, AU, 41//16, hier mit einem offen sichtlich ergänzten Gegenstand in der linken Hand).
 Position 8: Vermutl. "La grammaire" Stehfigur, frontal, mit hellem Umhang (Vgl. Leuven, AU, 41, 22).

¹⁰⁵⁹ Abkürzungen: "St." Für "Stehfigur" und "Si" für "Sitzfigur".

¹⁰⁶⁰ Diese Photographien befinden sich im Archiv von Leuven, Kunstpatrimonium, Universität Leuven [hier: Leuven, AU]. Bei bei den im Anschluß an die Signatur "Leuven, AU" genannten Nummer handelt es sich um die Negativnummer.

Schema V:

Schema zur Anordnung der auf der Photographie von 1943 sichtbaren Figuren.

Durchgehende Wand						
7. Leer	6. Erato (Stehfigur)	5. Vermutl. La mémoire (Stehfigur)	4. Caliopé (Sitzfigur)	3. Vermutl. Lois naturelles (Stehfigur)	2. Vermutl. L'histoire sacrée (Stehfigur)	1. Euterpe (Stehfigur)

Identifikationsversuch der Figuren nach Schema V

mit Konkordanz zu Bildquellen (den Postkarten 1903 / 1904 und den Photographien vom Anfang der 1980er Jahre):

Position 1:	"Euterpe", Stehfigur mit Attribut: Aulos. (Vgl. Schema IV, Position 1 und Leuven, AU, 41 //5).
Position 2:	Vermutl. "L'histoire sacrée", Stehfigur, frontal mit gen Himmel erhobenem Blick, hellem Umhang und bis zur Körpermitte erhobener rechter Hand. Attribut in der linken Hand: Papyrusrolle (Vgl. Leuven, AU, 41//23).
Position 3:	Vermutl. "Lois naturelles", Stehfigur, nach links (Vgl. Schema IV, Position 3 und Leuven, AU 41//12).
Position 4:	"Caliopé", Sitzfigur mit Attributen: Lyra und Palmzweig. (Vgl. Schema IV, Position 4).
Position 5:	Vermutl. "La mémoire", Stehfigur, frontal mit ockerfarbenem Umhang und über den Kopf erhobener rechter Hand mit ausgestelltem Zeigefinger und Stab in der Linken. (Vgl. Leuven, AU, 41//21).
Position 6:	"Erato", Stehfigur mit Attributen: Lyra und Amorknabe. (Vgl. Leuven, AU, 41//19).

Restgruppe:

Eine Stehfigur auf der Längswand der Bibliothek rechts, am besten auf der Postkarte von 1903 erkennbar, ist weder auf der Photographie von 1943 noch auf den späteren Photographien der Universität Leuven zu finden. Diese Bildquelle ist also ein weiterer Beweis dafür, daß mehr als – wie bisher von der Forschung angenommen – nur zwölf Glasgemälde nach Héverlée gelangten. Umgekehrt befinden sich unter den Photographien der Universität Leuven zwei Darstellungen, von denen keine Abbildungen in ihrem Installationszusammenhang überliefert sind. Dabei handelt es sich um:

Leuven, AU 41//11:	"Les voyages", Stehfigur, schreitend nach rechts mit Attribut: Papyrusrolle in der rechten, herabhängenden Hand und gestikulierenden linken Hand.
Leuven, AU 41//8:	Vermutl. "Les romans", Stehfigur nach Links mit relativ natürlichem Gesicht, und stilistisch an das Mittelalter oder die Renaissance angelehntes Gewand. Die Ärmel des hellen Untergewands mehrfach gebauscht. Der rechte Fuß auf einem kniehohen Steinquader ruhend, der Zeigefinger der linken Hand auf eine reich beschriebene Schriftrolle in der rechten Hand weisend.

Fazit zur Identifizierung und Lokalisierung der Glasgemälde von Sophie Fremiet-Rude

Die in diesem Kapitel erfolgte Untersuchung von Quellen- und Abbildungsmaterial ermöglichte nicht nur eine Aussage über die Identität der nach Héverlée gelangten Glasgemälde. Wie im Werkkatalog im Einzelnen nachzuvollziehen, ist es gelungen, bereits bekannte Werke neu zu identifizieren und fast alle Werke der ehemaligen *Bibliothèque d'Arenberg* zu beschreiben. Das ehemalige Erscheinungsbild des Glasgemäldes "Les fables" muß jedoch offen bleiben. Es könnte sein, daß dieses Gemälde, ebenso wie "Polimnie" bei der Verbringung der in Héverlée erhaltenen Exemplare in ein neues Depot wiederentdeckt wird. Denn 1901 gelangten vierzehn und nicht – wie stets von der Forschung angenommen – nur zwölf Glasgemälde nach Héverlée. Es bleibt zu ermitteln, was mit dem Gemälde "La chimie" geschah, das weder nach Héverlée gebracht wurde noch 1928 versteigert wurde und dennoch in Brüssel, wo es eigentlich noch sein müßte, nicht aufgefunden wurde.

III.5.2.4 Die Glasmalereien im zeitlichen und kunsthistorischen Kontext

Zu Anfang der 1820er Jahre ist in Belgien ein allgemeines Interesse für die in Pompeij aufgefundenen Wandmalereien feststellbar,¹⁰⁶¹ welche die Glasgemälde Sophie Fremiet-Rudes allgemein inspiriert zu haben scheinen. Als Anregung für die allegorischen Figuren dieser Künstlerin kommt jedoch auch die antike Skulptur in Frage. Sehr wahrscheinlich war diese auch das Vorbild einer Zeichnung auf quadriertem Papier, die im Umfeld Jacques-Louis Davids entstanden sein soll und die Musen Clio, Polyhymnia, Terpsichore und Urania zeigt (A III, Abb. Kat.-Nr. 39-68.17). Sie könnte im Zusammenhang mit dem Auftrag Sophie Fremiet-Rudes für die *Bibliothèque d'Arenberg* stehen. Außerdem konnte sie auf zahlreiche zeichnerische oder druckgraphische Reproduktionen zurückgreifen, sowohl nach vollplastischen Skulpturen (A III, Abb. Kat.-Nr. 39-68.18), als auch nach Reliefs wie denen des "Sarcophage des Muses" (A III, Abb. Kat.-Nr. 39-68.19) oder denen des sogenannten "Klagefrauensarkophags" (A III, Abb. Kat.-Nr. 39-68.20). Nicht nur die Gestaltung seiner Figuren ist der Gestaltung der auf Glas gemalten Figuren Sophie Fremiet-Rudes sehr ähnlich, sondern auch das Verhältnis der Figur zum sie umgebenden Raum. Außerdem besitzt das Sarkophagrelief eine ähnliche Rhythmisierung wie das ursprüngliche Bildprogramm der *Bibliothèque d'Arenberg*. Denn die auf dem Sarkophag dargestellten Sitzfiguren sind meist von Stehfiguren flankiert.

Die Glasmalereien Sophie Fremiet-Rudes erscheinen in ihrer Qualität und ihrem ursprünglichen Umfang als eine Seltenheit, obwohl Belgien, wie das übrige Europa ab der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts eine Renaissance der Glasmalerei erlebte.¹⁰⁶² Im späteren Deutschland, wohin auch das Geschlecht der Arenberger reichte, wurde sowohl die Geschichte als auch die Technik der Glasmalerei um 1820 verstärkt diskutiert, unter anderem im *Kunst-Blatt*.¹⁰⁶³ Einerseits führte sicherlich die neugotische Kunstbewegung mit ihrem allgemeinen Interesse für das Mittelalter zur Beliebtheit der Glasmalerei bei. Da diese zum Dekor von Kirchenfenstern gedacht war, sollte sie hier transparent sein. Doch praktizierte man zu dieser Zeit auch verschiedene Techniken opaker Glasmalerei, wie beispielsweise die Hinterglasmalerei. Archäologische Funde förderten Versuche, in Vergessenheit geratene Techniken zu rekonstruieren. Sicherlich hat die bei ägyptischen Mumienporträts zu findende Technik der enkaustischen Malerei zum Interesse für die enkaustische Glasmalerei geführt.¹⁰⁶⁴ Somit müssen bei einer eingehenden Materialanalyse der Glasmalereien Sophie Fremiet-Rudes sehr verschiedenartige Techniken in Betracht gezogen werden. Nur sie wird eine letztendliche Feststellung erlauben, für welche Technik sich Sophie Fremiet-Rude bei ihrer Glasmalerei entschied. Wie oben erwähnt, stellte die Technik der Malerei auf Glas für die Künstlerin eine neue Herausforderung dar. Die oben zitierten Aussagen Coussins deuten darauf hin, daß es sich um eine gefirnißte Ölmalerei handelte. Vermutlich wurde diese über einer mit Farbpigmenten vermischten Leimschicht zur Haftung auf dem Glas angelegt.¹⁰⁶⁵

¹⁰⁶¹ Ausst.-Kat. Gent 1820, S. 61, Nr. 376: [Zu T. F. SUYS]: "Deux intérieurs de maisons de Pompeia, restaurées sur les plans existans, avec des fragmens tant en peinture qu'en architecture. Dessins coloriés, encadrés sous glace."

¹⁰⁶² LEVY, Edmond: *Histoire de la peinture sur verre en Europe et particulièrement en Belgique*. Brüssel 1860.

¹⁰⁶³ Vgl. hierzu beispielsweise: [o.V.]. In: *Kunst-Blatt*, Nr. 2, 06.01.1820, S. 8: "Mehrere öffentliche Blätter enthalten die Anzeige, daß Herr Reiner Birrenbach in Köln so glücklich gewesen sey, das verlorene Geheimniß der Glasmalerey wieder zu entdecken, und sich entschlossen habe, dasselbe durch Mittheilung an 200 Abonnennten, deren jeder mit 10 cerolins pränumerieren soll, allgemeiner zu verbreiten." – SPETH, B.: "Zur Geschichte der Glasmalerey". In: *Kunst-Blatt*, Nr. 27, 03.04.1820, S. [105]-108. – SPETH, B.: "Zur Geschichte der Glasmalerey." [Fortsetzung]. In: *Kunst-Blatt*, Nr. 28, 06.04.1820, S. [107]-112. – SPETH, B.: "Zur Geschichte der Glasmalerey." [Beschluß]. In: *Kunst-Blatt*, Nr. 29, 10.04.1820, S. [111]-114.

¹⁰⁶⁴ SCHEIGHÄUFER [o. Vorn., Dr. aus Straßburg]: "Ueber die enkaustische Glasmalerei". In: *Kunst-Blatt*, Nr. 25, 27.03.1820, S. [97]-99.

¹⁰⁶⁵ Für seine telephonische Fernanalyse danke ich herzlich Herrn Yves JOLIDON (Musée du Vitrail / Romont, CH).

Wie oben erwähnt, konnte 2005 eine Stehfigur untersucht werden (Vgl. **A I, Abb. Kat.-Nr. 57.1**). Ihr Zustand ist einerseits zu bedauern. Andererseits verdient er hohes Interesse, da er erste Einblicke in die Technik der Künstlerin erlaubt. Während auf der Photographie von 1943 Gesicht und Gewand der Figur noch relativ intakt zu sein schienen, sind heute einige Abplatzungen zu erkennen (Vgl. **A I, Abb. Kat.-Nr. 57.2 bis 4**). Eine Aufnahme aus dem Frühjahr 2005 zeigt, daß sich das goldfarbene Diadem und der Strahlenkranz relativ gut erhalten haben, ebenso wie die Haare. Im Bereich des Gesichts sind größere Partien der originalen Farbschicht komplett abgeplatzt und die Abhebung weiterer Farbschollen ist erkennbar. Einige Fehlstellen sind mit einer beigefarbenen Farbschicht ausgefüllt, welche zum Beispiel im Bereich der Nasenwurzel und der Augenbrauen ins Ockerfarbene abgetönt ist. Im Bereich des vollständig verlorenen hellen Gewandes ist ein ergänzender Farbauftrag in ähnlichen Tönen zu beobachten. Der Duktus ist hier jedoch bedeutend schwungvoller und die Farbschicht zugleich pastoser und gröber. Ebendies ist im Bereich des weitgehend verlorenen Inkarnats an Hals, Armen und Füßen zu beobachten, wo die Farbe mit roten Pigmenten abgemischt wurde. Die Fehlstellen im Bereich des Stabs sowie der Umhang sind mit einer Ockerfarbe ausgefüllt, welche zur Zeit ihrer Verarbeitung verhältnismäßig flüssig gewesen zu sein schien. Die Farbschicht ist dementsprechend feiner als die mit Weiß abgemischte Schicht. Der fast vollständig ergänzte Untergrund zu Füßen der Figur in verschiedenen Farbtönen ist jedoch wiederum eher grob. Aus dieser Betrachtung schließen wir, daß sich die Farben, welche mit weiß abgemischt wurden, schlechter auf dem Glas hielten als diejenigen mit dem feineren Ockerpigment. Ende des neunzehnten Jahrhunderts hatten Zeitgenossen die delikate Malweise Sophie Fremiet-Rudes auf den Glaseinsätzen gerühmt.¹⁰⁶⁶ Bei der hier untersuchten Figur ist vor allem an den im Original erhaltenen Partien der Augen, des Mundes und der Wangen die ursprüngliche Feinheit des Farbauftrags nachzuvollziehen. Hinsichtlich der Fehlstellen im Gesichtsbereich ist zu vermuten, daß man hier Spuren der von Coussin erwähnten Untermalung vorfand und diese ergänzte, denn die helle Farbe in den Fehlstellen scheint im Augenbereich die originale Farbschicht zu überlappen. Im Bereich des Gewandes ist die Untermalung am größten. Die dieser Untermalung deutlich aufgeprägte Pinselstruktur hatte zwar den Vorteil, daß sich ihre Oberfläche vergrößerte, was die Haftung einer zukünftigen oberen Farbschicht verbessern konnte. Doch bewirkte diese Untermalung eine so hohe Unterschiedlichkeit des Niveaus, daß eine darüber aufgetragene Farbschicht die Gesamttiefe der Malerei über diejenige der originalen Schichten weit hinausgehoben hätte. An dieser Stelle wurde der zu unbekannter Zeit und von unbekannter Hand ausgeführte Restaurierungsversuch offenbar aus Unkenntnis oder mangelnder Beherrschung der ursprünglichen Technik aufgegeben.

¹⁰⁶⁶ DIERICX DE TEN HOMME, Joe: "Le Palais d'Arenberg". In: *Le troubadour*, 20.07.1890, [Numéro Spécial] S. 2: "La bibliothèque est très remarquable, surtout pour les ouvrages de XVIIe et XVIIIe siècles; [...] L'aménagement est excellent, les portes vitrées sont ornées de peintures sur verre, d'une facture très délicate, dues au pinceau de Mme Rude, la femme du célèbre sculpteur Rude, auteur du beau bas-relief de l'arc de triomphe de l'Étoile à Paris. Ce grand artiste a longtemps habité Bruxelles et a laissé comme souvenir de son passage de très beaux bas-reliefs ornant jadis le palais de Tervueren. Tout le long de la corniche des armoires court une série de vases étrusques et de bronzes florentins, d'un très grand mérite."

III.6 DER UMZUG VON BRÜSSEL NACH PARIS (1827-1828)

Im Januar 1828 veröffentlichte die deutsche Zeitschrift *Kunst-Blatt* folgende recht trocken klingende Meldung:

Ganz im neueren Sinne arbeitete seit einigen Jahren unter uns Hr. R u d e, den D a v i d zum Theil leitete und der ein Jagdschloß des Prinzen von Oranien unweit Brüssel mit Basreliefs aus der Geschichte Achills und Meleagers geschmückt hat. Schulgerecht sind freylich diese Kompositionen, verrathen aber wenig Freyheit des Geistes. Hr. Rude hat uns seit einiger Zeit verlassen, um nach Frankreich zurückzukehren.¹⁰⁶⁷

Hatte das *Kunst-Blatt* bereits mehrmals positiv auf die künstlerischen Leistungen Sophie Fremiet-Rudes hingewiesen, bot der Fortgang ihres Ehemanns aus Belgien demselben Blatt den ersten Anlaß, auf sein dort geschaffenes Werk zurückzublicken. Welche Faktoren hatten zu dem Umzug François Rudes geführt und welchen Einfluß hatte dies auf die Karriere seiner Ehefrau? In welcher Zeit und unter welchen Umständen vollzogen sich dieser Umzug und die künstlerische Arbeit währenddessen?

Seitdem der Architekt Vanderstraeten, der vor allem François Rude zu mehreren Aufträgen verholfen hatte, in Ungnade gefallen war, lebte insbesondere der Bildhauer, da er in Belgien hauptsächlich über Bauskulptur regelmäßige Einnahmen bezog, in Unsicherheit bezüglich seiner künstlerischen Zukunft. Am 25. April 1825 schrieb Sophie Fremiet-Rude Cécile Demoulin-Moyne über die veränderte Situation:

L'architecte du roi du quel rude tenait tous ses [] travaux a été déstitué tu dois te faire une idée de nos [] inquiétudes nous étions dans une incertitude complete [] sur ce qui allait en résulter pour n[] l[] s il a été long- [] tems sans être remplacé enfin les nominations sont [] faites, toutes les personnes que nous connaissons se [] sont remuées pour savoir quel était la façon de [] penser des nouveaux architectes elle est tout a notre [] avantage d'abord les travaux qui étaient commencés [] et qui devaient encore occuper rude une année [] seront continués; et l'un des architectes a dit qu'on [] avait a la cour trop bonne idée du talent de [] m[] rude pour qu'il [das Apostroph nachträglich eingefügt] est rien a craindre, henry [] est pleinement rassuré aussi sur ses ouvrages. [] mais certainement le coup était terrible pour nous.¹⁰⁶⁸

Die Künstlerin meinte zwar, daß die Auftragslage sich zumindest bis zum folgenden Jahr nicht grundsätzlich ändern würde, doch erweiterte sie, wie oben aufgezeigt, ihren Ausstellungsradius bis nach Lille und den Norden der Niederlande, was möglicherweise auch eine Reaktion auf die veränderten Gegebenheiten darstellte. Im Jahre 1826 unternahm sie mit ihrer Familie eine Reise nach Paris. Von dieser zurückgekehrt, berichtete sie ihrer Freundin Mitte Dezember:

[] faut te dire maintenant ce qui a causé notre voyage il y a quelques mois- [] l'un [] sculpteur de [] paris ancien ami de rude est venu nous voir ici [] en voyant tous les ouvrages que rude avait [] fait il a été extrêmement étonné qu'après avoir [] tant travaillé il est si peut ga[n]gné et la [] fortement engagé a venir se fixer a paris [] lui disant qu'il [das Apostroph nachträglich eingefügt] aurait la ✕ lorqu'on [] connaîtrait son talent de beaux traveaux et [] bien payés rude avant de rien dé[s]cider a écrit [] a m[] cartelier son maitre qui comme les autres [] lui conseil de se fixer a paris voyent cela il [] m'a proposé avant de prendre un parti désisife [] de faire un voyage à paris ta tous nos ami [] et les artistes que nous avons été a même de voir on renouvellés leurs instanes et tout est [] desidé nous partirons au commencement de l'été [] rude ayant encore quelque traveaux a terminer [] je n'ai pas besoin de te dire ce que cette séparation [] aura de déchirant pour nous je n'aurais jamais [] eu le courage de m'y décider sans notre petit [] amédée a l'avenir du quel il faut songer [] et aussi parce que rude ~~de~~ travaille le double []

¹⁰⁶⁷ t d: "Kunstaussstellung in Brüssel (1827)". In: *Kunst-Blatt*, Nr. 6, 21.01.1828, S. 22-23, hier: S. 23.

¹⁰⁶⁸ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 25.04.1825. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 27 u. 28, hier: Blatt 1, Fol. 1 r und v.

de ce qu'il le ferait si les travaux étaient [] payés comme ils doivent l'être et que ce [] travail forcé pourrait par la suite altérer [] sa santé.¹⁰⁶⁹

Ein befreundeter Bildhauer [Jean-Baptiste- Louis Roman (Paris, 31.10.1792 – Paris, 11.02.1835)] habe also das Paar besucht, sich über die geringe Bezahlung Rudes erschüttert gezeigt und ihm vorgeschlagen, nach Paris zu gehen. Dieser Rat sei von Rudes ehemaligem Lehrmeister, Pierre Cartellier (Paris, 02.12.1757 – Paris, 12.06.1831), unterstützt worden.¹⁰⁷⁰ Daraufhin habe man sich auf die Parisreise begeben. Als Gründe für ihre Zustimmung gab Sophie Fremiet-Rude die Gesundheit ihres Ehemannes und die Zukunft ihres Kindes an. In der Tat war sie selbst in Brüssel relativ erfolgreich gewesen. Doch hatte ihr der Salon zu Gent im Jahre 1826 vor Augen geführt, daß sich die Wertschätzung ihrer Kunst starken Schwankungen unterliegen konnte. Paris hatte auch ihr neue interessante Perspektiven zu eröffnen.

François Rude plante, zum Salon von 1827 zwei Werke einzusenden, und zwar einen Merkur und eine Marienstatue.¹⁰⁷¹ Letztere stellte einen wichtigen Auftrag für die Pariser Kirche St Gervais dar.¹⁰⁷² Um diese Statue zu vollenden ging Rude im Mai zunächst alleine nach Paris.¹⁰⁷³ Er wohnte in einem Haus in der rue St Nicolas Nr 8 / Chaussée d'Antin,¹⁰⁷⁴ wo ihn seine Frau mit Amédée während des Sommers besuchte.¹⁰⁷⁵ Da ihr Mann für seine Arbeit viel positive Resonanz erhielt, zeigte sie sich sehr zufrieden, in Paris zu sein:

[] y aura [] au moins ici des gens dans le cas d'apprécier son [] talent: il n'y a guère que Paris pour les artistes.¹⁰⁷⁶

Doch gelang es ihr in Paris bis Ende September nicht, ebenfalls ihre Malerei aufzunehmen, obwohl sie zu dieser Zeit in dem Haus wohnten, wo François Rude sein Atelier hatte:

[] Je n'ai pas encore repris ma peinture depuis que je suis ici. Je n'ai pas encore d'atelier. Rude en [] a un superbe dans lequel je pourrai travailler [] jusqu'à ce que nous retournions à Bruxelles: ou nous [] comptons passer l'hiver, nous sommes logés dans [] la maison où Rude travaille.¹⁰⁷⁷

Ihre Einsendung für den Salon im Jahre 1827 schien sie bereits in Brüssel vollendet zu haben. Dabei handelte es sich um ein Porträt ihrer Schwester (**A I, Abb. Kat.-Nr. 75**).¹⁰⁷⁸ In einem Brief, welchen sie am 6. November 1827, also zwei Tage nach Beginn des Salons, an ihre Freundin schrieb, meinte die Künstlerin, sie habe gar nicht vorgesehen, das Gemälde für den Salon einzureichen, denn sie meinte ein Porträt sei nicht ausreichend bemerkenswert für den Salon. Letztendlich sei sie jedoch zu der Einsendung ihres Porträts überredet worden:

[] J'avais ici un portrait de Victorine jusqu'aux genoux, je l'avais [] fait voir à nos artistes et tous m'avaient beaucoup [] tourmentée pour l'exposer, je n'avais pas voulu [] le faire parce que je trouve qu'un portrait

¹⁰⁶⁹ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, 15.12.1826. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 31 u. 32, hier: Blatt 1, Fol. 1 v und 2 r.

¹⁰⁷⁰ [LEGRAND] 1856, S. 48 und DROUOT 1958, S. 73.

¹⁰⁷¹ Ausst.-Kat. Paris 1827, S. 170: "M. RUDE, rue d'Enfer, n. 66. 1184 – Une vierge immaculée. (P.) (Statue commandée pour la chapelle de la Vierge de l'église Saint-Gervais) 1185 – Mercure, après avoir tranché la tête à Argus, remet ses talonnières pour remonter dans l'Olympe; figure en plâtre."

¹⁰⁷² QUARRÉ, Pierre: "La Vierge deuilante de Rude." In: *La revue des arts*. 5. Jg. 04.12.1955, S. [216]-222.

¹⁰⁷³ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 16.04.1826. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 33 u. 34, hier: Blatt 1, Fol. 1 v.

¹⁰⁷⁴ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 29.07.1827. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 35 u. 36, hier: Blatt 2, Fol. 1 r. – GEIGER ([2004], S. 70) identifiziert dieses Haus mit demjenigen der Schwester François RUDÉ namens Françoise, welche seit 1811 in Paris gewohnt habe. – FOURCAUD (1904, S. 124), nennt dieselbe Adresse, wo das Ehepaar ein *logement garni* bezogen hätte. Doch hätten sie Françoise RUDE desöfteren ihren Sohn anvertraut. FOURCAUD nennt keine Adresse Françoise RUDÉs.

¹⁰⁷⁵ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 29.07.1827. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 35 u. 36, hier: Blatt 1, Fol. 1 r.

¹⁰⁷⁶ Ebd.

¹⁰⁷⁷ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 25.09.1827, Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 37 u. 38, hier: Blatt 1, Fol. 2 r.

¹⁰⁷⁸ Ausst.-Kat. Paris 1827, S. 139: "Mme. RUDE, rue d'Enfer, n. 66. 923 – Portrait de femme."

n'est pas [/] une chose assez remarquable pour une exposition [/] mais un des anciens camarades de rude qui cest de [/] l'institut et de la commission pour la reception [/] des ouvrages envoyé au salon a voulu absolument [/] que je lui envoy[~~x~~e- le portrait me disant [/] quil en avait pas vu qui [/] lui fasse autant [/] de plaisir. il nous a dit depuis que lorsqu'il [das Apostroph nachträglich eingefügt] [/] l'avait présenté m' de forbin et les autres [/] savans ou artistes de la commission en avai[t]e-nt [/] dit les choses les plus flatteuses voila qui [/] est d'un bon augure et ces encouragement [/] la sont bien satisfaisans pour moi.¹⁰⁷⁹

Die Behauptung der Künstlerin, sie halte das von ihr gemalte Porträt für nicht der Einsendung wert, wird durch die Wahl eines repräsentativen Formats und einer ebensolchen Darstellung ihrer Schwester konterkariert. Außerdem scheint es kein Zufall gewesen zu sein, daß ein ehemaliger Kollege François Rudes, welcher inzwischen Mitglied in der Kommission zur Annahme von Werken für den Salon war, das Gemälde zu Gesicht bekam und es sogleich Louis-Nicolas-Philippe-Auguste Comte de Forbin (La Roque d'Antheron, 19.08.1777 – Paris, 23.02.1841) zeigte. Dieser war ein ehemaliger David-Schüler, seit 1816 Angehöriger des *Institut de France* und seit 1822 *Commandeur de la Légion d'honneur*. Vor allem aber besaß er großen Einfluß, da er – ebenfalls seit 1816 – die *Direction des musées royaux* innehatte und sowohl das *Musée Charles X* als auch das *Musée du Luxembourg* gründete. Die Künstlerin verbarg hier wiederum hinter ihrer Bescheidenheit einigen Stolz. Hier scheint, ohne den geringsten Zweifel an der hohen Qualität des Porträts zu hegen, eine private Vorbesichtigung durch ein Mitglied der Kommission eingeleitet worden zu sein. Angesichts der hohen Zahl der für den Salon eingereichten Gemälde, konnte eine solche Vorbesichtigung der offiziellen Entscheidung über die Zulassung des Porträts zuträglich sein.

Das Porträt Madame Vanderhaerts ist ein Kniestück, welches die Schwester der Künstlerin in eleganter Pose auf einem mit rotem Stoff bezogenen, an den Rändern vergoldeten Sitzmöbel zeigte. Das helle Inkarnat des Gesichts und des Dekolletés des Modells waren von einer großzügigen roten Draperie hinterfangen und kontrastierten mit seinen dunklen Locken und seinem schwarz-schimmernden Seidengewand. Hinter dem Rücken Victorine Vanderhaerts ist über die Lehne ein breiter Pelzschal gebreitet, welcher bis in ihren Schoß reicht, worin ihre rechte Hand ruht. Ebenso wie die locker über die links der Dargestellten befindlichen Armlehne herunterfallende Hand, ist sie an den Gelenken mit einem goldenen Armband geschmückt. Der leicht nach rechts gewendete Körper der Sitzenden leitet den Blick der Betrachtenden auf eine ebendort hinter der Figur liegende hügelige Landschaft. Der Kopf des Modells ist hingegen einem von links vorne hereintretenden Licht zugewendet. Im Gesamtwerk Fremiet-Rudes ist dieses Gemälde das erste bekannte Porträt, in welches sie einen Landschaftsausschnitt integrierte. Diese Art des Porträts erfreute sich noch bis in die zweite Jahrhunderthälfte hinein großer Beliebtheit, wie ein Vergleich mit dem Porträt der Schauspielerin Rachel zeigt, welches von Hand Charles-Louis Müllers (Paris, 22.12.1815 – Paris, 10.01.1892) circa 1852 / 1853 entstand (Vgl. **A I, Abb. Kat.-Nr. 75.1**).¹⁰⁸⁰

Wie Geiger richtig bemerkte, wurde Madame Dartigue, eine in Paris lebende Verwandte der Dijonnaiser Familie Liégeard, vermutlich durch dieses im Salon präsentierte Porträt Claudine-Victoire Fremiet-Vanderhaerts angeregt, sich ebenfalls malen zu lassen.¹⁰⁸¹ Das Porträt Madame

¹⁰⁷⁹ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 06.11.1827. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 39 u. 40, hier: Blatt 1, Fol. 1 v und 2 r. – Ebenfalls zitiert von GEIGER [2004], S. 70.

¹⁰⁸⁰ Vgl.: MONVAL, Georges: *Les collections de la Comédie Française. Catalogue historique et raisonné*. Paris 1897, Nr. 143: MÜLLER, C. L.: "Portrait de Rachel". Öl auf Leinwand, 180 x 120 cm. Paris, Comédie Française, Inv. 71, Schenkung M. Alexandre COLONNA WALEWSKI, Sohn der Schauspielerin.

¹⁰⁸¹ GEIGER [2004], S. 71.

Dartigues (**A I, Kat.-Nr. 76**) wurde bis spätestens in der zweiten Januarhälfte des Jahres 1828¹⁰⁸² zur allgemeinen Zufriedenheit vollendet.

Anfang oder Ende des Jahres 1828 schuf die Malerin in Paris ein bislang unveröffentlichtes Porträt eines Knaben, bei dem es sich um Jules Petitot handelte. François Rudes ehemaliger Lehrmeister Pierre Cartellier (Paris, 02.12.1757 – Paris, 12.06.1831) hatte zwei Töchter. Davon war die jüngere namens Fanny seit 1824 mit dem vom bourbonischen Königshaus bevorzugten Maler François-Joseph Heim (Belfort, 16.01.1787 – Paris 30.09.1865)¹⁰⁸³ verheiratet, mit dem Rude eng befreundet war. Die ältere Tochter Cartelliers, namens Julie[-Angélique?] war Malerin und mit einem Schüler ihres Vaters, dem Bildhauer Louis-Messidor-Lebon Petitot (Paris, 22. o. 23.06.1794 – Paris, 01.06.1862)¹⁰⁸⁴ verheiratet. Dieser war der Sohn von Pierre Petitot (Langres, 11.12.1760 – Paris, 07.11.1840), der seit dem gemeinsamen Besuch der Militärschule von Brienne mit Napoleon befreundet und ein ehemaliger Schüler François Devosges war.¹⁰⁸⁵ Aus der Verbindung Julie Cartelliers und Louis Petitots ging Jules Petitot hervor (**A I, Abb. Kat.-Nr. 79**). Der Knabe ist vor einem oben beigefarbenen und in den unteren Bereichen des Bildes mit Blau und Braun abgemischten Hintergrund dargestellt. Die braunen Augen des rotwangigen Gesichts Jules Petitots scheinen die Betrachtenden direkt anzublicken. Der blonde Junge trägt ein schwarz-blaues Obergewand mit V-förmig von den Schultern zur Taille hin zulaufenden Riemen. Über seine Schultern ragt ein rund abschließender weißer Kragen mit Lochstickerei. Die Haare scheinen mit einem Borstenpinsel gemalt. Durch die Pinselstruktur bleiben feine Linien über dem hellen Grund frei, wodurch neben der Höhung der Haare in mit Weiß abgemischter Farbe Lichtreflexe erzielt werden. Im Bereich des Kragens bediente sich die Malerin der Zähflüssigkeit ihrer weißen Farbe, indem sie das Relief der Spitze plastisch auftrug. Dieser Effekt tritt durch den inzwischen leicht vergilbten Leinölfirnis oder Reste des Bindemittels stärker hervor. In seiner Präsenz ist dieses unten links signierte und datierte Gemälde beispielsweise mit dem Porträt eines Jungen von Egidius-Karel-Gustaaf Baron De Wappers (Antwerpen, 23.08.1803 – Paris, 06.12.1874) vergleichbar (**A I, Abb. Kat.-Nr. 82.3**).

Bereits zuvor hatte die Künstlerin ein nicht datiertes Kinderporträt in schwarzer Kreide geschaffen (**A I, Abb. Kat.-Nr. 74**). Nach Überlieferung der Nachfahren der Familie Petitots¹⁰⁸⁶ handelt es sich auch bei diesem Porträt um Jules Petitot, wofür die glatten blonden Haare sprechen, obwohl sein Gewand demjenigen Amédée Rudes sehr ähnelt. Im Vergleich mit dem gemalten Porträt Jules Petitots von 1828 könnte diese Zeichnung während der Parisreise des Ehepaars Fremiet-Rude im Jahre 1826 entstanden sein. Damit handelte es sich um die früheste im Original veröffentlichte Porträtzeichnung von Hand der Künstlerin, welche von ihr als vollständiges Werk erachtet, von ihr signiert und letztendlich gerahmt wurde. Die Zeichnung auf chamoisfarbenem Papier besitzt ein Ausmaß von 13,5 x 10,5 cm und ist hinter einem zeitgenössischen, ovalen Passepartout montiert. Jules Petitot ist im Brustbild nach links dargestellt. Sein rundliches Gesicht läßt noch sehr kindliche Züge erkennen. Er trägt ein dunkles Gewand, welches mittig geknöpft ist und von den Schultern zur Taille hin Zierknöpfe trägt. Zum darüberfallenden geriffelten weißen, glatt

¹⁰⁸² Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 26.01.1828. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 41 u. 42, hier: Blatt 1, Fol. 1 r: "[J]'ai travaillé un peu ces tems ici: j'ai fait [/] le portrait de m^d Dartigues cousine de la [/] famille liegeard nos artistes en sont bien contents."

¹⁰⁸³ ThB, Bd. 16 (1923), S. 277-278.

¹⁰⁸⁴ Vgl. METTRIER, Alfred: *Pierre Petitot et son fils Louis Petitot. Notice biographique*. Langres 1868, S. 42. – ThB, Bd. 26 (1932), S. 494. – Louis PETITOTS im Salon von 1827 ausgestellt Marmor "Jeune chasseur blessé par un serpent" wurde vom Staat angekauft. Er war zu der Zeit, als Sophie FREMIET-RUDE seinen Sohn malte also künstlerisch relativ etabliert.

¹⁰⁸⁵ METTRIER 1868, S. 34-35, Anm. 1. – ThB, Bd. 26 (1932), S. 494-495.

¹⁰⁸⁶ Hiermit möchte ich den Nachfahren der Familie PETITOT für ihre freundlichen Hinweise sehr herzlich danken.

abschließenden Kragen hin ist die Farbe des Obergewandes dunkler dargestellt. Sie hellt sich gegen den unteren Bereich der Zeichnung auf, wo sich unter der linken Schulter des Kindes die Signatur "Sophie Rude." befindet.

Die frühestens für Ende des Jahres 1827¹⁰⁸⁷ vorgesehene vorübergehende Rückkehr nach Brüssel verzögerte sich bis Mitte März 1828.¹⁰⁸⁸ Doch war die Aufgabe der Brüsseler Wohnung bereits Mitte Februar sicher beschlossen, denn Henri Vanderhaert wurde für ihr dortiges gemeinsames Wohnhaus am 18. Februar 1828 in das *supplément* des Volkszählungsregisters von 1816 eingetragen.¹⁰⁸⁹ Eigentlich hatten Sophie Fremiet-Rude und ihr Ehemann beabsichtigt bis zum Sommer Werke zu Ende zu führen¹⁰⁹⁰ und sich im August fest in Paris niederzulassen. Da die Künstlerin ihre schwangere Schwester unterstützen wollte, ging François Rude im Juli wiederum nach Paris voraus. Wenige Tage nach der Geburt Jean-Baptiste-Louis Vanderhaerts bat die Künstlerin am 15. Oktober 1828 ihre Freundin, ihr fortan nach Paris, 66 rue d'Enfer zu schreiben.¹⁰⁹¹ Anlässlich ihrer Salonteilnahme 1827 hatte die Künstlerin schon diese Adresse angegeben.¹⁰⁹² Bis zum Oktober 1828 hatte sie bereits einige Möbel dorthin versandt, was sicherlich dadurch erleichtert wurde, daß französischen Staatsbürgern bei der Rückführung ihrer Güter Zollfreiheit gewährt wurde.¹⁰⁹³ Seit längerer Zeit hatte sie keine ambitionierten Projekte in Angriff genommen und sie plante, erst nachdem sie in Paris voll eingerichtet seien, sich wieder ernsthafter ihrer Malerei zu widmen.

Immerhin hatte sie während der acht Monate in Brüssel trotz einer anfänglichen Krankheit einige Porträts geschaffen.¹⁰⁹⁴ Im Jahre 1828 entstand ein signiertes und datiertes Porträt einer Dame, welche im Brustbild dargestellt ist (**A I, Abb. Kat.-Nr. 78**). Ihr volles Gesicht ist durch dunkle Locken und eine – der belgisch-niederländischen Mode entsprechende – Haube, bestehend aus rot-gelben Stoffbändern und solchen aus weißer Spitze umrahmt und hebt sich von einem bräunlichen Hintergrund ab. Sie trägt ein blaues, unter der Brust gegürtetes, puffärmeliges Kleid mit weißem Spitzenkragen. Die Form dieses Gemäldes ist charakteristisch für die Porträts, welche

¹⁰⁸⁷ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 06.11.1827. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 39 u. 40, hier: Blatt 1, Fol. 1 v.

¹⁰⁸⁸ Am 11.05.1828 schreibt die Künstlerin, sie sei seit zwei Monaten in Brüssel. – Vgl. Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 11.05.1828. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 43 u. 44, hier: Blatt 1, Fol. 1 r.

¹⁰⁸⁹ Brüssel, AVB, Registre du Recensement de la Ville de Bruxelles (1816), Sektion 5, supplément, Nr. 104.

¹⁰⁹⁰ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 26.01.1828, Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 41 u. 42, Blatt 1, Fol. 1 r: "nous [] partirons pour bruxelles pour y terminer quelques [] ouvrages et revenir ici nous fixer définitivement."

¹⁰⁹¹ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 15.10.1828. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 45 u. 46, hier: Blatt 1, Fol. 2 r. – In derselben Straße (Nr. 13) hatte Jacques-Louis DAVID vor seiner Abreise nach Brüssel gelebt. – Vgl. WILDENSTEIN in: *Gazette des Beaux-Arts* (1959), S. 238.

¹⁰⁹² Ausst.-Kat. Paris 1827, S. 139, Nr. 923.

¹⁰⁹³ Nach FOURCAUD (1904, S. 127) sei rückkehrenden Exilanten die Grundsteuer erlassen worden: "Maintenant Sophie s'occupe d'envoyer le mobilier de la rue d'Arenberg, exempté, suivant la faveur accordée aux Français qui rentrent d'exil, de la taxe de Domaines. L'appartement retenu par l'artiste, est rue d'Enfer, 66." Das häusliche (Arbeits-)Umfeld wurde von FOURCAUD folgendermaßen beschrieben (S. 148): "La maison qu'ils habitent, 66, rue d'Enfer, est une ruche faubourienne, peuplée de petites gens, dénuée de tout luxe, mais honnête et silencieuse. Au fond de la cour, en contrebas, s'ouvre l'atelier de Rude, très restreint et très rustique, ayant pour plancher la terre battue, s'éclairant sur des terrains vagues en pleine végétation. Comme mobilier, presque rien: un méchant poêle, deux ou trois mauvais sièges, une plateforme [sic] à modèle montée sur roulettes, plusieurs selles à modeler, une table de bois blanc, des planches clouées aux murs, chargées de maquettes en plâtre, en cire ou en argile sèche, ou, portant divers moulages du Parthénon, le torse d'Illisus, la tête de cheval de Phidias. Le ménage a son logis au second étage: un couloir d'entrée, quatre pièces, une cuisine, le tout réduit d'aspect bourgeois, d'une propreté quasi flamande. Aucun objet d'art, sauf, sur la cheminée de la chambre, une petite figure d'athlète debout, - sans doute le *Thésée ramassant un palet* de 1806, - et, près du lit, le portrait du petit Amédée par sa mère, puis, au salon, sur un piedouche à côté du piano, le buste de Louis David." S. 155: "Au vrai, nos bonnes gens conservent à Paris des mœurs éminemment provinciales et bourgeoises. Comme en Belgique, ils travaillent tout le jour et, le soir, ils ne se plaisent point hors de chez eux."

¹⁰⁹⁴ Vgl. Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 15.10.1828. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 45 u. 46, hier: Blatt 1, Fol. 2 r: "[J]e n'ai fait que quelques portraits dont [] on a été bien content et je vais reprendre mon ouvrage [] bien sérieusement aussi tôt que nous serons installés la bas[.]".

die Künstlerin kurz vor oder nach ihrem Umzug nach Paris malte und für die der Malerin nur wenig Zeit blieb.

Um diese Zeit entstanden ferner zwei Porträts ihres Sohnes, welche sich durch die Farbe des Hintergrunds und die Blickrichtung des Kindes unterscheiden. Beide blieben in der Nachfolge der Familie Fremiet-Rude erhalten. Das eine Porträt zeigt Amédée Rude in Dreiviertelansicht nach links (**A I, Abb. Kat.-Nr. 82**). Sein hier hellbraun erscheinendes, halblang gelocktes Haar umrahmt ein rundliches Gesicht über einem glatt abschließenden, weiß-geriffelten Kragen, der von einem roten, lose geknoteten Halstuch umschlossen wird. Er trägt ein dunkles Gewand, welches sich nur wenig von dem flächig-dunkelbraunen Hintergrund abhebt.

Ein weiteres Porträt des Sohnes der Künstlerin besitzt eine größere Leichtigkeit (**A I, Kat.-Nr. 81**). Seitlich des Gesichts des Jungen fallen hier mittelbraun erscheinende Locken auf seine Schultern herunter. Er trägt dasselbe Gewand wie auf dem zuvor beschriebenen Gemälde, doch ist das Halstuch kürzer und ist mehrfarbig, rot mit orangefarbenen Streifen. Amédée Rude ist hier vor einem beige-bläulichen Hintergrund dargestellt. Das Gesicht des Kindes erhält durch feine Abstufungen eine Zartheit, die der Malerei Goyas entlehnt scheint (**A I, Kat.-Nr. 82.1**).¹⁰⁹⁵ Das Gewand ist hingegen in gröberen Pinselstrichen wiedergegeben.

Ein nicht datiertes Brustbild eines Herrn in Dreiviertelansicht nach rechts (**A I, Kat.-Nr. 83**) ist ebenfalls zeitlich um 1830 einzuordnen, da es einen ähnlichen Hintergrund besitzt wie das Porträt von Jules Petitot (1828) (**A I, Abb. Kat.-Nr. 79**) und dasjenige Louis-Amédée Rudes (**A I, Abb. Kat.-Nr. 81**). Es bestehen Argumente, daß es sich bei dem Modell des Männerporträts um Henri Vanderhaert handelt (Vgl. **A I, Kat.-Nr. 83**, "Bemerkungen" und **A I, Abb. Kat.-Nr. 83.1**).

¹⁰⁹⁵ *Manet / Velásquez. The French Taste for Spanish Painting.* (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée d'Orsay, 16.09.2002-12.01.2003; USA, New York, The Metropolitan Museum of Art, 04.03.2003-08.06.2003). Hrsg. Gary TINTEROW, Geneviève LACAMBRE. New Haven 2003.

IV DER KÜNSTLERISCHE NEUANFANG IN PARIS (1829) UND DIE POLITISCHEN UMBRÜCHE IN FRANKREICH UND BELGIEN (UM 1830)

Nachdem sich das Künstlerehepaar um die Jahreswende 1828/1829 definitiv in der Pariser rue d'Enfer Nr. 66 niedergelassen hatte, kündigte Sophie Fremiet-Rude in der ersten Februarhälfte des Jahres 1829 ein *tableau* für die nächste Ausstellung an.¹⁰⁹⁶ Damit meinte sie den Salon zu Paris, der zu diesem Zeitpunkt für das Jahr 1830 zu erwarten war, aus politischen Gründen jedoch erst 1831 stattfand. Durch ihre Einsendung zum Salon von 1831 ist das Gemälde identifizierbar.¹⁰⁹⁷ Es handelte sich um "Le Sommeil de la Vierge" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 85**). Dazu erwarb sie eine Leinwand größeren Formats, welche zwei Stempeln auf der Rückseite zufolge aus einem Spezialgeschäft namens "Au génie des Arts" stammte. Der Stempel lautete:

AU GENIE DES ARTS [] HARO [] M^d DE COULEURE [] Restaurateur de Tableaux [] Neveu et Elève de M. REY [] Rue du Colombier. N° 30 [] Faubourg St Germain. [] A PARIS.

Sie entschied sich damit gleich nach ihrer Ankunft in Paris für dasselbe Fachgeschäft, bei dem sowohl Jean-Auguste-Dominique Ingres (Montauban, 29.08.1780 – Montauban, 14.01.1867), als auch Eugène Delacroix (Charenton-Saint-Maurice, 26.04.1798 – Paris, 13.08.1863) und Jean-François Millet (Gruchy / Gréville, 04.10.1814 – Barbizon, 20.01.1875) ihr Material kauften.¹⁰⁹⁸ Der Name Haro besaß ein besonderes Renommée und diente laut den Pariser Salonkatalogen als Kontaktadresse für diverse auswärtige Künstler während des Pariser Salons.¹⁰⁹⁹ Angehörige des Familienunternehmens Haro fungierten außerdem als Restauratoren oder Experten für Nachlaßverkäufe.¹¹⁰⁰ Nach der Eröffnung des Pariser Geschäfts in der rue de Colombier Nr. 30 durch Haro im Jahre 1826 wechselte es mehrfach seine Adresse und seinen Besitzer innerhalb der Familie. Daraus resultieren unterschiedliche Firmenstempel, welche auf der Rückseite der Lein-

¹⁰⁹⁶ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 07.02.1829. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 47 u. 48, hier: Blatt 1, Fol. 1 v: "[J]e vais commencer un tableau pour l'exposition prochaine."

¹⁰⁹⁷ *Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Gravure, Lithographie et Architecture des Artistes Vivans Exposés au Musée Royal le 1^{er} Mai 1831*. Paris 1831, S. 145, Nr. 1864.

¹⁰⁹⁸ Zu dem Haus HARO vgl. insbes.: ROTH-MEYER, Clotilde: *Les marchands de couleurs à Paris au XIXe siècle*. Univ. Diss. Paris IV-Sorbonne. Leitung: Bruno FOUCART. Unveröff. Typoskript. 7 Bde. Paris 2004, Bd. 1, S. 91-92, 185-187, 350-351, 381-383, 408-409; Bd. 3 [Répertoire des Marchands de couleurs à Paris au XIXe siècle d'après les Almanachs et Annuaire du Commerce]: S. 414-419. Zu den verschiedenen Adressen vgl. Bd. 1, S. 381, Anm. 677: "La boutique de la rue du Colombier (Vie) aurait été ouverte en 1826 [...]"; S. 351: "L'adresse a changé, puisque Haro, qui s'est lancé dans la vente de couleurs en 1826 demeure 30, rue du Colombier avant de s'installer 26, rue des Petits-Augustins en 1837. Il reste à cette adresse jusqu'en 1849. Le mot manquant entre "Germain" et "devant" est "ci". En effet, il est d'usage, lorsqu'un changement d'adresse a lieu de parler de l'adresse antérieure en la précédant de cette expression "ci-devant"." – Zu einer Anekdote im Zusammenhang mit INGRES: RIOUX DE MAILLOU 1999 [1914], S. 39-42.

¹⁰⁹⁹ Z.B. "M. HARO, 30, r. du Colombier": C. BOULANGER (vermutl. Clément BOULANGER (Paris, 1805 – Magnésie, 28.09.1842) (Paris, Salon 1831), GUINDRAND (= Antoine GAINDRAND (Lyon, 21.03.1801 – Lyon, 17.10.1843) aus Lyon (Paris, Salon 1833) und [Pierre-Jean-Baptiste Ernest DE BUCHÈRE] DE LEPINOIS (Versailles, 04.01.1799 – Provins, 09.09.1848) (Paris, Salon 1834). – "M. HARO, 26, rue des Petits Augustins": [Antoine-Julien POTIER (Ville-neuve-sous-Verberie, 07.08.1796 – Charenton, 14.12.1865) aus Valenciennes (Paris, Salon 1843), Eugène [-Claude-Nicolas] NESLE (Verrey-sous-Salmaise, 1822 – Dijon, 1871) aus Avallon (Paris, Salon 1844). – "Mme [veuve] HARO [26, rue des Petits-Augustins]": Antoine-Julien POTIER (s.o.) aus Valenciennes (Paris, Salon 1845, 1846), Hippolyte COTÉ aus Brest (dort geb. 1816) (Paris, Salon 1846), Mlle Pauline DE LANOEE (Paris, Salon 1846), Hippolyte COTÉ (s.o.) (Paris, Salon 1847), Félix BARRET (Brest, 31.08.1807 – Brest, 25.11.1888) aus Quimper (Paris, Salon 1848). – "M. HARO, rue de Bonaparte, 20": Claude-Félix Théodore CARUELLE D'ALIGNY (Chaumes, 06.02.1798 – Lyon, 24.02.1871) aus Lyon (Paris, Salon 1867). – "M. HARO, rue Visconti", Jules-Joseph DAUBAN (Paris, 31.05.1822 – Paris, 06.09.1908). (Paris, Salon 1867). – Die Salonkataloge bedürfen noch einer systematischen Auswertung, weshalb diese Liste nicht erschöpfend ist. Sie ist als Anregung für weitere Forschung gemeint.

¹¹⁰⁰ Einer der von HARO organisierten Nachlaßverkauf war beispielsweise derjenige des Grafen SCHÖNBORN, Paris, 17/24.05.1867. – Zu den HARO als Restauratoren vgl. die Zeittafel in der Dokumentation zur Ausst. "Haro – Entre Ingres et Delacroix. Étienne-François Haro" (F, Paris, Musée Eugène Delacroix, 24.02.-15.05.2006) [ohne Katalog].

wände von "Haro" angebracht wurden. Diesem Umstand verdanken wir, daß sich auch der Schaffenszeitraum für nicht datierte Gemälde Sophie Fremiet-Rudes eingrenzen läßt, insofern sie auf eine Leinwand von "Haro" malte und der Stempel lesbar ist.¹¹⁰¹

Mit dem Beginn eines Historienbildes demonstrierte die Malerin ihre Ansicht, sich nach dem Umzug endlich voll ihrer Arbeit widmen zu können. Doch während des Sommers waren sowohl sie als auch ihre Familie krank.¹¹⁰² Bis zum Juli des Jahres 1829 gelang es ihr immerhin, den Entwurf (*ébauche*) ihres religiösen Historienbildes zu vollenden.¹¹⁰³

Im November arbeitete sie an dem Porträt von Madame Adèle Thomas, geborene Villiers (**A I, Kat.-Nr. 80**).¹¹⁰⁴ Diese war die Schwester von Mme Liégeard aus Dijon¹¹⁰⁵ und hatte gemeinsam mit dieser und deren Ehemann das Ehepaar Fremiet-Rude 1827 in Brüssel besucht.¹¹⁰⁶ Am 15. Oktober 1827 hatte Sophie Fremiet-Rude aus Brüssel ihrer Freundin Cécile Demoulin-Moyne in Dijon geschrieben, daß sie in Paris den Kontakt zu Adèle Villiers wieder aufnehmen wollte.¹¹⁰⁷ Bereits um die Jahreswende 1827/1828 hatte die Künstlerin mit dem Porträt von Madame Dartigue eine Verwandte Mme Liégeards gemalt (**A I, Kat.-Nr. 76**). Die aus den Jahren 1827 bis 1830 bekannten Porträts wurden also sämtlicher Weise nach Modellen geschaffen, die in persönlichem Kontakt mit der Malerin standen. Bei der Vermittlung bezahlter Arbeit scheint weiterhin Cécile Demoulin-Moyne und spätestens seit 1827 auch die Dijonnaier Familie Liégeard hilfreich gewesen zu sein, die über Kontakte in Paris verfügte und auch in das Weingeschäft der Familie Moyne involviert war.

Während der ersten Aprilhälfte des Jahres 1830 reiste die Künstlerin mit ihrem Sohn nach Dijon, um ihre Freundin Cécile Demoulin-Moyne zu besuchen.¹¹⁰⁸ Ihr Mann, der beruflich verhindert war, begleitete sie nicht, beabsichtigte aber, seine Familie in Dijon abzuholen.¹¹⁰⁹ Dort war Fremiet-Rudes künstlerischer Ruf über ihre Freundin wachgehalten worden. Da sie über die Familie Liégeard gehört hatte, daß Porträts dort gut bezahlt würden und sie vorhatte, in Dijon zu arbeiten,¹¹¹⁰ dürften sich für die Malerin auch einige Aufträge ergeben haben. Unter diesen Gemälden befanden sich wahrscheinlich das im März 1830 projektierte "Portrait d'Edmée"¹¹¹¹ (**A I, Kat.-Nr.**

¹¹⁰¹ Vgl. Anm. 1099.

¹¹⁰² Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 07/1929. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 49 u. 50, hier: Blatt 1, Fol. 1 r.

¹¹⁰³ GEIGER ([2004], S. 74, Anm. 8) erwähnte einen Brief Sophie FREMIET-RUDES an Anatole DEVOSGE im Archiv des MBA Dijon, Fonds DEVOSGE, Paris, 23.07.1829: "[J]'aurais été bien aise de recevoir tes conseils avant de repeindre sur l'ébauche." – Vgl. Anm. 15.

¹¹⁰⁴ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 19.11.1929. Paris BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 51 u. 52, hier: Blatt 1, Fol. 1 v: "[D]ans ce moment-ci le portrait de m^d [/] thomas adèle villier qui est bonne et [/] aimable comme a dijon malgré qu[']il soit [/] peu avancé ils en sont déjà bien contents".

¹¹⁰⁵ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 08.03.1830. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 53 u. 54, hier: Blatt 1, Fol. 2 r: "m^d [/] liegeard villiers avait chargé sa sœur m^d thomas [/] de lui acheter un bon en donnant du vin."

¹¹⁰⁶ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 29.07.1827. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 35 u. 36, hier: Blatt 1, Fol. 1 r: "m liegeard, sa femme et [/] sa sœur qui sont venus tous trois nous voir [/] à bruxelles."

¹¹⁰⁷ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 15.10.1828. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 45 u. 46, hier: Blatt 1, Fol. 1 v: "en arrivant a paris j'irais [/] renouveler connaissance avec adèle villier rude la déjà [/] vu et elle lui a témoigné [d]–e désire de me voire nous [/] ne serons pas très éloignées d'une de l[']autre."

¹¹⁰⁸ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 06.04.[1830]. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 55 u. 56, hier: Blatt 1, Fol. 1 r.

¹¹⁰⁹ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 08.03.1830. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 53 u. 54, hier: Blatt 1, Fol. 1 v.

¹¹¹⁰ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 07.02.1829. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 47 u. 48, hier: Blatt 1, Fol. 1 v: "[Q]uand j'irai a dijon je veux [/] y faire une petite fortune; j'ai appris par liegeard [/] qu'on y payait fort bien les portrait pourqu'oi [/] n'en courai-je pas a faire comme les autres [/] quand-dis-tu?"

¹¹¹¹ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 08.03.1830. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 53 u. 54, hier: Blatt 1, Fol. 2 r: "[T]u me diras si ce [/] sont des bustes que vont edmée afin que [/] j'apporte les toiles conveables."

84) und dasjenige von "M^d Guilemot" (A I, Kat.-Nr. 89),¹¹¹² wobei die Abkürzung der Anrede "Marchand" oder "Madame" bedeuten könnte. Zu dem letztgenannten Gemälde äußerte sich der Dijonnaiser Maler und Bildhauer Pierre-Paul Darbois (Dijon, 11.01.1785 – Dijon, 30.09.1861) in abfälliger Weise: Aus einem Brief der Künstlerin vom 19. Februar 1832 läßt sich entnehmen, daß er ihr gegenüber und auch Cécile Demoulin-Moyne gegenüber angemerkt hatte, daß ihre Porträts sehr effektiv seien, vor allem sobald sie gefirnißt seien. Möglicherweise hatte die Malerin aufgrund ihrer Abreise nicht mehr selber den Firniß vornehmen können. In ähnlichen Fällen hatte sie bereits Malerkollegen gebeten, diesen zu übernehmen.¹¹¹³ Die Künstlerin mußte also die Bemerkung Darbois als Seitenhieb auf ihr Talent auffassen. Ihrer Schrift und den zahlreichen Korrekturen ist anzumerken, daß sie sehr aufgebracht gewesen sein muß:

ce que tu me dis de m^d Darbois, au sujet du vernis [/] de L^v rais m'éton[xxx]ner – si quelque chose pouvait m'éton[xxx]ner – dans [/] ce monde. [der Punkt ligiert] en dinant ici il m'avait parlé de mes [/] portraits. du bel effet qu'ils [das Apostroph nachträglich eingefügt] produisaient depuis qu'ils [das Apostroph nachträglich eingefügt] étaient [/] vernis, surtout, celui de m^d Guilemot, qu'elle [das Apostroph nachträglich eingefügt] franchise.¹¹¹⁴

Allgemein ist über diese Reise nur wenig bekannt.¹¹¹⁵ Unter Berücksichtigung der sonst üblichen Dauer von Familienbesuchen über größere Distanz ist wahrscheinlich, daß der Aufenthalt der Künstlerin in Dijon auf mehrere Wochen geplant war. Somit ist möglich, daß sie aufgrund der Julirevolution ihren Aufenthalt in Dijon verlängerte.

Bei der Pariser Ausstellung zugunsten der Revolutionsopfer, der *Exposition au profit des blessés des 27, 28, 29 juillet 1830* in der Pariser *Galérie du Luxembourg* war sie nicht vertreten.¹¹¹⁶ Wie Sfeir-Semler bemerkte traf diese Wohltätigkeitsveranstaltung unter der Künstlerschaft allgemein auf nur wenig Interesse.¹¹¹⁷ Es ist jedoch möglich, daß Fremiet-Rude die Unterstützung dieser Ausstellung verzichtete, da eine Sympathiebekundung für die Julirevolution im Falle eines erneuten politischen Umschwungs ihre Karriere gefährden oder sogar ein erneutes Exil erforderte. Zwar war sie sicherlich durch das von ihrem Vater und ihrem Ehemann vertretene republikanische Gedankengut geprägt. Doch die Revolution war von bürgerlichen Kreisen initiiert worden, und obwohl der Hauptteil ihrer Klientel in Paris eben diesen entstammte, identifizierte sie sich nie wirklich mit ihnen, sondern grenzte sich als Künstlerin ab.¹¹¹⁸ In dieser Eigenschaft und geprägt durch ihre Lebenserfahrung, war sie wahrscheinlich bereits zu einer Überzeugung gelangt, welche sie rund zwanzig Jahre später gegenüber einem Künstlerkollegen äußerte, nämlich, daß man sich als Künstler nie öffentlich in die Politik einmischen sollte:

¹¹¹² Falls es sich um eine Frau handelte, könnte Madame GUIL[L]EMOT die Ehefrau des in Beaune am 14.01.1765 getauften und in Paris am 11.12.1834 verstorbenen Ingenieur und Architekten François GUILLEMOT gewesen sein (Nachgewiesen bei LAVEISSIÈRE 1980, S. 258-259) und / oder eine Verwandte des *Capitaine d'état major* GUILLEMOT, der spätestens ab 1875 im Haus rue des Feuillantines Nr. 90 wohnte, wo Sophie FREMIET-RUDE bereits 1867 verstarb. (Vgl. Paris, Archives de Paris, D¹ P4 / 438, "Calepin du Cadastre de 1862", "Rue des Feuillantines", Nr. 90). – Der – relativ verbreitete – Nachname GUILLEMOT wurde auch von einem Maler namens Alexandre-Charles GUILLEMOT (1786 – Paris, 1831 o. 1833) getragen, der ein Schüler Jacques-Louis DAVIDS war. Außerdem ist ein Maler namens N. GUILLEMOT nachweisbar (BÉNÉZIT 1999, Bd. 6, S. 576).

¹¹¹³ Zum Beispiel im Falle des "Portrait de Cécile Moyne" (1819).

¹¹¹⁴ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 19.02.1832. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 61 u. 62, hier: Blatt 1, Fol. 1 v und Fol. 2 r. – Ebenso unvorteilhaft äußerte sich DARBOIS zum Werk François RUDES. Möglicherweise streute DARBOIS derartige Bemerkungen bewußt, zumal seine Frau sich als Malerin ebenfalls im Pariser Salon zu etablieren versuchte und er selber Bildhauer in Dijon war, wo François RUDE künstlerisch wieder verstärkt ins Gespräch kam. Die beiden Ehepaare standen also in einem beruflichen Konkurrenzverhältnis.

¹¹¹⁵ Vgl. GEIGER [2004], S. 74.

¹¹¹⁶ Vgl. *Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessins et Lithographies exposées dans la Galérie de la Chambre des Pairs*. (Ausst.-Kat. "Exposition au Profit des Blessés"). Paris, Galérie du Luxembourg. Paris 1830.

¹¹¹⁷ SFEIR-SEMLER 1992, S. 203, S. 203.

¹¹¹⁸ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 06.03.1833. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 67 u. 68, hier: Blatt 1, Fol. 1 r: "[J]e ne vois presque que [/] des artistes."

Il faut [/] qu'on sache parfaitement, que vous ne vous mêlez jamais de poli[qt]-ique cela est très important [.]¹¹¹⁹

Die absolutistisch geprägte Regierungsweise Charles X. stellte das republikanisch gesinnte Ehepaar Fremiet-Rude politisch wohl kaum zufrieden. Doch der Monarch der älteren Bourbonenlinie war als Förderer der Kunst renommiert.¹¹²⁰ Das Künstlerehepaar hatte vermutlich auf eben diesen Ruf gebaut und in der Tat wurde Rude im Rahmen des *Arc de Triomphe* engagiert.¹¹²¹ Möglicherweise war der Kontakt zu Cartellier und Heim hilfreich, denn beide hatten an der Dekoration des Louvre mitgewirkt. Im Jahre 1824 hatte Heim anlässlich des Salons von 1824 Charles X. in dem Moment gemalt, in dem dieser Heims Schwiegervater Cartellier eine Medaille übergab. Doch die ultramontane Gesetzgebung des Königs und sein Versuch, den Adel zu begünstigen, erregte größtes Mißfallen unter liberal gesinnten Kräften.¹¹²² Der Versuch Charles X., durch die Unterzeichnung der vier *Juliondonnanzen* die Opposition auszuschalten, kam für letztere einem Staatsstreich gleich.¹¹²³ Nach der Julirevolution wurde Louis-Philippe welcher der jüngeren Linie der Bourbonen entstammte, als sogenannter "Bürgerkönig" eingesetzt. Charles X. ging nach Großbritannien ins Exil. Sophie Fremiet-Rude scheint an den guten Intentionen Louis-Philippes keinen Zweifel gehegt zu haben, hoffte, daß er von den ihn umgebenden Personen unterstützt würde und, daß sich – wie bei seinem Vorgänger – die Kunstliebe in Aufträgen niederschläge:

[R]ien n'est encore décidé pour ce qui concerne les [/] travaux et nous sommes dans l'attente cet état peut [/] durer long-tems car il y a bien d'autres choses a [/] organiser avant les arts et surtout afin une [/] révolution comme celle qui c'est faite en 3 jours [/] mais notre roi a les meilleurs intentions du monde [/] esperons que les gens qui l'entourent le seconderont [/] et que peut[-]être on pensera aux artistes qu[/] ils ne [/] faut pas laisser mourir de faim car ils iraient [/] rechercher Charles X. qui reviendrait, j'en suis [/] sure malgré qu'il [das Apostroph nachträglich eingefügt] soit très occupé a chas[s]er en [/] angleterre.¹¹²⁴

Bei den Personen in der Umgebung Louis-Philippes meinte die Künstlerin wahrscheinlich François-Pierre-Guillaume Guizot (Nîmes, 04.10.1787 – Val-Richer / Saint-Ouin-le-Pin, 12.09.1874) und Louis-Adolphe Thiers (Marseille, 15.04.1797 – Saint-Germain-en-Laye, 03.09.1877), der Louis-Philippe zum Thron verholfen hatte, und mit dem François Rude wegen seiner Arbeiten für den *Arc de Triomphe* in Kontakt stand. Im Brief vom 14. September äußerte sie Angst um ihre Familie in Brüssel, denn in den Niederlanden war der Nationalismus zur Sprengkraft im Staat geworden und führte am 4. Oktober 1830 schließlich zur belgischen Unabhängigkeitserklärung:

[T]u as surement vu par les journaux que [/] la Belgique est en révolution cela peut être bien [/] long et malgré que papa me dise d'être parfaitement [/] tranquille je voudrais qu'ils [das Apostroph nachträglich eingefügt] soient tous ici.

¹¹¹⁹ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, [o.O.], [o.J.]. "Jeudi" [nach dem Tod v. Devosge am 08.12.1850]. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 162, Blatt 1, Fol. 1 v. – Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, [o.O.], [o.J.]. "Jeudi" [nach dem Tod v. Devosge am 08.12.1850]. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 164, Blatt 1, Fol. 1 r: "Les opinions [/] politiques voilà ce que vos ennemies [/] mettent constamment en avant."

¹¹²⁰ Vgl. zu seiner Epoche die wichtige Studie von: CHAUDONNERET 1999.

¹¹²¹ CHAUDONNERET 1999, S. 176. – FEULLERAT, Christophe: *François Rude: le haut relief de l'Arc de Triomphe de l'Étoile*. Mémoire de Maîtrise, Université Paris IV-Sorbonne. Leitung: Bruno FOUART. Unveröff. Typoskript. Paris 1989.

¹¹²² Diese Ordonnanzen umfaßten die Auflösung der neu gewählten Abgeordnetenkammer und Ansetzung von Neuwahlen sowie die Aufhebung der ohnehin bereits reglementierten Pressefreiheit und eine drastische Erhöhung des Wahlzensus, wodurch die unteren Volksschichten und fast die gesamte Mittelschicht vom Wahlrecht ausgeschlossen waren. – Vgl. SCHULZE, Hagen: *Staat und Nationen in der europäischen Geschichte*. München 1994, S. 213.

¹¹²³ Vgl. KOSSOK, Manfred: *Revolutionen der Weltgeschichte. Von den Hussitern bis zur Pariser Kommune*. Stuttgart 1989, S. 277-278. – MARRINAN, Michael: *Painting Politics for Louis-Philippe. Art and Ideology in Orleanist France, 1830-1848*. New Haven, London 1988, S. 27.

¹¹²⁴ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 14.09.1830. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 57 u. 58, hier: Blatt 1, Fol. 1 r.

Die Revolution im südlichen Teil der Niederlande dauerte an und die Schwester der Künstlerin, Victorine, unterstützte die belgischen Unabhängigkeitsbestrebungen:

[V]ictorine [] est heureusement a bruxelles toute prête a se sauver [] a mons si malheureusement les belges étaient vaincus [] ce que victorine n'a pas l'air de craindre car elle [] partage l'enthousiasme de cette brave nation qu'on [] a trompée et trahie et qui n'était nullement [] organisée pour repousser l'ennemi tout ce qui peut [] porter un fusil ou une faux est parti de bruxelles [] victorine me dit qu'elle [das Apostroph nachträglich eingefügt] fait de la charpie pour [] des blessés qu'on va amener a bruxelles cette guerre [] est affreuse avec des brigands qui commettent toutes [] les horreurs imaginables les pauvres belges se [] feront tuer jusqu'au dernier. nous ne savons [] pas encore si l'armée française qui est partie [] si précipitant et qui a été arrêté [d]t-out d'un [] coup par quelques entraves diplomatiques est [] en Belgique. ✕ la froide raison de no[x]s- [] hommes d'état donnera peut être le terns au [] roi de hollande de mas[s]acrer les belges comme [] l'empereur de russi fait avec les polonais nous [] sommes dans une position bien extraordinaire [] après une révolution comme celle de l'année [] passée. peut[-]être la chambre nous sauvera [] espérons!¹¹²⁵

Die Malerin befürchtete also im August 1831, daß die französische Armee weiterhin zögere, in den belgischen Niederlanden gegen die Truppen Wilhelms I. von Oranien einzuschreiten, und daß sich ein Massaker ergebe, wie es die Russen unter den Polen angerichtet hätten. Sie hoffte diesbezüglich auf eine rettende Entscheidung des Abgeordnetenhauses. Rund ein halbes Jahr später, am 19. Januar 1832, stellte die Künstlerin fest, daß die Regierung innenpolitisch den anfangs eingeschlagenen liberalen Weg verlassen, und auch außenpolitisch ihre Ideale verraten habe:

[L]'avenir [] n'est pas rassurant, car nous touchons à une crise inévitable [] maintenant. Notre gouvernement malgré les avis des liber[xxx]aux-, [] a pris une route qui le perd et nous peut[-] être aussi. on [] a essû, ou feint de croire que les donneurs de conseils vo[u]laient [] renvoyer ce qu'ils [das Apostroph nachträglich eingefügt] avaient établis en ver[x]s-ant leur sang, ils [] vou[x]l-laient au contraire que le gouvernement contenta la majorité [] seul moyen de salut. le mecontentement est grand et la [] misère générale, nous avons abandonés tous les malheureuses [] peuples qui nous auraient secourus quand nous en aurions [] eu besoin. et en faisant des bassesses [b]p-our avoir la paix, [] nous no[p]b-[-]tjendrons que la guerre il fallait éffrayer et [] nous faisons pitié.[]¹¹²⁶

In der Tat förderte Louis-Philippe das finanzkräftige Großbürgertum und begünstigte so die Industrialisierung, in deren Fortlauf sich die Ausbeutung der Kleinbürger und Arbeiter verschärfte. Die Verelendung der Arbeiter führte 1831 und 1834 zur Erhebung der Seidenweber in Lyon, die blutig niedergeschlagen wurde. Die Unterdrückung der Unruhen von 1831 bis 1834 machte die Divergenz zwischen den Idealen von 1789 und der damals aktuellen politischen Realität offensichtlich.¹¹²⁷ Das Unsicherheitsgefühl der Bürger wurde daraufhin bewußt geschürt, um mit den *Septembresetzen* 1835 die Zensur wieder einzuführen. Weitere Unruhen entstanden durch direkte Angriffe gegen die Staatsmacht: 1832 scheiterte ein legitimistischer Putschversuch von Marie-Caroline de Bourbon-Deux Sicile, duchesse de Berry (Palermo, 05.11.1798 – Brunnsee, 16.04.1870) und in den Jahren 1836 und 1840 versuchte Charles-Louis-Napoléon Bonaparte (Paris, 20.04.1808 – Chislehurst / London, 09.01.1873), der spätere Napoleon III., der als Neffe Napoleons I. Sympathien bei der republikanischen Opposition besaß, die Regierung an sich zu reißen. Diese Vorgänge unterstrichen die instabile, krisenhafte Situation der Julimonarchie. Besonders die Zeit zwischen 1834 und 1840 war von langwierigen Regierungskrisen geprägt.¹¹²⁸

¹¹²⁵ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 10.08.1831. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 59 u. 60, hier: Blatt 1, Fol. 1 v und 2 r.

¹¹²⁶ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 19.01.1832. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 61 u. 62, hier: Blatt 1, Fol. 1 v.

¹¹²⁷ MARRINAN 1988, S. 108.

¹¹²⁸ LOTH in: *Frankreich-Plötz* 1993 [1985], S. 210.

Die Mitglieder der zur Zeit Louis-Philippes häufig wechselnden Kabinette wurden nicht selten Gegenstand bissiger politischer Karikaturen: Honoré Daumier (Marseille, 1810 – Valmondois, 10.02.1879) stellte beispielsweise in seiner Lithographie "Le Charenton Ministeriel", die 1832 in der Zeitschrift *La Caricature* erschien, die prominentesten Persönlichkeiten der Julimonarchie als Geistesranke dar, welche in sich selbst genügender und verantwortungslos wirkender Weise zweifelhafte Ziele verfolgen.

Auch François Rude nahm um 1830 an den politischen Vorgängen in Frankreich und Belgien regen Anteil. In seinem Skizzenbuch befindet sich eine Zeichnung der ephemeren Architektur, die der Zeremonie der Ernennung König Leopolds I. von Belgien am 21. Juli 1831 diente und in einem Gemälde Ferdinand de Braekeleers d.Ä. (Antwerpen, 12.02.1792 – Antwerpen, 16.05.1883) aus dem Jahre 1856 erkennbar ist (**A II, Abb. 30.1**).¹¹²⁹ Auf dieser Zeichnung (Vgl. **A II, Abb. 30**) sind das Monogramm des neuen Königs "L" in der Kartusche oberhalb der Empore und die beiden die hinaufführende Treppe flankierenden flämischen Löwen deutlich erkennbar. Außerdem befindet sich in diesem Skizzenbuch ein politischer Gesangstext, der entweder von Rude transkribiert oder von ihm gedichtet wurde.¹¹³⁰ Es ist also möglich, daß François Rude anlässlich der Feier am 21. Juli 1831 in Brüssel weilte.

Das politische Schicksal Belgiens verursachte nicht nur ein reges politisches Interesse bei dem Künstlerehepaar. Zumindest für Sophie Fremiet-Rude bildete die geistige Involvierung in das nationale Schicksal Belgiens auch eine Möglichkeit, sich vom Tod ihres eigenen Sohnes, der am 6. Oktober plötzlich und aus ungeklärter Ursache verstarb, abzulenken.¹¹³¹ In ihrem Brief oben zitierten Brief vom 10. August 1831 ging sie beispielsweise gleich nach der Schilderung ihres persönlichen Leids auf das Tagesgeschehen in Belgien über:

[J]’ai presque renoncé a toutes mes connaissances pour [] le moment car partout je vois des enfans. [] tu as du voir par les journaux le triste état [] de la Belgique [...]

Amédée blieb das einzige Kind des Ehepaars Fremiet-Rude. Zur Ablenkung von dem Verlust des Sohnes versuchten beide, in ihrem vorherigen Alltag Halt zu finden. Sophie Fremiet-Rudes schickte ihr auf 1831 datiertes Gemälde "Le Sommeil de la Vierge" für den Salon desselben Jahres ein, wo es im April angenommen wurde, ebenso wie zwei Frauenporträts, die im Salonkatalog schließlich unter ein und derselben Nummer figurierten (**A I, Abb. Kat.-Nr. 85** und **Kat.-Nr. 86** und **87**).¹¹³² Beide sind nicht näher identifiziert und lokalisiert. Für das Gemälde "Sommeil de la Vierge" läßt sich festhalten, daß sie sich hier für ein sehr seltenes Bildthema¹¹³³ und außerdem für ein – im Verhältnis zu ihren früheren Historienbildern, welche die Antike thematisierten – relativ kleines Bildformat entschied. Das Gemälde zeigt mittig die schlafende Maria, sitzend an einen ebendort befindlichen monumentalen unten kahlen und oben mit Rankpflanzen bewachsenen Felsblock gelehnt. Sie trägt ein für Mariendarstellungen traditionelles rotes Gewand mit blauem Umhang. Der rechts von ihr im Kontrapost stehende blonde Jesusknabe stützt sich mit seinem linken Ellenbogen auf das rechte Knie seiner Mutter und hält seine rechte Hand in einer sehr entspannt wirkenden Geste segnend dem heranschreitenden dunkelhaarigen Johannesknaben

¹¹²⁹ BRAEKELEER, Ferdinand DE: "La cérémonie de l'Inauguration du Roi Léopold I^{er} le 21 juillet 1831" (1831), Öl auf Leinwand, 60,5 x 82,5 cm. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 2964. – Ders. Künstler, ders. Titel (1856), Öl auf Leinwand, 134,5 x 203,5 cm. Unten links signiert und datiert: Ferdinand de Braekeleer / Anvers 1856; Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, inv. 1371.

¹¹³⁰ Vgl. MAYER in: Ausst.-Kat. Brüssel 2000 (c), S. 151.

¹¹³¹ Amédée RUDE wurde am 06.10.1830 auf derselben Parzelle des Pariser Friedhofs Montparnasse begraben, wo später auch seine Eltern beerdigt wurden. – Vgl. GEIGER [2004], S. 75.

¹¹³² Ausst.-Kat. Paris 1831, S. 145, Nr. 1854: "Le sommeil de la Vierge." und Nr. 1865: "Portraits, même numéro."

¹¹³³ FOUCART [1980], Bd. 5, S. 560. – In einer späteren Veröffentlichung FOUCARTS zum selben Thema [FOUCART 1987] erwähnte der Autor die Künstlerin jedoch nicht mehr.

entgegen. Dieser ist mit einem Schafspelz bekleidet, hält in seiner Rechten ein kleines Kreuz und zeigt dem Jesusknaben mit seiner erhobenen Linken einige weiße Blüten. Hinter ihm fällt das felsige Gelände gegen ein Gewässer und eine hügelige Landschaft ab. Links der beschriebenen Szene befinden sich zwei Personen, eine männliche und eine weibliche. Sie befinden sich in einem verschatteten Bereich und schauen auf die vor ihnen sich abspielende, in warmes Licht getauchte Szene. Alle Personen sind mit einem Heiligenschein in Form eines dünnen, goldfarbenen Rings gekennzeichnet. Die männliche Person könnte Joseph darstellen. Bei der weiblichen Figur ist fraglich, ob es sich um die Heilige Anna oder die Heilige Katharina handelt, denn sie besitzt keinerlei Attribut. Durch die Darstellung der beschriebenen fünf Figuren in dieser Landschaft scheint das Gemälde mehrere Bildtypen miteinander zu verweben: Den der Felsgrottenmadonna, in dem Maria aber traditionell alleine dargestellt ist, denjenigen der Madonna mit dem Jesus- und dem Johannesknaben, worauf der Jesusknabe jedoch gemeinhin ein jüngeres Alter aufweist, denjenigen der Vermählung Sankt Katharinens mit dem Jesusknaben, wobei allerdings als Attribute für die Heilige das Rad und für Jesus der Ring fehlte und denjenigen der Ruhe auf der Flucht, während derer Maria schlafend dargestellt wird, jedoch nur sie, ihr Mann und ihr Kind zugegen sein sollten. Wie Geiger richtig bemerkte, ähnelt die Gesichtsphysiognomie der männlichen Figur, welche sie als Joseph identifiziert, derjenigen des dunkelhaarigen und –bärtigen Modells in zwei vorigen Gemälden religiösen Inhalts, nämlich in "La Sainte Lecture" (1819) (A I, Abb. Kat.-Nr. 17) und "La Présentation au Temple" (1825) (A I, Abb. Kat.-Nr. 72).¹¹³⁴ Auch die Lichtführung beider Gemälde ist ähnlich. Doch erscheinen hier die männliche und die weibliche Heiligenfigur als Betrachtende der ins Licht gerückten Szene, ähnlich wie Stifterfiguren auf mittelalterlichen Retabeln. Bei dem Gemälde handelt es sich um eine sehr außergewöhnliche Komposition, die, wie der Bildtypus des "Schlafs des Jesuskindes", auf dessen Passion hindeutet. Möglicherweise verursachte die Uneindeutigkeit des Bildthemas bei zeitgenössischen Kritikern Berührungsängste, wie die spärliche Überlieferung von Kommentaren zu dem Gemälde vermuten lässt. Der einflussreiche Kritiker Landon äußerte sich positiv dazu: "Mme S. Rude, née Fremiet, a traité avec grâce le Sommeil de la Vierge."¹¹³⁵ Ansonsten vollzog sich die kritische Betrachtung des Gemäldes eher *en passant*, so bei Lenormant, der sich erst 1833 im Rahmen des erfolgreicheren Gemäldes "Les Adieux de Charles I^{er}" an das Gemälde erinnern sollte¹¹³⁶ und Jal, der sie 1831 in einem extra den *talens féminins* gewidmeten Kapitel unter dem Namen "Madame Ruden" [sic!] mit anderen Künstlerinnen mit der Initiale "R" gleichsetzte, deren Einsendungen ihn durchweg nicht überzeugt hatten:

Madame Raulin, mademoiselle Revest, madame Reys, mademoiselle Ribault, madame Ribeiro, mademoiselle A. Riché, mademoiselle C. Richer, mademoiselle Riot, madame Rivière, mademoiselle Rossignon, madame Rouillard, madame Ruden [sic], madame Rumilly. J'ai peur que la letter R ne soit guère plus chanceuse que sa soeur aînée. [...].¹¹³⁷

Da Fremiet-Rude wieder vorrangig als Frau und anschließend als Künstlerin betrachtet wurde, fiel sie hinsichtlich ihrer Bewertung durch Kritiker gelegentlich wieder hinter die Bedingungen zu-

¹¹³⁴ Vgl. zu diesem Bild GEIGER [2004], S. 75-77. Auf S. 76 nennt sie als Vergleichswerke: "La Vierge, Sainte Anne et l'Enfant" von Leonardo DA VINCI und "La Grande Sainte famille" von Raffaello SANTI.

¹¹³⁵ LANDON 1831, S. 202.

¹¹³⁶ LENORMANT, Charles: *Salon de 1833*. Paris 1833 (= Les Artistes contemporains, Bd. 2), S. 193.

¹¹³⁷ JAL, Auguste: *Salon de 1831. Ébauches critiques*. Paris 1831, S. 172, im Kapitel: "Statistique des talens féminins." S. [161] – 176. – Nach dem Register handelt es sich um "Madame Rude" (Vgl. S. 315). Mit "ältere Schwester" waren Künstlerinnen mit dem Anfangsbuchstaben ihres Namens "P" gemeint (Vgl. S. 171: "La chance n'est pas à la lettre P dans ce catalogue alphabétique des talens féminins. [...]"). – Zu JAL (1795-1873) als Kunstkritiker vgl. KOHLE, Hubertus: "Kunstkritik als Revolutionsverarbeitung. Das Beispiel Auguste Jal." In: *Frankreich 1815-1830* 1993, S. 171-186.

rück, welche sie im Salon von Gent erreicht hatte. Zwar hatte man ihr dort 1826 indirekt vermittelt, sie solle nicht anmaßenderweise mit dem Aktstudium in eine Männerdomäne eindringen, doch bedeutete die Tatsache, daß man ihren Frauenakt als sehr lebensnah erachtete, gleichzeitig, daß man ihn sehr gelungen fand. An dem Talent der Künstlerin hatte man also keinen Zweifel gehegt. Dieses mußte sie in Paris, zudem gegen eine weit größere Konkurrenz, erst wieder unter Beweis stellen und versuchen, sich einen weitgehend von ihrem Geschlecht unbeeinflussten Platz innerhalb der Künstlerschaft zu erarbeiten. Dies gelang ihr anlässlich des nächsten, 1833 stattfindenden, Salons mit der Wahl eines national-historischen Themas. Mit dem Gemälde "Le Sommeil de la Vierge" wandte sich die Künstlerin endgültig der romantischen Bewegung zu, deren Grundzüge hier allgemein umrissen werden sollen, gemeinsam mit den neuen Bedingungen, auf welche die Künstlerin in Paris traf.

IV.1 PROBLEMATIK ROMANTISCHER HISTORIENBILDER IN FRANKREICH

Orientierte die klassizistische Malerei sich stilistisch und inhaltlich an der Antike, so führte die romantische Bewegung die Historienmalerei zu mannigfaltigen Ausdrucksformen und Themen.¹¹³⁸ Obwohl Historien Gemälde beider Stilrichtungen auf Literatur basierten, lassen sich folgende allgemeine Unterscheidungskriterien festhalten: Der romantischen Historienmalerei dienten nicht mehr antike Mythen, sondern historische Quellen, zeitgenössische Geschichtsliteratur oder Tatsachenberichte als Vorbild. Eine Neuerung lag in der Darstellung des Helden: In der Romantik wurden sie als empfindsame Individuen gezeigt, die sich nicht selten in einer Situation strategischer Niederlage oder kurz vor dem Tod befanden.¹¹³⁹ Oft wurde die Linie gegenüber der Kunst des Klassizismus weniger und die Farbe stärker betont, so daß romantische Historien Gemälde stärkere bildimmanente Bewegung zu besitzen scheinen.

Doch trotz dieser zur Einschätzung von Gemälden hilfreichen Kriterien ergeben sich folgende Schwierigkeiten. Erstens ist die zeitliche Einordnung der romantischen Kunst aufgrund ihrer gelegentlichen stilistischen Verschmelzung mit derjenigen des Klassizismus¹¹⁴⁰ nicht immer leicht zu treffen. Während der betreffenden Zeit ist außerdem eine Vermischung von Historien- und Genremalerei zu beobachten,¹¹⁴¹ Wie Muhr bemerkte, hat diese "Mischform aus Historien- und Genremalerei [...] bisher keinen Platz als eigenständige Gattung in der Kunstgeschichte behaupten"¹¹⁴² können. Die historische Genremalerei der Romantik stand in der Tradition der Malerei des *style troubadour*, die eine wichtige Vorläuferrolle einnahm.¹¹⁴³ Wie jegliche Historienmalerei, stand auch diejenige der Romantik im Spannungsfeld zwischen Historizität und Faktizität, wobei diese Einteilung selbstredend nicht weniger zeitgebunden ist als die betrachtete Epoche selber.

¹¹³⁸ Zum Begriff des Historienbildes vgl.: ZIESENER-EIGEL 1982, S. 19-20.

¹¹³⁹ BUSCH, Werner: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München 1993,

¹¹⁴⁰ Vgl. die Kurzdefinition des Klassizismus von LAVEISSIÈRE, Sylvain: "Introduction au Néo-classicisme." In: *Néo-classicisme*. Paris 1989, S. 3-15.

¹¹⁴¹ Zur beginnenden Verschmelzung von Genrethema und Historienkomposition im 18. Jahrhundert vgl.: "Die Demonstration gesellschaftlicher Rollen oder die Annäherung von Genre und Historie." In: SCHNEEMANN, Peter Johannes: *Geschichte als Vorbild: die Modelle der französischen Historienmalerei 1747-1789*. Berlin 1994. (= Gießen, Univ. Diss. 1993), S. 143-150.

¹¹⁴² MUHR, Stefanie: *Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts*. Köln, Weimar, Wien 2006, S. [11].

¹¹⁴³ Vgl. HASKELL 1987, S. 71.

Eine etwaige Diskrepanz von Historizität und Faktizität gilt es zunächst zu entdecken und anschließend zu hinterfragen.

Die Verbreitung der Romantik um die Mitte der 1820er Jahre löste das Kunstschaffen im klassizistischen Stil nicht schlagartig ab – so kam die der Romantik zugerechnete thematische Behandlung des griechischen Unabhängigkeitskrieges zur selben Zeit zum Tragen, als an den Akademien nach der griechischen Antike gearbeitet wurde. Obwohl diese Praxis hier weiter gepflegt wurde, spricht man zur Einordnung der Kunst der Zeit ab 1830 kaum noch von Klassizismus. Die Verwendung der Begriffe Klassizismus und Romantik sorgt durch die gelegentliche Vermischung beider Stile für Unsicherheit. Besonders augenscheinlich wird dies bei der Beschreibung des farbenintensiveren Spätstils Jacques-Louis Davids. Entsprechendes ist bei Graphiken zu beobachten, die aufgrund ihres Entstehungszeitraums und ihres Inhalts der Romantik zugerechnet werden, andererseits jedoch als Gestaltungsmittel ausschließlich die Linie verwenden, welche ansonsten als ausschlaggebendes Charakteristikum des Klassizismus aufgefaßt wird. Für letzteren Fall entstand also der Begriff des "romantischen Umrißstichs". Selbst beim Vergleich von Gemälden, die im selben, dem der Romantik zugeordneten Zeitraum, entstanden, lassen sich massive Unterschiede hinsichtlich der künstlerischen Gestaltung erkennen. Während Jean-Auguste-Dominique Ingres (Montauban, 29.08.1780 – Montauban, 14.01.1867), in seinen Gemälden Lokalfarben betonte, ließ Eugène Delacroix (Charenton-Saint-Maurice, 26.04.1798 – Paris, 13.08.1863) seine Farben in einem pastosen Duktus ineinander übergehen und fügte sie zu einer temperamentvoll geschwungenen Bildkomposition zusammen. Der Stil Delaroches gilt als Kompromiß zwischen klassizistischen Tendenzen, vertreten durch Ingres, und der Romantik, vertreten durch Delacroix¹¹⁴⁴ oder als "Verknüpfung von Realismus und romantischer Idealität".¹¹⁴⁵

Während der Romantik wurde für Historien Gemälde nicht selten ein kleineres Bildformat gewählt, das für die Genremalerei typisch war. Gleichzeitig konnten diese Gemälde durch die Darstellung privater Szenen genrehafte Züge besitzen. Zwar wurde 1833 im Salon die Gattung *genre historique* offiziell eingerichtet,¹¹⁴⁶ doch bestand hinsichtlich deren Charakterisierung noch lange nach der Anerkennung des *genre historique* als autonome Bildgattung Unsicherheit, wie eine anonyme Ausstellungsbesprechung aus dem Jahre 1841 zeigt:

Nous voici arrivés à ce qu'on est convenu d'appeler *tableaux de genre*, une de ces définitions qui ne définissent rien, car on donne en général ce nom aux tableaux qui n'appartiennent en propre à aucun genre, ni à l'histoire, ni au paysage, ni au portrait, etc.¹¹⁴⁷

Dem *genre historique* wurde gegenüber der Historienmalerei eine geringere Rangordnung eingeräumt. So bemerkte Paul Merruau 1838, daß man den erstgenannten in bürgerlichem Rang begrüßen müsse, ihm jedoch nobler Charakter fehle.¹¹⁴⁸ Da das *genre historique* weniger Wertschätzung erfuhr, erstrebten Künstler die Einordnung ihrer Gemälde in der renomméträchtigeren

¹¹⁴⁴ ZIFF, Norman D.: *Paul Delaroche. A Study in Nineteenth-Century French History Painting*. New York, London 1977, S. 116; TSCHERNY, Nadia: "A Fascination with the Enemy: Subjects from British History". In: *Ausst.-Kat. New Orleans / New York / Cincinnati 1996-1997*, S. 106-123, hier: S. 121.

¹¹⁴⁵ HAGER, Werner: *Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*. Hildesheim, Zürich, New York 1989, S. 173.

¹¹⁴⁶ CHAUDONNERET, Marie-Claude: "Du genre anecdotique au genre historique. Une autre peinture d'histoire". In: *Ausst.-Kat. Nantes / Paris / Piacenza 1995-1996*, S. 76-85, hier: S. 79.

¹¹⁴⁷ [o.V.]: "Société des amies des arts de Lyon. Exposition de 1841". In: *L'Artiste*, 2^e Série, Bd. 7. Paris 1841, S. 144-147, hier: S. 146.

¹¹⁴⁸ MERRUAU, Paul: "Beaux-Arts: Salon de 1838". In: *Revue Universelle*, II (1838), S. 246-59; S. 340-51; S. 488-98; hier: S. 341. – Zitiert bei MARRINAN 1998, S. 21: "We must welcome it according to its rank as a bourgeois, but on condition that it will stay in its place and realize that it fundamentally lacks nobility. Nobility guards its rank in matters of art. This is always a virtue."

Gattung "Historie".¹¹⁴⁹ Parallel bemängelten Kritiker zwischen 1830 und 1840 den Niedergang der *grande peinture*. Obwohl Marrinan als Charakteristikum als Anhaltspunkt für die Bestimmung des *genre historique* den Besitz einer additiven Erzählstruktur nannte,¹¹⁵⁰ ist eine klare stilistische Abgrenzung nicht immer einfach zu treffen.

Denn in der späteren Literatur wurde die Bezeichnung *genre historique* häufig mit *genre troubadour*, *genre anecdotique* oder *genre chevaleresque* gleichgesetzt.¹¹⁵¹ Mit *style troubadour* wird heute vorwiegend die der Romantik vorlaufende Malerei bezeichnet, die in der zeitgenössischen Literatur *genre anecdotique* genannt wurde.¹¹⁵² Darunter befinden sich auch Ritterdarstellungen, was auch zu dem Begriff *genre chevaleresque* führte.

Bereits um 1800 wurden in Frankreich von Künstlern wie den beiden David-Schülern [Pierre-] Henry Révoil (Lyon, 13.06.1776 – Paris, 19.03.1842) oder François [Fleury-]Richard (Lyon, 25.02.1777 – Écully, 14.03.1852) mittelalterliche Szenen aufgegriffen.¹¹⁵³ Diesen Künstlern verhalf Kaiserin Josephine zu Ruhm. Weitere prominente Sammler dieser Malerei waren Louis XVIII. sowie der Herzog und die Herzogin von Berry.¹¹⁵⁴ Der *style troubadour* wird häufig als "miniaturhaft"¹¹⁵⁵ charakterisiert, da Malweise, Farbgebung, Detailtreue und Bildformat an der holländischen *fijnschilder*-Malerei von Gabriel Metsu (Leyden, 01/1629 – Amsterdam, 1667), der Frans van Mieris (Leyden, 16.04.1635 – Leyden, 12.03.1681) und seiner Söhne, Gérard Terborch des Jüngeren (Zwolle, 1617 – Deventer, 08.12.1681) oder Jan Steen (Leyden, 1626 – Leyden, 03.02.1679), also der holländischen Malerei des siebzehnten Jahrhunderts orientiert waren.¹¹⁵⁶

Bis Mitte der 1820er Jahre blieb die Malerei des *style troubadour* ein beliebtes Sammelobjekt, vor allem unter Kunstliebhaberinnen.¹¹⁵⁷ Da Henri IV. der Begründer der bourbonischen Dynastie war und zudem als ein besonders philanthropischer Herrscher galt, diente die häufige Wahl seiner Person als Motiv der Legitimation der Bourbonischen Restauration.¹¹⁵⁸ Die Malerei im *style troubadour* hatte meist Begebenheiten aus dem Leben historischer Persönlichkeiten zum Thema. Sie stand in enger Verbindung zu der Rückbesinnung auf die nationale Geschichte und zu der religiösen Erneuerung nach der Französischen Revolution und hatte somit eine didaktische oder moralisierende Funktion.¹¹⁵⁹ Die Inspirationsquelle dieser Kunst war die Geschichtsschreibung, welche zu dieser Zeit legendenhaften Charakter aufwies.¹¹⁶⁰ Damit ergibt sich eine gewisse Parallele zur romantischen Kunst, die ebenfalls auf der Geschichtsschreibung basierte.

Zwischen 1815 und 1850 wurde besonderer Wert auf die literarisch effektvolle Präsentation zur Vermittlung eines subjektiven Standpunkts gelegt.¹¹⁶¹ Sowohl die Malerei im *style troubadour* als auch die der Romantik appellierte an das Gefühl der Betrachtenden. Das *genre historique* der

¹¹⁴⁹ SFEIR-SEMLER 1992, S. 304. – Vgl. auch CHAUDONNERET 1999, S. 89-91: "Le Salon "envahi" par la scène de genre."

¹¹⁵⁰ MARRINAN 1988, S. 24.

¹¹⁵¹ SAINTY, Guy Stair: "Introduction". In: Ausst.-Kat. New Orleans / New York / Cincinnati 1996-1997, S. 14-57, hier: S. 29. – Vgl. Auch das Kapitel: "Der *style troubadour* und das *genre anecdotique*" bei MUHR 2006, S. 168-181.

¹¹⁵² FOUART 1987, S. 280. – FOUART bezieht sich hier auf MIEL, E.-F.: *Essais sur les Beaux-Arts et en particulier sur le Salon de 1817*. Paris 1817, S. 290.

¹¹⁵³ Vgl. zu diesen Künstlern: CHAUDONNERET 1980.

¹¹⁵⁴ SAINTY in: Ausst.-Kat. New Orleans / New York / Cincinnati 1996-1997, S. 41. – CHAUDONNERET in: Ausst.-Kat. New Orleans / New York / Cincinnati 1996-1997, S. 61.

¹¹⁵⁵ VAUGHAN 1990, S. 44.

¹¹⁵⁶ SAINTY in: Ausst.-Kat. New Orleans / New York / Cincinnati 1996-1997, S. 29.

¹¹⁵⁷ CHAUDONNERET in: Ausst.-Kat. New Orleans / New York / Cincinnati 1996-1997, S. 67, 77.

¹¹⁵⁸ CHAUDONNERET, Marie-Claude: "Patronage of the Genre Anecdotique (1800-1824)". In: Ausst.-Kat. New Orleans / New York / Cincinnati 1996-1997, S. 70-77, hier: S. 76-77.

¹¹⁵⁹ FOUART 1987, S. 280.

¹¹⁶⁰ Vgl. MILLET, Claude: *Le légende au XIXe siècle: poésie, mythe, et vérité*. Paris 1997, S. 117-142: "Légende et histoire, hier: S. 118: "La légende sera alors le nom donné au double mouvement d'historicisation des mythes et de mythification de l'Histoire."

¹¹⁶¹ WALCH, Jean: *Les maîtres de l'histoire: 1815-1850. Augustin Thierry, Mignet, Guizot, Michelet, Edgar Quinet*. Genf u.a. 1986, S. 11.

Romantik stand also hinsichtlich seiner Bevorzugung sentimentalen Ausdrucks und der Darstellung des Bildpersonals in einem der dargestellten Zeit entsprechenden Kostüm in der Tradition des *style troubadour*.¹¹⁶² Von diesem grenzten sich die Maler von Gemälden im *genre historique* durch ihren Anspruch auf historisch getreue Darstellung ab, indem sie sich auf Urkundenmaterial der dargestellten Epoche beriefen, "während die Anekdote, das Genre, die Details in den Hintergrund traten."¹¹⁶³

Als wichtiger Kundenstamm nahm ab der Julirevolution das wohlhabende Bürgertum eine zunehmende Rolle ein, das in seiner Gesamtheit eine große Kaufkraft besaß. Auch sein Interesse richtete sich auf Gemälde mit historischen Themen. Da diese in privatem Rahmen untergebracht werden sollten, wurden auch die Darstellungen der historischen Szenen "privatisiert". Zudem mußte auch das Format dieser historischen Genregemälde gegenüber den Historiengemälden verkleinert werden, damit sie in die bürgerlichen Wohnräumlichkeiten passten, allerdings nur soweit, daß ihr repräsentativer Charakter gewahrt blieb.¹¹⁶⁴ Laviro und Galbacio bemerkten im Jahre 1833 zu dieser Annäherung der Bildformate: "Les toiles *citoyennes* ont les dimensions des toiles *légitimes*."¹¹⁶⁵ Noch Ende des zwanzigsten Jahrhunderts wurde gelegentlich eine Degradierung der Historienmalerei zum *genre historique* festgestellt.¹¹⁶⁶ Mit der oben neutraler beschriebenen Entwicklung ging hinsichtlich der Anzahl von der Kategorie "Historie" zugeteilten Gemälde eine tatsächliche Abnahme einher.¹¹⁶⁷

Zu Beginn der Ära Louis-Philippe befürchteten viele Künstler,¹¹⁶⁸ darunter auch Sophie Fremiet-Rude, die königliche Kunstförderung könne nun ein Ende haben. Diejenigen Historiengemälde, die während der vorigen Regierung geschaffen worden waren, gelangten deshalb häufiger nicht zur Ausstellung, da sie auf die Interessen Charles X. ausgerichtet waren. Diesen Zustand beschrieb Lenormant anlässlich des Salons von 1831:

Nous pouvons néanmoins constater en fait la diminution considérable du nombre des tableaux d'histoire. Sans doute certains sujets commandés par le dernier gouvernement, ou destinés à flatter ses intentions, sont restés au fond des ateliers.¹¹⁶⁹

Die Staatsadministration vergab jedoch unter Louis-Philippe weiterhin hochbezahlte Aufträge für großformatige Historiengemälde zur Dekoration öffentlicher und repräsentativer Gebäude. So wurde beispielsweise 1830 ein Wettbewerb zur Dekoration des Sitzungssaals der Deputiertenkammer ausgeschrieben.¹¹⁷⁰ Im selben Jahr plante man die Dekoration des Pariser Rathauses mit einem Bilderzyklus, der ebenfalls das neue Königshaus mit der Bildrhetorik des revolutionären Frankreichs legitimieren sollte.¹¹⁷¹ Nach Ziesener-Eigel wandten sich die Historienmaler in besonderem Maße zwei Arten von Geschichtsthemen zu: "Parlamentarische Versammlungen, wobei den Themen aus der französischen Revolutionszeit das Hauptinteresse entgegengebracht wurde", und "Schlachtendarstellungen".¹¹⁷² Die staatlichen Gemäldeankäufe aus dem Pariser Sa-

¹¹⁶² CHAUDONNERET in: Ausst.-Kat. New Orleans / New York / Cincinnati 1996-1997, S. 68.

¹¹⁶³ Zitat: ZIESENER-EIGEL 1982, S. 165. – Vgl. auch: CHAUDONNERET in: Ausst.-Kat. New Orleans / New York / Cincinnati 1996-1997, S. 69.

¹¹⁶⁴ CHAUDONNERET in: Ausst.-Kat. New Orleans / New York / Cincinnati 1996-1997, S. 69.

¹¹⁶⁵ LAVIRON / GALBACIO 1833, S. 171.

¹¹⁶⁶ LE MEN, Ségolène: "Zwischen Dokument und Erinnerung. Die Illustration zeitgenössischer Geschichte im Buch der Romantik (1820-1850)". In: *Bilder der Macht – Macht der Bilder* 1997, S. 470-498, hier: S. 482: "Das Historienbild degeneriert zum anekdotischen Genre".

¹¹⁶⁷ MARRINAN 1988, S. 21.

¹¹⁶⁸ MARRINAN 1988, S. 19.

¹¹⁶⁹ LENORMANT, Charles: *Salon de 1831*. Paris 1833 (= *Les Artistes contemporains*, Bd. 1), S. 24.

¹¹⁷⁰ Vgl. MARRINAN 1988, S. 79-94: "The Competition of 1830 to decorate the Chamber of Deputies."

¹¹⁷¹ Vgl. MARRINAN 1988, S. 98-102: "Odilon Barrot's Imagery for the Hotel-de-Ville." – CHAUDONNERET 1999, S. 204-205.

¹¹⁷² ZIESENER-EIGEL 1982, S. 280.

Ion verlagerten sich jedoch hauptsächlich auf historische Genrebilder, die Szenen aus dem Privatleben historischer Persönlichkeiten wiedergaben.¹¹⁷³ Die Malerei des *genre historique* wurde durch Louis-Philippe's Initiierung des *Musée Historique* in Versailles¹¹⁷⁴ im Jahre 1833 ermutigt. Der "Bürgerkönig" wurde durch François Guizot zu seiner Entscheidung angeregt.¹¹⁷⁵ Thiers hatte bereits 1824 die historische Genremalerei gegenüber der als Stellvertreter für die konservative Regierung gesehene Kunst der Akademie als fortschrittlich bezeichnet und er verglich sie mit der Freiheit in einer parlamentarischen Demokratie.¹¹⁷⁶ Nach der Julirevolution bemerkten Laviron und Galbacio 1833:

Aujourd'hui ce n'est plus une affaire d'entraînement, c'est une question de principes, que les romantiques eux-mêmes [...] ont comprise.¹¹⁷⁷

Dies weist darauf hin, daß solche Bilder über eine den Rezipienten entgegenkommenden "Wunsch nach Zerstreung, unterhaltsamer Belehrung und distanzlosem Eintauchen [...]"¹¹⁷⁸ hinausgingen. Aus heutigem Blickwinkel ergibt sich, wie für Historienmalerei allgemein, für die als romantisch eingeschätzte Historienmalerei während der Julimonarchie die Frage, inwiefern Geschichte konstruiert und instrumentalisiert wurde. So bemerkte Muhr für die Malerei des *genre historique*:

Die Kunst wird [...] zu einem selbsternannten Medium der Geschichtswissenschaft mit dem Anspruch an historische Genauigkeit und Authentizität.¹¹⁷⁹

Die Frage zum Verhältnis von Historizität und Faktizität ist jedoch nicht nur in Bezug auf die künstlerische Darstellung zu stellen, sondern auch in Bezug auf ihre literarische Vorlage. Denn zu Beginn der Romantik basierten einige Darstellungen auf nationalen Erzählungen, die Anfang des neunzehnten Jahrhunderts als authentisch galten, inzwischen jedoch der neueren Mythologie zugerechnet wird, wie beispielsweise die Geschichte Ossians. Romantischen Historienbildern lag also teilweise Literatur zugrunde, deren Inhalt in der Zwischenzeit revidiert sein kann.

Der Frage, inwiefern Historienbilder zum Geschichtsbild des neunzehnten Jahrhunderts beitrugen, ist eher für großformatige Gemälde in offiziellen Bildergalerien¹¹⁸⁰ nachgegangen worden. Dabei wurde sowohl diejenige offizielle Kunst untersucht, welche einen historischen Rückblick vornahm, als auch diejenige, welche zeitgenössische Themen darstellte. Auch Karikaturen oder andere Werke, die das politische System offensichtlicher kritisierten, erfuhren häufigere Bearbeitung.¹¹⁸¹ Daneben verdient auch die Frage Interesse, inwiefern die historisch rückblickenden kleinformatigeren Gemälde des *genre historique*, die in ihrer Gesamtheit weitaus zahlreicher waren als die offiziellen Großaufträge, das Geschichtsverständnis ihrer Entstehungszeit widerspiegeln, es beeinflussten oder gar Kritik am zeitgenössischen Geschehen übten. In mehreren aktuelleren Ausstellungen wurde die Bemühung offensichtlich, nationale Ausprägungen romantischer

¹¹⁷³ SFEIR-SEMLER 1992, S. 210 und 317.

¹¹⁷⁴ Dieses bestand aus der *Salle des Croisades* und der *Galerie de Batailles*. – Vgl. TSCHERNY in: Ausst.-Kat. New Orleans / New York / Cincinnati 1996-1997, S. 102.

¹¹⁷⁵ CHAUDONNERET 1999, S. 211.

¹¹⁷⁶ ATHANASSOGLU-KALLMYER, Nina: "Delacroix zwischen 'Griechenland' und 'Die Freiheit'. Anmerkungen zur politischen Allegorie im Frankreich der Restaurationszeit". In: *Bilder der Macht – Macht der Bilder* 1997, S. 257-266, hier: S. 265.

¹¹⁷⁷ LAVIRON / GALBACIO 1833, S. 93.

¹¹⁷⁸ MUHR 2006, S. 421.

¹¹⁷⁹ MUHR 2006, S. 36.

¹¹⁸⁰ Vgl. GAETHGENS, Thomas W.: *Versailles als Nationaldenkmal. Die Galerie des Batailles im Musée Historique von Louis-Philippe*. Antwerpen 1984. – *Bilder der Macht – Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. Stefan GERMER und Michael F. ZIMMERMANN. München 1997.

¹¹⁸¹ So beispielsweise das "Floß der Medusa" (1819) von Théodore GÉRICAULT. – Vgl. hierzu beispielsweise: MUHR 2006, S. 89-94.

Kunst zu erkennen.¹¹⁸² Dies bildet einen wichtigen Schritt zur Einschätzung einer länderübergreifenden Beeinflussung romantischer Kunst, deren Entwicklung sich sehr komplex darstellt, zumal während der Zeit zahlreiche Migrationsbewegungen zu beobachten sind, zu denen noch Forschungsbedarf besteht.

¹¹⁸² *Constable to Delacroix. British Art and the French Romantics.* (Ausst.-Kat. UK, London, Tate Britain, 05.02.-11.05.2003; USA, Minneapolis, Minneapolis institute of arts, 08.06.-07.09.2003; USA, New York, Metropolitan museum of art, 07.10.2003-04.01.2004). Hrsg. Patrick NOON. Beiträge: Stephen BANN, David BLAYNEY-BROWN u.a. London 2003. – Ausst.-Kat. Brüssel 2005. – *Meesters van de Romantiek. Nederlandse kunstenaars 1800-1850.* (Ausst.-Kat. NL, Rotterdam, Kunsthil, 08.10.2005-08.01.2006). Hrsg. Ronald DE LEEUW; Jenny REYNAERTS; Benno TEMPEL. Zwolle 2005. – *L'invention du passé. Histoires de coeur et d'épée en Europe, 1802–1850.* (Ausst.-Kat. F, Lyon, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 19.04.-21.07.2014, Bd.2, Hrsg. Stephen BANN und Stéphane PACCOD. Paris 2014.

IV.2 DIE ROMANTIKDEBATTE IN DER FRANZÖSISCHEN KUNST

Durch die um die Wende zum neunzehnten Jahrhundert von Deutschland und England ausgehende romantische Bewegung wurde auch in Frankreich das Mittelalter als Glanzzeit der nationalen Geschichte interpretiert.¹¹⁸³ Danach wandelte sich der Sinngehalt des französischen Begriffs *romantique*, der zunächst zur Beschreibung alles Sentimentalen und Phantastischen gedient hatte, wobei er mit einem negativen Unterton im Sinne von *romanesque* (romanhaft) verwendet worden war.¹¹⁸⁴ Ein früher Vertreter romantischer Ideen in Frankreich war Chateaubriand, der mit seinem 1802 veröffentlichten *Genie du Christianisme* ein Plädoyer für die Religion schuf. Jedoch kam erst in den zwanziger Jahren mit den Werken von Marie-Henri Beyle, genannt Stendhal (Grenoble, 23.01.1783 – Paris, 23.03.1842) und Victor-Marie Hugo (Besançon, 26.02.1802 – Paris, 22.05.1885) eine romantische Bewegung im eigentlichen Sinne auf.¹¹⁸⁵ Die Diskussion über das Wesen der Romantik und ihre Inhalte wurde seit der Gründung von *Le Globe* 1824 in dieser Zeitung geführt. Während der Maler und Kunstkritiker Étienne-Jean Delécluze (Paris, 20.02.1781 – Versailles, 12.07.1863) die Romantik teilweise scharf kritisierte, nutzte Stendhal die Gelegenheit, die Hüter der klassischen Tradition in Frankreich, verkörpert durch die Akademie, offen anzugreifen¹¹⁸⁶ und Romantik mit Moderne gleichzusetzen.¹¹⁸⁷ "Die Schule Davids kann nur die Körper malen; sie ist entschieden unfähig, die Seelen zu malen", meinte Stendhal 1824 und fügte hinzu, ihre Gemälde seien "strenge, herzlose Versteinerungen von Männern und Frauen [...] arm an Helldunkel, der Seele und des Mittels der Kunst."¹¹⁸⁸ Den Pariser Salon von 1824 charakterisierte er als "eine Revolution in den schönen Künsten".¹¹⁸⁹ Stendhal entwickelte sich zu einem der herausragendsten Kunstkritiker seiner Zeit. Nach der Julirevolution war die als *bataille romantique* bezeichnete Romantikdebatte beendet und flammte 1833 kurz von neuem auf, angeregt durch die in diesem Jahr im Salon ausgestellten Skulpturen.¹¹⁹⁰ Wie Pach erklärte, setzte sich die Romantik bis zur Mitte der 1830er Jahre schließlich durch.¹¹⁹¹

Im ausgehenden achtzehnten Jahrhundert waren die Voraussetzungen für das Entstehen und die regelmäßige Veröffentlichung von Kunstkritiken zu zeitgenössischen Werken geschaffen worden.¹¹⁹² Im frühen neunzehnten Jahrhundert wurden die ersten ausschließlich den bildenden Künsten gewidmeten Zeitschriften und zudem eigene Bücher mit Kunstkritiken herausgegeben. Diese Kunstkritiken wurden meist von Berufsschriftstellern geschrieben und richteten sich weniger an die Künstler denn an ein kunstliebendes Publikum. Mit der Ende der 1820er und Anfang

¹¹⁸³ VOSS, Jürgen: *Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs. Untersuchungen zur Geschichte des Mittelalterbegriffs und der Mittelalterbewertung von der zweiten Hälfte des 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts.* Hrsg. *Historisches Institut der Universität Mannheim.* München 1972, S. 287-368, hier S. 305. – Zur romantischen Bewegung in England s. BUTLER, Marilyn: "Romanticism in England". In: *Romanticism in National Context.* Hrsg. Roy PORTER und Mikulas TEICH. Cambridge 1988, S. 37-67. – Als fundierte Übersicht zur Romantikdebatte in der Kunst vgl. auch: BANN 1988, S. 240-259. – CHAMBERS, Frank P.: *The History of Taste. An Account of the Revolutions of Art Criticism and Theory in Europe.* 3. Aufl. New York 1971 [1932], S. 137-160.

¹¹⁸⁴ Vgl. COLLET, Isabelle: "Die Romantik". In: *Von Ingres bis Cézanne. Kunst des 19. Jahrhunderts aus der Sammlung des Musée du Petit Palais, Paris.* (Ausst.-Kat. D, Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 27.05. - 27.09.1998). Bonn 1998, S. 50-51, hier: S. 50.

¹¹⁸⁵ VAUGHAN 1990, S. 30.

¹¹⁸⁶ BANN 1988, S. 240-241.

¹¹⁸⁷ Vgl. GRATE, Pontus: *Deux critiques d'art de l'époque romantique. Gustave Planche et Théophile Thoré.* Stockholm 1959, S. 33.

¹¹⁸⁸ Zitiert nach HOFMANN 1995, S. 570.

¹¹⁸⁹ Zitiert nach: HOFMANN 1995; S. 592.

¹¹⁹⁰ GRATE 1959, S. 9.

¹¹⁹¹ PACH, Walter: "The Heritage of J.-L. David". In: *Gazette des Beaux-Arts.* 97. Vle Période, Bd. 45, Heft 1, Paris 1955, S. 103-112, hier S. 106: "The triumph of Romanticism was practically complete".

¹¹⁹² Vgl. (auch im folgenden): VAUGHAN 1990, S. 27.

der 1830er Jahre¹¹⁹³ sprunghaft zunehmenden Zahl der im Salon ausgestellten Kunstwerke gewann die Kunstkritik als Orientierungshilfe für Laien an Bedeutung. Zur Kunstkritik dieser Zeit meinte Vaughan treffend:

Weil sie von Schriftstellern für ein Publikum von Laien, die Romane lesen und ins Theater zu gehen pflegten, geschrieben war, strich die Kunstkritik im allgemeinen besonders die 'literarischen' Aspekte der Kunstwerke heraus. Die Auswirkungen, die diese Tendenz in der Förderung narrativer und rhetorischer Kunstgattungen zeitigte, sind sicherlich beträchtlich, wenn auch nicht meßbar.¹¹⁹⁴

Die Anzahl der Kunstkritiken zu Werken lebender Künstler erhöhte sich durch die nach 1830 regelmäßiger stattfindenden Salons.¹¹⁹⁵ Während der Julimonarchie fanden die Ausstellungen lebender Künstler im Pariser Salon jährlich statt.¹¹⁹⁶ Diese Neuerung des verkürzten Zeitabstands wurde von einigen Kunstkritikern, darunter Charles Lenormant, begrüßt. Er schrieb 1833:

Les talens reconnus ne peuvent rien perdre à ce nouvel usage et les talens qui se forment doivent y gagner beaucoup. C'est un avantage inappréciable pour un jeune homme qui n'est vu trompé dans ses espérances de succès, de pouvoir se dire: l'an prochain, je prendrai ma revanche.¹¹⁹⁷

Den Pariser Salon bezeichnete Sfeir-Semler in ihrer diesbezüglichen gründlichen Studie als "Mittelpunkt und Bühne des französischen Kunstbetriebs."¹¹⁹⁸ Denn ohne eine Ausstellungsbeteiligung im Salon war in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts zumindest der Beginn einer professionellen Karriere nicht vorstellbar. Einem unbekanntem Künstler blieb sonst nur der Status eines Amateurs.

Der Salon besaß außerdem für den französischen Staat eine eminente Bedeutung in innen-, außen- und wirtschaftspolitischer Hinsicht.¹¹⁹⁹ Aus innenpolitischer Perspektive transportierte die im Salon gezeigte Kunst politische Propaganda sowie Bildungsinhalte für das Volk, dem der Salon zugleich als Unterhaltung diene. Bei der Bevölkerung traf der Salon als gesellschaftliches Ereignis auf größte Resonanz, wie die Beschreibung der Saloneröffnung des Jahres 1833 von Charles Lenormant zeigt:

Ce matin 1er mars les portes du Louvre ont été ouvertes à dix heures et demie. La foule, qui entassait dans le grand salon, demandait avec instance qu'on la la[is]sât pénétrer dans la galerie où les ouvriers travaillaient encore, enfin, après des cris quelque peu tumultueux, la totalité de l'exposition a été livrée à l'impatience des amateurs.¹²⁰⁰

Gegenüber dem Ausland fungierte der Salon als Repräsentationsmittel des französischen Staates, für den er ein wichtiger Wirtschaftsfaktor war.

Ohne den Erfolg eines Künstlers im Salon sank die Wahrscheinlichkeit beträchtlich, bei Publikum, Kritikern und Kunstsammlern Interesse zu erregen.¹²⁰¹ Die Werke mußten als erstes Hindernis auf dem Weg zur Salonausstellung von einer Jury zugelassen werden, die 1831 bis 1847 aus

¹¹⁹³ SFEIR-SEMLER 1992, S. 18.

¹¹⁹⁴ VAUGHAN 1990, S. 27. – Zu Kunstkritiken zum Salon im 19. Jahrhundert vgl. auch: LEMAIRE, Gérard-Georges: *Esquisses en vue d'une histoire du Salon*. Paris 1986, S. 35-36. – GERMER, Stefan; KOHLE, Hubertus: "Spontaneität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte". In: *Kunst und Kunsttheorie* 1991, S. 287-311.

¹¹⁹⁵ VAUGHAN 1990, S. 27. – Zur Beziehung zwischen Künstler und Kunstkritiker vgl.: *The Artist and the writer in France. Essays in honour of Jean SEZNEC*. Hrsg. Francis HASKELL, Anthony LEVI, Robert SHACKLETON. Oxford 1974.

¹¹⁹⁶ SFEIR-SEMLER 1992, S. 60. – MARRINAN 1988, S. 2. Die einzige Ausnahme bildete das Jahr 1832, in dem die Cholera in Paris ausbrach.

¹¹⁹⁷ LENORMANT 1833, Bd. 2, S. 2.

¹¹⁹⁸ SFEIR-SEMLER 1992, S. 13.

¹¹⁹⁹ Vgl. ebd.

¹²⁰⁰ LENORMANT 1833, Bd. 2, S. 10.

¹²⁰¹ SFEIR-SEMLER 1992, S. 211.

Mitgliedern der Académie des Beaux-Arts bestand.¹²⁰² Nach der Französischen Revolution war durch eine Akademie-Reform deren hierarchische Struktur abgeschafft worden. Dies änderte jedoch nichts an der Tatsache, daß auch während der Julimonarchie das Kunsturteil der Staatsmacht großes Gewicht beihelt und Einfluß auf die Akademie und deren Bildauswahl übte.¹²⁰³ Neben Staatskäufen aus dem Salon mittels des umfangreichen *Budget des Musées Royaux* vergaben Regierung und Verwaltung der Julimonarchie Aufträge an die Salonkünstler.¹²⁰⁴

Mit der enormen Zunahme der Gemälde, mit denen sich die Künstler um die Zulassung zum Salon bewarben, verringerte sich die Zeit, die einem Jurymitglied zur Einstufung des Bildes zur Verfügung stand.¹²⁰⁵ War ein Gemälde zum Salon zugelassen, war die Güte seiner Platzierung Ausdruck des ihm von der Jury zugebilligten künstlerischen Bedeutungsgrades.¹²⁰⁶ Vor allem aber wurden seit 1804 die Kunstwerke durch die Vergabe von Medaillen in eine Hierarchie gestellt. Die Medaillierten stellten die Elite der Salonmalerschaft dar.¹²⁰⁷ Der Status eines Künstlers stieg mit der Anzahl der erworbenen Medaillen und vor allem mit der Qualität der Auszeichnung. Ihr Rang steigerte sich von der *Mention honorable* über die Medaillen 3. Klasse, 2. Klasse und 1. Klasse bis hin zur *Médaille d'Honneur*. Die Intention der Einführung der 3. Medaillenklasse 1833 war die häufigere Prämierung von Werken junger Künstler und Werken der sogenannten und nicht klar einzugrenzenden *genres secondaires*, wozu "Zeichnungen, Miniaturen, Aquarelle, aber auch kleine Ölbilder, Landschaften, Stilleben und Porträts"¹²⁰⁸ gezählt wurden. Dennoch entsprach der Anteil der mit einer Medaille Prämiierten zwischen 1804 und 1880 nie mehr als einem Zehntel.¹²⁰⁹

¹²⁰² Ebd., S. 123. – Dem Umstand dieser Juryauswahl verdanken wir umfangreiches Aktenmaterial und somit wertvolle Quellen (Paris, AMN).

¹²⁰³ Ebd., S. 180; HOFMANN 1995, S. 63.

¹²⁰⁴ SFEIR-SEMLER 1992, S. 73.

¹²⁰⁵ Zum Problem der "Bilderflut" im Salon vgl.: LENORMANT 1833, Bd. 2, S. 5.

¹²⁰⁶ SFEIR-SEMLER 1992, S. 83.

¹²⁰⁷ Zu den hier folgenden und weiteren Regelungen bei der Medaillenvergabe vgl.: Ebd., S. 228.

¹²⁰⁸ Ebd., S. 88-89.

¹²⁰⁹ Ebd., S. 229.

V DIE ROMANTISCHEN HISTORIENGEMÄLDE SOPHIE FREMIET-RUDES UND IHR ZUSAMMENHANG MIT DEM ZEITGENÖSSISCHEN NATIONAL- UND GESCHICHTSBEWUßTSEIN

Bereits während ihrer Zeit in Belgien war die Ausrichtung der Künstlerin auf die Romantik deutlich geworden. Im Zuge der Romantik steigerte sich die Nachfrage nach religiösen Gemälden, worauf sie mit Gemälden reagierte, die durch das Neue Testament inspiriert waren. Vor allem jedoch wählte sie im Jahre 1825, also verhältnismäßig früh, das aktuelle Thema des griechischen Unabhängigkeitskampfes. Ihre Farbpalette änderte sich, wie auf dem Gemälde "Ariane abandonnée" zu erkennen, welches sie im Genter Salon von 1826 präsentierte. Als ihre Schülerin Adèle Kindt dort mit einer durch die nationale Geschichtsschreibung inspirierten Darstellung den ersten Preis davontrug und sie selber Kritiken erntete, war ihr die Notwendigkeit bewußt geworden, daß sie nach neuen Inspirationsquellen suchen mußte, um erfolgreich zu sein. Durch private Gründe und den allmählichen Umzug in den Jahren 1827/1828 war es ihr nicht möglich, neue Historien Gemälde zu schaffen. Doch hatte sie während dieser Zeit bei gelegentlichen Parisaufenthalten Gelegenheit, mit der im Zuge der romantischen Bewegung entstandenen Debatte und den so geschaffenen Kunstwerken vertraut zu werden. 1833 erlebte sie das Wiederaufflammen der Romantikdebatte, welches durch die in diesem Jahr im Salon gezeigten Skulpturen ausgelöst wurde, vor allem François Rudes "Petit Pêcheur napolitain". Der neapolitanische Fischerjunge verwirrte die Kritiker aufgrund seiner Nacktheit, die sonst nur idealisierten Figuren aus der Antike zugestanden wurde. So bemerkte Planche:

Pour Dieu, si vous voulez à toute force du nu, et rien que du nu, restez dans la mythologie, vivez sur le héros, et ne touchez pas à l'humanité!¹²¹⁰

Im selben Salon zeigte Sophie Fremiet-Rude erstmals ein Gemälde, welches auf nationale Geschichtsschreibung zurückgriff. Zu den Salons von 1836 und 1841 sandte sie Gemälde mit derselben Inspirationsquelle ein.

Da sich seit der Französischen Revolution das National- und Geschichtsbewußtsein grundlegend geändert hatten, sollen sie hier kurz umrissen werden.¹²¹¹ Nach dem Wiener Kongreß wurde im Zuge der bourbonischen Restauration (1815 – 1830) der am vorrevolutionären Europa orientierte ultraroyalistische Konservatismus zur prägenden politischen Kraft. Dieser verfolgte das Prinzip der *Legitimität*, welches an konstant bleibenden Grundvorstellungen und Grundwerten – der monarchischen Staatsform, der stratifizierten Gesellschaft und unantastbaren Besitzverhältnissen – festhielt. Die sich an diese als "gottgewollt" verstandene Ordnung gebunden fühlenden royalistischen Ultras wurden nach der Julirevolution als *Legitimisten* bezeichnet und blieben erbitterte Gegner des Regimes des sogenannten *juste milieu*.¹²¹² Dieser Begriff umschrieb die während der Julimonarchie erstrebte Balance zwischen Radikalismus und Reaktion. Auf die gleiche Weise wie Louis-Philippe 1830 an die Macht gelangt war, nahm seine Herrschaft mit einer Revolution ihr Ende. Die Revolution von 1848, getragen durch radikale Republikaner, führte kurzzeitig zu einer

¹²¹⁰ PLANCHE, Gustave: *Salon de 1831*. Paris 1831. S. 261.

¹²¹¹ Die folgenden Angaben beziehen sich, falls nicht anders vermerkt auf: [o.V.]: "Grundzüge europäischer Geistes- und Politikgeschichte". In: *Der grosse Ploetz* 2002, S. 695-700. Die hier erwähnten Begriffe beschreiben am Beginn des 19. Jahrhunderts noch nicht die Zugehörigkeit zu einer bestimmten politischen Partei, sondern geben uns Auskunft über unterschiedliche Auffassungen vom Menschen und von der besten Ordnung in Staat und Gesellschaft.

¹²¹² LOTH in: *Frankreich-Ploetz* 1993 [1985], S. 208.

radikalpolitischen Politik und mündete schließlich in der Herrschaft Napoleons III.

Die Französische Revolution hatte nicht nur zur Grunderfahrung von politischer Diskontinuität, sondern zugleich zu einem neuen Epochen- oder Zeitempfinden geführt, welches Schwering folgendermaßen beschrieb: "Die Gegenwart ist nicht mehr Endpunkt der Vergangenheit, sondern stellt die Weichen für eine prozessual offene und tendenziell auch unabschließbare Zukunft."¹²¹³

Diese veränderte Erfahrung der selbst erlebten Zeit als Zeitgeschichte führte zur Neubewertung der Geschichte. Nationale Besonderheiten rückten nun in den Vordergrund des Interesses. Für die Wesensgestalt der Nation hatte Charles-Louis de Secondat, baron de La Brède et de Montesquieu (Brède, 18.01.1689 – Paris, 10.02.1755) den Begriff des *esprit général* geprägt und sie erstmals als eine Kulturgemeinschaft definiert, die durch natürliche und historische Gegebenheiten bestimmt ist.¹²¹⁴ Dieser Nationalgedanke wurde Anfang des neunzehnten Jahrhunderts zum Bestandteil eines politischen Prinzips, des Nationalismus, dessen Ziel die Identifikation des Staatsbürgers mit dem Staat zur Gewährleistung seiner Loyalität gegenüber dem Herrschaftssystem war. An das Zusammengehörigkeitsgefühl einer Volksgruppe appellierend, berief sich die nationalistische Ideologie auf Elemente wie eine gemeinsame Abstammung, Kultur, Religion und Sprache. Der Vorstellung des Staats als organische Einheit entsprechend, wurde eine direkte Beziehung zwischen Natur, Mensch und Staat hergestellt.¹²¹⁵ Dies wies dem Individuum im Staatsgefüge eine feste Rolle zu.¹²¹⁶ Somit konnten "desintegrative Tendenzen sowie Äußerungen, in denen der Wille zu individueller Selbstbestimmung zum Ausdruck kommt, als subjektiv willkürlich oder gar revolutionär"¹²¹⁷ denunziert werden. Der integrationsstiftende Gedanke der Nation wurde in ganz Europa ein wesentlicher Bestandteil der romantischen Staatsphilosophie. Dabei hatten alle Nationalismen Europas ihren Ursprung in einem metapolitischen Bereich und waren "erfüllt mit einem kräftigen Messianismus".¹²¹⁸ Dieses "emotionale Fundament"¹²¹⁹ einer Nation beruhte auf dem Bewußtsein, in der Vergangenheit ein gemeinsames Ziel verfolgt und für dieses gelitten oder gar Erfolge erzielt zu haben. Die nationale Geschichte wurde zum Arsenal für Argumente verschiedenster politischer Gruppierungen.¹²²⁰ "All history is selective, and the process of selection reveals an intention."¹²²¹ Unter dieser von Kim Munholland so prägnant formulierten Prämisse sind die unterschiedlichen Ansätze der zahlreichen Geschichtswerke zu sehen, die Anfang des neunzehnten Jahrhunderts erschienen. Ab 1815 bildete die Beziehung der Gegenwart zum Erbe der Französischen Revolution einen Kernpunkt der Überlegungen von Frankreichs liberalen Intellektuellen, wie Jacques-Nicolas-Augustin Thierry (Blois, 10.05.1795 – Paris, 22.05.1856), François-Auguste Mignet (Aix, 08.05.1796 – Paris, 24.03.1884) und François-Pierre-Guillaume Guizot (Nîmes, 04.10.1787 – Saint-Ouen-le-Pin, 12.09.1874).¹²²² Angeregt

¹²¹³ SCHWERING, Markus: "Geschichtsbild und Geschichtsschreibung der Romantik". In: *Romantik Handbuch*. Hrsg. Helmut SCHANZE. Stuttgart 1994, S. 541-545, hier: S. 542.

¹²¹⁴ HÜBNER, Kurt: *Das Nationale. Verdrängtes, Unvermeidliches, Erstrebenswertes*. Graz, Wien, Köln 1991, S. 97.

¹²¹⁵ SCHWERING, Markus: "Staatstheorie, Naturwissenschaften und Ästhetik". In: *Romantik Handbuch*. Hrsg. Helmut SCHANZE. Stuttgart 1994, S. 524-526, hier: S. 525.

¹²¹⁶ HÜBNER 1991, S. 141.

¹²¹⁷ SCHWERING, Markus: "Der Staat als Organismus". In: *Romantik Handbuch*. Hrsg. Helmut SCHANZE. Stuttgart 1994, S. 519-524, hier: S. 519.

¹²¹⁸ Ebd.

¹²¹⁹ FRANÇOIS, Etienne; SCHULZE, Hagen: "Das emotionale Fundament der Nationen." In: *Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama*. Hrsg. Monika FLACKE. München 1998, S. 17-32, hier: S. 17.

¹²²⁰ SCHIEDER, Theodor: *Nationalismus und Nationalstaat. Studien zum nationalen Problem im modernen Europa*. Hrsg. Otto DANN, Hans-Ulrich WEHLER. 2. Auflage, Göttingen 1992 [1991], S. 287.

¹²²¹ MUNHOLLAND, Kim: "Michaud's History of the Crusades and the French Crusade in Algeria under Louis-Philippe". In: *The Popularization of Images. Visual Culture under the July Monarchy*. Hrsg. Petra TEN-DOESSCHATE CHU, Gabriel P. WEISBERG. Princeton, New Jersey 1994, S. 144-165, hier: S. 144.

¹²²² CROSSLEY, Ceri: *French Historians and Romanticism. Thierry, Guizot, the Saint-Simonians, Quinet, Michelet*. London, New York 1993, S. 4-5.

durch Anne-Louise-Germaine de Staël-Holsteins (Paris, 22.04.1766 – Paris, 14.07.1817) im Jahre 1818 postum veröffentlichte *Considérations sur la Révolution française* erklärten sie, daß der Ursprung liberaler Ideen bereits in den Jahrhunderten vor der Französischen Revolution zu suchen sei. Bei der Berufung auf die Werte der Französischen Revolution war den Liberalen die Divergenz zwischen den Idealen von 1789 und der Gewalt von 1793 durchaus bewußt. Deshalb versuchten sie, beide argumentativ zu trennen und verwiesen darauf, daß die Terrorherrschaft aus dem Versäumnis konservativer Kräfte entstanden sei, auf die sozialen und ökonomischen Entwicklungen angemessen zu reagieren.¹²²³ Seit der Mitte der 1820er Jahre richteten sich nationalistische Tendenzen verstärkt gegen die vorrevolutionären konservativen Strukturen. Dies manifestierte sich im gesamteuropäischen Interesse am griechischen Freiheitskampf gegen die Türkenherrschaft, der 1821 begann und 1829 mit der Unabhängigkeit Griechenlands endete.¹²²⁴ Nach 1830 bekleideten viele der bislang oppositionellen liberalen Historiker, wie Victor Cousin (Paris, 28.11.1792 – Cannes, 13.02.1867), Thiers und Guizot, hohe politische Ämter. Sie sahen in der Julirevolution die Ideale von 1789 verwirklicht¹²²⁵ und unterschätzten so die Unzufriedenheit breiter Bevölkerungskreise, die sich schließlich in der Revolution von 1848 ausdrückte. Der Kunstkritiker Louis Peisse bezeichnete 1831 Paul Delaroche (Paris, 17.07.1797 – Paris, 04.11.1856) als Maler des *juste milieu*.¹²²⁶ Dieser bereits 1767 von Diderot verwendete,¹²²⁷ im neunzehnten Jahrhundert in der Politik gebräuchliche Begriff wurde von Rosenthal 1914 in die Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts wiedereingeführt und von ihm geprägt.¹²²⁸ Die Gemeinsamkeit der vielschichtigen Gruppe der Maler des *juste milieu*, aus der für Rosenthal Paul Delaroche und Horace Vernet herausragten, beschrieb er folgendermaßen:

Ils ont, toutefois, ce caractère commun d'avoir répudié tout ce qui était absolu ou excessif, ce qui pouvait passer pour une audace ou même pour un parti pris et c'est pourquoi nous leur avons appliqué un nom qui leur fut parfois donné par leurs contemporains et qui les désigne avec exactitude: peintres du juste milieu qui ont obéi à une sagesse neutre et qui n'ont point séduits les folles envolées du génie.¹²²⁹

Rosenthal bemängelte an der Malerei des sogenannten *juste milieu*, daß sie sich von einer neutralen Weisheit leiten gelassen und keine Partei eingenommen habe, wobei wahrscheinlich ist, daß er dies auch in politischer Hinsicht meinte. Im Fortlauf seiner Abhandlung ließ Rosenthal keinen Zweifel an seiner abschätzigen Haltung gegenüber dem Stil dieser Kunst:

Cette nécessité, cette prédominance du sujet, est la marque la plus certaine de l'infériorité du juste milieu. La peinture n'y est qu'un support; l'intérêt du tableau ne dépend pas de son mérite esthétique, mais de la scène représentée: le peintre doit être un adroit dramaturge, bon costumier, habile metteur en scène. Il représente sur la toile, tout ce qui pourrait être montré sur un théâtre.¹²³⁰

Rosenthal sah also die von ihm als *juste milieu* bezeichnete Malerei als von ihrem Sujet dominiert und meinte, sie weise theaterhafte Züge auf. Da Fremiet-Rudes drei Historiengemälde mit national-historischem Thema stilistisch den von Rosenthal kritisierten Gemälden ähneln, soll der Frage nachgegangen werden, inwiefern das diesen Bildern immanente Bekenntnis Sophie Fremiet-Rude zur Romantik ihre kunsthistorische Wahrnehmung beeinflusste. Um die Wende des neunzehnten zum zwanzigsten Jahrhunderts polarisierten sich die Meinungen bezüglich Sophie Fremiet-Rudes romantischer Historiengemälde. Hatte Perrault-Dabot 1894 noch die Qualität ihrer

¹²²³ Ebd., S. 10 und S. 31.

¹²²⁴ Zum Griechischen Freiheitskampf vgl. KOSSOK 1989, S. 238 ff.

¹²²⁵ Ebd., S. 42.

¹²²⁶ PEISSE, Louis, in: *Le National*, 08.05.1831. – Vgl. ZIFF 1977, S. 116.

¹²²⁷ Vgl. HASKELL 1987, S. 71.

¹²²⁸ ROSENTHAL 1987 [1914], S. 202-205.

¹²²⁹ Ebd., S. 205.

¹²³⁰ Ebd., S. 207.

Komposition und ihrer Farbgebung gelobt,¹²³¹ sah Fourcaud die Malerin als durch die Romantik verführt.¹²³² Die für die romantischen Historien Gemälde der Künstlerin unvoreilhafteste Einschätzung Fourcauds beeinflusste deren kunsthistorische Wahrnehmung¹²³³ wahrscheinlich ebenso wie das historische Genremalerei allgemein wenig gesonnene Werk Rosenthals. Deren für ihre Zeit charakteristischen Meinungen scheinen die Kunstgeschichte derart beeinflusst zu haben, daß bis mindestens in die 1970er Jahre hinein historische Genremalerei als "Kitschmalerei"¹²³⁴ bezeichnet wurde und eine mögliche zeitkritische Komponente dieser Bilder kaum vertieft wurde. Dies waren sicherlich Gründe, weshalb Sophie Fremiet-Rudes romantische Historien Gemälde lange Zeit in Vergessenheit blieben und sie Anfang der 1990er Jahre noch weniger bekannt waren als ihre Porträts.¹²³⁵ Der Einfluß Fourcauds läßt sich bis in die neueste Zeit hinein nachweisen,¹²³⁶ weshalb die entsprechenden Gemälde hier in differenzierterer Form dargestellt werden sollen. Es bleibt zu hinterfragen, inwiefern sich ideengeschichtliche Entwicklungen in den Gemälden widerspiegeln und ob sich aus der Betrachtung der drei Bilder die Haltung Sophie Fremiet-Rudes gegenüber den Geschehnissen ihrer Zeit ableiten läßt. Denn wie Haskell bemerkte, verdienen mit "juste milieu" bezeichnete Gemälde eher die Bezeichnung "revolutionär".¹²³⁷ Zum Vergleich zu den Gemälden Fremiet-Rudes sollen ähnliche Darstellungen herangezogen und die zeitgenössische Rezeption dieser Werke überprüft werden. Zuletzt ist zu erschließen, welche Klientel die Künstlerin mit ihrer romantischen Historienmalerei erreichen wollte und warum sie letztendlich ihre Tätigkeit in diesem Feld aufgab.

¹²³¹ PERRAULT-DABOT, A.: *L'Art en Bourgogne*. Paris 1894, S. 251: "Son goût la portait vers les tableaux d'histoire et ceux qu'elle exposa en ce genre offrent avec beaucoup d'éclat et de coloris, de sérieuses qualités de composition."

¹²³² FOURCAUD, Louis DE: *François Rude. Sculpteur. Ses Œuvres et son temps (1784-1855)*. Paris 1904, S. 107: "Elle fut séduite, à Paris, par le genre religieux et sentimental et par la mode des anecdotes historiques aux effets de couleur plus brillants, issue du romantisme."

¹²³³ SCHURR / CABANNE 1996, Bd. 2, S. 369: "En 1827, elle rentre en France avec son mari et exécute des œuvres historiques ou religieuses dans le style davidien, mais plus déclamatoire et passablement édulcoré."

¹²³⁴ SFEIR-SEMLER 1992, S. 322.

¹²³⁵ STARCKY, Emmanuel. In: *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon*. Hrsg. Emmanuel STARCKY. Dijon 1992, S. 96.

¹²³⁶ Vgl. GEIGER [2004], S. 91: "Après quelques années de séjour à Paris, Sophie s'est laissée tenter par la vogue des sujets historiques."

¹²³⁷ HASKELL 1987, S. 71: "In fact, if one is going to apply political metaphor to art historical discussion, it would be much more accurate to describe these pictures as 'revolutionary' rather than as 'juste milieu.'"

V.1 "LES ADIEUX DE CHARLES I^{ER}, ROI D'ANGLETERRE, A SES ENFANS" (1833) ALS AUFTAKT DER KARRIERE IN PARIS

Da 1832 in Paris die Cholera ausbrach, wurde in diesem Jahr kein Salon veranstaltet. Somit bot sich erst wieder Anfang März 1833 die Möglichkeit, im Salon auszustellen. Hier sandte Sophie Fremiet-Rude neben drei Porträts erstmals ein Gemälde mit national-historischem Thema ein, das aus der Englischen Geschichte stammte: "Les Adieux de Charles I^{er}, roi d'Angleterre, à ses Enfants" (A I, Abb. Kat.-Nr. 90).¹²³⁸ Die Hängung ihres Gemäldes an der linken Seite des ersten Ausstellungssaales war vorteilhaft.¹²³⁹ Sowohl für sie als auch für ihren Ehemann war die Salonausstellung von 1833 ein voller Erfolg. In ihrem Brief vom 6. März 1833 rückte sie jedoch denjenigen ihres Mannes in den Vordergrund, indem sie die umfangreiche Resonanz zu seinem "Petit pêcheur" bemerkte und betonte, daß einzig sein Talent die Quelle seines Erfolgs sei:

Mon tableau est bien éclairé [] placée assez bas pour qu'on puisse le voir [] de près et paraît faire plaisir; du moins [] parmi les artistes, car je ne vois presque que [] des artistes. La figure de rude a un grand succès lui et m^r Duret sont cités comme [] ayant fait les deux meilleurs ouvrages de [] l'exposition, il y a toujours foule autour [] de la figure de Rude, et tous les artistes [] lui en font les compliments les plus flatteurs [] c'est un succès complet, et général, malgré [] les réputations anciennes et bien méritées [] qui entourent notre petit pêcheur. il faut [] bien que ce pauvre [x]R-ude reprenne son [] rang, il avait été oublié, et perdu de vue [] pendant long-tems. mais quand on a un [] vrai talent, on fini[xt]- toujours par être [] connu, ✕ cela est un peu long quand on n'est pas intrigant.¹²⁴⁰

Ein weiterer Brief betonte wieder den Erfolg ihres Mannes und erwähnte nebenbei den ihrigen:

[L]a figure de Rude coutume [] avoir toujours le même succès, il paraît [] qu'on a bien rarement vu un morceau [] de sculpture en obtenir un semblable; car [] il est général, on parle du petit [] pêcheur partout, mon tableau fait [] plaisir aussi.¹²⁴¹

Am 09. Mai 1833 erklärt sie stolz, ihr Mann sei in die Ehrenlegion aufgenommen worden¹²⁴² und er habe endlich seinen künstlerischen Rang wiedergewonnen:

[L]e [] succès de la figure de Rude a été si [] complet, que personne ne se souvient d'en [] avoir vu un semblable. il est décoré [] de la croix de la légion d'honneur et [] sa figure a été achetée par le [x]R-oix. [] le voilà qui enfin a repris son rang [...].¹²⁴³

Obwohl Sophie Fremiet-Rude eine *Medaille de Deuxième Classe* gewann, die von der Künstlerin quittiert wurde,¹²⁴⁴ erfüllte sich ihr Wunsch des Ankaufs des Gemäldes zunächst nicht.¹²⁴⁵ Geiger meint, es sei am 29. Juni vom *Ministère du Commerce et des Travaux publics* für 1200 Francs

¹²³⁸ Ausst.-Kat. Paris 1833, S. 155, Nr. 2107. Im hier erwähnten Originaltitel wurde "enfants", gemäß der alten Schreibweise ohne "t" geschrieben. Der Bildtitel wird im folgenden Text abgekürzt zu "Les Adieux de Charles I^{er}".

¹²³⁹ [o.V.]: *L'Observateur aux Salons de 1833*, [o.O.] [o.J.], S. 2 ["Première Salle à Gauche"]: "Adieux de Charles I^{er}, roi d'Angleterre, à ses enfants; par M^{me} Rude-Fremiet. Les figures de ce tableau sont très bien dessinées, et la douleur des personnages très expressives."

¹²⁴⁰ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 06.03.1833. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 67 u. 68, hier: Blatt 1, Fol. 1 r und v.

¹²⁴¹ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, "Dimanche" [25.03.1833?]. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 69 u. 79, hier: Blatt 1, Fol. 2 r.

¹²⁴² Dies geschah am 01.05.1833. – Vgl. Paris, AN, LH [Légion d'Honneur], 2423/18.

¹²⁴³ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 09.05.1833. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 71 u. 72, hier: Blatt 1, Fol. 1 r.

¹²⁴⁴ TARDIEU 1833, S. 186. – Paris, AMN, X, "Salon de 1833", "Médailles", S. [8].

¹²⁴⁵ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 09.05.1833. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 71 u. 72, hier: Blatt 1, Fol. 1 v: "[J]e te dirai en [] passant que mon tableau à été bien [] remarqué aussi, et compté comme un [] des meilleurs du salon, on ma donné [] une medaille d'or. mais tout le [] monde s'éton[n]e qu'on ne l'ait pas [] acheté."

angekauft worden.¹²⁴⁶ Anschließend soll François-Pierre Guizot (Nîmes, 04.10.1787 – Saint-Ouen-le-Pin, 12.09.1874), der innerhalb seiner wechselvollen politischen Karriere zu dieser Zeit das Amt des Bildungsministers bekleidete, dieses Gemälde für sein Ministerium beansprucht haben.¹²⁴⁷ Dies mag einer – für die Künstlerin schmeichelhaften – offiziellen Version entsprechen. Doch ist das Gemälde in den entsprechenden Akten nicht als staatlicher Ankauf vermerkt.¹²⁴⁸ Außerdem erwähnte Guizot bereits am 4. Juni, er habe es von Louis-Adolphe Thiers (Marseille, 15.04.1797 – Saint-Germain-en-Laye, 03.09.1877), dem damaligen Handelsminister als Geschenk erhalten. Somit sollte es in Guizots Salon oder sein Arbeitszimmer in seinem Haus, rue Ville-l'Évêque, gelangen:

M. Thiers m'a fait présent d'un des plus jolis tableaux du Salon, la *Dernière entrevue de Charles Ier avec ses enfants*, par Mme Rude; il m'en viendra d'autres; j'en remplirai notre petite maison de la rue Ville-l'Éveque, notre salon, mon cabinet [...].¹²⁴⁹

Das Gemälde befindet sich noch immer in der Erbschaftslinie des Ministers. Zur Bestimmung der darauf dargestellten Handlung bedarf es zunächst einer Einführung in die Geschichte Englands im siebzehnten Jahrhundert.¹²⁵⁰

V.1.1 HISTORISCHER HINTERGRUND

Im siebzehnten Jahrhundert erlebte England zwei Revolutionen. Die erste, die sogenannte *Puritanische Revolution*, besaß einen verfassungsrechtlichen, sozial-wirtschaftlichen und religiösen Hintergrund und verhalf einem ständisch geprägten Parlamentarismus zum Durchbruch, wodurch die absolutistischen Ziele der Stuartmonarchie scheiterten: Aus Finanzknappheit hatte der englische König Charles I. (geb. 1600; Regentschaft 1625 – 1649) 1628 dem Unterhaus Mitspracherecht bei der Bewilligung von materiellen Abgaben zugesichert und die *Habeas-Corpus-Akte* unterzeichnet, die die persönliche Freiheit des einzelnen garantierte und Schutz vor willkürlicher Verhaftung bot. Doch schon im Jahr darauf brach Charles I. sein Versprechen und ließ das Parlament auflösen. Die daraufhin ausbrechenden Unruhen wurden durch das königliche Edikt von 1637, das die Schotten zwingen sollte, zum Anglikanismus zu konvertieren, weiterhin angeheizt. Für die Niederwerfung des Aufstands in Schottland berief der König 1640 erneut das Parlament ein, das Geldmittel für den Krieg von der vorherigen Abhilfe aller Mißstände abhängig machte und daraufhin erneut aufgelöst wurde. Nach diesem sogenannten *Kurzen Parlament*, kam es in demselben Jahr zu einer erneuten Zusammenkunft des Unterhauses, dem *Langen Parlament*, in dem die Forderungen der Opposition nach "Gleichstellung der Puritaner mit den Anglikanern, Herstellung des Gleichgewichts zwischen Krone und Parlament, Finanzkontrolle durch das Par-

¹²⁴⁶ GEIGER [2004], S. 79 und S. 161, Nr. 80 ohne Quellenangabe. – In den Akten zu den staatlichen Ankäufen im Jahre 1833 wird das Gemälde jedoch nicht aufgeführt. – Vgl. Paris, AMN, X, "Salon de 1833", "Acquisitions".

¹²⁴⁷ GEIGER [2004], S. 80 zitiert einen entsprechenden Brief von Sophie FREMIET-RUDE an Anatole DEVOSGE, [Paris], [27.07.1833], Dijon, MBA, Archiv, Fonds DEVOSGE [vgl. Anm. 15]. – Zu GUIZOT vgl. die ausführliche Biographie von: BROGLIE, Gabriel DE: Guizot. Paris 1990.

¹²⁴⁸ Vgl. Paris, AMN, X, "Salon de 1833", "Acquisitions".

¹²⁴⁹ François GUIZOT an Madame DECOUR, geb. DILLON, 04.06.1833. Veröffentlicht in: WITT (geb. GUIZOT), Mme [Hrsg.]: *Lettres de Guizot à sa famille et ses amis*. Paris 1884, S. 133-136, hier: S. 135. Mme DECOUR, geb. DILLON war die Schwester von GUIZOTS Ehefrau, die einen Monat zuvor bei der Geburt seines Sohnes Guillaume im Alter von 28 Jahren verstorben war. (Vgl. ebd., S. 133).

¹²⁵⁰ Vgl. dazu: RYKWERT, Joseph: "Civil War and the Commonwealth". In: *Seventeenth-Century Britain*. Hrsg. Boris FORD. 2. Aufl. Cambridge 1992 [1989], S. 30-32.

lament und Abschaffung der königlichen Sondergerichte¹²⁵¹ artikuliert wurden. Der Versuch von Charles I. im Jahre 1642, die Anführer der Opposition verhaften zu lassen, mißlang, weshalb er schließlich aus London fliehen mußte und das Parlament sich in zwei Gruppen spaltete: Die Anhänger des Königs, die sogenannten *Kavaliere* (die späteren *Tories*), formierten sich hauptsächlich aus der alten Grundbesitzeraristokratie und hielten an der Bischofskirche fest. Die Oppositionspartei der *Rundköpfe* (die späteren *Whigs*), deren Anhänger sich vorwiegend im Überseehandel engagierten, spaltete sich in zwei Lager: Die Mehrheit des Parlaments beabsichtigte, den presbyterianischen Puritanismus durchzusetzen, wohingegen die *Independenten* eine von aller Kirchenregierung freie Gemeindeorganisation forderten.¹²⁵² Unter der Führung Oliver Cromwells kam es 1648 zum entscheidenden Sieg des Parlamentsheeres über die Royalisten und zur Vertreibung der presbyterianischen Parlamentsabgeordneten. Das so entstandene *Rumpfparlament* bestand nur noch aus circa sechzig radikalen Independenten, die den König 1649 wegen Tyrannei und Initiierung eines Bürgerkriegs zum Tode verurteilten und enthaupten ließen.¹²⁵³ Das englische Parlament proklamierte daraufhin die Republik, welche als "regiert durch die Repräsentanten des Volkes im Parlament, ohne König und Oberhaus"¹²⁵⁴ bezeichnet wurde und in den folgenden elf Jahren ihres Bestehens von Lord-Protector Oliver Cromwell diktatorisch beherrscht wurde. Nach dessen Tod kam es zur Restauration der Stuartherrschaft, die nun jedoch eine starke Tendenz zur konstitutionellen Monarchie aufwies: Der älteste Sohn des enthaupteten Königs erlangte unter dem Namen Charles II. den Thron. Während seiner Herrschaft (1660 – 1685) wurde 1679 die *Habeas-Corpus-Akte* erneuert.

V.1.2 BILDBESCHREIBUNG

Das Bild zeigt König Charles I. von Großbritannien, der kurz vor seiner Enthauptung Abschied von zweien seiner Kinder nimmt. Die drei Mitglieder der königlichen Familie befinden sich als einzige Personen vor einem mit goldgelbem ornamentalem Stoff bespannten Paravent. Dessen sechs sichtbare Flügel sind mit halbrunden Bögen von reichem Schnitzwerk bekrönt. Schräg rechts vor der Personengruppe ist ein Tisch zu sehen, angeschnitten durch den rechten Bildrand. Darüber liegt ein roter, schwerer Stoffüberwurf gebreitet mit einem bis zum Boden reichenden Ende, das von blauen Streifen und goldenen Fransen eingefasst wird. Auf der der Personengruppe zugewandten Seite ist ein Wappen mit darüberliegender Krone zu erkennen. Auf dem Tisch befinden sich mehrere, zum Teil nicht identifizierbare Gegenstände, darunter ein Buch. Charles I. sitzt mit leicht geöffneten Beinen auf einem mit rotem Stoff bespannten, mit gelbmetallenen Nieten beschlagenen und mit goldenen, kugelförmigen Knäufen bekrönten, thronartigen Stuhl. Unter dem Thron liegt ein grüner Teppich, der sich auf einem größeren, bunt-ornamentalen Teppich befindet. Zur Rechten des Königs kniet seine Tochter, die ihre Hände auf das rechte Knie ihres Vaters gelegt hat und deren rechte Hand der König mit seiner Rechten umfaßt. Das Gesicht von Charles I. ist seinem auf seinem linken Knie sitzenden Sohn zugewandt, den er mit seiner linken Hand in dieser Position stützt. Das im Profil zu sehende Gesicht des rotgelockten Kindes ist fra-

¹²⁵¹ Vgl. [o.V.]: "Die Britischen Inseln – Stuart-Dynastie, Republik, Restauration (1603-1688)". In: *Der grosse Ploetz* 2002, S. 961-965.

¹²⁵² Ebd.

¹²⁵³ Einen kurzen Abriß der Vorgeschichte der Enthauptung von Charles Ist von England bietet: DELORME, Philippe: *Les rois assassinés*. [o.O.] 1993, S. [63]-85.

¹²⁵⁴ Zitiert nach: [o.V.]: "Die Britischen Inseln – Stuart-Dynastie, Republik, Restauration (1603-1688)". In: *Der grosse Ploetz* 2002, S. 963.

gend zu dem seines Vaters gewendet. Der Junge weist mit dem rechten Zeigefinger auf die eigene Brust. Der König blickt traurig; seine Augen scheinen gerötet und müde, sein Mund ist leicht geöffnet. Sein schulterlanges braunes Haar fällt glatt herunter. Er hat einen Oberlippen- und einen spitz zulaufenden Kinnbart, einen sogenannten Knebelbart. Charles I. trägt fast ausschließlich schwarze Kleidung: Eine Jacke, eine knielange, gebauschte Hose, schwarze Strümpfe und Schuhe mit einer Schnalle. Von seiner dunklen Kleidung heben sich die weißen Spitzen an Kragen und Handgelenken ab. Um den Hals trägt der König einen Orden an blauem Band, dessen Farbe in der knielangen Hose des Knaben wiederholt wird. Unter dieser Hose trägt der Junge weiße Strümpfe in ebenfalls weißen Schuhen, auf denen eine Schleife appliziert ist. Unter seinem mit zahlreichen Goldknöpfen besetzten roten Wams lassen die Armschlitzte ein weißes Untergewand durchblicken. Wie das Gewand des Königs und das der Prinzessin ist das Gewand des Prinzen an Kragen und Handgelenken mit reichen Spitzen verziert. Die mit Ausnahme des golddurchwirkten Untergewandes und der violettten Schleife an der rechten Ellenbeuge weiße Kleidung der Tochter steht in auffälligem Kontrast zum dunklen Gewand des Königs. Die tränennassen Augen des Mädchens schauen wie leer in Richtung des Wappens auf dem Tischüberwurf. Ihr Stirnhaar trägt sie straff zu einer am Hinterkopf befestigten blonden Hochsteckfrisur zusammengefaßt, während die seitlichen Haare in gleichmäßigen, kinnlangen Locken herunterfallen.

Der Paravent begrenzt den Bildvordergrund, vor der sich die königliche Familie befindet. In kompositorischer Hinsicht bildet das Gesicht des Königs den höchsten Punkt der Dreiergruppe im Bildvordergrund und ist aus der vertikalen Mittelachse des Bildes ein Stück nach rechts gerückt. Die imaginäre Mittelachse läuft somit durch die sich umklammernden Hände des Königs und seiner Tochter. An der Wand rechts hinter dem Paravent befindet sich ein Fenster. Es ist wahrscheinlich geöffnet, denn sein ockerfarbener Vorhang ist über den Paravent geweht worden und hat sich dort auf der Höhe der Köpfe des Königs und seines Sohnes verfangen. Dieses Fenster vermag jedoch nicht den Raum zu erhellen. Die Lichtquelle, welche die königliche Familie beleuchtet, bleibt diffus. Hinter der spanischen Wand sind die Spitzen von Hellebarden zu erkennen, die vorwiegend nach oben zeigen. Sie verweisen dabei auf ein gerahmtes Bild an der dahinter liegenden Wand. Dessen Motiv ist jedoch aufgrund des nachgedunkelten Firnisses des Gemäldes nicht klar zu erkennen. Links neben dem Paravent befindet sich ein gotisierendes Stehpult, auf dem ein großes Buch aufgeschlagen liegt, das – symbolhaft für den baldigen Tod des Königs – von zwei fast heruntergebrannten Kerzen beleuchtet wird. Dahinter steht ein Geistlicher in einer rot-violetten Kasel und einem darüberliegenden knielangen weißen Obergewand aus reiner Spitze, das am Hals aus einem rot-violetten Schulterüberwurf hervorschaut. Er trägt eine gleichfarbige Bischofs- oder Kardinalskappe und dieselbe Haar- und Barttracht wie der König. Die Augen des Geistlichen sind flehend nach oben gerichtet und die Hände auf Kinnhöhe zum Gebet erhoben. Er wird von einem dahinterstehenden Mann in einem schwarzen Gewand mit einem schlichten weißen Kragen beobachtet. Hinter den beiden stehen weitere mit Hellebarden bewaffnete Männer, deren Waffen in Richtung eines Mauerdurchbruchs weisen, aus dem ein Lichtschein in den Raum fällt. Im Zentrum des Mauerdurchbruchs erkennt man zwei Henker mit einem Beil, die vor einer kulissenartigen Gebäudefront mit Treppengiebeln stehen.

V.1.3 LITERARISCHE VORLAGE UND KÜNSTLERISCHE ANREGUNGEN

V.1.3.1 Die literarische Vorlage

Bezüglich der literarischen Vorlage für das Gemälde wurde in der Literatur bereits auf *Les quatre Stuarts* von Chateaubriand hingewiesen.¹²⁵⁵ Wie später ausgeführt werden soll, hat Chateaubriands Erzählung sicherlich nicht als einzige die Künstlerin inspiriert. Dennoch kann sie als die Hauptquelle der Künstlerin angenommen werden. Chateaubriands Werke waren zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts in ihrer Verquickung von katholischem, royalistischem und Rousseau'schem Gedankengut in Frankreich äußerst beliebt.¹²⁵⁶ Die in *Les quatre Stuarts* beschriebene Abschiedsszene verdient besondere Aufmerksamkeit, da hierdurch nicht nur die Handlung im Gemälde Sophie Fremiet-Rudes bestimmt werden kann, sondern weil die literarische Vorlage auch die Identifizierung der einzelnen Personen erlaubt.

Deux enfants de Charles restoient entre les mains des républicains, la princesse Élisabeth, et le duc de Gloucester, âgé de six ans; on les lui amena. Il prit ce dernier sur ses genoux et lui dit: Ils vont couper la tête à ton père; peut-être te voudront-ils faire roi; mais tu ne peux pas être roi tant que tes frères aînés, Charles et Jacques, seront vivants.' L'enfant répondit: 'Je me laisserai plutôt mettre en pièces.' Le père embrassa bientôt l'orphelin en répandant des larmes de tendresse.¹²⁵⁷

Die beiden im Gemälde Sophie Fremiet-Rudes dargestellten Kinder Charles I. sind demnach Prinzessin Elisabeth (1635 – 1650), seine zweitjüngste Tochter, und sein jüngster Sohn Henry (1639 – 1660), der Duke of Gloucester. Dieser war zur Zeit der Enthauptung seines Vaters nicht sechs, sondern zehn Jahre alt. Die Körpergröße des Jungen im Gemälde legt jedoch nahe, daß die Künstlerin sich an dem von Chateaubriand fälschlicherweise angegebenen Alter von sechs Jahren orientiert hat, was zudem die Dramatik der Abschiedsszene steigert. An dem Gewand des Jungen fallen die zahlreichen Zierknöpfe auf, mit deren Darstellung sich Sophie Fremiet-Rude in humorvoller Weise erneut auf den Text Chateaubriands zu beziehen scheint:

Cromwell, qui se réservait la couronne, vouloit faire du duc de Gloucester un marchand de boutons.¹²⁵⁸

Der Grund der Anwesenheit des Geistlichen im linken Mittelgrund des Bildes läßt sich ebenfalls anhand von Chateaubriand erschließen:

Le roi avait demandé l'assistance de l'Évêque de Juxon [...]; elle lui fut accordé à la sollicitation de Peters [sic], le prédicant fanatique qui ressembloit assez aux curés de Paris sous la Ligue.¹²⁵⁹

Hugh Peter soll an diesem Tag eine Predigt gehalten haben, um zögernde Parlamentarier zur Unterschrift des Todesurteils für Charles I. zu bewegen, woraufhin Juxon in seiner Predigt auf das göttliche Gericht verwies.¹²⁶⁰ Somit handelt es sich bei dem Geistlichen hinter dem Stehpult vermutlich um Bischof Juxon. Der hinter ihm stehende Mann ist durch seine dunkle Kleidung mit dem schlichten Kragen als Puritaner und Anhänger Cromwells zu identifizieren.¹²⁶¹ Möglicherweise ist dieser Mann Hugh Peter, der angesichts der leidenschaftlichen Rede des Geistlichen

¹²⁵⁵ GEIGER in: *BSAf* (1989), S. 174. Weitere Rezeptionen des tragischen Endes von Charles Ist in der Literatur hat STRONG zusammengetragen vgl.: STRONG, Roy: *The Tudor and Stuart Monarchy. Pageantry, Painting, Iconography*. Bd. 3. Jacobean and Caroline. Woodbridge 1998, S. 164-173.

¹²⁵⁶ CROSSLEY 1993, S. 20.

¹²⁵⁷ CHATEAUBRIAND, François René DE: "Les quatre Stuarts (ca. 1826)". In: *Œuvres de M. le Vicomte de Chateaubriand, Membre de l'Académie Française*. Paris 1838, S. 1-208, hier: S. 91.

¹²⁵⁸ CHATEAUBRIAND 1838, S. 91.

¹²⁵⁹ CHATEAUBRIAND 1838, S. 92.

¹²⁶⁰ Vgl. DAVIES, Godfrey: *The early Stuarts 1603-1660*. Hrsg. George N. CLARK. 5. Aufl. Oxford 1952 [1937] (= *The Oxford History of England*, Bd. 9), S. 155.

¹²⁶¹ Vgl. LOSCHEK, Ingrid: *Reclams Mode- und Kostümllexikon*. 4. revidierte und erw. Aufl. Stuttgart 1999 [1987], S. 50: "In England herrschte 1642-49 offener Bürgerkrieg. Hier war Kleidung Ausdruck politischer Gesinnung."

selbst in Zweifel zu verfallen scheint. Der im Bildhintergrund zu sehende Mauerdurchbruch mit den dahinter auf einer Tribüne stehenden beiden Henkern (der linke von ihnen ist durch einen vor dem Mauerdurchbruch stehenden Edelmann zur Hälfte verdeckt) ist wiederum dem Text Chateaubriands entlehnt:

L'échafaud fut bâti devant le palais de Whitehall, et élevé au niveau de la *salle des banquets*. En conséquence de cette disposition, Charles se devoit trouver de plain-pied avec son trône nouveau, lorsqu'il sortiroit par les fenêtres. La main de Dieu avoit écrit sur la muraille de cette salle des festins la ruine de l'empire des Stuart.¹²⁶²

In einer zu dieser Passage gehörenden Anmerkung schreibt Chateaubriand:

Quelques Mémoires disent qu'on avoit pratiqué une ouverture dans le mur.¹²⁶³

Sophie Fremiet-Rude hielt sich nicht nur an dieses Detail, sondern sogar an die Beschreibung der Kleidung der beiden Henker:

[T]ous les deux étoient uniformément vêtus d'un habit de boucher, [...] de laine blanche.¹²⁶⁴

V.1.3.2 Die künstlerischen Vorbilder

Mit der öffentlichen Exekution Charles I. im Jahre 1649 verlor England zugleich das Oberhaupt seines Staates und dasjenige der anglikanischen Kirche. Dieses Ereignis schockierte ganz Europa, wurde durch die zeitgenössische Druckgraphik verbreitet und inspirierte Literaten und bildende Künstler bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein. Diese interessierten sich vornehmlich für Szenen vor der Enthauptung. Aus dem siebzehnten Jahrhundert scheint nur eine einzige Darstellung überliefert, welche den Abschied des Monarchen von seinen Kindern zeigt. Gerade dieses Motiv aber erfreute sich im neunzehnten Jahrhundert während der Julimonarchie besonderen Interesses.¹²⁶⁵ Somit stellt sich die Frage, warum dieses wichtige Ereignis der Geschichte Englands fast zweihundert Jahre später im Frankreich des neunzehnten Jahrhunderts so großes Interesse erregte. Wie entstand eine entsprechende Ikonographie und welche Merkmale besaß sie? Welchen Einfluß übten die Literatur und die Historiographie des neunzehnten Jahrhunderts aus?¹²⁶⁶ Strong schrieb 1998, daß die Ikonographie Karls I. allgemein nur wenig erforscht sei.¹²⁶⁷ Im Jahr darauf erlangte das Thema anlässlich des 350. Jahrestages des Todes von Charles I. eine gewisse Aktualität. Abbildungen zu den Werken des neunzehnten Jahrhunderts, welche die Geschichte des englischen Königs aufgreifen, blieben jedoch weiterhin in nur geringem Maße publiziert. Ausnahmen bilden die beiden Ausstellungskataloge *Romance and Chivalry* (1996-1997)¹²⁶⁸ und *Paul Delaroche* (1999-2000).¹²⁶⁹ Dies bildet vermutlich den Grund, warum Werke des neunzehnten Jahrhunderts, welche sich Charles I. widmeten, den Ruf haben, in öffentlichen Sammlungen Frankreichs selten zu sein.¹²⁷⁰ Ein fundierter Artikel von Russcol zur Ikonographie

¹²⁶² CHATEAUBRIAND 1838, S. 91-92.

¹²⁶³ Ebd., S. 92, Anmerkung 1.

¹²⁶⁴ Ebd., S. 96.

¹²⁶⁵ RUSSCOL in: *Arts Magazine* (1988), S. 44.

¹²⁶⁶ Vgl. hierzu: KLEWITZ, Vera: "'Les Adieux de Charles I^{er} à ses enfants' – La signification du sujet et son développement en France au XIX^e siècle." In: *France – Angleterre*. Hrsg. Sylvie APRILE, Fabrice BENSIMON, Ségolène LE MEN. Bd. 2, im Druck (Bd. 1 erschien bereits 2006).

¹²⁶⁷ STRONG 1998, S. 202.

¹²⁶⁸ Ausst.-Kat. New Orleans / New York / Cincinnati 1996-1997.

¹²⁶⁹ Ausst.-Kat. Nantes / Montpellier 1999-2000.

¹²⁷⁰ GAICH, C.: "Acquisitions". In: *Revue du Louvre* (1998), Bd. 4, Nr. 33, S. 99-100.

von Charles I. und Königin Henrietta-Maria beweist jedoch das Gegenteil.¹²⁷¹ Außerdem bietet eine Veröffentlichung von Wright aus dem Jahre 1997, die der Malerei während der Restauration in Frankreich gewidmet ist, ebenso wie ihr Artikel zur Ikonographie Cromwells aus demselben Jahr reichhaltige Informationen.¹²⁷²

Zunächst sollen einige der wichtigsten künstlerischen Vorbilder aus dem siebzehnten Jahrhundert beschrieben werden.¹²⁷³ Die wohl bekanntesten Darstellungen der englischen Königsfamilie von Charles I. verdanken wir seinem Hofmaler Anthonis Van Dyck (Antwerpen, 22.03.1599 – Blackfriars / London, 09.12.1641).¹²⁷⁴ Sowohl hinsichtlich der Physiognomie des Königs als auch seiner Kleidung boten seine Werke wichtige Vorbilder für nachfolgende Künstler. Das bekannteste dieser Werke ist vermutlich sein Dreifachporträt des englischen Königs Charles I., welches 1635 vollendet wurde (**A I, Abb. Kat.-Nr. 92**). Es zeigt den englischen König im Brustbild aus drei verschiedenen Blickwinkeln. Bis ins neunzehnte Jahrhundert hatte sich eine Legende erhalten, die diesem Porträt prophetischen Charakter zusprach.¹²⁷⁵ Van Dyck hatte es dem Bildhauer Giovanni-Lorenzo Bernini (Neapel, 07.12.1598 – Rom, 28.11.1680) nach Rom zugesandt, damit dieser danach eine Marmorbüste schaffen konnte. Angesichts des ernsthaften Gesichtsausdrucks des Königs soll Bernini ihm zukünftiges Unheil vorausgesagt haben.¹²⁷⁶ Diese erstmals bei John Evelyn 1697 im Druck erschienene Behauptung wurde von Richard Bulstrode 1721 in leicht abgewandelter Form wiederholt,¹²⁷⁷ weshalb man im neunzehnten Jahrhundert die Legende gemeinhin als authentisch ansah,¹²⁷⁸ während man ihr in der heutigen Forschung mit größter Skepsis entgegenseht.¹²⁷⁹ Die Legende wurde im achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert bis zu der These ausgeweitet, van Dyck habe das tragische Schicksal von Charles I. vorausgesehen.¹²⁸⁰ So wurden im frühen neunzehnten Jahrhundert Stimmen laut, die behaupteten, "kein Bildnis irgend eines anderen Herrschers weckt so starke Gefühle wie der Kopf von Charles dem Ersten."¹²⁸¹

Zu den berühmtesten Darstellungen der Kinder Charles I. zählt ein Ölgemälde von Anthonis Van

¹²⁷¹ RUSSCOL, Diane-Sue: "Images of Charles I and Henrietta Maria". In: *Arts Magazine*, 03/1988, Bd. 62, Nr. 7, S. 44-49.

¹²⁷² WRIGHT, Beth-Sue: *Painting and History during the French Restoration*. Cambridge 1997. – Dies.: "Implacable Fathers: The Reinterpretation of Cromwell in French Texts and Images from the Seventeenth to the Nineteenth Century". In: *Nineteenth-Century Contexts*, 1997, Bd. 20, Nr. 2, S. 165-185.

¹²⁷³ Zur zentralen Rolle des Louvre und des Museums von Dijon bezüglich der Zugänglichkeit von Gemälden des 17. Jahrhunderts vgl. TEN DOESSCHATE-CHU, Petra: "Accessibility of Dutch Paintings". In: TEN DOESSCHATE-CHU, Petra: *French Realism and the Dutch Masters. The Influence of Dutch Seventeenth-Century Painting on the Development of French Painting between 1830 and 1870*. Utrecht 1974. S. 2-8; insbes. S. 2 (bzgl. des Louvre) und S. 4 (bzgl. des Museums in Dijon).

¹²⁷⁴ Zur Inspiration der Malerei des 19. Jahrhunderts in Belgien durch VAN DYCK vgl.: *Après & d'après Van Dyck. La récupération romantique au XIXe siècle*. (Ausst.-Kat. Hessenhuis / Stadsbibliotheek, Nottebohmzaal / Volkskunsemuseum, Antwerpen, 15.05.-31.10.1999). Antwerpen 1999, insbes. S. 92: Nicaise DE KEYSER: "Van Dyck à Londres."

¹²⁷⁵ HASKELL 1995, S. 417.

¹²⁷⁶ EVELYN, John: *Numismata*. London 1697, S. 335. – Vgl. HASKELL 1995, S. 417, Anm. 7.

¹²⁷⁷ BULSTRODE, Richard: *Memoirs and Reflections upon the Reign and Government of King Charles the 1st and King Charles the 2nd*. London 1721, S. 66. – Vgl. HASKELL, 1995, S. 418, Anm. 9.

¹²⁷⁸ Zu den wenigen Zweiflern gehörte Isaac D'ISRAELI, der den Versuch unternahm, ein Gemälde von Mytens, das zur Zeit der Thronbesteigung von Charles 1st gemalt worden war, mit der stark verkleinerten Kopie eines Porträts zu vergleichen, das van Dyck um dieselbe Zeit gemalt haben sollte. Er gelangte zu der Schlußfolgerung: "Hätte der physiognomische Wahrsager die beiden aus glücklicheren Tagen stammenden Porträts Karls I. untersucht, so hätte er wahrscheinlich ein glückliches Schicksal vorausgesagt. Damit ist klar, daß das Eigentümliche in den Zügen Karls I. erst nach seinem dreißigsten Lebensjahr erkennbar wurde." – D'ISRAELI, Isaac: *Commentaries of the Life and Reign of Charles the First, King of England*. 3 Bde. London 1830, hier: Bd. 3, S. 111 ff, zitiert nach: HASKELL 1995, S. 418, Anm. 13.

¹²⁷⁹ HASKELL 1995, S. 418; Vgl. STRONG 1998, S. 167-168.

¹²⁸⁰ HASKELL 1995, S. 418.

¹²⁸¹ D'ISRAELI 1830 Bd. 3, S. 112 und 116; Zitiert nach: HASKELL 1995, S. 418, vgl. dort Anmerkung 11.

Dyck mit dem Titel "Die fünf ältesten Kinder Karls I." von 1637 (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90.3**).¹²⁸² In deren Mitte befindet sich der Thronfolger Charles, dessen linke Hand als Zeichen seiner Autorität auf einem mächtigen Hund ruht. Ebenso wie seine Schwester Maria am linken Bildrand bezieht er durch die frontale Ausrichtung seines Blicks die Betrachtenden des Bildes ein. Zur Linken Marias ist James zu erkennen, der nach rechts hinübersieht, wo seine Schwester Elisabeth sich um die neugeborene Anna kümmert. Ebenso wie dieses Kinderbildnis rücken van Dycks Familienbildnisse Charles I. die älteren Kinder Charles und Mary ins Blickfeld, so eines aus der *Royal Collection*, auf dem der König auf seinem Thron zu erkennen ist (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90.4**).¹²⁸³ Auf demselben Thron wurde der König von Edward Bower (nachgewiesen von 1629 bis 1667) während der Gerichtsverhandlungen vom 20. bis zum 27. Januar 1649 gezeigt (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90.5**). Zu dieser Zeit befanden sich nur noch zwei seiner jüngeren Kinder in England. Dabei handelte es sich um Henry, Duke of Gloucester und seine Schwester Elisabeth. Ein Gemälde von Peter Lely (Soest / Utrecht, 14.09.1618 – London 12/1680), welches 1647 geschaffen wurde, zeigt sie zusammen mit dem an einem kannelierten Rundpfeiler lehrenden James, Duke of York (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90.6**). Der Duke of Gloucester trägt hier ein in der Entstehungszeit des Gemäldes für Kleinkinder übliches langes Gewand. Der Grund für die Darstellung dieser drei Kinder auf einem Bild war, daß sie gemeinsam unter der Obhut des Earls of Northumberland standen.¹²⁸⁴ Von diesem wurde Lely 1648 für ein weiteres Gemälde bezahlt, auf dem der Maler den Abschied Charles von seinem zweitältesten Sohn James zeigt (**A I, Abb. Kat.-Nr. 7**). Dieser Abschied soll sich während eines der Besuche der Kinder von Charles in Hampton Court 1647 zugetragen haben.¹²⁸⁵ Der sich stilistisch an van Dyck orientierende Lely zeigt James bei der Überreichung eines Brieföffners oder Taschenmessers an seinen Vater,¹²⁸⁶ der dieses mit seiner rechten Hand entgegennimmt und sich zugleich mit seiner linken, ein Stück Papier haltenden Hand, auf einen Stock stützt. Die dargestellten Personen sind hier eher über ihre Blicke miteinander verbunden als über ihre Gesten. Beide lassen eine gefaßte und stolze Haltung erkennen, die dem Bild einen repräsentativen Charakter verleiht. Bei dieser wahrscheinlich einzigen aus dem siebzehnten Jahrhundert überlieferten Abschiedsszene Charles I. von (einem seiner) Familienangehörigen handelt es sich um eine Szene zwei Jahre vor der Enthauptung des Königs. Hingegen besitzen wir keinerlei Kenntnis eines Gemäldes, welches seinen letzten Abschied von seinen jüngeren Kindern zu *St. James* wiedergibt, der sich am 29. Januar 1649 zugetragen haben soll, am Vortag seiner Enthauptung auf dem vor *Whitehall* errichteten Schaffot.

Wie verarbeiteten nachfolgende Künstler die Vorbilder des siebzehnten Jahrhunderts und beriefen sie sich geschlossen auf Chateaubriand? Während Gemälde des siebzehnten Jahrhunderts eher die würdevolle Einsamkeit des Monarchen während der Gerichtsverhandlungen darstellten und Druckgrafiken auch das Ereignis der Enthauptung selber, interessierten sich Maler des neunzehnten Jahrhunderts eher für die psychologische Familiensituation im Vorfeld der Hinrichtung des Monarchen. Inspiriert durch Familienszenen von Jean-Baptiste Greuze (Tournus, 21.08.1725 – Paris, 21.03.1805) oder den "Der Abschied des Calas von seiner Familie" (1767) (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90.8**) von Daniel-Nikolaus Chodowiecki (Danzig, 16.10.1726 – Berlin,

¹²⁸² Zu diesem Bild vgl. LAWSON, James: *Van Dyck. Gemälde und Zeichnungen*. München, London, New York 1999, S. 90. und MURDOCH, John: "Painting: from Astrea to Augustus". In: *Seventeenth-Century Britain*. Hrsg. Boris FORD. Cambridge 1992 [1989], S. 235-265, hier: S. 244.

¹²⁸³ VAN DYCK, Anthonis: "Karl I. und Henrietta-Maria mit ihren beiden ältesten Kindern". London, Buckingham Palace, Royal Collection HM Queen, Öl auf Leinwand, 370,8 x 274,3 cm.

¹²⁸⁴ WHINNEY, Margaret; MILLAR, Oliver: *English Art 1625-1714*. Hrsg. T. S. R. BOASE. Oxford 1957, S. 170.

¹²⁸⁵ MILLAR, Oliver: *Sir Peter Lely 1618-80*. (Ausst.-Kat. London, National Portrait Gallery, 17.11.1978-18.03.1979) London 1978, S. 37.

¹²⁸⁶ WHINNEY / MILLAR 1957, S. 170-171.

07.02.1801), legten Künstler um die Wende des achtzehnten zum neunzehnten Jahrhunderts größeren Wert darauf, die persönliche Bindung zwischen Vater und Sohn darzustellen als deren repräsentative Funktion. In ihrer unveröffentlichten Dissertation nannte Russcol als Vorläufer des Motivs des letzten Abschieds Charles I. von seinen Kindern im neunzehnten Jahrhundert die Version von Thomas Stothard (1755 – 1834).¹²⁸⁷ Das Gemälde war zwischen 1793 und 1795 in Robert Bowyers *Historic Gallery* zu *Pall-Mall* ausgestellt. In dieser Galerie wurden über hundert weitere Gemälde gezeigt, die durch David Humes *History of the Stuarts* (1754 bis 1756) inspiriert worden waren. Bowyer plante, Hume eine zehnbändige illustrierte Reihe unter dem Titel *History of England* zu widmen, die im Jahre 1806 publiziert wurde. Da Stothards Werk integriert werden sollte, beauftragte Bowyer den Kupferstecher William Bromley (Carisbroke / Isle of Wight 1769 – London [?] 22.10.1842), dieses zu reproduzieren. Dieser Stich aus dem Jahre 1794¹²⁸⁸ galt längere Zeit als einzige Spur des verlorenen Originals (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90.10**). Doch gelang es im Rahmen dieser Arbeit, eine vorbereitende Skizze aufzufinden, die Stothards erste kompositorische Überlegungen zeigt.¹²⁸⁹ Die Ikonographie Stothards wurde jedoch durch den Kupferstich Bromleys verbreitet: Der König ist darauf frontal sitzend zu erkennen. Er spricht mit seinem Sohn Henry, der auf seinem Schoß sitzt und ihm aufmerksam zuhört. Seine weiß gekleidete Schwester Elisabeth kniet zur Rechten ihres Vaters, schaut in sein Gesicht und umarmt seinen rechten Arm. Sie ist im Profil dargestellt, ebenso wie ein geharnischter Wächter, der in einem Durchgang links im Hintergrund zu sehen ist und der seinen behelmten Kopf auf seine Hellebarde stützt. Rechts sind zwei diskutierende Wächter zu sehen. Einer davon trägt ebenfalls einen Helm und ist durch den anderen, vom Rücken her zu sehenden weitgehend verdeckt. Zwischen diesen Figuren und der königlichen Familie befindet sich ein Tisch, das mit einem langen Tuch bedeckt ist, auf dem der Hut des Königs und weitere nicht identifizierbare Gegenstände gebreitet sind. Henry erscheint bedeutend jünger als es seinem Alter von zehn Jahren entspräche. Möglicherweise hatte Stothard beabsichtigt, dessen letzten Platz in der dynastischen Nachfolge der Stuarts oder aber den Gefühlswert seines Werks zu betonen. Jedenfalls aber folgt er in seiner Darstellung der Beschreibung Humes,¹²⁹⁰ nach der Henry gerade erst seine Kindheit hinter sich gelassen habe.¹²⁹¹ Ähnlich wie später Chateaubriand beschrieb Hume, daß der König die Gelegenheit des Abschieds zu Ermahnungen nutzte:

'Now they will cut off thy father's head.' At these words the child looked very stedfastly [sic] upon him. 'Mark, child, what I say! They will cut off my head, and perhaps make thee a king! But mark what I say! Thou must not be a king as long as thy brothers Charles and James are alive. They will cut off thy brothers' heads when they can catch them! And thy head too they will cut off at last! Therefore, I charge thee, do not be made a king by them!' The duke, sighing, replied, 'I will be tom in pieces first!' So determined an answer, from one of such tender years, filled the king's eyes with tears of joy and admiration.¹²⁹²

Sobald die Kupferstiche in Bowyers Ausgabe von Hume veröffentlicht waren, wurde ihnen in Frankreich großer Erfolg zuteil.¹²⁹³ Eine quadrierte Bleistiftzeichnung,¹²⁹⁴ die Charles-Pierre-

¹²⁸⁷ RUSSCOL, Diane-Sue: *English Historical Themes in French Painting c. 1815-1848*. Ph.D. Dissertation. New York, Institute of Fine Arts, 1985. Ann Arbor 1986, S. 61.

¹²⁸⁸ Eingebunden in: HUME, David: *The History of England, from the Invasion of Julius Caesar to the Revolution in 1688*. Hrsg. Robert BOWYER. London 1806, 10 Bde., Bd. 8, gg. S. 470. – Paris, BnF, Kupferstich, 31,0 x 20,8 cm (Platte).

¹²⁸⁹ Bleistift auf chamoisfarbenem Bütten, 15,0 x 12,4 cm, Privatsammlung. – Die baldige Veröffentlichung dieser Skizze ist geplant durch die Autorin dieser Dissertation.

¹²⁹⁰ TSCHERNY 1996, S. 123.

¹²⁹¹ HUME 1806, S. 470: "Glocester was little more than an infant".

¹²⁹² Ebd.

¹²⁹³ WRIGHT in: *Nineteenth Century Contexts* (1997), S. 95.

¹²⁹⁴ Paris, Musée du Louvre, cabinet des dessins, Inv. RF 41.708, Bleistift auf chamoisfarbenem Papier, 11,2 x 8,3 cm.

Joseph Normand (Goyencourt, 1765 – Paris, 1840) zugeschrieben ist (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90.11**), wurde vermutlich im Vorfeld der vierbändigen Veröffentlichung "Ecole Anglaise, Recueil de tableaux, statues et Bas-Reliefs des plus célèbres Artistes Anglais, depuis le temps d'Hogarth jusqu'à nos jours" geschaffen, die von 1830 bis 1832 von G. Hamilton herausgegeben wurde. Diese wurde von "Normand fils" illustriert. Der dritte Band, erschienen 1831, enthält eine Kaltnadelradierung dieses Künstlers nach dem Gemälde Stothards (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90.12**).¹²⁹⁵ Sowohl der Kupferstich Bromleys als auch die Kaltnadelradierung Normands scheinen im neunzehnten Jahrhundert für zahlreiche Kompositionen der betreffenden Abschiedsszene als Inspirationsquelle gedient zu haben.

Auch durch Bezugnahme auf verschiedene literarische Quellen wurden diese zwar unterschiedlich interpretiert, weshalb Abweichungen bezüglich des Bildpersonals oder des Bildraums zu bemerken sind. Doch zeigen entsprechende Darstellungen, daß Künstler auf eine Ikonographietradition zurückgreifen konnten, welche tief im kollektiven Bildgedächtnis verankert war.

Auf der Lithographie Achille Devérias (Paris, 06.02.1800 – Paris, 23.12.1857), die 1829 in Paris bei E. Ardit veröffentlicht wurde,¹²⁹⁶ ist beispielsweise im Hintergrund ein Mann erkennbar, der eine Treppe hinaufsteigt (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90.13**). Auf der Darstellung Devérias ist Prinz Henry auf dem rechten Knie seines Vaters zu sehen. Ein zweiter, aufrecht stehender Knabe stellt vermutlich seinen älteren Bruder James, den zukünftigen James II. dar.¹²⁹⁷ Dieser stützt seinen Kopf auf die Rückenlehne des Sessels seines Vaters und teilt seine Trauer mit Elisabeth, die links ihres Vaters auf dem Boden sitzt und ihm ihr resigniertes Gesicht entgegenrichtet. Derweil spricht der König zu Henry die Worte, die in der Legende links unter der Darstellung zu lesen sind:

Je vous ordonne de ne pas vous laisser proclamer Roi par mes assassins.

Der Prinz erscheint hier dem Kleinkindalter entwachsen und mit seinem Blick eine Verbindung mit den Betrachtenden der Lithographie herstellen zu wollen. Während Devéria die Mitglieder der königlichen Familie in einem bescheidenen, an ein mittelalterliches Gefängnis erinnernden Intérieur darstellte, wählte Alexandre-Évariste Fragonard (Grasse, 10/1780 – Paris, 10.11.1850) einen komfortabler ausgestatteten Darstellungsrahmen (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90.14**). Die Komposition seines Gemäldes,¹²⁹⁸ das um dieselbe Zeit, circa 1830, entstanden sein soll, ist bedeutend lebendiger. Auf den ersten Blick zeigt das Gemälde zur Rechten des sitzend dargestellten Königs seine aus Frankreich stammende Ehefrau Henrietta-Maria. Zudem scheint der König mit seinem linken Arm seine Tochter, Henrietta-Anna von England, die spätere Ehefrau Philipp von Orleans zu umarmen,¹²⁹⁹ die auf seinem linken Knie sitzt. Er hält die Hand seiner Frau und scheint den Himmel zu beschwören, indem er seinen rechten Arm erhebt. Auf einem hinter ihm stehenden Tisch mit rotem Tuch sind ein offenes Buch, zweifellos eine Bibel sowie andere Objekte erkennbar. Darüber ist eine verschattete rote Draperie zu erkennen. Aus dem Hintergrund links beobachtet ein Geistlicher mitleidig die sich vor ihm abspielende Szene ebenso wie ein kleiner Hund am linken Fuß des Königs. Sowohl die Darstellung Fragonards als auch diejenige Devérias widersprechen der Aussage Humes, der Herzog von Gloucester und Prinzessin Elisabeth seien die

¹²⁹⁵ *Ecole Anglaise, Recueil de tableaux, statues et Bas-Reliefs des plus célèbres Artistes Anglais, depuis le temps d'Hogarth jusqu'à nos jours. Gravé à l'eau-forte sur acier.* Hrsg. G. HAMILTON. Paris, 4 Bde (1830-1832), Bd. 3 (1831): S. 169 r: Stothard. Adieux de Charles I^{er} à sa Famille. [S. [169] v : Beschreibung in Englisch], gg. S. 169 r: gg. S. 169 r: Kaltnadelradierung von Normand fils, u. li. bez.: *Stothard* ; u. re. bez.: *Normand fils*; u. mittig bez.: CHARLES I TAKING LEAVE OF HIS FAMILY. [J] ADIEUX DE CHARLES I A SA FAMILLE. Maße: 11, 3 x 8,4 cm (innere Einfassungslinie), 10,5 x 17,0 cm (Seite).

¹²⁹⁶ Paris, Musée Carnavalet, Inv. G 6322, Lithographie, 22,7 x 19,9 cm.

¹²⁹⁷ Vgl. RUSSCOL 1988, S. 46.

¹²⁹⁸ Toulouse, Musée des Augustins, Inv. 1998.1.1, Öl auf Leinwand, 98 x 76 cm.

¹²⁹⁹ GAICH 1998, S. 99.

einzigsten zum fraglichen Zeitpunkt in England verbleibenden Mitglieder der Königsfamilie gewesen.¹³⁰⁰ Sei es, daß Fragonard und Déveria eine andere literarische Quelle herangezogen hatten, sei es, daß sie ihre künstlerische Freiheit in Anspruch nahmen.

"Les Adieux de Charles I^{er}" von Sophie Fremiet-Rude war das erste Gemälde mit entsprechendem Thema, welches während der Julimonarchie im Salon ausgestellt wurde (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90**). Ihr Gemälde wurde 1834 von J[ules ?] Lion lithographiert.¹³⁰¹ Es existiert eine fast gleichformatige anonyme Darstellung in Aquarell und Gouache, deren Farben an einigen Stellen durch Firniß vertieft scheinen und in ihrer zum Original gegenäufigen Ausrichtung der Lithographie Lions entspricht (**A I, Abb. Kat.-Nr. 94**).¹³⁰² Es ist davon auszugehen, daß der Bildträger ein Exemplar der Lithographie Lions darstellt. Ebenso wie die Darstellung in Aquarell und Gouache befindet sich ein Exemplar der Lithographie Lions im Nachlaß des ehemaligen Lehrers der Künstlerin, Anatole Devosge, im Musée des Beaux-Arts de Dijon (**A I, Abb. Kat.-Nr. 94.1**). Deshalb ist zu vermuten, daß die Zeichnung von der Künstlerin selber stammt und sie ein Exemplar der Lithographie Lions kolorierte, um ihrem ehemaligen Lehrer einen Eindruck über die Erscheinung ihres Salonerfolges zu vermitteln.

Nach ihrem Gemälde schuf Eugénie Pelletier, geborene Fournel (nachgewiesen im Pariser Salon zwischen 1833 und 1877)¹³⁰³ eine Kopie in Öl, die sie 1836 dem Museum von Lisieux schenkte (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90.1**).¹³⁰⁴ Diese Destination ist sicherlich kein Zufall, da Guizot, Besitzer des Originalgemäldes, in dieser Gegend einen Landsitz besaß. Auch die Komposition Sophie Fremiet-Rudes ähnelt derjenigen des Kupferstichs Bromleys. Doch erscheint Prinz Henry in dem Gemälde älter, der Bildraum ist reicher gestaltet und das Bildpersonal ist zahlreicher. Einige Details bezeugen die Originalität der Künstlerin: Der Paravent, der den König und seine Kinder von den anderen Personen trennt und hinter dem die Spitzen der Hellebarden auf die Gegenwart der mehrerer Wachen hinweisen. Im selben Raum befinden sich nicht nur Bischof Juxon, sondern möglicherweise mit Hugh Peter ein weiterer Geistlicher. Auf dem Stehpult Juxons befinden sich zwei fast abgebrannte Kerzen als Metapher für den nahen Tod des Königs. Seine Exekution ist bereits vorbereitet, wie durch das Beil in der Hand eines der weißgekleideten Henker auf dem Schafott zu erkennen.

Auch nach Sophie Fremiet-Rudes Gemälde hielt die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Thema an, die hier zum Vergleich dokumentiert werden soll: Zwei Jahre nach dem Erfolg des Gemäldes von Sophie Fremiet-Rude im Salon zeigte Zachée Prevost (Paris, 21.06.1797 – Paris, 04/1861) dort 1835 eine Aquatinta mit demselben Thema,¹³⁰⁵ welche er nach einem Gemälde von Charles-Henri-Alfred Johannot (Offenbach / Main, 1800 – Paris, 1837) schuf, dessen genaue Da-

¹³⁰⁰ HUME 1806, S. 469-470: "All his family that remained in England were allowed access to him. It consisted only of the princess Elizabeth and the duke of Gloucester, for the duke of York had made his escape."

¹³⁰¹ Lithographie auf chamoisfarbenem Kupferdruckkarton, 20,7 x 16,6 cm, Paris, BnF, Est. SNR 3 1243 (J. LION) und Dijon, MBA, Coll. DEVOSGE (S. RUDE). – WRIGHT erwähnte, daß FREY ab Dezember 1832 die Rechte an der Lithographie innegehabt habe (Vgl. WRIGHT 1997 (a), S. 215, Anm. 58.). Das *Depot Legal* erfolgte am 18.01.1834 (Nr. 36). – Vgl. das Internetportal "Image of France", geleitet von George MC KEE: <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/Projects/mckee/>

¹³⁰² Aquarell, Gouache und Firniß [?], 20,7 x 16,4 cm, Dijon, MBA.

¹³⁰³ François DEVOSGE (geb. 1799) ein Enkel des gleichnamigen, jedoch berühmteren Gründers der Dijonnaiser *École de dessin* (1729-1814) war mit einer gewissen A. PELLETIER (1803-1861) verheiratet. Möglicherweise stammte der Mann Eugénie PELLETIERS, der Maler Joseph-Laurent PELLETIER (Éclaron, 30.12.1811 – Paris, 1892) aus ihrer Familie. – Vgl. den Familienstammbaum der DEVOSGES von Jean DEVOGE (geb. 1942) [heutige Schreibweise des Namens] im MBA / Dijon, Doku. François DEVOSGE.

¹³⁰⁴ Öl auf Leinwand, 107 x 88 cm, Lisieux, Musée de Lisieux, Inv. = Kat.-Nr. [Auskunft d. Museums] – Vgl. *Catalogue des Œuvres de Peinture, Sculpture et Ouvrages d'Art, exposés dans le Musée de Lisieux*. Lisieux 1890, S. 8, Nr. 47; [selber Titel] Lisieux 1905, S. 9, Nr. 59.

¹³⁰⁵ Ausst.-Kat. Paris 1835, S. 239, Nr. 2442.

tierung unbekannt ist.¹³⁰⁶ Die Popularität der Komposition Johannots wurde durch eine Lithographie Régniers aus dem Jahre 1842 bestätigt (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90.15**).¹³⁰⁷ Hier ist der König aufrecht vor seinem Thron stehend dargestellt. Er segnet seine Tochter Elisabeth, indem er ihr seine Hand auflegt. Derweil schaut sie auf das Gesicht ihres Vaters. Sie umarmt mit ihrem rechten Arm ihren kleineren Bruder und hält ihre linke Hand auf ihr Herz. Henry scheint am Gebet seines Vaters teilzunehmen, indem er seinen Kopf auf seine gefalteten Hände stützt. Ebenso konzentrieren sich ein bärtiger Bischof im Hintergrund links und eine vor ihm kniende Hofdame auf ihr Gebet. Die Handhaltung aller Personen enthüllt ihre tiefe Religiosität. Indem der König seinen Blick zum Himmel richtet, fügt er sich in sein Schicksal, das hier offensichtlich als ebenso gottgegeben angesehen wird wie sein Königtum.

Im Salon von 1836 präsentierte Alexandre-Vincent Sixdeniers (Paris, 1793 – Paris, 1846) eine *gravure*,¹³⁰⁸ welche ein nicht datiertes Gemälde¹³⁰⁹ von dem Girodet-Schüler Alexandre-Marie Colin (Paris, 05.12.1798 – Paris, 23.11.1875) interpretierte (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90.16**). Sie wurde 1840 in einer Ausstellung in Dijon gezeigt, ebenso wie eine weitere Kopie nach dem Gemälde Colins von Hand einer gewissen "Madame S**".¹³¹⁰ Im Gegensatz zum Original von Colin sind diese ihm nachfolgenden Werke nicht lokalisiert. Wie Fragonard, fügte Colin der Szene einen Hund zu Füßen Charles I. als Symbol der Treue hinzu. Der König ist auf seinem Thron dargestellt, den linken Fuß auf einer Fußbank. Auf dem so angewinkelten linken Bein sitzt sein Sohn Henry. Somit befinden sich die einander zugewandten Gesichter der beiden relativ nahe. Eine imaginäre Diagonale, welche von den Füßen des Königs aus nach in Richtung des Hintergrunds verläuft, ist ein Kompositionsmerkmal, das bereits Devéria verwendete. Weitere Parallelen zwischen den Darstellungen Colins und Devérias sind hinsichtlich der Elisabeth zu bemerken, die auf beiden Gemälden durch ihre traurigen Gedanken absorbiert scheint. In beiden Fällen befinden sich die Figuren in einer mittelalterlich wirkenden architektonischen Umgebung mit Ausblick auf ein Treppenhaus, beziehungsweise einen Gang.

Das Datum des Gemäldes von Egidius-Karel-Gustaf Wappers (1803 – 1874) ist nicht eindeutig lesbar (1830 oder 1836?) (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90.17**). Hier ist der König auf seinem Thron sitzend dargestellt. Er befindet sich mit seinen Kindern und Juxon in einem bescheidenen Interieur, das wiederum einen Durchgang besitzt. Somit wird an der rechten Seite der Blick frei auf eine dahinterliegende Treppe. Die Figuren Charles I. und seiner Kinder sind in einer Dreieckskomposition arrangiert, deren linke Seite durch den rechten Arm markiert wird, mit dem er Elisabeth umarmt. Neben ihrem Vater kniend, richtet sie ihren leeren Blick auf ihn und scheint ihr Bewußtsein zu verlieren. Der höchste Punkt der Dreieckskomposition liegt im Bereich des Kopfes des Königs. An der rechten Seite ist sie aufgelockert durch den Kopf Henrys, der seinen Vater umarmt und versucht, auf seinen Schoß zu klettern. Hinter dem König und seinen Kindern befindet sich ein Tisch, auf dem zwei Tintenfüßer mit Schreibfedern, ein Buch und ein versiegeltes Dokument liegen. Die Figur Juxons bildet in sich ein weiteres Dreieck aufgrund seiner ausgestellten Ellenbogen, denn er erhebt seine Hände zum Gebet. Henri Vanderhaert schuf nach dem Gemälde Wappers eine Kaltnadelradierung (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90.18**).¹³¹¹ Möglicherweise kam seiner Schwägerin bei der Übertragung des Themas nach Belgien eine gewisse Rolle zu.

¹³⁰⁶ WRIGHT 1997, S. 215, Anm. 58.

¹³⁰⁷ Lithographie, 22,6 x 17,2 cm. Paris, Musée Carnavalet, Inv. Cart. 55.

¹³⁰⁸ *Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des Artistes Vivants, exposés au Musée Royal. Le 1er Mars 1836*. Paris 1836, S. 222, Nr. 2076.

¹³⁰⁹ Öl auf Leinwand, 46,3 x 38,0 cm. Privatsammlung.

¹³¹⁰ Dijon 1840, Nr. 393 (SIXDENIERS) und Nr. 326 (Mme S**).

¹³¹¹ Kaltnadelradierung, 15,1 x 12,5 cm (Platte). Brüssel, BR, Est., Inv. SI 20494 4°.

Während bei Johannot sowie nach ihm bei Prévost und Régnier der Gesichtsausdruck des Königs seine religiöse Haltung vermittelt, evoziert sie bei Fragonard und Wappers sowie nach ihm bei Vanderhaert Traurigkeit und Ohnmächtigkeit. Bei Colin scheint die Tragik der Situation nur wenig ersichtlich. Fremiet-Rude zeigt den König traurig, aber gefaßt. Diese Stimmung geht auf die in van Dycks Dreifachporträt und dem durch Bower geschaffenen Porträt des Königs während der Gerichtsverhandlung zu beobachtende Melancholie Charles I. zurück. Auf dem letztgenannten Gemälde ist er in seiner sogenannten *uniform of Melancholy* zu sehen.¹³¹² Diese Bezeichnung seiner schlichten, dunklen Kleidung mit einem über die linke Schulter geworfenen und mit einem Stern, dem *Garter Star*, bestickten Umhang¹³¹³ muß jedoch, wie Murdoch gezeigt hat, nicht auf den Charles I. später zugeschriebenen schwermütigen Charakter bezogen sein. Melancholische Menschen galten seit der Renaissance als philosophisch und politisch gelehrt sowie als künstlerisch begabt.¹³¹⁴ Nach Shakespeares *Loves Labours Lost* (1598) und Miltons *Il Penseroso* (1631) galt Melancholie als "cultural mode available to the whole 'educated class'".¹³¹⁵ Die Lektüre von Werken dieser beiden Autoren war in der Romantik äußerst beliebt. So verwundert es nicht, daß Sophie Fremiet-Rude auf die Ausführung des Kopfes des Königs besondere Sorgfalt verwendete, und eine Bemerkung Lord G.s in der Kunstkritik Jals zum von Fremiet-Rude gemalten Charles I. "Il est bien melancholique" erhält vor diesem Hintergrund ein besonderes Gewicht.¹³¹⁶ Wie in den oben erwähnten Gemälden des siebzehnten Jahrhunderts trägt Charles I. im demjenigen der Künstlerin einen Orden an blauem Band. Dabei handelt es sich um die höchste Ordensdekoration Englands, den "Hosenbandorden" (*The most noble Order of the Garter*), der 1348 von Edward III. gestiftet wurde.¹³¹⁷ Der Orden wurde an einem dunkelblauen Samtband getragen und besaß die Devise "Honi soit qui mal y pense". Diese Devise ist oben rechts in einem Kupferstich von George Glover (tätig zwischen 1634 und 1652), der Charles I. mit dem Thronfolger zeigt (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90.19**), auf dem das königliche Wappen umlaufenden Gürtel zu lesen. Über dem Wappen ist die Königskrone zu erkennen. Sicherlich handelt es sich bei dem Wappen auf dem Tischüberwurf im Gemälde um dasjenige Charles I.

Bei dem in "Les Adieux de Charles I^{er}" dargestellten Thron roter Farbe mit goldenen Fransen und Knäufen handelte es sich um eine genau beobachtete Anlehnung an den Originalthron. Die Kleidung und Haartracht sowohl des Königs als auch seiner Kinder zeigen die intensive Auseinandersetzung der Künstlerin mit dem zeitgenössischen Kostüm des siebzehnten Jahrhunderts. Darin liegt auch die Darstellung Elisabeths in einem weißen Seidengewand begründet. Zwar betonte die Künstlerin in ihren romantischen Historienbildern häufiger die weiblichen Hauptfiguren durch eine solche Kleidung, doch handelt es sich nicht um ein typisches Phänomen, welches in einem geschlechtsbedingten Blickwinkel begründet lag. Männliche Künstlerkollegen stellten in derselben Zeit ebenfalls weiß gewandete Frauengestalten im Zentrum ihrer Werke dar (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90.20**).

Hinsichtlich der Kinderdarstellungen mußte sich Fremiet-Rude an denjenigen der älteren Kinder Charles I. orientieren, die im siebzehnten Jahrhundert häufiger dargestellt wurden, da sie für die

¹³¹² MURDOCH 1992, S. 255.

¹³¹³ Vgl. bezüglich dieses Gewandes die Studie zur Kleidung von Charles Ist: STRONG 1998, S. 201-219.

¹³¹⁴ MURDOCH 1992, S. 253-254.

¹³¹⁵ MURDOCH 1992, S. 254.

¹³¹⁶ Zitat: JAL, Auguste: *Les Causeries du Louvre*. Paris 1833, S. 400. – Zur Erscheinungsform von Melancholie in Kunstwerken des 19. Jahrhunderts vgl.: HAUPTMAN, William: *The Persistence of Melancholy in Nineteenth Century Art*. Ph. D. Dissertation Penns. State Univ, 1975, Ann Arbor, Mich. 1979 (Mikrofilm). – *Melancholie: Genie und Wahnsinn in der Kunst*. (Ausst.-Kat. F, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 10.10.2005-16.01.2006; D, Berlin, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 17.02.-07.05.2006). Hrsg. Jean CLAIR. Berlin 2005.

¹³¹⁷ Zum Hosenbandorden vgl.: OSWALD, Gert: *Lexikon der Heraldik*. Mannheim, Wien, Zürich 1984, S. 206-207.

Dynastie der Stuarts wichtiger waren. Die Darstellung der jüngeren Königskinder in ihrem Gemälde war einerseits historisch bedingt, andererseits appellierte sie stärker an das Gefühl der Betrachtenden.

Mit der historischen Überlieferung, daß sich die Abschiedsszene in *St. James* und die Enthauptung auf dem Schafott vor *Whitehall* zugetragen habe, stimmt das Gemälde Fremiet-Rudes nicht überein durch die Anordnung des Schafotts hinter dem Mauerdurchbruch des Raums, in dem sich die Abschiedsszene abspielt. Außerdem widersprechen das zeitgleiche Gebet Juxons und die Anwesenheit zahlreicher Personen während des Abschieds nicht den überlieferten Gegebenheiten. Fremiet-Rudes Gemälde weist also eine additive Erzählstruktur auf.

V.1.3.3 Das Gemälde als sentimentalisches Herrscherbild und als Träger einer religiösen und politischen Konnotation

Für die Literatur beobachtete Pasco¹³¹⁸ seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts in Bezug auf das Bild von Vaterschaft eine zunehmende Individualisierung und Sensibilisierung, die sich auch in der bildenden Kunst beobachten läßt. Denn auch hier zeigte sich in dieser Zeit eine Tendenz zur Demonstration von familiären Gefühlsbindungen, insbesondere bei Jean-Baptiste Greuze (Tournus, 21.08.1725 – Paris, 21.03.1805). Dessen "Mère bien aimée" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90.8**) von 1763 wurde von dem Kritiker Diderot nicht nur als Kunstwerk gelobt, sondern auch als Beispiel vorbildlichen Lebens.¹³¹⁹ Ein weiterer Künstler des achtzehnten Jahrhunderts, der sich in seinem künstlerischen Schaffen mit zwischenmenschlichen Gefühlsbindungen auseinandersetzte, war Daniel Nikolaus Chodowiecki (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90.9**).¹³²⁰ Wie Werner Busch bemerkte, wurde in den Werken Chodowieckis und Greuzes das Alltägliche durch überstarkes Sentiment und religiöse Formensprache aufgeladen.¹³²¹ Die sehr private und teilweise dramatische Darstellung von bürgerlichen Familienszenen aus dem achtzehnten Jahrhundert inspirierte die Darstellung von historischen Herrschern im beginnenden neunzehnten Jahrhundert¹³²²: Auch diese wurden nun in sehr intimen Situationen gezeigt, wie in einem Gemälde von Ingres von 1817 zu sehen, das Heinrich IV. im Spiel mit seinen Kindern in dem Augenblick zeigt, als dem spanischen Botschafter Zutritt gewährt wird, zeigt (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90.20**). Auf dieselbe Szene bezog sich Richard Parkes Boningtons (Arnold / Nottingham, 25.10.1801 – London, 23.09.1828) Gemälde "Henri IV et l'ambassadeur d'Espagne" von 1827¹³²³

Renate Liebenwein-Krämer beobachtete sowohl bei der Landschaftsmalerei als auch bei der Historienmalerei des neunzehnten Jahrhunderts, wie "christliche Symbole, Allegorien und Bild-

¹³¹⁸ PASCO, Allan: *Sick Heroes. French Society and Literature in the Romantic Age, 1750-1850*. Exeter 1997, S. 59: "[I]ndividualism with all its rights to the pursuit of happiness joined sentimental love as a societal goal."

¹³¹⁹ SCHAMA, Simon: "The Domestication of Majesty: Royal Family Portraiture, 1500-1850". In: *Art and History. Images and their meaning*. Hrsg. Robert I. ROTBERG, Theodore K. RABB. Cambridge, New York, Melbourne 1986, S. [155]-183, hier: S. 175; Zu DIDEROTS Haltung zu sentimentalischen Bildern vgl. FRIED, Michael: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley 1980. – Zur zunehmenden Thematisierung von Familienleben in der Malerei vgl.: HONIG-FINE, Elsa: *Women and Art. A History of Women Painters and Sculptors from the Renaissance to the 20th Century*. London 1978, S. 39-61.

¹³²⁰ Vgl. BUSCH, Werner: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München 1993, S. 39-58: "Eine Demonstration exemplarischen Sentiments - Der 'Calas' von Daniel Chodowiecki".

¹³²¹ Ebd., S. 58.

¹³²² Vgl. SCHNEEMANN 1994, S. 95-109: "Die Seelenverfassung des Helden".

¹³²³ Zur Darstellung von zeitgenössischen Herrschern des 19. Jahrhunderts vgl.: SCHOCH, Rainer: *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*. München 1975.

schemata zu Stimmungsträgern des dargestellten Profanen 'degradiert'¹³²⁴ wurden, und fügte hinzu, daß diese "eine gedankliche Assoziation zu den alten Bildern bewirken und den neuen Inhalt sakralisieren"¹³²⁵ sollten, eine Entwicklung, die "mit dem Verlust des dogmatischen Glaubens an ein christliches Heilsgeschehen"¹³²⁶ einherging. Wie Jan Bialostocki herausstellte, mußte ein politischer Held somit in der romantischen Kunst nicht mehr unbedingt siegreich sein. Tod oder Hinrichtung betonten sogar seine geistige und moralische Überlegenheit, wenn er über Formanspielungen als Märtyrer dargestellt wurde.¹³²⁷ Ein künstlerischer Vorreiter für diese Entwicklung war Benjamin West (Springfield / Pennsylvania, 10.10.1738 – London, 11.03.1820), der in seinem 1770 gemalten Gemälde "Der Tod des General Wolfe" mit der Darstellung des Sterbenden auf Pietà-Darstellungen anspielte.¹³²⁸

Das Märtyrertum von Charles I. wurde bereits in seiner Zeit evoziert sowohl durch die Überlieferung seiner letzten Worte als auch über Druckgraphik:¹³²⁹ Auf dem von William Marshall (tätig zwischen 1617 und 1649) geschaffenen Titelemblem zu *Eikon Basilike. The Pourtraicture of His Sacred Majestie in His Solitudes and Sufferings* (1649) greift der König nach einer Dornenkrone und wird so in die Nachfolge Christi gestellt (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90.21**).¹³³⁰

Aufgrund des ihm zugeschriebenen Märtyrertums ist Charles I. auch im Gemälde Fremiet-Rudes trotz seiner Melancholie nicht als schwach und trotz seines bevorstehenden Todes nicht als unterlegen zu interpretieren. Wie einige andere Darstellungen des neunzehnten Jahrhunderts idealisierte sie den König, indem sie ihn in einer Dreieckskomposition darstellte, welche eine religiöse Konnotation besaß, weil sie häufig für Anna-Selbtritt-Darstellungen oder solche der Madonna mit dem Kind gewählt wurde. Das bevorstehende Märtyrertum von Charles I. wird durch die bereits im Bildhintergrund stehenden Henker angedeutet. Auch die Textvorlage Fremiet-Rudes schildert den König als "roi-martyr",¹³³¹ der als Henkersmahlzeit nur ein wenig Brot und Wein zu sich nimmt,¹³³² und in seiner Rede kurz vor seiner Hinrichtung seinen Feinden vergibt, indem er sagt:

[E]t partant je vous dis [...] que je suis martyrisé pour le peuple.¹³³³

Chateaubriand evozierte also eine Passion des Königs in der Nachfolge Christi. Nach Chateaubriand sah Charles I. seinem eigenen Tod gefaßt entgegen, während er das Schicksal seiner Kinder als zukünftige Waisen betrauert. Durch letzteres beweist Charles I. persönlichen Opfermut zugunsten des öffentlichen Wohls. In Sophie Fremiet-Rudes Gemälde zeigt der junge Henry äh-

¹³²⁴ LIEBENWEIN-KRÄMER, Renate: *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*. Univ. Diss. Johann Wolfgang Goethe Universität Frankfurt / Main 1974. 2 Bde. Frankfurt / Main 1977. Bd. 1, S. 71.

¹³²⁵ Ebd.

¹³²⁶ Ebd.

¹³²⁷ BIALOSTOCKI, Jan: *The Message of Images, Studies in the History of Art*. Wien 1988, S. 198, 221; s. insbes. S. 219-233: "The Image of the defeated Leader". – ROTERS, Eberhard: *Malerei des 19. Jahrhunderts. Themen und Motive*. 2 Bde. Köln 1998, Bd. 1, S. 112-129: "Der Bürger als Held - Der Held als Opfer". – Vgl. auch: LINDSAY, J.: *Death of the Hero. French Painting from David to Delacroix*. London 1960. – *Triumph and Tod des Helden*. (Ausst.-Kat. D, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 30.10.1987-10.01.1988; CH, Zürich, Kunsthaus Zürich, 04.03.-24.04.1988; F, Lyon, MBA, 18.05.-17.06.1988). Hrsg. Ekkehard MAI, Anke REPP-ECKERT. Mailand 1987.

¹³²⁸ BIALOSTOCKI 1988, S. 186.

¹³²⁹ ROMANIS, R. de: "Le Ultime, Ultissime Parole di Carlo I d'Inghilterra". In: *Il regicidio. La storia, il mito, la scrittura*. Hrsg. Monique STREIFF-MORETTI. Neapel 1994, S. 13-43, zu *Eikon basilike* si. S. 21-24.

¹³³⁰ Zur Erscheinung von *Eikon Basilike* vgl. DAVIES 1952 [1937] S. 156. – TREASURE, Geoffrey: "Charles I. 1600-1649". In: *Who's Who in British History. Beginnings to 1901*. 2 Bde. London 1998, Bd. 1, S. 240-243, hier: S. 242. – Zur religiösen Bildsprache in den Darstellungen von James Ist und Charles Ist vgl.: PARRY, Graham: *The Golden Age restor'd. The Culture of the Stuart Court, 1603-42*. Manchester 1981, S. 230-262: "The religious arts under James and Charles". – Falmouth und Tunbridge Wells besitzen noch heute Kirchen unter dem Patrozinium *King Charles the Martyr*.

¹³³¹ CHATEAUBRIAND 1838, S. 93.

¹³³² CHATEAUBRIAND 1838, S. 94: "Le roi entra dans son palais de Whitehall: on lui avoit préparé un dîner; il ne prit qu'un peu de pain et de vin, encore par le conseil de Juxon."

¹³³³ Zitiert nach: CHATEAUBRIAND 1838, S. 103.

liche Charakterstärke, während seine ältere Schwester sich ihrer Trauer hingibt. Bei den Geschwistern ist eine Polarisierung zwischen "männlichen" und "weiblichen" Verhaltensweisen zu erkennen, wie sie in etwa auch in Jacques-Louis Davids 1784 geschaffenen Gemälde "Der Schwur der Horatier" zum Ausdruck kam. In diesem Gemälde wurde den männlichen Personen die Bereitschaft zu Kampf und Opferung des eigenen Lebens und den weiblichen Personen die Rolle der Demonstration von Trauer und Resignation zugeschrieben.¹³³⁴ In der Darstellung Charles I. als gefühlvoller Herrscher sind beide Verhaltensweisen vereinigt.

Diejenigen Darstellungen, welche den Abschied Charles I. von seinen Kindern zeigen, lassen sich gelegentlich polarisierend solchen gegenüberstellen, auf denen Cromwell zu sehen ist, dessen Tochter ihn bittet, auf die Unterzeichnung des Todesurteils des Königs zu verzichten (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90.22**). Während Cromwell sich hier von seiner Ratgeberin abwendet, wird Charles I. als sensibler und zuneigungsvoller Vater dargestellt. Das Versprechen, welches er seinem Sohn abnimmt, zielt darauf ab, daß seine Nachkommen die Herrschaftsform der Monarchie und somit die Hierarchie der Dynastie respektieren sollen. Als verantwortungsvoller Familienvater stellt er also seine Umsichtigkeit als Landesvater unter Beweis. Dies suggeriert, daß seine moralischen Qualitäten als Staatsoberhaupt höher zu bewerten sind als diejenigen seines Kontrahenten Cromwell.¹³³⁵

Die Vielzahl der in Frankreich publizierten Texte, welche sich auf die Geschichte Charles I. und Cromwells bezogen,¹³³⁶ darunter das berühmte Vorwort zu Hugos "Cromwell" aus dem Jahre 1827, macht es schwierig, beziehungsweise unmöglich einen von ihnen als die einzige Inspirationsquelle zu sehen. Dies könnte auch die oben genannten Ungereimtheiten im Gemälde Fremiet-Rudes begründen. Das neunzehnte Jahrhundert erlebte ein generelles Interesse für englische Literatur William Shakespeares (Stratford-upon-Avon, vermutl. 23.04.1564 – ebd. 23.04.1616), George Gordon Noel Byrons (London, 22.01.1788 – Missolonghi, 19.04.1824) oder Sir Walter Scotts (Edinburgh, 15.08.1771 – Abbotsford, 21.09.1832).¹³³⁷ Themen aus ihren Werken bildeten Inspirationsquellen für viele Künstler. Dies erklärt jedoch nicht, warum man sich zu dieser Zeit in Frankreich für die nationale Geschichte Englands interessierte und diejenige Charles I. besondere Aufmerksamkeit unter den Künstlern erregte.

Seit der Französischen Revolution bestand in beiden Ländern eine Revolutionserfahrung. Diese Gemeinsamkeit verstärkte das Interesse Frankreichs an der englischen Geschichte.¹³³⁸ Dieses nahm während der napoleonischen Epoche vorübergehend ab. Seit der Revolution von 1830 stieg die Zahl der Veröffentlichungen wieder und es kam zu Kontroversen: Für die royalistischen Ultras hatte England die Monarchie Frankreichs unterstützt, indem es dem zukünftigen Louis XVIII. Zuflucht gewährt hatte. Außerdem hatte es in ihren Augen mitgeholfen, der Usurpation Bonapartes ein Ende zu bereiten. Die Liberalen hingegen sahen in den beiden englischen Revo-

¹³³⁴ Zur Polarisierung Staatsräson und Familienglück sowie Empfindungen in Jacques-Louis-Davids Gemälde vgl. HOFMANN 1995, S. 230. – NOCHLIN, Linda: *Representing Women*. [o.O.] 1999, S. 48. – LANDES, Joan B.: *Women and the Public Sphere*. Ithaca 1993S. 152-158.

¹³³⁵ Vgl. DUNN, Susan: *The Deaths of Louis XVI. Regicide and the French Political Imagination*. Princeton, New Jersey, 1994, S. 119.

¹³³⁶ Hier einige der Texte, welche die behandelte Abschiedsszene beschrieben und nicht im Text genannt werden: GOLDSMITH, Oliver; COOTE, Ch[arles]: *Histoire d'Angleterre, depuis Julius-César jusqu'en 1760, par Oliver Goldsmith, continuée jusqu'en 1815 par Ch[arles] Coote, et jusqu'à nos jours par le traducteur Alexandrine Aragon*. 4 Bde. Paris 1837 [1825-1826], Bd. 2, S. 153. – GUIZOT, François: *Histoire de la Révolution d'Angleterre (1625-1660)*. Hrsg. Laurent THEIS. Paris 1997 [Collection des mémoires relatifs à la Révolution d'Angleterre, Paris 1823-35, 30 Bde.], Livre III, S. 417. – LINGARD, John: *Histoire d'Angleterre depuis la première invasion des Romains, traduite de l'Anglais sur la deuxième édition par M. le Baron de Roujoux [...]*. 19 Bde. Paris 1842 [1825-1826], Bd. 10, S. 468-469.

¹³³⁷ Vgl. MUHR 2006, S. 139-147: "Walter Scott und der historische Roman".

¹³³⁸ THEIS, Laurent: "Le goût de l'Angleterre". In: GUIZOT 1997 [1823-1835], S. XXXIX-XLIV.

lutionen von 1640 und 1688 den Ursprung einer freien Regierung. Sie waren beeindruckt durch eine ihrer Ansicht nach aktive und aufgeklärte Aristokratie, das englische Rechtssystem, die Pressefreiheit und unter anderem daraus resultierende Bildung und Ausdrucksmöglichkeit der öffentlichen Meinung.¹³³⁹

In diesem Zusammenhang verdient Interesse, daß zur selben Zeit in Frankreich einige Tragödien geschrieben wurden, die sich Charles I. und Cromwell widmeten.¹³⁴⁰ Dies hieß allerdings nicht, daß sie hier auch im Theater aufgeführt wurden. Die Tragödie "La Mort de Charles I^{er}" von Charles Ricquier wurde beispielsweise zensiert.¹³⁴¹ Wie einige andere Theaterstücke mit demselben Schicksal wurden sie schließlich in Brüssel aufgeführt. Dabei verfügen wir über widersprüchliche Aussagen. Im Journal de la Belgique hieß es am 17. Juli 1826:

M. Riquier, auteur de la tragédie de *Charles I^{er}*, reçue aux Français, et dont la mise en scène a été défendue par la censure, est en ce moment à Bruxelles, où il espère la faire représenter.¹³⁴²

Nach Renieu¹³⁴³ soll hingegen die Brüsseler Premiere bereits am 6. Februar desselben Jahres in der Brüsseler *Monnaie* erfolgt sein. Charles Ricquier entwickelte sich zu einer wichtigen Person der Brüsseler Theaterlandschaft.¹³⁴⁴

Wie im Zusammenhang mit Claude Wolf, genannt Bernard, beschrieben, wurde dieses Theater von französischen Exilierten stark frequentiert, darunter auch von Jacques-Louis David. Ob Sophie Fremiet-Rude Zuschauerin dieses Stücks war und ob sie somit bereits in Belgien auf das Thema ihres späteren Historienbildes aufmerksam wurde, ist leider unbekannt. Während der Julimonarchie besaß ein Theaterstück über Charles I. für Kritiker und Publikum mit Sicherheit eine politische Konnotation. Und inzwischen hatte die Aufführung von Aubers "La Muette de Portici" in der *Monnaie* zu Brüssel, die 1830 die belgische Revolution auslöste, gezeigt, welche Sprengkraft die Präsentation eines zweideutigen Stückes haben konnte. Somit brachte der Marquis du Bouchet seine 1832 publizierte Tragödie "La Mort de Charles I^{er}" – zumindest nach eigener Aussage – freiwillig nicht zur Aufführung. Im Vorwort schrieb er:

Cette tragédie a été volontairement éloignée de la scène par des considérations d'ordre public. Les opinions les plus opposées y auraient trouvé tour à tour des motifs de mécontentement ou de satisfaction également mal fondés; car, sur le théâtre, il faut tout peindre, sans s'inquiéter d'autre chose que de la fidélité des portraits, et de l'effet dramatique qu'ils doivent produire.¹³⁴⁵

Wie bereits dargestellt, bemühten sich auch die zeitgenössischen Maler um ein möglichst getreues Porträt des Monarchen, wobei sie auf Darstellungen des siebzehnten Jahrhunderts zurückgreifen konnten. Doch das Interesse für die Physiognomie des Königs war nicht nur eine Vernei-

¹³³⁹ THEIS 1997, S. XL.

¹³⁴⁰ Zum Beispiel: BOUTROUX, L.-A. (de Montargis): *La Mort de Charles I^{er} ou les Régicides Anglais. Tragédie en cinq Actes*. Paris, London 1820. – D'OUTREPONT, Charles-Thomas-François: *La Mort de Charles I, Roi d'Angleterre, Drame en quarante-deux scènes*. Paris 1827. – [o.V.]: *La Mort de Charles I^{er}, Roi d'Angleterre. Fragments d'une Tragédie Anglaise*. Paris 1829. [Dieses Werk erschien im Verlag FIRMIN-DIDOT].

¹³⁴¹ ISNARDON 1890, S. 205. – RENIEU 1928, Bd. 2, S. 739. – FABER, Bd. 4 (1880), S. 333: "RICQUIER, Charles. Artiste d'origine française. Une tragédie en trois actes en vers: La Mort de Charles Ier (Th de Bruxelles, 6 octobre 1826)." – FABER, Bd. 3 (1879), S. 125: "Le 6 octobre, première représentation de *la Mort de Charles I^{er}*, tragédie en trois actes et en vers, de Charles Ricquier. Cette pièce avait été reçue à la Comédie Française, mais la censure refusa l'autorisation. [...] Elle ne fut représentée qu'une seule fois. On en annonçait une seconde apparition, mais elle fut retardée et finalement, de remise en remise, la pièce ne reparut pas."

¹³⁴² *Journal de la Belgique*, 17.07.1826, Bd. 51, Nr. 198, S. 66. – Im Archiv der Pariser *Comédie Française* konnte zu dieser Zensur kein Anhaltspunkt gefunden werden.

¹³⁴³ RENIEU 1928, Bd. 2, S. 738. – Mein freundlicher Dank gilt Jan VAN GOETHEM (Archivar der Brüsseler *La Monnaie*) für seine freundlichen Recherchen zu dem nur wenig bekannten Charles RICQUIER.

¹³⁴⁴ VAN DER HOEVEN, Roland: *Le Théâtre de la Monnaie au XIXe Siècle. Contraintes d'exploitation d'un théâtre lyrique 1830 – 1914*. [Brüssel] 2000, S. 10-16: "Comment un théâtre royal devient communal", hier: S. 10-11.

¹³⁴⁵ LANGLOIS DU BOUCHET, Denis-Jean-Florimond, M^{is}: *La Mort de Charles Premier. Tragédie en cinq Actes*. Paris 1832, S. [I].

gung vor seinem berühmten Hofmaler Van Dyck. Es wurde mit Sicherheit durch ein aktuelles Ereignis verstärkt: Die Exhumierung des Monarchen am 1. April 1813 in St. George's Chapel im Schloß von Windsor. Im selben Jahr veröffentlichte Sir Henry Halford erstmals seine Beschreibung der spektakulären Öffnung des Sarges.¹³⁴⁶ Dieser konnte dank eines Berichts von Sir Thomas Herbert, dem Kammerdiener von Charles I., wieder aufgefunden werden. Herberts Bericht erschien 1823 erstmals in französischer Übersetzung.¹³⁴⁷ Halford beschrieb minutiös den Leichnam des Königs sah sich sogleich an Van Dycks Gemälde und Medaillen oder Münzen aus dem siebzehnten Jahrhundert erinnert.¹³⁴⁸

Die Berichte Herberts und Halfords beeinflussten vermutlich die Beschreibung der Konfrontation Cromwells mit dem Leichnam des Königs, wie sie bei Chateaubriand zu finden war,¹³⁴⁹ ebenso, wie Paul Delaroches "Cromwell faisant ouvrir le cercueil de Charles I^{er}" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90.23**). Die verspätete Ankunft des Gemäldes im Salon hatte die öffentliche Spannung auf Äußerste gesteigert.¹³⁵⁰ Sophie Fremiet-Rude muß das Aufsehen um das Gemälde miterlebt haben, da sie selber an dem Salon teilnahm. Zu dem Gemälde bemerkte Heinrich Heine:

Es ist nicht zu leugnen, daß Delaroche absichtlich durch sein ausgestellttes Bild zu geschichtlichen Vergleichen aufforderte, und wie zwischen Ludwig XVI. und Karl I. wurden auch zwischen Cromwell und Napoleon beständig Parallelen gezogen.¹³⁵¹

Weiterhin beobachtete Heine:

Auch der tote Karl bekommt ein ganz anderes Gesicht und verwandelt sich plötzlich, und wenn ich genauer hinschaue, so liegt kein König, sondern das ermordete Polen in dem schwarzen Sarge, und davor steht nicht mehr Cromwell, sondern der Zar von Rußland, [...]¹³⁵²

Einige Kritiker zeigten sich enttäuscht, beispielsweise Gustave Planche 1831:

Le Cromwell est en effet, sous tous les rapports, le pire et la plus pauvre de toutes les œuvres de M. Paul Delaroche.¹³⁵³

Auch Delacroix lehnte das Gemälde Delaroches ab: "Le tableau de Delaroche est un nonsens."¹³⁵⁴ Delacroix selber hatte, inspiriert durch Victor Hugos *Cromwell* von 1827, ebenfalls ein Gemälde geschaffen, in dem Cromwell mit dem Antlitz von Charles I. konfrontiert zu sehen

¹³⁴⁶ HALFORD, Sir Henry: *Essays and Orations, read and delivered at the Royal College of Physicians; to which added, an account of the opening of the tomb of king Charles I.* 3. Ausg. London 1842 [1813], S. 333-349.

¹³⁴⁷ HERBERT, Thomas Sir: *Mémoires de Sir Thomas Herbert, valet de chambre de Charles I^{er}, sur les deux dernières années du règne de ce prince. Mémoires de Sir John Berkley sur les négociations de Charles I^{er} avec Cromwell et l'armée parlementaire.* Paris 1823.

¹³⁴⁸ HALFORD 1842 [1823], S. 342-343, hier: S. 343: "It was difficult, at this moment, to withhold a declaration, that, notwithstanding its disfigurement, the countenance did bear a strong resemblance to the coins, the busts, and especially to the pictures of King Charles I. by Vandyke, by which it had been made familiar to us."

¹³⁴⁹ CHATEAUBRIAND beschrieb, wie der "Königsmörder" Cromwell sich vom Tod des "roi-martyr" überzeugen mußte - Vgl. CHATEAUBRIAND 1938, S. 110-111: "Pour arriver à la fatale exécution, Cromwell avoit eu besoin de ces ris et de ces larmes qui, se contrariant en lui, déjouoient leur mutuelle hypocrisie; il redevint franc après le coup: il se fit ouvrir le cercueil, et s'assura, en touchant la tête de son roi, qu'elle étoit véritablement séparée du corps; il remarqua qu'un homme aussi bien constitué auroit pu vivre de longues années. Le terrible Cromwell, obscur et inconnu comme le destin, en avoit dans ce moment l'orgueil inexorable: il se délectoit dans la victoire par lui remportée sur un monarque et sur la nature."

¹³⁵⁰ PLANCHE, Gustave: *Le Salon de 1831.* Paris 1831, S. 123.

¹³⁵¹ HEINE, Heinrich: *Schriften über Frankreich.* Hrsg. Eberhard GALLEY. Frankfurt / Main, Leipzig 1994 [1831], hier und im folgenden S. 39: HEINE, Heinrich: *De la France.* Paris 1996 [1831], S. 249: "Il est indéniable que Delaroche, en exposant son tableau, a voulu nous inviter à des comparaisons historiques et, comme entre Louis XVI et Charles I^{er}, on fit constamment un parallèle entre Cromwell et Napoléon."

¹³⁵² HEINE 1994 [1831], S. 43. HEINE 1996 [1831], S. 253: "Charles, le roi mort, prend lui aussi un tout autre visage, il se métamorphose soudainement et, si je regarde de plus près, ce n'est plus un roi mais la Pologne assassinée que je vois dans le cercueil, et devant lui ne se tient plus Cromwell mais le tsar de Russie [...]"

¹³⁵³ PLANCHE 1831, S. 124-125.

¹³⁵⁴ Zitiert nach NOON 1991, S. 272.

war.¹³⁵⁵ Er überredete den Besitzer dieses 1828 gemalten Bildes "Cromwell au château de Windsor" (A I, Abb. Kat.-Nr. 90.24), es im Salon von 1831 ausstellen zu dürfen, um sein Gemälde mit dem Delaroches zu konfrontieren. Im selben Jahr, in dem Sophie Fremiet-Rude "Les Adieux de Charles I^{er}" ausstellte, schuf auch Colin ein Gemälde, das die Gegenüberstellung Charles I. mit Cromwell zeigte.¹³⁵⁶ Er erntete von Laviron und Galbacio vernichtende Kritik mit dem Vorwurf, es mangle ihm an Verständnis für das Bildthema und die Personen:

Les petits tableaux de M. Colin valent généralement mieux que sa grande peinture, plusieurs même sont très remarquables. Cela fait d'autant plus ressortir la faiblesse du 'Cromwell retournant le portrait de Charles I^{er}'; c'est un tableau complètement manqué; l'artiste n'a compris ni le sujet, ni les personnages. Cromwell ne doit pas *contempler* la face royale; il a détourné le portrait par hasard, et son œil s'est troublé un instant à l'aspect imprévu de cette tête de roi qu'il a fait tomber, et qui lui apparaît vivante dans toute la splendeur de sa royauté. [...] On ne reconnaît pas dans cette homme grêle, qui tient sa mâchoire comme s'il avait mal aux dents, le lord protecteur, que l'histoire nous représente portant une ame forte dans un corps puissant.¹³⁵⁷

Dies demonstriert, daß Kritiker nicht nur Theaterstücke ins Visier nahmen, die sich Charles I. widmeten, sondern gleichermaßen Gemälde. Bei den Kunstkritiken fällt einerseits die Vielseitigkeit der Interpretationsweisen und zugleich die Sicherheit auf, mit der die Autoren ihren Standpunkt vertraten. Die Vehemenz der Diskussion legt nahe, daß es hier nicht "nur um Kunst" ging. Wie oben beschrieben vollzogen Zeitgenossen, auch in bildenden Künstlern als Inspirationsquelle dienender Literatur, gelegentlich einen Vergleich zwischen Cromwell und Napoleon wie zwischen Charles I. und Louis XVI.¹³⁵⁸

Angesichts Delaroches 1831 ausgestellten Gemäldes meinte Heine die Auseinandersetzung zwischen zwei Prinzipien zu erkennen, welche er jedoch nicht zu nennen wagte.¹³⁵⁹ Zum selben Gemälde meinte ein anderer Kritiker:

La fin tragique du brillant Charles Stuart es tunc haute leçon pour les rois, qui rarement la mettent au profit; mais les peuples ne l'oublient jamais.¹³⁶⁰

Auf die Anspielung auf die Französische Revolution im Gemälde Sophie Fremiet-Rudes und seinen tieferen Sinngehalt soll im nächsten Kapitel eingegangen werden.

¹³⁵⁵ Ebd., S. 272.

¹³⁵⁶ Der jetzige Aufbewahrungsort des Gemäldes ist unbekannt; eine Abbildung dieses Gemäldes konnte leider nicht aufgefunden werden.

¹³⁵⁷ LAVIRON / GALBACIO 1833, S. 228-229.

¹³⁵⁸ DUNN nennt beispielsweise ein nicht realisiertes Projekt von Victor HUGO der 1820er Jahre, ein Theaterstück über *Louis XVI et Charles I^{er}* zu schreiben, das er zugunsten seines *Cromwell* (1827) aufgab. – DUNN 1994, S. 118. – Hugos *Cromwell* stellte eine Parallele zwischen diesem und Napoleon BONAPARTE her. – Vgl. HASKELL 1987, S. 77. – Weitere Vergleiche zwischen Napoleon und Cromwell zogen beispielsweise D'AZAÏS und BONAFONT: AZAÏS, Hyacinthe: *Jugement impartial sur Napoléon, [...] suivies d'un parallèle entre Napoléon et Cromwell, entre la révolution d'Angleterre et la Révolution française*. Paris 1820. – BONAFONT, Charles Philippe: *Cromwell et Napoléon, la révolution d'Angleterre et la révolution française parallèlement comparés, suivis de quelques pensées et réflexions morales et politiques par un ami de la vérité*. Wolfenbüttel 1829.

¹³⁵⁹ HEINE, Heinrich: *Schriften über Frankreich*. Hrsg. Eberhard GALLEY. Frankfurt / Main, Leipzig 1994 [1831].

¹³⁶⁰ TARDIEU, Ambroise: *Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-Arts. Salon de 1831*. Paris, 1831, S. 14.

V.1.3.4 "Les Adieux de Charles I^{er}" als Anspielung auf die Französische Revolution und die Aufnahme des Gemäldes in der Kunstkritik

Wie oben aufgezeigt, sympathisierte Sophie Fremiet-Rude in den Wirren um 1830 mit den belgischen Nationalbestrebungen. Um 1848 beobachtete sie in Anbetracht ihrer vormaligen Revolutionserfahrungen die revolutionären Vorgänge in einer christlich geprägten, schicksalsgläubigen Gelassenheit.¹³⁶¹ In ihren Briefen lieferte Sophie Fremiet-Rude jedoch nur wenige Anhaltspunkte zu ihrer politischen Einstellung und mahnte sogar zur Vorsicht diesbezüglicher Meinungsäußerungen.

Trotz der vielfältigen Revolutionserfahrungen der Künstlerin, die ohne die vorausgegangene Französische Revolution undenkbar gewesen wären, lehnte Geiger die Möglichkeit eines unmittelbaren Bezugs des Gemäldes "Les Adieux de Charles I^{er}" auf die Französische Revolution kategorisch ab mit der Begründung, daß die Künstlerin Tochter eines Bonapartisten war.¹³⁶² Obgleich der republikanischen Gesinnung der Künstlerin muß ihre politische Überzeugung jedoch nicht notwendigerweise mit derjenigen ihres Vaters kongruent gewesen sein. Außerdem ist es weder selbstverständlich, daß sie ihre politische Einstellung in ihren Werken explizit zum Ausdruck brachte, noch daß die Darstellung einer Revolutionsszene der zeitgenössischen Regierung mißfallen mußte. Indessen ist zu beobachten, daß Chateaubriand, der übrigens zeitweise in derselben Straße wohnte wie die Künstlerin und dessen Werk *Les quatre Stuarts* auch Geiger als maßgebliche Textvorlage zum Gemälde annimmt, eine Parallele zwischen Charles I. und Louis XVI. herstellte. Weil die Textvorlage von Fremiet-Rudes Gemälde eindeutig eine zeitgenössisch-politische Bedeutungsebene besitzt, muß also überprüft werden, ob es nicht auch selbst eine – möglicherweise sogar subversive – politische Botschaft enthält.

In *Les quatre Stuarts* wird Charles I. wiederholt in eine direkte Beziehung zu Louis XVI. gesetzt. Als ein Beispiel sei die Textpassage genannt, welche den ersten Tag des Gerichtsprozesses Charles I. beschreibt. Hier wird darauf aufmerksam gemacht, daß am selben Tag das Todesurteil Louis XVI. verlesen worden war:

[C]’étoit le 20 janvier 1649, jour qui devoit avoir son anniversaire: le 20 janvier 1793 fut lue à Louis XVI, prisonnier du Temple, la sentence de mort.¹³⁶³

Außerdem hatte unter anderem Thiers im Februar 1830 öffentlich eine Parallele zwischen der damals aktuellen politischen Situation in Frankreich und derjenigen in England 1688 hergestellt. Diese sah er darin begründet, daß Charles X. von Frankreich ebenso wie James II. von England der Herrscher einer restaurierten Monarchie war, die sich der katholischen Kirche verpflichtet fühlte.¹³⁶⁴ Auch Louis-Philippe bemerkte Ähnlichkeiten zwischen Charles X. und dem Stuartkönig und verglich sich selbst mit Wilhelm von Oranien.¹³⁶⁵

Warum das neunzehnten Jahrhundert eine Parallele zwischen Charles I. und Louis XVI. sah, hat

¹³⁶¹ Dabei kritisierte sie den Egoismus der Reichen, die sich ungeachtet existenzieller Armut in ihrer direkten Nähe über leichtere Unannehmlichkeiten wie vorübergehende Verdienstauffälle beklagten – Vgl. zwei Briefe aus dem Jahre 1848, worunter der erstgenannte datiert und der zweite aufgrund der genannten Ereignisse (Beginn u.a. der Jeanne d'Arc durch François RUDE) datierbar ist: Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, Paris, 26.05.1848. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 150. – Sophie FREMIET-RUDE an François-Numa MOYNE, [Paris 1848]. Paris, BnF, n.a.F. 12238, Fol. 90 u. 91, hier: Blatt 1, Fol. 2 r.

¹³⁶² GEIGER [2004], S. 91: "ceux-ci pouvant apparaître comme des allusions aux événements de la période révolutionnaire en France: la fin tragique de Charles I^{er} évoquant, par exemple, celle de Louis XVI. Mais cela n'explique pas le choix d'un tel sujet par Sophie Rude, fille d'un exilé bonapartiste."

¹³⁶³ CHATEAUBRIAND 1838, S. 82 und S. 91.

¹³⁶⁴ MARRINAN 1988, S. 104.

¹³⁶⁵ BERTIER DE SAUVIGNY, Guillaume DE: *La Révolution de 1830*. Paris 1970, S. 226. – MARRINAN 1988, S. 104 und S. 252.

Dechein in seiner gründlichen Studie untersucht.¹³⁶⁶ So lassen sich mehrere Gemeinsamkeiten zwischen beiden Königen feststellen. Beide Souveräne wurden infolge einer Revolution enthauptet. Sowohl der englische als auch der französische König wurden in Regierungsfragen durch ihre jeweiligen Ehefrauen beraten. Die englische Königin Henrietta-Maria, Tochter Heinrichs IV. von Frankreich, und die französische Königin Marie-Antoinette von Österreich stammten aus dem Ausland und waren wenig beliebt. Beide Könige weigerten sich, die Macht der Kirche einzuschränken. Schließlich ließen sich beide in einer politischen Zwangslage auf ein Doppelspiel ein, welches sie letztendlich aufs Schafott brachte.¹³⁶⁷ Die Regierungszeit beider Monarchen wurde durch eine Republik abgelöst, während derer zwei ambitionierte Persönlichkeiten die Macht erlangten: In England Lord Protector Cromwell und in Frankreich Konsul Napoleon Bonaparte. Nach deren Niederlage erlebten sowohl England (unter Charles II., gefolgt von James II.) als auch Frankreich (unter Louis XVI., gefolgt von Charles X.) eine Restauration und die Kirche erhielt die ihr zuvor entzogene Macht zurück. Schließlich jedoch triumphierten neue Dynastien, in England unter Wilhelm von Oranien und in Frankreich unter Louis-Philippe.¹³⁶⁸

Darstellungen des letzten Abschieds Charles I. von seinen Kindern mußten Zeitgenossen also zur politischen Diskussion anregen. Aufgrund der Unsicherheit über das Bestehen der zeitgenössischen politischen Lage, welche im 1832 gescheiterten Putschversuch der Duchesse de Berry zum Ausdruck gekommen war, scheint sie jedoch nicht offen ausgetragen worden zu sein. Dies läßt sich anhand einer Kritik zu Sophie Fremiet-Rudes Gemälde feststellen: In Jals *Les Causeries du Louvre*, die einen Dialog zwischen dem in der Ausstellung als Führungsperson fungierenden Kunstkenner und anderen Salonbesuchern wiedergeben, bemerkt ein gewisser Lord G.:

De qui est ce Charles Ier faisant ses adieux à ses enfans? Il est bien melancholique, s'il n'est pas bien dessiné. Le tableau est estimable, et si j'aime Charles Ier ... mais je ne l'aime pas plus que Cromwell.
1369

Der Kunstkenner entgegnet darauf:

Cet ouvrage est de [M]adame Rude, la femme, je crois, du sculpteur qui a fait la plus délicieuse statue que j'aie vue depuis long[-]temps. M. Rude a beaucoup de talent; [M]adame Rude a un talent agréable.
1370

Wahrscheinlich handelt es sich hierbei um einen fiktiven Dialog, bei dem der Autor der *Causeries* seine Meinung vorsichtig durch die des Kunstkenners ausdrückt und andere Personen, die er im Laufe des Salonbesuchs getroffen zu haben vorgibt, schärfere Kritik äußern läßt. Der Kunstkenner beschränkt sich lediglich auf die Betrachtung des künstlerischen Umfelds der Malerin und die Einschätzung ihres Talents. Durch die Gegenüberstellung mit dem überschwenglichen Lob des "petit pêcheur" von François Rude werden die künstlerischen Fähigkeiten Sophie Fremiet-Rudes in den Schatten gestellt.

¹³⁶⁶ DECHÉIN, Michel: *Charles I^{er}. L'honneur et la fidélité*. Paris 2000.

¹³⁶⁷ Ebd., S. 163, 178, 240 und 262. – HUNT sieht allerdings einen fundamentalen Unterschied der beiden Personen während ihrer Gerichtsverhandlung, vgl. HUNT 1992, S. 55: "Louis appeared in person before his judges, the elected representatives of the nation; and unlike Charles I of England, he chose to respond to his accusers by denying any intention of criminal wrongdoing."

¹³⁶⁸ *Le Globe*, 02.08.1830, S. 646. – Vgl. WRIGHT in: *Nineteenth-Century Contexts* 1997, S. [165], 166.

¹³⁶⁹ JAL 1833, S. 399-400.

¹³⁷⁰ Ebd. – Der Kritiker bezieht sich hier auf die Skulptur RUDÉS "[U]n jeune pêcheur napolitain jouant avec une tortue sur le bord de la mer", die während des Salons von 1833 für großes Aufsehen sorgte und für die ihm am 1. Mai 1833 eine hochangesehene Auszeichnung (*Croix de Chevalier de la Légion d'honneur*) verliehen wurde. – Das Gemälde Fremiet-Rudes wurde auch bemerkt von: ANNET, A.; TRIANON, H.: *Examen critique du Salon de 1833*. Paris 1833, S. 39 [Histoire]: "MADAME RUDE-FRÉMIET a exposé un tableau représentant les adieux de Charles I^{er} à ses enfans. Cet ouvrage est en général d'une bonne composition; la figure de Charles I^{er} ne manque pas d'expression, le coloris a de l'éclat. Nous ne reprochons pas à ce tableau de manquer de vigueur et d'énergie, en pensant qu'il est l'œuvre d'une dame [!]."

Der Dialogpartner Lord G. übt derweil offene Kritik an dem Malstil der Künstlerin, der jedoch aufgrund der dargestellten Melancholie des Königs wettgemacht werde.¹³⁷¹ Zudem stellt Lord G. König Charles I. dessen Kontrahenten Cromwell gegenüber und setzt beide bezüglich seiner Sympathien gleich. Dies legt nahe, daß das Gemälde für ihn eine politische Implikation besitzt. Nach der Meinung Lord G.s beziehungsweise des Autors der *Causeries* hat sich demnach seit der Julirevolution nicht viel verändert.

Die beiden Autoren der anderen beiden bekannten Kritiken äußerten sich neutraler, so Charles Lenormant:

Voici deux fois que j'oublie [M]adame Rude, et pourtant, en 1831, j'avais été frappé du mérite de sa Sainte-Famille, et je retrouve aujourd'hui, dans son Adieu de Charles Ier à ses enfans, presque toutes les qualités qui m'avaient séduit alors.¹³⁷²

Welche Qualitäten Lenormant an Sophie Fremiet-Rudes Werk schätzte, ließ er jedoch unerwähnt. Die Malerin selbst legte sich in ihren Briefen nicht auf eine politische Deutung des Gemäldes fest. Ebenso lieferte sie in ihrem Gemälde keinen konkreten Hinweis auf die Französische Revolution.

In diesem Zusammenhang ist von Interesse, daß andere Künstler die königlichen Familien von Charles I. und Louis XVI. auf sehr ähnliche Weise darstellten.¹³⁷³

Wie oben erwähnt, soll das Gemälde Fragonards Charles I. in Gesellschaft seiner Ehefrau Henrietta-Maria von Frankreich und ihrer gemeinsamen Tochter Henrietta-Anna von England darstellen. Allerdings befand sich Henrietta-Maria am Vortag der Enthauptung ihres Mannes bereits seit längerem im Exil in Frankreich. Somit besteht ein Widerspruch zwischen Darstellung und historischer Überlieferung. Außerdem ähnelt die Frisur der zur Rechten Charles I. knienden Dame nicht der Frisur Henrietta-Marias, für die eine freiliegende Stirn und seitlich ondulierte Locken charakteristisch sind. Ein Vergleich mit der Ikonographie des letzten Abschieds von Louis XVI. und seiner Familie zeigt nicht nur, daß diese die bewegte Komposition des Gemäldes Alexandre-Évariste Fragonards inspirierte: Ein Kupferstich Luigi Schiavonettis (Bassano, 01.04.1765 – London?, 07.06.1810) aus dem Jahre 1794 (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90.25**),¹³⁷⁴ geschaffen nach einem Gemälde von Charles Benazech (London, 1767 – London, 24.05.1794) aus dem Jahre 1793,¹³⁷⁵ enthüllt, daß die im Gemälde Fragonards neben Charles I. dargestellte Dame die Gesichtszüge und die Haartracht Marie-Antoinettes¹³⁷⁶ trägt. Außerdem scheint die Beinhaltung des englischen Königs derjenigen Louis XVI. auf Schiavonettis Kupferstich entlehnt.

Während hier die Ikonographie Louis XVI. auf diejenige Charles I. einwirkte, ist hinsichtlich der Ikonographie von "Louis Seize s'occupant de l'éducation de son fils dans le Tour du Temple",

¹³⁷¹ Wie HAUPTMAN anhand der Kunstkritik zu Gemälden Léopold ROBERTS aus den späten 1820er und den 1830er Jahren dargelegt hat, entsprach die Bedeutung des Begriffs *mélancholie* im 19. Jahrhundert der heutigen Bedeutung des Wortes "Empfindsamkeit". – Vgl. HAUPTMAN 1979 (1975), S. 5.

¹³⁷² LENORMANT 1833, Bd. 2, S. 193.

¹³⁷³ Vgl. SCHNITKER, Julia: *La Révolution Française et le premier Empire dans les livres illustrés en France de 1815 à 1870*. Univ. Diss. Paris IV-Sorbonne. Lille 2000 [Microfiche], S. 179. – Zu weiteren Beispielen der Ikonographie der Französischen Revolution und den Revolutionen in England vgl.: BINDMAN, David: "Introduction". In: *The French Revolution. (version anglaise)*. (Ausst.-Kat. F, Vizille, Musée de la Révolution française, 09.06.-09.09.1990). Vizille 1990, S. 21-51.

¹³⁷⁴ Paris, BnF, Est., DE VINCK 5122, Kupferstich, pointilliert, 44,3 x 60,1 cm. – Mein freundlicher Dank gilt Herrn Philippe DE CARBONNIÈRES, Konservator im Cabinet des Arts graphiques im Musée Carnavalet / Paris, für seine freundlichen Hinweise zur Ikonographie der Französischen Revolution.

¹³⁷⁵ Versailles, Musée du Château, Öl auf Leinwand, 42,0 x 56,0 cm, Inv.-Nr. MV 5831 bzw. RF 2297. – Vgl. *The French Revolution*, 1999, S. 117, Nr. 74 (Zeichnung von Benazech) und S. 118, Nr. 75: Kupferstich von Luigi SCHIAVONETTI.

¹³⁷⁶ Auch die Darstellungen Marie-Antoinettes erweckten ein "sentiment spiritualiste". – Vgl.: CHAUDONNERET, Marie-Claude: "Le Mythe de la Révolution". In: BORDES, Philipp; MICHEL, Régis (Hrsg.): *Aux armes & aux arts. Les arts de la Révolution (1789-1799)*. Paris 1988, S. [313]-340. – CHAUDONNERET in: Ausst.-Kat. New Orleans / New York / Cincinnati 1996-1997, S. 163.

auch "La leçon de Géographie" genannt, ein klarer Bezug zu Charles I. zu erkennen, welcher durch die Legende bestärkt wird. Die Darstellung des Abschieds Charles I. von seinen Kindern, welche dem beschriebenen Grundtyp am nächsten kommt, ist wohl ein aquarellierter Kupferstich, wahrscheinlich geschaffen zwischen 1815 und 1820 durch einen nicht spezifizierten Künstler namens Colin (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90.26**),¹³⁷⁷ nach einer Zeichnung von Jean-Philippe Guy Comte de Paroy (Paris, 1750 – Paris, 22.12.1824). Diese Komposition war offenbar so beliebt, daß sie auch Gebrauchsgegenständen, so einer mit Perlmutter besetzten Dose, aufgraviert wurde.¹³⁷⁸ Außerdem bezogen sich sowohl Anne-Louis Girodet-Triosons (Montargis, 29.01.1767 – Paris, 09.12.1824) "Portrait du docteur Trioson donnant une leçon de géographie à son fils" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90.27**)¹³⁷⁹ als wahrscheinlich auch M. [F.T.?] de Lubersacs Porträt von "M. D... donnant une leçon de géographie à son fils", die beide im Salon von 1806 zu sehen waren, auf diese Ikonographie.¹³⁸⁰

Der Comte de Paroy war 1792 der persönliche Berater des Königs und schuf von ihm und seinem Sohn eine sehr intime Darstellung, die zugleich eine politische Botschaft in sich barg: Paroy zeigte den französischen König, der inzwischen den bürgerlichen Namen "Capet"¹³⁸¹ angenommen hatte, wie Charles I. als Familienvater, der sich trotz der Angst um seine persönliche Zukunft der Bildung seines Sohnes widmet.¹³⁸² Der Junge hat sein Spielzeug verlassen, um sich aufmerksam auf die Erläuterungen seines Vaters zur Geschichte Englands zu konzentrieren. Der Zeigefinger Louis XVI. zeigt auf einem Globus auf dieses Land. Es ist zudem auf der aufgerollten geographischen Karte, welche über den Tisch hinabfällt, zu sehen. Diese Karte verdeckt teilweise ein Buch, auf dessen aufgeschlagenen Seiten zu lesen ist: "Histoire [/] d[e] [/] Charles I. [/] Roi [/] [d'Angle]terre". Diese Bezeichnung evoziert ebenso das Schicksal des französischen Königs wie noch deutlicher die Legende:

Innocent Rejeton d'un Roi bon Vertueux. [/] Tu fut son seul Espoir dans ses Jours de Detresse. [/] Te donnant des leçons, il dit avec Tristesse, [/] Du Roi Charles premier J'aurai le sort Affreux [...].

Diese Darstellung wurde sicherlich inspiriert durch den Bericht von Cléry (*1759), dem Kammerdiener des Königs, den dieser am 18. Januar 1793 beauftragt hatte, in der Bibliothek den Band der *Histoire d'Angleterre* zu suchen, in dem der Tod Charles I. beschrieben wurde.¹³⁸³ Dieses Buch, das der König während der folgenden Tage las, soll ihm sowohl einen gewissen Trost als

¹³⁷⁷ COLIN nach DE PAROY: "LOUIS SEIZE S'OCCUPANT DE L'ÉDUCATION DE SON FILS DANS LA TOUR DU TEMPLE. Dédié aux fideles Français." Paris, BnF, Est., Coll. SMITH-LESOUËF, Nr. 2591 (Zf 91), Kupferstich, pointilliert und aquarelliert, 44,2 x 36,3 cm (Platte). – Vgl. auch den Hinweis auf ein nicht koloriertes Exemplar: *Musée de la Révolution française. Premières Collections*. Ausst.-Kat. F, Vizille, Musée de la Révolution française, 04.07.-16.12.1985. Paris 1985, S. 22, Nr. 15, Inv.-Nr. 84.676, Kupferstich, 54,0 x 40,5 cm (hier: Maße der Platte).

¹³⁷⁸ Paris, Musée Carnavalet, OM 895. – Vgl.: *La famille royale à Paris. De l'histoire à la légende*. Ausst.-Kat. F, Paris, Musée Carnavalet, 16.10.1993-09.01.1994, Paris 1993, S. 87, Abb. Nr. 111 und Kat.-Nr. 240.

¹³⁷⁹ Öl auf Leinwand, Montargis, Musée Girodet, 101 x 79 cm.

¹³⁸⁰ Vgl. LEMEUX-FRAITOT, Sidonie; DAGORNE, Richard: *Anne-Louis Girodet-Trioson. La leçon de géographie*. Hrsg. Musée Girodet, Montargis. Montargis 2004, S. 10-14, insbes. S. 10. – VALTAT, Elsa: "Autopsie d'une œuvre: La leçon de géographie de Girodet". In: *Girodet, romantique et rebelle* [2005], S. 82-83. – Vgl. auch Skizzen von Jacques-Louis DAVID mit ähnlicher Ikonographie in: ROSENBERG / PRAT 2002, Bd. 2, S. 968, Kat.-Nr. 1472 und S. 969, Kat.-Nrn. 1473 und 1474. [Diese Zeichnungen gehören zum Carnet 4 in Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. 36942].

¹³⁸¹ BAECQUE, Antoine DE: *La Gloire et l'Effroi. Sept Morts sous la Terreur*. Paris 1997, S. [107]-147, hier: S. 112.

¹³⁸² Zur Darstellung Louis XVI. Als Familienvater vgl.: HUNT, Lynn: *The Family Romance of the French Revolution*. (= *University of California Press*). Berkeley, Los Angeles 1992, S. xiv. HUNT benutzt die Bezeichnung "Family Romance" im FREUDSchen Sinne der Ablösung vom Elternhaus, um sich anderen Personen mit höherem sozialem Status zu unterstellen (S. xiii). Sie beschreibt weiterhin, wie das Individuum in der französischen Revolution einem höheren Ideal zu folgen glaubte, doch dabei zum Mittäter des Mordes an der Vaterfigur Louis XVI. wurde: "[...] most Europeans in the eighteenth century thought of their rulers as fathers and of their nations as families writ large. This familial grid operated on both the conscious and the unconscious level of experience." – Vgl. auch: DUNCAN, C.: "Fallen Fathers: Images of Authority in Pre-Revolutionary French Art". In: *Art History*, 06/1981, S. 186-202.

¹³⁸³ CLÉRY, J.-B.: *Journal de ce qui s'est passé à la Tour du Temple*. [Paris 1814]. Hrsg. Jacques BROUSSE. Paris 1987, S. [21]-110, hier: S. 96: [Freitag, 18.01.1793]: "Le roi m'ordonna de chercher dans la bibliothèque le volume de l'*Histoire d'Angleterre* où se trouve la mort de Charles Ier: il en fit la lecture les jours suivants."

auch ein Modell für seine eigenen würdevollen letzten Worte auf dem Schafott geboten haben, welche die Legende von Louis XVI. als "roi-martyr" nährten.¹³⁸⁴

Es ist aufgrund dieser Durchdringung der Ikonographien von Charles I. und Louis XVI. und ihrer Rekurrenz mehr als wahrscheinlich, daß eine Darstellung wie Sophie Fremiet-Rudes "Les Adieux de Charles I^{er} à ses enfants" als verdeckte Anspielung auf die Französische Revolution verstanden werden mußte. Die Parallele zwischen beiden Bildthemen legt darüber hinaus eine gemeinsame überzeitliche Interpretation nahe. Beide Bildthemen "Louis Seize s'occupant de l'éducation de son fils" und "Charles I^{er} faisant ses Adieux à ses enfants" zeigten den zeitgenössischen Rezipienten, daß ein König erkennen mußte, daß seine Rechte nicht mehr unverletzlich waren,¹³⁸⁵ und daß er Rücksicht auf die Bedürfnisse des Volkes nehmen mußte. Das Volk war hingegen zum Vertrauen in den König und zum Respekt der Staatsordnung angehalten, um die in der Vergangenheit erlebten Grausamkeiten in Zukunft zu vermeiden. Eine solche überzeitliche Interpretation kann erklären, warum das Motiv über die Julimonarchie hinaus relativ beliebt geblieben zu sein scheint.¹³⁸⁶

Stellte sich bei Betrachtung des Gemäldes die naheliegende Assoziation der Französischen Revolution ein, mußte sich dies also in keinster Weise ungünstig auf den erstrebten Ankauf des Gemäldes auswirken. Denn enttäuschte Anhänger der gescheiterten Restauration konnten das Gemälde als Anklage der Grausamkeiten der Revolutionen von 1789 und 1830 interpretieren und als materialisierten Hoffnungsstrahl auf eine Wiederkehr der Bourbonen. Anhänger der Julimonarchie gelangten sicherlich zu einer anderen Interpretation, zumal sie Anfang der 1830er Jahre davon überzeugt waren, nun die Ideale von 1789 realisieren zu können.¹³⁸⁷ Somit erstaunt es nicht, daß das Gemälde über ein Regierungsmitglied angekauft wurde.¹³⁸⁸ Adolphe Thiers¹³⁸⁹ war zu dieser Zeit nicht nur Handelsminister, sondern auch Kunstkritiker.¹³⁹⁰ Von Grate wurde er gemeinsam mit Jal und Stendhal den *critiques de gauche* zugeordnet.¹³⁹¹ Bildungsminister François Guizot,¹³⁹² der mit dem Gemälde beschenkt worden war, hatte mehrere Gründe zu diesem einen persönlichen Bezug zu etablieren. Er war von 1812 bis 1822 Geschichtsprofessor an der Sorbonne gewesen. In den 1820er Jahren¹³⁹³ hatte er besonderes Interesse an der Geschichte Englands und die gesellschaftlichen Mechanismen der dortigen Revolutionen im siebzehnten Jahr-

¹³⁸⁴ Vgl. LENOTRE, G.: "L'échafaud de Charles I^{er} d'Angleterre". In: *Historia*, Nr. 142, S. [303]-305.

¹³⁸⁵ Zur neuen Situation des Königs nach der Französischen Revolution vgl. HUNT 1992, S. 53.

¹³⁸⁶ Beispiele für Gemälde: Louis SOMERS (1813-1880) stellte im Salon von 1853 (Nr. 1073) ein Gemälde mit diesem Thema aus und ebenso Claudius JACQUAND (1804-1878), nach der Vorlage LAMARTINES, auf der *Exposition Universelle de Paris 1855* (Nr. 3384). Letzteres befindet sich heute in: Boulogne-sur-Mer, Musée des Beaux-Arts et d'Archéologie. Inv. RF 434, Öl auf Leinwand, 213 x 158 cm, unten rechts signiert und datiert: "Claudius Jacquand 1855". – Beispiele für Druckgraphiken: JANET-LANGE [= Ange-Louis JANET] (1815-1872) / LACOSTE aîné in: *Le Chateaubriand illustré*. Paris [o.J. – ca. 1853], Bd. 2, Nr. 12 [Les quatre Stuarts], S. 16: Holzschnitt, 15,8 x 11,8 cm (max.); Girardet, K[arl] (del.) / Delannoy (sc.): "CHARLES I^{ER} ET O. CROMWELL". In: TODIÈRE, [Louis-Phocion]: Charles I^{er} et Oliver Cromwell. Tours 1854, Frontispiz und zugl. Illustration zu S. 262, Kaltnaderadierung, 9,3 x 6,4 cm (Platte). Das MBA in Dijon besitzt ein loses Exemplar *avant la lettre*, klassiert in: Coll. DEVOSGE, S. RUDE [Stand: 09/2005].

¹³⁸⁷ MARRINAN 1988, S. 104; TSCHERNY 1996, S. 122. Diese Theorie ging auf die einflußreiche *Histoire de la Révolution d'Angleterre* (1826-1827) des französischen Historikers François GUIZOT zurück.

¹³⁸⁸ GEIGER 1989, S. 175.

¹³⁸⁹ YVERT, Benoît; ROBERT, Hervé: "Thiers". In: *Dictionnaire des ministres de 1789 à 1989*. Hrsg. Benoît YVERT. Paris 1990, S. 189-192. – [o.V.]: "Thiers". In: *Dictionnaire des parlementaires français*. Hrsg. Adolphe ROBERT, Edgar BOURLOTON, Gaston COUGNY. 5 Bde. Paris 1890-1891, Bd. 5 (1891), S. 400-408.

¹³⁹⁰ Vgl. CHAUDONNET, Marie-Claude: *Adolphe Thiers, Critique d'art. Salons de 1822 et de 1824*. Paris 2005.

¹³⁹¹ GRATE 1959, S. 31 ff. – Vgl. auch den Appendix von SLOANE (1973, S. 217-226, hier S. 222), in dem Biographien zu zahlreichen Kunstkritikern des neunzehnten Jahrhunderts zusammengetragen wurden.

¹³⁹² THEIS, Laurent: "Guizot". In: *Dictionnaire des ministres de 1789 à 1989* 1990, S. 138-141, hier S. 138.

¹³⁹³ Auswahl von Werken GUIZOTS bis 1833: *Du gouvernement de la France depuis la Restauration et du ministère actuel* (1820); *Des moyens de gouvernement et d'opposition dans l'état actuel de la France* (1821); *Essais sur l'histoire de France* (1823); *Collection des mémoires relatifs à la Révolution d'Angleterre* (1823-35); *Histoire de la civilisation en Europe* (1828); *Histoire de la civilisation en France depuis la chute de l'Empire romain jusqu'en 1789* (1829-30).

hundert bewiesen. Diese bezog er auf die Revolutionen in Frankreich zu seiner Zeit. Dabei erkannte er die Revolution als politische Notwendigkeit zugunsten eines modernen Staates an, verfiel nach 1830 jedoch einem zunehmenden Konservatismus, da er in dem neuen Regime die Ziele der Französischen Revolution verwirklicht sah.¹³⁹⁴ Die oben genannte Theorie, daß das Haus Orleans die ältere Linie der Bourbonen abgelöst habe wie in England das Haus der Oranier den Platz der Stuarts eingenommen hatte, stammte von ihm.¹³⁹⁵ Die konstitutionelle Monarchie, deren Vorreiter England im siebzehnten Jahrhundert war, sah Guizot als die beste aller Staatsformen an.¹³⁹⁶ 1832, ein Jahr bevor Sophie Fremiet-Rude das Gemälde "Les Adieux de Charles I^{er}" im Pariser Salon ausstellte, hatte England durch eine überraschende Wahlreform die Aufmerksamkeit der französischen Öffentlichkeit auf sich gezogen:¹³⁹⁷ Bei dieser Wahlrechtsreform hatten geringfügige Neuerungen ausgereicht, das englische Staatswesen demokratisch zu öffnen und ihm zu einer breiteren Legitimation zu verhelfen.¹³⁹⁸ Von Zeitgenossen wurde diese Wahlrechtsreform geradezu als Umsturz angesehen. Möglicherweise bildete diese Wahlrechtsreform neben den oben genannten Inspirationsquellen den Anlaß für Sophie Fremiet-Rude, ihren künstlerischen Blick der englischen Geschichte zuzuwenden.

Wie Pénault bemerkte, muß das Thema des Gemäldes Guizot aufgrund seiner persönlichen Vergangenheit auch emotional angerührt haben.¹³⁹⁹ Guizots Vater, der Advokat André Guizot, war auf der Flucht während der Revolutionswirren im Germinal des Jahres II ohne Paß aufgegriffen worden, was zu der damaligen Zeit zur direkten Enthauptung auf dem Schafott ohne vorherigen Prozeß führen konnte. Daraufhin mußten sein ältester Sohn, der sechseinhalbjährige François, und dessen vierjähriger Bruder Jean-Jacques von ihm im Gefängnis zu Nîmes Abschied nehmen.

¹³⁹⁴ CROSSLEY 1993, S. 71-72; 96.

¹³⁹⁵ Ebd., S. 96.

¹³⁹⁶ Ebd., S. 96-97.

¹³⁹⁷ SCHULZE 1994, S. 215.

¹³⁹⁸ Zur engl. Wahlreform von 1832 vgl. HERZFELD, Hans: *Die moderne Welt 1789-1945*. Braunschweig 1969, S. 118-119: "England in den Anfängen der bürgerlichen Reform, 1832-48".

¹³⁹⁹ PÉNAULT, Pierre-Jean: "Romantique, M. Guizot!". In: *Le Pays d'Auge*. Hrsg. Association Le Pays d'Auge. 08-09/1987, Lisieux 1987, S. 56-60, S. 56: PÉNAULT bezog sich auf einen Kupferstich von "Rudder": "Se souvient-il de la geôle de Nîmes devant une gravure de Rudder (au Val-Richer)... *Les Adieux de Charles I^{er} à ses enfants?*..." – Der Verdacht, daß es sich bei der erwähnten *gravure* um ein Werk des Genre- und Historienmalers Louis Henri DE RUDDER (1807-1881) mit demselben Thema handelte oder um eine Reproduktion des Gemäldes von Sophie FREMIET-RUDE konnte dank der Eigentümer des ehemaligen Schlosses von GUIZOT von Val-Richer ausgeschlossen werden. – Mein freundlicher Dank für die Zusendung des Artikels von PÉNAULT gilt Herrn Emmanuel LUIS (DRAC / Caen).

V.2 "ENTREVUE DE M. LE PRINCE ET DE MADEMOISELLE, DUCHESSE DE MONTPENSIER" (1836)

Dieses Ölgemälde trug als vollständigen Titel: "Entrevue de M. le Prince et de Mademoiselle, Duchesse de Montpensier, à l'Hôtel du Maître des Comptes de la Croix, après le Combat de la Grande Barricade du Faubourg Saint-Antoine" und stellte eine Szene dar aus der "Guerre de la Fronde, 2 Juillet, 1836".¹⁴⁰⁰ Sophie Fremiet-Rude wählte hier ein fast quadratisches Format, wie sie es während ihrer Pariser Schaffensphase für Historien Gemälde bevorzugte und das in diesem Fall mit demjenigen des Gemäldes "Les Adieux de Charles I^{er}" (1833) fast übereinstimmt. Die Künstlerin scheint sich bereits Anfang 1834 zur Darstellung einer Begebenheit der Fronde entschlossen zu haben, sie erbat von Anatole Devosge eine Maske des Grand Condé, wofür sie sich am 13. März 1834 bedankte.¹⁴⁰¹ Das Gemälde wurde erstmals im Pariser Salon von 1836 ausgestellt (**A I, Abb. Kat.-Nr. 98**). Dort wurde es sehr positiv aufgenommen und ihre Bemühungen um die originalgetreue Darstellung der Physiognomien und der Kostüme gewürdigt. In der Zeitschrift *L'Artiste* hieß es:

Madame Rude a fait un drame historique rempli d'intérêt et de mérite. Le Grand Condé, après le combat du faubourg Saint-Antoine paraît devant M^{lle} de Montpensier couvert de poussière, son écharpe en lambeaux. Nous aimons beaucoup le geste des figures principales, l'imitation est parfaite des étoffes et des accessoires.¹⁴⁰²

Das *Journal des Artistes* äußerte sich ebenso vorteilhaft zu dem Gemälde, gruppierte die Malerin jedoch wiederum zu anderen "Damen".¹⁴⁰³ Im Jahr nach der Salonausstellung stellte die Künstlerin das Gemälde in der von Charles-Balthazar-Joseph Févret de Saint-Mémin (Dijon, 12.03.1770 – Dijon, 23.06.1852), Direktor des *Musée des Beaux-Arts de Dijon*, initiierten und 1837 erstmalig von der *Société des amis des arts de Dijon* organisierten *exposition des produits des beaux-arts et de l'industrie*¹⁴⁰⁴ aus. Das Gemälde wurde vorteilhaft gehängt und fand offenbar Interessenten, denn die Künstlerin äußerte gegenüber Févret de Saint-Mémin am 25.08.1837 ihre Preisvorstellung von 3000 francs.¹⁴⁰⁵ Obwohl das Gemälde anlässlich dieser Ausstellung in der Gattung *tableaux du genre historique* eine *mention honorable de première classe*¹⁴⁰⁶ erhielt, gelangte es im Oktober 1837 in den Besitz der Künstlerin zurück¹⁴⁰⁷ und blieb dort bis zum Ende ihres Lebens.¹⁴⁰⁸ Das *Journal de la Côte-d'Or* schätzte die Komposition des Gemäldes, die Malweise sei

¹⁴⁰⁰ Ausst.-Kat. Paris 1836. S. 177, Nr. 1641. – Mit den Maßen 1,15 x 1,00 m wählte die Künstlerin erneut eine fast quadratische Leinwand. Das Format stimmt überdies mit demjenigen des Gemäldes "Le sommeil de la Vierge" von 1831 überein. Durch den stark vergilbten Firniß des Gemäldes ist einerseits seine Farbwirkung beeinträchtigt und sind andererseits manche Partien des Gemäldes kaum sichtbar.

¹⁴⁰¹ GEIGER [2004], S. 93, Anm. 9: Lettre à Anatole Devosge, MBAD, Archives Fonds Devosge. – Der Brief war im September 2005 unter der genannten Signatur nicht auffindbar.

¹⁴⁰² [o.V.]: "Salon de 1836 (IX^e Article.) Peinture." In: *L'Artiste*, Première Série, Bd. 11 (1836), S. 165-170, hier: S. 170.

¹⁴⁰³ [o.V.]: "Exposition de 1836. (9^{me} article.) Peinture." In: *Journal des artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde*. 10. Jg. Bd. 1, Nr. 17, 24.04.1836, S. 256-265, hier: S. 259-260: "Parmi les ouvrages de dames, on remarque avec autant de plaisir que d'intérêt l'Entrevue de M. le Prince et de la duchesse de Montpensier, guerre de la fronde, petite scène historique traitée largement avec beaucoup d'effet et d'expression, par madame Rude Fremyet."

¹⁴⁰⁴ *Exposition des Produits des Beaux-Arts et de l'Industrie*. Hrsg. Société des Amis des Arts de Dijon. Dijon [1837], S. 28, Nr. 259.

¹⁴⁰⁵ Sophie FREMIET-RUDE an Charles-Balthazar-Joseph FÉVRET DE SAINT-MÉMIN, Paris, 25.08.1837. Dijon, MBA Dijon, 1982.32.A.189. – Vgl. GEIGER [2004], S. 94.

¹⁴⁰⁶ [BAUDOT, Henri]: *Compte-Rendu de l'Exposition des Produits des Beaux-Arts et de l'Industrie. Année 1837*. Hrsg. Société des Amis des Arts de Dijon. Dijon [1838], S. 19-20.

¹⁴⁰⁷ Sophie FREMIET-RUDE an Charles-Balthazar-Joseph FÉVRET DE SAINT-MÉMIN, Paris, 29.10.1837, Dijon, MBA Dijon, 1982.32.A.190.

¹⁴⁰⁸ Es figuriert im Nachlaßinventar von Françoise CABET-FABER, die sich in der direkten Erbschaftslinie der Künstlerin befindet. Paris, AN, MC, ET XLIII (M^e LINDET), liasse 1226.

jedoch flatterhaft (*papilloté*), die Zeichnung sei stellenweise unzureichend und die Künstlerin nicht genügend von der Geschichte durchdrungen.¹⁴⁰⁹ [François-Joseph-Marie-] Eugène Devéria (Paris, 22.04.1805 – Pau, 03.02.1865) hatte 1831 durch Gustave Planche eine ganz ähnliche Kritik zu seiner *Scène de la Fronde* erfahren.¹⁴¹⁰ Der dem Ehepaar Rude allgemein wohlwollenden Henri Baudot¹⁴¹¹ schrieb hingegen 1838 in seinem *Compte-Rendu* zur Dijonaiser Ausstellung von 1837:

Le tableau de Mme Rude est sans contredit une des belles pages de notre exposition. Ce sujet historique [,] réduit aux gracieuses proportions du tableau de genre, est composé avec talent. Les figures sont bien dessinées, les têtes pleines d'une noble expression. Les étoffes sont traitées d'une manière large et vraie, le coloris général est harmonieux et suave.¹⁴¹²

Von Interesse ist jedoch nicht nur diese positive Bewertung des Bildes, sondern auch die Zuordnung dieses Gemäldes in dieser Ausstellung zum *genre historique*, weshalb auch hier die Erzählstruktur des Gemäldes intensiv zu untersuchen ist.¹⁴¹³ Auch für das Gemälde "Entrevue de M. le Prince et de Mademoiselle" soll zunächst der historische Hintergrund erläutert werden. Es folgt die Beschreibung des Werks und seine Gegenüberstellung mit historischen Quellen, wobei auch hier die Frage nach einer möglichen politischen Aussage aufgeworfen werden soll.

V.2.1 HISTORISCHER HINTERGRUND

Die *Fronde* bezeichnet den Aufstand des französischen Hochadels gegen das absolutistische Königtum Louis XIV. (Saint-Germain-en-Laye, 05.09.1638 – Versailles, 01.09.1715)¹⁴¹⁴ von 1648 bis 1653.¹⁴¹⁵ Nach 1585 war das im Handel dominierende und in der Kolonisierung von überseeischen Gebieten führende Bürgertum als *noblesse de robe* in die hohen, käuflichen Beamtenstellen eingedrungen, und vermischte sich mit den alten Führungsschichten, deren Standesbewußtsein es annahm.¹⁴¹⁶ Seit der letztmaligen Einberufung der Generalstände im Jahre 1614 wurde das Parlament von Paris zunehmend bedrängt. Es verlor das Vetorecht gegenüber königlichen Edikten und durfte unter Kardinal Armand-Jean du Plessis, duc de Richelieu (Schloß Richelieu, 09.09.1585 – Paris, 04.12.1642), lediglich noch in bezug auf Finanzangelegenheiten in Regierungsentscheidungen eingreifen. Bereits ab 1630 hatten drastische Methoden der Steuererhebung zur Verelendung von Bauern und Handwerkern geführt und zahlreiche Revolten ausgelöst. Als das Pariser Parlament seine Kompetenzen zurückeroberte und die Registrierung besonders unpopulärer Sondersteuern für die Bevölkerung der Hauptstadt verweigerte, ließ Kardinal Jules Mazarin (Pescina, 14.07.1602 – Vincennes, 09.03.1661) den volkstümlichen Parlamentsrat Pier-

¹⁴⁰⁹ [o.V.]: "Dijon, 31 Aout 1837, Exposition Dijonnaise, peinture." In: *JCO*, 01.09.1837: 57. Jg., Nr. 105, S. [1]: "L'entrevue du grand Condé et de Mademoiselle de Montpensier, par Mme Rude, a tout d'abord obtenue une vogue à laquelle la galanterie dijonnaise n'est peut-être point étrangère. C'est une belle composition, sans doute; mais la peinture en est papillotée, plusieurs parties sont faiblement dessinées; et Mme Rude ne nous parait pas s'être assez pénétrée de l'histoire de cette entrevue, d'après les mémoires de Mlle de Montpensier elle-même."

¹⁴¹⁰ PLANCHE 1831, S. 197-198, hier: S. 198: "Le *Bal* et une *Scène de la Fronde* papillottent aux yeux et ne sont pas rendus avec assez de conscience."

¹⁴¹¹ Vgl. den Brief von Camille BOUCHET an Charles-Balthazar-Joseph FÉVRET DE SAINT-MÉMIN, 26.07.1840, Dijon, MBA Dijon, 1982.32.A.29.

¹⁴¹² Vgl. Anm. 1407.

¹⁴¹³ Marrinan charakterisierte diese Gattung als Verbindung eines historischen Themas mit einer additiven Erzählstruktur. – MARRINAN 1988, S. 24.

¹⁴¹⁴ Louis XIV. wurde 1643 König, trat jedoch wegen Minderjährigkeit erst 1651 die Regierung an.

¹⁴¹⁵ Bezüglich der folgenden Vorgänge vgl. LOTH, Wilfried: "Frankreich von den Renaissancekönigen bis zur Krise der absolutistischen Herrschaft (1494 bis 1788)". In: *Frankreich-Ploetz* 1993 [1985], S. 148-178, hier insbes.: S. 158-160.

¹⁴¹⁶ LOTH 1993, S. 155.

re Broussel (1575 – 1654) verhaften. Dies löste die *Fronde* aus.

Zunächst formierten sich die Pariser Massen am sogenannten *Tag der Barrikaden* (27. August 1648) zu einem offenen Aufstand gegen die Regierung, woraufhin die Königsfamilie nach Saint-Germain flüchtete. Infolgedessen schloß sich ein großer Teil des Hochadels dem Volksaufstand an, wodurch er eine feudalistische Ausrichtung erhielt. An die Spitze des Hochadels stellten sich die königlichen Feldherren Louis II., der Prince de Condé (1621 – 1681), und sein Bruder, der Prince de Conti (1629 – 1666). Nach wechselvollen Kämpfen mußte Mazarin ins Exil gehen.

Nach dem Regierungsantritt von Louis XIV. im September 1651 begann der Zerfall der *Fronde*, nicht zuletzt wegen der Unfähigkeit Condés, Paris zu regieren. Nach erbitterten Kämpfen konnte Mazarin, der von Louis XIV. aus dem Exil zurückgerufen worden war, im Januar 1653 als Sieger in die Stadt einziehen. Infolge der Niederlage der *Fronde* wurde das Parlament 1653 durch den Entzug des Bestätigungsrechts in Finanzangelegenheiten weiter entmündigt und die Macht des Königs somit derart gesteigert, daß der absolute Monarch sich mit dem Staat gleichsetzte.¹⁴¹⁷

V.2.2 BILDBESCHREIBUNG

Das Gemälde zeigt in der Mitte seines Vordergrunds eine sitzende Dame, die Duchesse de Montpensier und, ihr zugewendet, einen eintretenden Herrn in Reitkleidung, der den Prinzen darstellt. Die beiden Personen befinden sich im Kreis einer höfischen Gesellschaft in einem dunklen, mit Holzbohlen ausgelegten Innenraum.

Dabei wird links durch eine blaue Draperie eine Raumbegrenzung suggeriert, während rechts diffus bleibt, welche Ausmaße das Zimmer besitzt. Die hintere Wand, auf der sich, infolge der Nachdunkelung des Firniß kaum erkennbar, ein gerahmtes Bild befindet, wird rechts durch eine Tür durchbrochen.

Mlle de Montpensier ist links der vertikalen Mittelachse des Bildes auf einem Stuhl sitzend dargestellt, dessen Sitzfläche einem Tisch zugewandt ist, der durch den linken Bildrand beschnitten wird. Ein bunter, teppichartiger Überwurf mit Fransen hängt bis zur Mitte der dunklen, gedrechselten Holzbeine des Tisches herunter. Auf diesem Möbel steht rechts ein Tintenfaß mit darin stekender weißer Gänsefeder. In der Mitte des Tisches liegen übereinander zwei Schreibbögen, deren oberer nur zur Hälfte beschriftet ist, da die Herzogin offenbar durch die Ankunft des Prinzen in ihrer Tätigkeit unterbrochen wurde: In ihrer rechten Hand hält sie noch einen grauen, tintenge tränkten Federkiel und wendet sich über ihre linke Seite dem Prinzen entgegen, während sie ihre linke Hand auf die Armlehne des Stuhls stützt. Das rechte Bein der Duchesse ist gestreckt, im Gegensatz zu ihrem linken Bein, dessen Fuß auf einem Bänkchen ruht. Der diagonal in einer Torsion dargestellte Körper der Duchesse erzeugt einerseits einen dynamischen Bildeindruck. Durch die Rückwendung ihres Körpers birgt ihre Haltung eine gewisse Instabilität, die durch die leichte Öffnung der Beine aufgehoben wird.

Das Gleichgewicht der Duchesse scheint um die mit einer Schleife akzentuierte Schneppe, die Spitze ihres Oberteiles, austariert zu sein. Das Gesicht der Duchesse ist im Profil zu sehen. Ihre Augen blicken auf den ihr entgegnetretenden Herrn. Ihr leicht geöffneter Mund drückt Überraschung aus und verrät, daß sie nicht auf den Besuch des Prinzen, seine Botschaft oder seine desolante äußere Erscheinung vorbereitet war.

Das an den Schläfen schweißnasse Gesicht des Prinzen wirkt ernst und ist auf das der Made-

¹⁴¹⁷ SCHULZE 1994, S. 64.

moiselle gerichtet. Sein Haar hängt ohne Kopfbedeckung zerzaust auf seinen zerknitterten Schulterkragen herab. Er trägt eine von seiner rechten Schulter zu seiner linken Taille reichende, halb zerfetzte blaue Schärpe. Dabei handelt es sich um einen sogenannten *Baudrier*, ein Wehrgehänge, das von etwa 1630 bis 1690 zur aristokratischen Herrenkleidung quer über das Wams getragen wurde.¹⁴¹⁸ Auch das vermutlich lederne Wams des Prinzen ist beschädigt und läßt an den Armschlitz das helle Untergewand hervorschauen, welches mit Blut bespritzt ist. Der Schaft des rechten bis über die rote Kniehose reichenden, sporenbesetzten Stulpenstiefels hängt lose herunter und läßt die *canons*, eine Art von Manschetten, heraus schauen. Dort ist auch das Ende einer seidenen ockerfarbenen Gürtelschärpe zu erkennen, die von seiner Taille formlos herabfällt. An dieser breiten Gürtelschärpe ist links eine kleine rote Tasche befestigt. Der Prinz schreit mit dem linken Fuß auf die Duchesse de Montpensier zu und hält die Handfläche seines linken geöffneten Armes ihr entgegen gerichtet. Mit der rechten Hand reicht er einem hinter der Mademoiselle stehenden Kavalier, der vor ihm seinen federbesetzten Hut gezogen hat, den Griff seines Degens. Dabei umfaßt er mit einem ledernen Handschuh die Schneide des Degens. Dessen Griff befindet sich, ebenso wie die linke Fußspitze des Prinzen, auf der vertikalen Mittelachse des Bildes. Durch die Öffnung der Arme des Prinzen entsteht ein eine Umarmung andeutender Begrüßungsgestus.

Von rechts rückt ein Knabe dem Prinzen einen Armlehnstuhl heran. Die Augen des Jungen sind, wie diejenigen fast aller im Bildvorder- und -Mittelgrund befindlichen Personen, auf den Prinzen gerichtet. Das Gesicht dieses erstaunt blickenden Jünglings am rechten Bildrand korrespondiert aus der Sicht der Betrachtenden mit dem eines etwa gleichaltrigen Knaben zur Linken der Mademoiselle, wodurch das Bildzentrum eine umklammernde Betonung erhält.

Hinter dem linken Jüngling befinden sich drei Hofdamen. Aus dem Gesicht der gelb gekleideten linken von ihnen, das ebenso wie das der Mademoiselle im Profil wiedergegeben ist, spricht Entsetzen: Ihre Augen sind angesichts des Prinzen weit aufgerissen und ihr Mund ist leicht geöffnet. Mit der linken, ein Paar Handschuhe umfassenden Hand hält sie ihren Unterleib und steht etwas vornüber geneigt. Wie um Haltung bemüht stützt sie sich mit ihrer rechten Hand auf den Tisch der Mademoiselle. Die rechts neben ihr stehende Frau im rot-blauen Kleid hält derweil die linke Hand mit der rechten verschränkt und den Kopf abwartend zu ihrer Linken geneigt. Die sich dort befindende ältere Dame mit einer Haube ringt verzweifelt die Hände vor ihrer Brust und schaut den Prinzen sorgenvoll an.

Am linken Bildrand, hinter den drei Frauen, befindet sich vor einer blauen Draperie ein Mann, dessen Gesicht im Profil zu sehen ist und der den Prinzen abschätzig anblickt. Zu seiner Linken steht, mit erhobenem Zeigefinger auf ihn einredend, ein weiterer Herr, der als einzige Person im Vordergrund und Mittelgrund des Bildes nicht in Richtung des Prinzen schaut. Nach seiner Kleidung, einem vorderseitig geknöpften roten Schulterumhang mit einem weißen, gekrausten Kragen, zu urteilen, handelt es sich bei ihm möglicherweise um einen Kardinal.

Vor der hinteren Wand, sind zwischen den Köpfen der älteren Dame und des linken Jünglings zwei weitere Adlige zu sehen. Der rechte von ihnen weist mit dem Zeigefinger auf den Prinzen. Während sich im Vordergrund des Gemäldes die Haupthandlung abspielt, laufen im Wandgemälde im Bildhintergrund die imaginären Fluchtlinien des Bildes zusammen.¹⁴¹⁹

Rechts an der hinteren Wand des Raumes wird hinter der Türöffnung, durch die der Prinz ver-

¹⁴¹⁸ LOSCHEK 1999 (1987), S. 123.

¹⁴¹⁹ Es ist möglich, daß Sophie FREMIET-RUDE durch das Motiv des Bildes im Bild kompositorisch auf einen "Schlüssel" zur Deutung ihres Gemäldes hinweist. Um diesen zu finden, ist eine Restaurierung des Gemäldes dringend notwendig.

mutlich soeben den Raum im Bildvordergrund betreten hat, ein Vorraum mit weißen und schwarzen Fußbodenkacheln sichtbar. Die in derselben Achse dahinterliegende, mit einem Zierritter bekrönte Außentür ist nach innen geöffnet. Rechts neben dieser Türöffnung stehen eine Wache in rotem Wams, gelber Kniehose und mit einer Hellebarde sowie, nur durch seinen teilweise hervorschauenden Kopf zu erkennen, ein weiterer Mann. Auch sie fixieren den Prinzen und bemerken so nicht den über einen von rechts heraufführenden Treppenlauf heraneilenden geharnischten Boten, der in seiner linken Hand ein rot versiegeltes Dokument hält.

Durch die von der Wache so wenig beachtete Außentür fällt der Blick der Betrachtenden auf einen reich bevölkerten Platz im Hintergrund des Bildes, der eine hohe Detailfreude der weit entfernten Handlung aufweist.

Der Platz wird zur Rechten durch ein mehrgeschossiges Wohnhaus und links daneben durch ein frontal zu sehendes Tor mit einer über seiner Mittelarkade stehenden Statue gesäumt. Von dem Tor läßt die im Mittelgrund des Bildes liegende Außentür nur die Mittel- und die etwas niedrigere rechte Seitenarkade erkennen. Die Arkaden des Tores wiederum geben den Blick auf eine dahinterliegende hügelige Landschaft und einen sich aufklärenden Himmel frei. Rechts hinter dem Tor und dem Wohnhaus befindet sich eine über beide Gebäude hinausragende Wehranlage mit zwei sichtbaren Rundtürmen und einem Zinnenkranz.

Auf dem vor dem Tor liegenden Platz ist eine tumultartige Menschenmasse zu erkennen. Weitere Menschen strömen – vornehmlich durch die Mittelarkade des Tors – herein. Aus dem Tumult ragen einige Figuren heraus. Nach ihrer Positionierung und der edlen Kleidung zu urteilen handelt es sich vermutlich um hochrangige Militärs zu Pferd, unter denen einer auf einem rotgesattelten Schimmel, von der Masse durch eine Rauchwolke abgegrenzt, besonders hervorsticht.

In den Fenstern des viergeschossigen Wohnhauses mit Ziegeldach und Fledermausgaupen sind zahlreiche Personen zu erkennen, wobei nicht klar ersichtlich ist, ob es sich dabei um Beobachter des Geschehens handelt oder ob diese Personen in ein Kampfgeschehen involviert sind. Auf letzteres könnten die roten Gegenstände unterhalb des zweiten Fensters von links im obersten Halbgeschoß hinweisen, die wahrscheinlich als Wurfgeschosse verwendete Ziegelsteine darstellen.

V.2.3 ZEITGENÖSSISCHE QUELLEN UND LITERARISCHE VORLAGEN

Das im Titel des Gemäldes erwähnte Treffen fand keinen Eingang in Nachschlagewerke zur französischen Geschichte, da dem Ereignis historisch gesehen kein besonderes Gewicht zukam.¹⁴²⁰ Dennoch bildete der 2. Juli 1652 ein besonderes Datum im Verlauf der *Fronde*.¹⁴²¹ Um die im Bild Sophie Fremiet-Rudes dargestellten Geschehnisse zu erklären, die abgebildeten Personen gegebenenfalls identifizieren zu können und den genauen Handlungsort festzulegen, müssen zeitgenössische literarische und topographische Werke des siebzehnten Jahrhunderts sowie Literatur zu den an den Vorgängen beteiligten Personen hinzugezogen werden. Diese enthüllen, daß Anne-Marie Louise de Bourbon-Orléans, duchesse de Montpensier (Paris, 29.05.1627 – Paris, 05.02.1693) am 2. Juli 1652, dem ersten der drei sogenannten glorreichen Tage (2. bis 4. Juli 1652) eine entscheidende Rolle zukam, die ihr zu der Bezeichnung *Grande Mademoiselle* verhalfen, obwohl die besagten drei Tage jäh mit einem Massaker im *Hôtel de Ville* am 4. Juli ende-

¹⁴²⁰ GARAPON, Jean: *La Grande Mademoiselle Mémoraliste. Une autobiographie dans le temps*. Genf 1989, S. 131.

¹⁴²¹ Zu zeitgenössischen Quellen vgl.: NIDERST, Alain [Hrsg.]: *Le siècle de Louis XIV. Anthologie des mémoralistes du siècle de Louis XIV*. Paris 1997, S. 641-660.

ten.¹⁴²²

Der Duchesse de Montpensier, Tochter aus erster Ehe des Gaston von Orléans und zugleich Nichte von Louis XIII., gelang es am 2. Juli 1652, ihren Cousin, den Prince de Condé aus extremer Bedrängung durch die von Henri de La Tour d’Auvergne, vicomte de Turenne (Schloß Sedan, 11.09.1611 – Salzbach, 27.07.1675) angeführten königlichen Truppen zu retten (**A III, Abb. Kat.-Nr. 98.1**). In diesem Kampf im *Faubourg Saint-Antoine* veranlaßte sie die Öffnung des gleichnamigen Stadttors, der *Porte de Saint-Antoine* (**A III, Abb. Kat.-Nr. 98.2**), und die Beschußnahme der Verfolger Condés mit Kanonen von der Bastille aus. So ermöglichte sie den militärischen Rückzug ihres Cousins und seiner Truppen in die Stadt.¹⁴²³

Die bereits erwähnten strategischen Vorgänge während der drei *glorreichen Tage* wurden in der *Histoire de Louis de Bourbon II de nom, Prince de Condé, premier Prince du Sang* von Pierre Coste aus dem Jahre 1693 detailliert wiedergegeben:¹⁴²⁴

Comme les Troupes que le Prince de Condé avoit chassé si vigoureusement de la ruë qui va jusqu’à la Halle du Faubourg Saint-Antoine, s’étoient arrêtées à une barricade qui étoit dans cette même ruë, le Duc de Beaufort, qui ne s’étoit pas trouvé auprès du Prince à la premiere attaque, piqué de ce que le Duc de Nemours y avoit toujours été, proposa d’aller emporter cette barricade.¹⁴²⁵

Trotz aussichtsloser Lage bewies Condé während des Kampfes große Tapferkeit.

[L]es Parisiens se déclarerent pour le Prince, & se disposerent à le recevoir dans leur Ville avec son Armée. Jusques-là, ils avoient regardé avec indifférence, ce qui se passoit hors de leurs murailles; & le plus grand nombre étoit d’avis qu’on laissât périr le Prince, comme la seule cause des maux qu’ils souffroient depuis si long-temps. Le Duc d’Orléans, d’autre part, enchanté si j’ose ainsi dire, par le Cardinal de Retz, qui l’empêchoit de prendre aucune résolution, ne donnoit aucun ordre dans la Ville pour secourir le Prince.

Mais enfin la fille aînée du Duc d’Orléans surmonta heureusement tous les obstacles qui s’opposoient à la retraite du Prince dans Paris. Elle engagea son Père à donner des ordres pour faire prendre les armes aux Bourgeois, qu’elle exhorta elle-même à ouvrir leurs Portes au Prince, & à favoriser sa retraite. Ses vives remontrances jointes au triste spectacle de tant de gens de qualité qu’on rapportoit à demi-morts & tout couverts de sang, acheverent d’émouvoir le Peuple en faveur du Prince. Elle alla dans le même temps à la Bastille, pour faire tirer le Canon sur les Troupes du Roy.¹⁴²⁶

Die Geschichtsschreiber Costes läßt Rückschlüsse über im Bild Sophie Fremiet-Rudes abgebildete Personen und deren Charaktere zu: Der eintretende Prinz ist demnach als der Prince de Condé identifizierbar. Bei dem links im Bild befindlichen, einem Kardinal ähnelnden Mann könnte es sich um den bei Coste erwähnten Cardinal de Retz handeln, der sich zwar im Umfeld des Prinzen aufhielt, jedoch fortlaufend gegen ihn intrigierte.¹⁴²⁷ Diese mit ihrem Nebenmann tuschelnde Person könnte möglicherweise den Cardinal de Retz zeigen, wie er versucht, Gaston von Orléans zu überzeugen, sich nicht für den sich vor Paris in einer bedrohlichen Lage befindlichen Prince de Condé einzusetzen. Diese Begebenheit läge zeitlich vor der Öffnung der im Bildhintergrund des Gemäldes zu sehenden *Porte de Saint-Antoine*, die jedoch im Gemälde Sophie Fremiet-Rudes bereits vollzogen ist, da sich Condé im Stadtgebiet befindet. Der Abend des 2. Juli 1652 wurde bei Coste folgendermaßen beschrieben:

¹⁴²² BERTIÈRE, Simone: *La vie du Cardinal de Retz*. Paris 1990, S. 310-311. Die genaue Ursache und der Hergang des Massakers blieben bis heute ungeklärt.

¹⁴²³ Ebd., S. 310-311. – Zu diesen Vorgängen vgl. BOUYER, Christian: *La Grande Mademoiselle*. Paris 2004 [1986], S. 71-72.

¹⁴²⁴ Aufgrund der hohen Anzahl der Abweichungen von der heutigen Schreibweise wurde in den folgenden Textziten zugunsten der Lesbarkeit auf die Markierung mit [sic] verzichtet.

¹⁴²⁵ [COSTE, Pierre]: *Histoire de Louis de Bourbon II de nom, Prince de Condé, premier Prince du Sang*. Köln 1693, S. 392.

¹⁴²⁶ Ebd., S. 395.

¹⁴²⁷ GARAPON 1989, S. 132 und S. 147.

Ainsi se termina la memorable Bataille du Fauxbourg Saint-Antoine. On peut dire avec verité que ce fut une des plus glorieuses journées de la vie du Prince de Condé. Il parut toujours le premier où le peril étoit le plus grand, & exposant sa vie avec une intrepidité admirable il fit par tout le devoir de grand capitaine & de brave Soldat. Il eût un cheval tué sous luy. Il reçût plusieurs mousquetades dans sa cuirasse; les habits en furent percez, les cheveux & les plumes brûlées; mais il ne reçût aucune blessure.¹⁴²⁸

Ein Treffen des Prinzen mit der Duchesse de Montpensier blieb bei Pierre Coste unerwähnt, im Gegensatz zu den Memoiren der Grande Mademoiselle, die die Begebenheiten der drei *glorreichen Tage* ausführlich schilderte. In ihrem Werk wird bestätigt, daß es sich bei dem im Titel des Gemäldes erwähnten Prinzen um Louis de Bourbon II., Prince de Condé, handeln muß. Außerdem wird die Begebenheit seines Besuchs im Detail geschildert:

J'entrai dans la maison d'un maître des comptes, c'est la plus proche de la Bastille et les fenêtres donnent sur la rue. Aussitôt que j'y fus, M. le prince m'y vint voir; il était dans un état pitoyable: il avoit deux doigts de poussière sur le visage, ses cheveux tout mêlés; son collet et sa chemise étoient tout pleins de sang, quoiqu'il n'eût pas été blessé; sa cuirasse était toute pleine de coups et il tenait son épée à la main, ayant perdu le fourreau; il la donna à mon écuyer. Il me dit: 'Vous voyez un homme au désespoir, j'ai perdu tous mes amis: MM. de Nemours, La Rochefoucauld et Clinchamp sont blessés à mort.' Je l'assurai qu'ils étoient tous trois bien mieux, et que les chirurgiens ne les croyoient pas blessés dange-reusement. Cela le réjouit un peu: il étoit tout à fait affligé; car, en entrant, il se jeta sur un siège, pleurant et me disant: 'Pardonnez à la douleur où je suis'; et après cela, que l'on dise qu'il n'aime rien! Pour moi, je l'ai toujours connu tendre pour ce qu'il aime.¹⁴²⁹

Auffällig sind die Parallelen der sowohl bei Coste als auch bei Mlle de Montpensier geschilderten desolaten äußeren Erscheinung des vom Schlachtfeld gekommenen Prinzen, die sich auch im Bild Fremiet-Rudes wiederfindet. Die Künstlerin scheint zumindest die Memoiren der Duchesse gekannt zu haben, da in ihrem Gemälde sogar Details wie die verloren gegangene Schwertscheide berücksichtigt werden. Der Mann, der das Schwert Condés entgegennimmt, wurde von der Duchesse de Montpensier in ihren Memoiren als ihr Knappe oder Reitlehrer identifiziert. Während Coste die Tapferkeit Condés betonte, zeigte die Cousine des Prinzen ihn als einen äußerst sensiblen Helden, der sich während ihres Treffens in einer tiefen persönlichen Krise befand.¹⁴³⁰ In dem Bild Sophie Fremiet-Rudes scheinen beide Charakterzüge des Prinzen verbunden zu sein. Das Gemälde läßt vermuten, daß Condé mit der Schwertübergabe seinen Gastgeber und seiner Retterin gegenüber Friedfertigkeit demonstriert, jedoch ist nicht auszuschließen, daß er in seiner in den Memoiren Montpensiers beschriebenen depressiven Stimmung auch zur Aufgabe des Kampfes neigte.

Den umstehenden Personen links im Vordergrund des Bildes, die bislang nicht identifiziert werden konnten, scheint die Aufgabe zuzukommen, verschiedene Reaktionsweisen auf den Prinzen als Anführer der *Fronde* vorzuführen: Dazu gehören Erschrockenheit oder Ehrerbietung bei der linken Dame, nachdenkliches Abwarten oder Ablehnung bei der weiblichen Reflexionsfigur¹⁴³¹ in der Mitte und Verzweiflung oder sich in einem Stoßgebet entladende Erleichterung bei der älteren Dame rechts. Der hinter den drei Damen stehende Kavalier scheint Condé, mit dem Finger auf ihn zeigend, zu verspotten. Die nicht vollzogene Abnahme seines Hutes als Geste der Ehrerbietung vor dem Besucher enthüllt eine verachtende Haltung gegenüber dem Prinzen.

Bislang blieb offen, in welchem Zusammenhang der im Hintergrund hervorgehobene Reiter und

¹⁴²⁸ [COSTE] 1693, S. 396.

¹⁴²⁹ MONTPENSIER, *Anne Marie Louise de: Mémoires de Mlle de Montpensier (1647-1655)*. Hrsg. Mme CARETTE, née BOUVET. Paris 1908 (= *Choix de mémoires et écrits des femmes françaises aux XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles*), S. 95.

¹⁴³⁰ Vgl. GARAPON 1989, S. 151.

¹⁴³¹ Zur Einführung der Reflexionsfigur und der Absicht, die Betrachtenden eines Bildes durch sie zu involvieren vgl.: BUSCH 1993, S. 148-150.

der die Treppe hinaufeilende Bote zum Bildgeschehen im Vordergrund des Gemäldes stehen, die beide in den Memoiren Montpensiers nicht erwähnt wurden. Bezüglich der Identität des einem Standbild gleichenden Reiters im Bildhintergrund ergibt sich die Frage, ob es sich bei dieser Person um den siegreich einziehenden Mazarin und somit um die Vorankündigung des Scheiterns der *Fronde* handeln könnte.

Über die Rolle des Boten könnte eine weitere Passage aus Costes Werk Aufschluß geben, in der ein sogenannter *trompette* einen königlichen Befehl überbringt. Dieser *trompette* ist der einzige während der *glorreichen drei Tage* erwähnte Bote in den Erzählung Costes. In den Memoiren de Montpensiers wurde hingegen kein Bote erwähnt. Die bei Coste geschilderte Überbringung des *lettre de cachet* erfolgte jedoch erst am 4. Juli, an dem ein Massaker stattfand, dessen genaue Ursache bis heute Rätsel aufgibt und in dessen Folge Condé, nach der Aussage Costes, bereits zwei Tage nach seinem vom Volk bejubelten Sieg von diesem gehaßt wurde.

Le Prince étant donc allé avec les Ducs d'Orleans & de Beaufort à l'Hôtel de Ville, pour faire signer l'union des Bourgeois avec eux contre le Cardinal Mazarin, il remercia la Ville de ce qu'elle avoit donné passage à ses Troupes. Sur ces entrefaites arriva un Trompette avec une Lettre de cachet, par laquelle le Roi ordonnoit au Prévôt des Marchands & aux Echevins de Paris de differer leur Assemblée dans quatre jours. Le Marechal de l'Hôpital, Gouverneur de Paris, & qui étoit Partisan zélé de la Cour, demanda aux Princes & à tous les Assistans s'ils ne vouloient pas obeïr aux ordres de sa Majesté. Après quoy les Princes voyant que plusieurs à l'occasion de la Lettre du Roi, vouloient rompre l'Assemblée, sortirent aussi-tôt; & peu de temps après, une troupe, composée de toutes fortes de Gens en armes, vint crier aux Portes de la Maison de Ville qu'il falloit non seulement que tout s'y passât selon l'intention de Monsieur de Prince; mais qu'on livrât dès l'heure-même tous les *Mazarins*. La fureur de cette populace alloit toujours en augmentant, & l'on vit même des soldats & des Officiers, qui avoient part à la sedition.

On se mit à tirer aux fenêtres de la Maison de Ville, & le Marechal de l'Hôpital ayant fait fermer les portes, on y mit aussi-tôt le feu. Alors tous ceux qui étoient dans l'Assemblée se crurent également perdus. Plusieurs pour éviter le feu, tomberent entre les mains du Peuple, & furent malheureusement massacrez. Il y en eût même de ceux du parti du Prince qui ne furent pas épargnez; de sorte que l'on crût **/que le Prince avoit sacrifié ses amis, afin de n'être pas soupçonné d'avoir fait perir ses Ennemis./* Enfin le Duc de Beaufort ayant paru, fit cesser le désordre, qui dura jusqu'à minuit.¹⁴³²

Die Annahme, daß dieser, bei Coste genannte Bote im Gemälde Sophie Fremiet-Rudes dargestellt sei, stände jedoch im Gegensatz zu der durch den Bildtitel provozierten Annahme, daß im Gemälde nur *ein* bestimmter Moment während der *Fronde* dargestellt ist: Der Ort des Treffens wird im Bildtitel auf das *hôtel du maître des comptes* festgelegt, welches de Montpensier in ihren Memoiren lokalisierte: "[C]'est la plus proche de la Bastille."¹⁴³³ Das genannte *hôtel* muß sich somit in der direkten Nähe zur Porte de Saint-Antoine befinden. Dies suggeriert auch der Ausblick aus dem Raum im Vordergrund von Sophie Fremiet-Rudes Bild. Im Vergleich mit dem sogenannten *Turgot-Plan* (**A III, Abb. Kat.-Nr. 98.3**), der 1739 vollendet wurde, läßt sich im Gemälde hinsichtlich der Bastille eine topographische Ungenauigkeit erkennen. Diese könnte entweder auf eine bewußte Bildgestaltung Sophie Fremiet-Rudes oder auf die Tatsache zurückgeführt werden, daß zur Entstehungszeit des Gemäldes die Bastille bereits abgebrochen und folglich die genaue Topographie vermutlich unbekannt war. Dank der profunden Studie von Bertholet,¹⁴³⁴ läßt sich nachweisen, daß sich zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts im *Hôtel St. Croix*, an der Ecke der rue Saint-Antoine und der rue des Tournelles, ein Notariats-Büro befand (**A III, Abb. Kat.-Nr. 98.4**). Bei diesem *Hôtel* muß es sich um das im Bildtitel genannte "Hôtel du Maître des Comptes

¹⁴³² [COSTE] 1693, S. 398-399 (Anm. S. 399 m. Verweis auf die Memoiren des Duc DE LA ROCHEFOUCAULT, S. 372).

¹⁴³³ MONTPENSIER (1647-1655) 1908, S. 95.

¹⁴³⁴ BERTHOLET, Philippe: *Études et Notaires Parisiens en 1803 au moment de la Loi du 25 Ventôse an XI* (16.III.1803). Hrsg. Association des notaires du Châtelet. Paris 2004, S. 449-451 und S. 616.

de la Croix" handeln.

Wenn es sich bei dem Boten im Bild um den bei Coste genannten handeln würde, fände die Handlung aber nicht nahe der Porte de Saint-Antoine, sondern im weit entfernt liegenden Rathaus und zudem erst am 4. Juli statt. Die Anwesenden würden in diesem Falle eine Versammlung von Bürgern und Kirchenvertretern bilden, wobei Condé diese zu überzeugen versuchte, sich mit ihm gegen Mazarin zu verbünden. Die auf dem Tisch der Mademoiselle liegenden Schriftstücke wären dann dementsprechend ein zu unterzeichnendes Dokument.

Die angedeuteten chronologischen Unstimmigkeiten könnten dahingehend interpretiert werden, daß im Bild das Vergangene, das Gegenwärtige und die Zukunft zu einem einzigen Handlungsmoment kondensiert erscheinen sollte. Folgende Handlungen könnten identifiziert werden:

Obwohl Gaston von Orléans, durch Kardinal Retz beeinflusst, zögert, dem Prinzen Condé zu helfen, kann dieser sich mit seinen Truppen dank der Duchesse de Montpensier in die Stadt zurückziehen und zu seiner Retterin vordringen. Die Betrachtenden des Bildes werden zu Zeugen des spannungsreichen Moments, in dem sich die Blicke der beiden – zum ersten Mal nach dem durchlebten Kampf – treffen. Diese Zusammenkunft ist in denselben Ort versetzt, wo (zwei Tage später) eine Bürgerversammlung stattfindet, welche ein ankommender Bote versucht, durch einen königlichen Befehl aufzulösen. Schließlich kündigt der siegreich in Paris einziehende Mazarin die Niederlage der *Fronde* an.

Ein weiteres Detail weist auf die letztendliche Niederschlagung der *Fronde* hin: Das Tor, durch das die Menschenmasse im Bildhintergrund strömt, kann durch seine Nähe zur Bastille, von der hinter dem Tor zwei Wehrtürme und der Zinnenkranz zu sehen sind, und vor allem durch zeitgenössische Darstellungen als die *Porte de Saint-Antoine* identifiziert werden. Im Gemälde befindet sich im Bildausschnitt zwischen dem unteren Abschluß des Ziergitters über der Außentür und dem ebenso waagerechten Abschluß des Tores, auf dessen Mitte eine Statue. Wie auf der zeitgenössischen Abbildung erkennbar, hatte die auf der *Porte de Saint-Antoine* stehende Statue zur Zeit der *Fronde* aber nicht wie im Bild den rechten Arm erhoben - ein Zeichen des Sieges und der Freiheit. Erst 1660, nach dem Pyrenäenfrieden von 1659, gehörte eine solche Statue zum Erscheinungsbild des Stadttores, wie ein Stadtplan von François Blondel und Pierre Bullet aus dem Jahre 1676 zeigt (**A III, Abb. Kat.-Nr. 98.2**). Falls aber diese Tatsache den zeitgenössischen Betrachtenden des Gemäldes nicht bekannt war oder ignoriert wurde, konnte dieses Detail ebenso zu einer anderen Interpretation führen. Danach stünde der Bastille, die unter Kardinal Richelieu zum Staatsgefängnis und bald zum Symbol königlicher Willkür wurde, auf dem Stadttor die Freiheit und auf dem Platz das Volk gegenüber.

Mit dem Gemälde "Entrevue de M. le Prince et de Mademoiselle" fügte die Künstlerin also erneut mehrere Szenen zusammen und bezog sich diesmal sehr wahrscheinlich auf mehrere Quellen. Ihre Vorgehensweise enthüllt, daß sie mit François Rude die Ansicht teilte, daß ein Künstler in der Poesie wie in der Geschichtsschreibung einen tieferen Sinn erkennen und durch sein Werk zu "übersetzen" habe. Seine Methode wurde von Legrand überliefert:¹⁴³⁵

Nous venons de dire que Rude se plaignait qu'on confondît souvent le point de vue littéraire et le point de vue sculptural. Il insistait particulièrement sur cette distinction à faire quand on le consultait sur le choix d'un sujet. "Gardez-vous, disait-il aux élèves, de chercher dans les poètes et les historiens des sujets traités par eux; n'y cherchez que l'inspiration de sujets qui vous soient propres. Ainsi, j'entends quelquefois des personnes s'écrier au milieu d'une lecture: Il y a là un tableau tout fait! - S'il est tout fait, ne le faites pas: partout où la mise en scène est indiquée, abstenez-vous; vous tomberiez infailliblement

¹⁴³⁵ [LEGRAND] 1856, S. 102-103.

dans la vignette. Cherchez le sens profond, "la moelle" de ce que vous lisez, et ensuite traduisez; vous avez une langue qui vous est particulière parlez-la. ""

V.2.4 KÜNSTLERISCHE VORBILDER UND MOTIVWAHL

Zur Legitimation seiner Macht hatte Louis-Philippe 1830 eine Reihe von Gemälden in Auftrag gegeben, welche die Geschichte des Hauses Orléans darstellen sollten. Sie wurden von verschiedenen Künstlern ausgeführt und erstmals im Salon von 1831 ausgestellt.¹⁴³⁶ Möglicherweise beabsichtigte die Künstlerin, mit ihrem spätestens seit Anfang 1834 projektierten Gemälde, nach der Aufmerksamkeit von Regierungsmitgliedern im Jahre 1833, nun dasjenige des Staatsoberhauptes auf sich zu ziehen und den Absatz ihrer Gemälde durch einen Auftrag im Vorfeld zu sichern.

Davon unabhängig konnte die Künstlerin mit der Geschichte des Prinzen von Condé und der Grande Mademoiselle auf verschiedene Weise in Berührung gekommen sein. Die Prinzen von Condé waren von 1631 bis 1789 Gouverneure in der Provinz *Bourgogne*. Die Gemäldesammlung der *École de Dessin* in Dijon war im sogenannten *Salon Condé* untergebracht,¹⁴³⁷ für dessen Decke Pierre Paul Prud'hon (Cluny, 04.04.1758 – Paris, 14.02.1823) eine Kopie nach dem Fresko Pietro da Cortona (Cortona, 01.11.1596 – Rom, 16.05.1669) im Palazzo Barberini schuf, jedoch das Wappen der Prinzen von Condé einfügte.¹⁴³⁸

Die beste Freundin der Künstlerin, Madame Cécile Demoulin-Moyne (Dijon, 1791 – Dijon, 1882), geborene Demoulin, entstammte einer Familie von Kunsttischlern (*ébénistes*), welche die Prinzen von Condé während ihrer Gouverneurszeit beliefert hatten.¹⁴³⁹ Mademoiselle de Montpensier hatte 1671 mit Louis XIV. das Schloß von Enghien besucht, welches zum Herzogtum der Condés gehört hatte und sich im neunzehnten Jahrhundert in Besitz der Familie d'Arenberg befand.¹⁴⁴⁰

Außerdem sollen nach Paul Vitry von 1836 datierende Briefe an Sophie Fremiet-Rude existieren, in denen ihr Vater Louis Frémiet Themen für ihre Historien Gemälde vorschlug. Vitry schrieb 1929:

Le vieux lettré [Louis Frémiet] s'amuse à collectionner dans ses lectures des sujets de tableaux qu'il envoie à sa fille pour les compositions historiques qu'elle peignait. Il s'intéresse aussi aux travaux de son gendre, aux commandes possibles et il réclame "des dessins ou autres de vos ouvrages dont je suis curieux et vous autres avarés."¹⁴⁴¹

Falls dem Gemälde "Entrevue de M. le Prince et de Mademoiselle" ein Themenvorschlag Fremiets zugrunde lag, mußte dieser noch vor 1836 erfolgt sein. Offenbar reagierte die Künstlerin auf das Interesse ihres Vaters an ihren Werken, indem sie ihm ein Aquarell nach "L'Entrevue de M. le Prince et de Mademoiselle" zusandte. Denn im Salon zu Mons im Jahre 1841 war ein Aqua-

¹⁴³⁶ LANDON 1831, S. [1]: "Planche I^{re} – Arrestation du prince de Condé, du prince de Conti et du duc de Longueville, au Palais-Royal, par ordre d'Anne d'Autriche, en 1650; tableau, par M. Horace Vernet. (Hauteur, 7 pieds; largeur, 4 pieds 9 pouces). S.A.R. M^{gr} le duc d'Orléans conçut, en 1830, l'idée de faire représenter, dans une série de tableaux de même dimension, les principales scènes historiques dont le Palais Royal a été le théâtre, et de les réunir dans une seule galerie. Eût-il mieux valu charger un seul peintre habile de l'exécution de tous les sujets? ou bien, comme cela a été fait, la confier à divers artistes? L'examen des douze tableaux exposés au Musée résoud cette question en faveur de la première hypothèse."

¹⁴³⁷ STARCKY 1992, S. 14.

¹⁴³⁸ Ebd., S. 12. Das Gemälde Sophie FREMIET-RUDES bezieht sich jedoch nicht auf das Deckengemälde Prud'hons.

¹⁴³⁹ GEIGER in: *BSAf* (1989), S. 179.

¹⁴⁴⁰ LALOIRE, Édouard: *Documents & notices concernant l'histoire de la seigneurie d'Enghien*. Enghien [1914-]1922, S. XI.

¹⁴⁴¹ VITRY, Paul: "Documents inédits sur Rude". In: *BSAf*, Jg. 1929, Paris 1929, S. 30-42, hier: S. 40. VITRY gibt jedoch nicht den Fund- oder Aufbewahrungsort dieser Briefe an. Die Vermutung, daß sie sich im Louvre befinden, blieb auch nach mehrmaliger Nachfrage ohne Ergebnis.

rell von ihrer Hand aus der Sammlung Louis Fremiets zu sehen,¹⁴⁴² welches den Titel "Le Grand Condé annonçant à M^{elle} de Montpensier, les résultats du combat livré à la porte S^{te} Antoine (scène de la Fronde)" trug (**A I, Kat.-Nr. 113**). Wahrscheinlich handelt es sich um dasselbe Exemplar, welches 1846 im Nachlaß von Henri Vanderhaert auftauchte.¹⁴⁴³

Wichtiger als die Frage, ob eine bestimmte Person Sophie Fremiet-Rude das Bildthema vorschlug, ist jedoch die Suche nach künstlerischen Vorbildern für die beiden Hauptpersonen im Gemälde.¹⁴⁴⁴ Hinsichtlich der Darstellung des Prince de Condé konnte Sophie Fremiet-Rude sich sowohl auf Kunstwerke aus dem siebzehnten als auch aus dem neunzehnten Jahrhundert beziehen.

Wie oben erwähnt, soll Fremiet-Rude eine Maske des Condé zur Darstellung seiner Gesicht physiognomie zum Vorbild gedient haben. Nach Gipsabgüssen oder sonstigen plastischen Nachbildungen zu arbeiten, scheint in dieser Zeit eine gängigere künstlerische Praxis gewesen zu sein,¹⁴⁴⁵ welche das zeitgenössische Bedürfnis nach "Wahrheit der Darstellung" widerspiegelt. Mehrere Gemälde des siebzehnten Jahrhunderts können der Künstlerin weitere Hinweise auf die Physiognomie und das zeitgenössische Kostüm des Condés gegeben haben, so ein Claude Lefèvre (Fontainebleau, 1632 – Paris, 25.04.1675) zugeschriebenes Gemälde, welches Condé mit seinem ältesten Sohn zeigt (**A I, Abb. Kat.-Nr. 98.5**),¹⁴⁴⁶ oder das Porträt des "Grand Condé", welches David Teniers, der Jüngere (Antwerpen, 15.12.1610 – Brüssel, 25.04.1690) im Jahre 1653 schuf (**A I, Abb. Kat.-Nr. 98.6**)¹⁴⁴⁷ oder das Gemälde Justus van Egmont (Leiden, 22.09.1601 – Antwerpen, 08.01.1674), gemalt im dritten Viertel des siebzehnten Jahrhunderts, welches Condé im Jahre 1662 darstellte (**A I, Abb. Kat.-Nr. 98.7**)¹⁴⁴⁸ Die beiden letztgenannten Gemälde befanden sich, wie zahlreiche andere, auch skulpturale Werke, in der Sammlung des duc d'Aumale, Sohn Louis-Philippes und blieben in seinem Schloß in Chantilly, dem heutigen Musée Condé. Die Orientierung Fremiet-Rudes an künstlerischen Vorbildern aus dem siebzehnten Jahrhundert erfolgte jedoch wohl hauptsächlich über die Druckgraphik.

Das Interesse an der Figur des Grand Condé als mutiger Feldherr ist erneut in der französischen Skulptur ab den 1780er Jahren zu beobachten. Wie die oben genannten Beispiele in Dijon, welche Condé während des Kampfes bei Sénef im Jahre 1674 darstellen, nahmen auch sie die Physiognomie des Condé, welche durch die berühmte Büste von Antoine Coysevox (Lyon, 1640 –

¹⁴⁴² *Catalogue des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Bronze, etc., etc. par des Artistes anciens et modernes, et exposés au Musée (Local de la Bibliothèque publique) le 6 juin 1841*, Mons [1841], S. 12, Nr. 99: "Aquarelle. Le Grand Condé annonçant à M^{elle} de Montpensier les résultats du combat livré à la porte S^{te} Antoine (scène de la Fronde). Appartient à M. Fremiet." – Vgl. [o.V.]: "Mons, le 23 juin 1841. Exposition de Mons." In: *La Renaissance. Chronique des Arts et de la Littérature. Publié par l'Association Nationale pour favoriser les Arts en Belgique*. Bd. 3, Nr. 11, Brüssel, 1841-1842, S. 44: "Une aquarelle, par M^{me} Rude, dénote une bonne entente de la composition historique" – Vgl. GEIGER [2004], S. 181, Nr. 105.

¹⁴⁴³ Aukt.-Kat. B, Gent, Wohnhaus Vanderhaert, Ferdinand VERHULST, 25.11.1846, S. [24], Nr. 116: "Condé annonçant sa défaite à M^{me} de Montpensier. Dessin en couleurs par un anonyme."

¹⁴⁴⁴ Zum Prince de Condé in der Kunst vgl. HEINZEL, E.: *Lexikon historischer Ereignisse und Personen in Kunst, Literatur und Musik*. 2 Bde. Wien 1997 [1956], Bd. 1, S. 111-112.

¹⁴⁴⁵ Vgl. folgende Briefe: Jacques-Joseph LÉCURIEUX an Charles-Balthazar-Joseph FÉVRET DE SAINT-MÉMIN, Paris, 03.09.1837, Dijon, MBA, Archiv, 1982.32.A.138, Fol. 1 r: "Je vous témoigne le désir [/] de posséder quelques empreintes des admirables [/] Chartreux qui entourent les tombeaux des [/] Ducs de Bourgogne." – Louis HERSENT an Charles-Balthazar-Joseph FÉVRET DE SAINT-MÉMIN, Paris, 10.03.1840. Dijon, MBA, Archiv, 1982.32.A.112, Fol. 1 v: "Les masques que vous avez eu l'extrême obligeance de [/] m'envoyer me sont parvenus ces jours derniers en [/] bon état. C'est avec un bien grand intérêt que j'ai vu [/] les figures de deux personnages qui occupent une si grande [/] place dans notre histoire, qui me paraissent si naïvement [/] représenter qu'on ne faut douter de la vérité de leur [/] ressemblance."

¹⁴⁴⁶ Öl auf Leinwand, 130 x 102 cm, Versailles, Musée national du Château et des Triansons. Abb.: BÉGUIN, Katia: *Les Princes de Condé. Rebelles, Courtisans et Mécènes dans la France du Grand Siècle*. Paris 1999, Vorderseite des broschuren Umschlags.

¹⁴⁴⁷ Öl auf Kupfer, 0,22 x 0,16 cm. Chantilly, Musée Condé, Inv.-Nr. PE 130.

¹⁴⁴⁸ Öl auf Leinwand, 146 x 110 cm, Chantilly, Musée Condé, Inv.-Nr. 131.

Paris, 1720)¹⁴⁴⁹ immortalisiert wurde (**A I, Abb. Kat.-Nr. 98.8**), auf. Sie stellten den Heerführer jedoch ganzfigurig während des Kampfes bei Freiburg im Breisgau im Jahre 1644¹⁴⁵⁰ dar und weisen untereinander große Ähnlichkeiten hinsichtlich seines Kostüms und der Pose des Prinzen mit erhobenem *bâton de commandement* auf. In der Sammlung des Musée Condé befinden sich eine Condé darstellende kleinformatige Plastik, welche Robert-Guillaume Dardel (Paris, 1749 – Paris, 29.07.1821) im Jahre 1780 schuf,¹⁴⁵¹ und ein in Bronze gegossenes Exemplar aus dem Jahre 1785.¹⁴⁵² Die entsprechende Ikonographie, welche Condé zeigt, wie er das Kampffeld durchschreitet, wurde sowohl durch die Druckgraphik als auch in Gemälden verbreitet (**A I, Abb. Kat.-Nr. 98.9**).¹⁴⁵³

Im Salon von 1785 präsentierte Philippe Laurent Roland (Pont-à-Marcq, 13.08.1746 – Paris, 11.07.1816) im Salon als Gipsmodell ein Standbild mit ausladenderer Geste. Nach dem Modell wurde 1787 eine Marmorstatue vollendet, die in Versailles aufgestellt wurde (**A I, Abb. Kat.-Nr. 98.10**).¹⁴⁵⁴ Ebenso wie sein Lehrer Roland und zuvor Dardel schenkte der Bildhauer Pierre-Jean David d'Angers (Angers, 12.03.1788 – Paris, 05.01.1856) bei seiner 1817 im Salon ausgestellten Gipsstatue des Grand Condé¹⁴⁵⁵ der getreuen Darstellung des Kostüms des siebzehnten Jahrhunderts und dem energischen Ausdruck Condés besondere Aufmerksamkeit (**A I, Abb. Kat.-Nr. 98.11**). Während die Torsion des Oberkörpers seines Condé der Komposition Dardels ähnelt, entspricht die Beinhaltung derjenigen der Statue Rolands.

Im Museum von Dijon waren um die Wende vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert mehrere Kunstwerke zu bewundern, welche den Heerführer Condé darstellten, so beispielsweise die Terracotta-Plastik "Le Grand Condé à la bataille de Sénef" von Nicolas Bornier (Bourberain, 1762 – Dijon, 1829)¹⁴⁵⁶ und das monumentale Gemälde "La bataille de Sénef" von Bénigne Gagnereaux (Dijon, 1756 – Florenz, 1795) aus dem Jahre 1788.¹⁴⁵⁷ Durch die auf beiden Seiten verlustreiche Schlacht Condés bei Sénef im Jahre 1674 eroberte Frankreich die Franche-Comté. Beide Kunstwerke stellten den vom Pferd gefallenen Heerführer von Louis XIV. dar.

Zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts waren Darstellungen des Grand Condé eher rar und zwischen 1800 und 1824 wurde nur ein Gemälde im Salon ausgestellt, welches seine Person zeigte.¹⁴⁵⁸ Dies geschah im Salon von 1817, in dem auch David d'Angers seine Gipsplastik ausstellte. Der Autor dieses Gemäldes Jacques-Noël[Marie] Frémy (Paris, 25.12.1782 – Paris,

¹⁴⁴⁹ Terrakotta, Chantilly, Musée Condé, Inv.-Nr. OA 443; Marmor, Chantilly, Musée Condé, Inv.-Nr. OA 14 E; Bronze-
guß, Paris, Musée du Louvre, Inv.-Nr. MR 3343.

¹⁴⁵⁰ Diese Schlacht war höchst verlustreich für beide Seiten. Später reklamierten die Franzosen den Sieg für sich.

¹⁴⁵¹ DARDEL, Robert-Guillaume: "Le Grand Condé, Louis II de Bourbon, prince de Condé, jetant son bâton dans les re-
tranchements des ennemis et courant l'épée à la main pour le reprendre." Terrakotta, 48,0 x 22,0 x 18,0 cm, signiert
und datiert: DARDEL [J] IV. 1780. Chantilly, Musée Condé, Inv.-Nr. OA 369.

¹⁴⁵² DARDEL, Robert-Guillaume / THOMIRE (Gießer): [Ders. Titel], Bronzeguß, links signiert: "FECIT DARDEL"; rechts
vertieft bez.: "INVENTE ET FAIT PAR DARDEL EN 1780 [J] FONDU ET CISELE PAR THOMIRE EN 1785."

¹⁴⁵³ Vgl. Paris, BnF, Est., N3 folio, Portraits. D287248. – Vgl. auch die Abb. eines Gemäldes bei: GARNIER-PELLE, Ni-
cole: Chantilly. Musée Condé. Peintures des XIXe et XXe siècles. Hrsg. Réunion des Musées nationaux. Paris
1997. S. 371: [Künstler unbekannt]: Le Grand Condé à Fribourg. Öl auf Leinwand, 66,5 x 54,5 cm. Chantilly, Musée
Condé, Inv.-Nr. 657.

¹⁴⁵⁴ Vgl. DE CASO, Jacques: *David d'Angers. Sculptural Communication in the Age of Romanticism*. Princeton 1992, S.
49, Abb. 29 in s-w. – Auch die Ikonographie dieser Statue wurde durch die Druckgraphik verbreitet. Vgl. Paris, BnF,
Est., N2 folio, Portraits. D 117884. Außerdem diente sie in der Manufaktur von Sèvres Jean MASCRET im Dezember
1843 als Modell einer Reproduktion in Porzellan. Chantilly, Musée Condé, Inv.-Nr. OA 369.

¹⁴⁵⁵ DE CASO 1992, S. 47. Zur Darstellung des Prince de Condé in der Skulptur vgl. S. 45-52. – Vgl. auch CHASTEL
1996, S. 282. – Als Beispiele der Reproduktion dieser Statue in der Druckgraphik vgl. Paris, BnF, Est., N 2 folio,
Portraits D 117883 und D 117882.

¹⁴⁵⁶ Dijon, MBA, Inv.-Nr. CA 954, Schenkung des Künstlers i.J. 1808. – Vgl. Dijon 2000, S. 63 m. Abb. in F.

¹⁴⁵⁷ Dijon, MBA, Inv.-Nr. 296. – Vgl. Dijon 2000, S. 90 m. Abb. in F.

¹⁴⁵⁸ CHAUDONNERET, Marie-Claude: "Tableaux troubadour (Nouvelles acquisitions de Musées de province 1977-1979)".
In: *La revue du Louvre* (1980), Nr. 5 u. 6, S. 315-318, hier: S. 316: "Notons qu'au début du XIXe siècle les tableaux
consacrés à des épisodes de la vie de Turenne et, surtout de celle du grand Condé sont rares." Vgl. auch ebd., S.
318, Anm. 16.

1867),¹⁴⁵⁹ ein ehemaliger Schüler Jacques-Louis Davids, ein Gemälde im *style troubadour* mit dem Titel "Le Grand Condé endormi" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 98.12**), welches er nach seinem ähnlich komponierten Gemälde "Turenne endormi sur l'afflût d'un canon" schuf, das er im Salon von 1814 ausgestellt hatte. "Le Sommeil du grand Condé" wurde zwar mit einer Medaille zweiter Klasse prämiert und zum Ankauf durch das *Ministère de la Maison du Roi* vorgeschlagen, jedoch nicht erworben. Das Gemälde stellt den Heerführer bei Tagesanbruch der letztendlich siegreich verlaufenen Schlacht von Rocroy in seinem mit Kerzenlicht erhellten Zelt dar. Von den Vorbereitungen zur Schlacht erschöpft, zeigt das Werk ihn vor seinem Schreibtisch derart tief eingeschlafen, daß er von hereintretenden Generälen geweckt werden mußte.

Auf Condés Bedeutung als einer der bedeutendsten französischen Heerführer des siebzehnten Jahrhunderts verweisen zudem das 1834 in Auftrag gegebene und 1840 vollendete Gemälde von François-Joseph Heim (Belfort, 16.01.1787 – Paris, 30.09.1865) "Die Schlacht von Rocroy (1643)"¹⁴⁶⁰ (**A I, Abb. Kat.-Nr. 98.13**) und das in der zweiten Hälfte der 1830er Jahre in Auftrag gegebene Gemälde von Jean-Pierre Franque (Buis-les-Baronnies, 1774 – Quitigny, 1860),¹⁴⁶¹ in dem Condé während der Schlacht von Lens (1648) zu sehen ist (**A I, Abb. Kat.-Nr. 98.14**). Beide zeigen Condé zu Pferd und in einer Schlacht, die wie diejenige von Fribourg (1644) siegreich verlief, bevor Condé durch die Anführung der *Fronde* bei Louis XIV. in Ungnade fiel. 1835 vollendete Calixte Serrur (Lambersart, 1794 – Paris, 1865) das 1834 von Louis-Philippe für das *musée historique* zu Versailles in Auftrag gegebene Porträt von Condé.¹⁴⁶² Dies sind nur einige der Aufträge Louis-Philippes (Paris, 06.10.1773 – Claremont, 26.08.1850),¹⁴⁶³ die offenbar auf die Einsendungen zum Salon einwirkten. So präsentierte die aus Dijon stammende Mme Darbois (Lyon, 1793 – zw. 1841 u. 1850)¹⁴⁶⁴ im Salon von 1835 eine Szene aus der Schlacht von Sénef und A.-G. Schmitz (Lebensdaten unbekannt) "Le comte de Sancerre refusant de signer l'arrêt de mort du prince de Condé."¹⁴⁶⁵

Auch die Darstellung der Duchesse de Montpensier scheint Anfang des neunzehnten Jahrhunderts relativ beliebt gewesen zu sein. Heute sind Werke aus dieser Zeit weit weniger bekannt als ihr zeitgenössisches Porträt Pierre Bourguignons (Namur, 1830 – London, 1698) oder diejenigen aus dem Umkreis von Pierre Mignard I. (Troyes, 17.11.1612 – Paris, 30.05.1695) in Versailles.¹⁴⁶⁶ Hier war zur Zeit Louis-Philippes auch eine Kopie ausgestellt, die nach einem bedeutend kleineren anonymen Porträt von "Anne-Marie-Louïse d'Orléans, duchesse de Montpensier (1627-1693) dite la Grande Mademoiselle" aus dem siebzehnten Jahrhundert (**A I, Abb. Kat.-Nr. 98.15**) von Jean Aubery (Kassel, 13.08.1810 – Cincinnati, 1893) geschaffen wurde.¹⁴⁶⁷ Weitere aus dem neunzehnten Jahrhundert stammende Porträts dieser historischen Persönlichkeit befinden sich

¹⁴⁵⁹ Öl auf Leinwand, 55,5 x 47,0 cm, u. re. signiert und datiert: FREMY 1816, Bourg-en-Bresse, Musée Brou, Inv.-Nr. 978.16. – Zum Gemälde vgl. CHAUDONNERET 1980. – Das Gemälde wurde reproduziert durch NORMAND *Fils* in: LANDON, C.P.: *Annales de l'École moderne et du Musée des Beaux-Arts. Salon de 1817*. Paris 1817, gg. S. 58, Tafel 21.

¹⁴⁶⁰ Öl auf Leinwand, 465 x 543 cm. Versailles, Musée du Château.

¹⁴⁶¹ Öl auf Leinwand, Versailles, Musée du Château.

¹⁴⁶² Öl auf Leinwand, Versailles, Musée du Château.

¹⁴⁶³ Vgl. hierzu: GERVEREAU, Laurent; CONSTANS, Claire: *Le musée révélé. L'histoire de France au Château de Versailles*. Paris, Versailles 2005.

¹⁴⁶⁴ Ausst.-Kat. Paris 1835, S. 51: "DARBOIS (Mme), à Dijon; et à Paris, 36, r. du Mont-Thabor. 486 – *Bataille de Sénef. Le grand Condé est renversé avec son cheval dans un fossé. Son fils, le duc d'Enghien, qui combattait à ses côtés, accourt pour le relever, et est lui-même blessé au bras en s'acquittant de ce devoir."

¹⁴⁶⁵ Ausst.-Kat. Paris 1835, S. 189, Nr. 1951: "Le prince de Condé accusé d'avoir eu part à la conspiration d'Amboise contre les Guises, est arrêté et condamné à mort. Le Laboureur rapporte "que Louis de Beuil, comte de Sancerre, refusa généreusement de signer l'arrêt, et que le retardement que cela causa, aida au salut du prisonnier."

¹⁴⁶⁶ Versailles, musée national du château et des Trianons, Inv.-Nrn. MV 3478; INV 6697; B 1933 und Inv.-Nrn. MV 2163; INV 6696; AC 1675.

¹⁴⁶⁷ GARNIER-PELLE 1997, S. 38.

immer noch dort.¹⁴⁶⁸

In den Salons der Julimonarchie, waren mehrere Szenen zu betrachten, in welche die Mademoiselle de Montpensier involviert war, so im Salon von 1833 Henri Decaisnes *portrait historique* aus dem Besitz des Königs "Mlle. de Montpensier écrivant ses mémoires",¹⁴⁶⁹ 1837 sein ebenfalls vom Königshaus angekauftes Gemälde "Henriette de France, reine d'Angleterre, reçue au Louvre par Anne d'Autriche et Louis XIV"¹⁴⁷⁰ oder 1840 die Darstellung eines pittoresken Motivs durch Mme [N]adine Verdé de L'Isle (geb. Pérignon, Paris, 1805 Paris – Paris, 1866) "Lully enfant chez Mademoiselle de Montpensier".¹⁴⁷¹ Einige der im Salon präsentierten Gemälde zeigten sie während der Fronde. Dazu zählten sowohl das 1833 ausgestellte Gemälde Alfred Johannots "Entrée de Mlle. de Montpensier à Orléans, pendant la Fronde, en 1652" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 98.16**),¹⁴⁷² als auch das zehn Jahre später ausgestellte Gemälde Amédée de Taverne[s] (Lebensdaten unbekannt)¹⁴⁷³ welches die *Grande Mademoiselle* beim Zünden der auf die von Turenne angeführten königlichen Truppen gerichteten Kanonen zeigte. Die Handlung beider Szenen liegt chronologisch vor ihrem von Sophie Fremiet-Rude dargestellten Treffen mit dem Prinzen von Condé. Dieses Treffen thematisierte vor ihr Jean-Louis Amédée Beaujouan (Lebensdaten unbekannt), Schüler Vernets, der 1830 als einer der ersten Künstler einen Auftrag zur Darstellung der Geschichte der Orléans erhalten und die Verhaftung des Prinzen mit seinem Bruder im Jahre 1650 dargestellt hatte. Beaujouan stellte sein Gemälde "Le prince de Condé venant trouver Mlle. de Montpensier pour la remercier" erstmals im Salon von 1833 aus. Hinsichtlich der Szene orientier-

¹⁴⁶⁸ So beispielsweise von: Joseph ALBRIER (Paris, 04.10.1791 – Paris, 03/1863), 1838; Jean-François ALLUYS (geb. Brioude, 08.01.1799), 1835; Auguste [eigentl. Jean-Pierre] DE CREUSE (Paris, 26. o. 28.08.1806 – Paris, 26.12.1839), 1839; Pierre POISSON, der Dritte (Rouen, 1786 – Paris, n. 1848), 1840.

¹⁴⁶⁹ Ausst.-Kat. Paris 1833, S. 44, Nr. 600: "Mlle. de Montpensier écrivant ses mémoires; portrait historique (Ces deux portraits appartiennent au Roi.)".

¹⁴⁷⁰ Ausst.-Kat. Paris 1837, S. 55, Nr. 468: "Henriette de France, reine d'Angleterre, reçue au Louvre par Anne d'Autriche et Louis XIV. 'La reine d'Angleterre venait de faire ses couches à Exeter, son dernier asile, lorsque l'armée se présenta devant la place; forcée de s'embarquer précipitamment, elle traversa à grand'peine la flotte des rebelles, essuya une violente tempête, et vint enfin, après les plus grands dangers, aborder sur les côtes de Bretagne. Bientôt après, elle se rendit à Paris: Gaston, duc d'Orléans, son père, et Mlle de Montpensier, allèrent à sa rencontre et la ramenèrent au Louvre, où elle fut recue par Anne d'Autriche et ses enfants.' (Mémoires de Mlle de Montpensier) (M. d. R.)."

¹⁴⁷¹ Ausst.-Kat. Paris 1840, S. 180, Nr. 1607: "Lully enfant chez Mademoiselle de Montpensier. Lully, à peine âgé de douze ans, employé dans les cuisines de *Mademoiselle*, venait de composer l'air *au Clair de la Lune*, qu'il faisait chaque jour chanter en chœur par tous les cuisiniers; *Mademoiselle*, agréablement surprise de cette harmonie, voulut faire entendre le jeune marmiton musicien à Lambert, maître de musique de la chambre du roi, qui, reconnaissant de suite les heureuses dispositions de Lully, obtint qu'il serait admis au nombre des pages de *Mademoiselle*, et voulut lui-même, par son talent, contribuer à développer le génie de cet artiste devenu si célèbre." – Im selben Jahr stellte diese Künstler ein anderes Historienbild, nämlich "Marguerite d'Anjou accuse Gloucester, oncle du Roi, du meurtre de Lady Nevil" in Dijon aus.

¹⁴⁷² Öl auf Leinwand, 132 x 101 cm, o. Bez., Orléans, Musée des Beaux-Arts, Inv.-Nr. 74.2.1. – Ausst.-Kat. Paris 1833, S. 94, Nr. 1306. – Vgl. auch: D.O.: "Les principales acquisitions des musées de province 1973-1976". In: *Revue du Louvre et des Musées de France* (1976), Nr. 5 u. 6, S. 391. – CHAUDONNERET in: Ausst.-Kat. Nantes / Paris / Piacenza 1995-1996, S. 82-83. – *À l'ombre des Rois. Le Grand Siècle d'Orléans*. (Ausst.-Kat. F, Orléans, MBA, 29.06. – 31.12.1999). Orléans 2000, S. 44, Nr. 40. – *Arrêt sur images. L'historicisme dans les collections de deux amateurs du XIXe siècle*. (Ausst.-Kat. LU, Luxemburg, Musée d'histoire de la Ville de Luxembourg, Villa Vauban, 01.02.-03.05.2002). Luxemburg [2002], S. 162, Nr. 73. – Vgl. auch: Alexandre-Vincent SIXDENIERS nach Alfred JOHANNOT: "MADEMOISELLE DE MONTPENSIER [I] époque de la Fronde." Aquatinta, 10,8 x 8,3 cm (Platte), 24,4 x 14,6 cm (Blatt). Paris, Musée Carnavalet, Cart. 222, "Portraits - Montpensier".

¹⁴⁷³ Ausst.-Kat. Paris 1843, S. 138, Nr. 1125: "Mademoiselle de Montpensier, '..... Maintenant, s'écrie-t-elle: Feu! Néanmoins, les artilleurs hésitent à ce commandement. Ils regardent leur officier, qui hésite lui-même. Commandez donc le feu, Monsieur, lui dit Mademoiselle; commandez-le, ou malheur à vous! Attendez, s'il ne s'agit que de prêter l'exemple. En même temps, Mademoiselle saisit une mèche des mains d'un canonnier, elle se dirige vers la plus grosse pièce, elle approche la mèche fatale de la lumière. L'éclair brille, le tonnerre gronde, un nuage de fumée enveloppe la princesse, toute étourdie du bruit et de la secousse.'" (Mlle. de Montpensier, par M. Théodore MURET.)" – Vgl. auch: A. PISAN / E. WATTIER: "Mlle de Montpensier" (die Kanonen der Bastille zündend). 18,4 x 12,7 cm (Blatt, Darst. beschnitten), Paris, Musée Carnavalet, Cart. 222, "Portraits – Montpensier". – Vgl. auch BnF, Est., AA 2 Janet: Gustave Janet: "MADEMOISELLE DE MONTPENSIER. Quadrille historique." (Depot Legal: 1851), Lithographie, 18,0 x 25,0 cm (Stein, o. Bez.).

te er sich an Simon Reboulet (Avignon, 1687 – [Ort unbekannt], 1752),¹⁴⁷⁴ der nach dem Ausstellungskatalog¹⁴⁷⁵ Condé folgende Worte in den Mund legte:

'J'ai perdu, lui dit-il, tous mes amis: le duc de Nemours, le duc de Larochefoucauld et Clinchamp sont blessés à mort.' En disant ceci, il ne put retenir ses larmes. Mademoiselle, mieux informée, lui dit qu'elle avait eu des nouvelles des uns et des autres, et qu'il n'y avait pas de danger pour leur vie.

Im Salon zu Cambrai stellte er ein Gemälde zum selben Thema, jedoch mit anderem Titel und abweichender Beschreibung aus:

Le prince de Condé blessé à la suite des barricades; Mademoiselle de Montpensier est en pleurs auprès de lui.¹⁴⁷⁶

Der Gegensatz zwischen den Bildbeschreibungen anlässlich der Ausstellungen in Paris und in Cambrai verdient Interesse. Denn in Paris wurde dem Prinzen die sentimentalere Rolle zugeschrieben, in Cambrai umgekehrt. Möglicherweise handelt es sich bei dem in Cambrai gezeigten Gemälde um eine andere Version. Seine Preisforderung von 250 francs läßt diejenige Fremiet-Rudes von 3000 francs als recht stattlich erscheinen.

Nach Beaujouan ließ sich auch G[abriel-Christophe] Guérin (Kehl, 09.11.1790 – Hornbach, 20.09.1846) von dem historisch-sentimentalen Treffen inspirieren. Sein Gemälde 1835 unter dem Titel "Le prince de Condé arrivant chez Mlle de Montpensier, après sa défaite à la porte Saint-Antoine".¹⁴⁷⁷ Im selben Salon zeigte der heute wenig bekannte Maler [Conradin] Malte-Brun (gest. 1850) eine "Episode des guerres de la Fronde",¹⁴⁷⁸ welche Fremiet-Rude in ihrem Gemälde mit dem Treffen der *Grande Mademoiselle* und des *Grand Condé* verband, nämlich:

Dans la soirée du 4 juillet 1652, après les massacres de la journée, Mlle de Montpensier, accompagnée du duc de Beaufort, se rend à l'hôtel-de-ville pour faire cesser le tumulte et délivrer les malheureux qui avaient échappé à la fureur du peuple.

Hinsichtlich der Darstellungen Condés und Montpensiers, welche nicht auf einen offiziellen Auftrag hin geschaffen worden waren, fällt auf, daß sie den Prinzen nicht in mutig-kämpferischer Pose, sondern als sentimental Helden darstellten. Da die übrigen Gemälde, welche das Treffen der beiden Persönlichkeiten zeigen, nicht lokalisiert sind, läßt sich zur Zeit kein Vergleich mit dem Gemälde Fremiet-Rudes ziehen, welches den Prinzen in ein gesellschaftlich-privateres Umfeld eingebunden und zwar stolzen Soldaten mit *défauts de la cuirasse* (defekter Panzerung), doppel-sinnig "mit verwundbaren Stellen" zeigt. Ebenso wie ihre Malerkollegen setzte sich Fremiet-Rude intensiv mit der Physiognomie der Porträtierten und mit dem zeitgenössischen Kostüm auseinander.

Nur wenige der Gemälde, welche der letztgenannten Gruppe zugehören, sind lokalisiert, darunter Alfred Johannots "L'Entrée de Mademoiselle de Montpensier à Orléans" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 98.16**). Janin widmete anlässlich des Salons von 1833 den Brüdern Alfred und Tony Johannot einen eigenen Artikel, worin Alfred Johannots "La Duchesse D'Orléans annonçant la Victoire d'Hastembeck" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 98.17**) mit einem Holzstich illustriert war und sein Gemälde "L'Entrée de Mademoiselle de Montpensier à Orléans" sehr positive Kritik erhielt:¹⁴⁷⁹

¹⁴⁷⁴ REBOULET, Simon: *Histoire du règne de Louis XIV, surnommé le Grand, roi de France*. 3 Bde., Avignon 1742-1744; Neuauflagen: Avignon 1746 (12 Bde.) und Amsterdam 1756 (9 Bde.).

¹⁴⁷⁵ Ausst.-Kat. Paris 1833, S. 10, Nr. 121.

¹⁴⁷⁶ Ausst.-Kat. Calais / Dunkerque / Douai 1993, Bd. 2, S. 10.

¹⁴⁷⁷ Ausst.-Kat. Paris 1835, S. 101, Nr. 1007.

¹⁴⁷⁸ Ausst.-Kat. Paris 1835, S. 146, Nr. 1490.

¹⁴⁷⁹ LENORMANT 1833, Bd. 2, S. 13. – LAVIRON / GALBACIO 1833, S. 238. – RAYMOND, Michel: "Beaux-Arts - Ouverture du Salon de 1833. Premier Article". In: *L'Artiste*, Première Série. Bd. 5. 1833. S. 57-61, hier S. 58.

C'est une épisode de la fronde; l'entrée de Mlle de Montpensier à Orléans. C'était une bonne époque pour le peuple: il faisait son rôle actif et capricieux dans l'histoire; il y jouait un rôle de femme; son amour ou sa haine était de beaucoup dans la balance; c'est ce qu'Alfred Johannot a merveilleusement compris. Le peuple ne joue guère un moindre rôle que Mlle Montpensier elle-même.¹⁴⁸⁰

Zwar ist die Grande Mademoiselle im Gemälde Johannots während einer anderen Episode der *Fronde* zu sehen als im Gemälde Sophie Fremiet-Rudes. Dennoch könnte diese Kritik Aufschluß darüber geben, wie ein aus der Zeit der *Fronde* stammendes Bildthema im neunzehnten Jahrhundert verstanden wurde. Von zentraler Bedeutung ist hierbei Janins Bemerkung, daß die Zeit der *Fronde* "une bonne époque pour le peuple" gewesen und daß das Volk ebenso wichtig wie Montpensier selber sei.

Nach der Ausstellung des Gemäldes Fremiet-Rudes im Jahre 1836 stellte Clotilde Juillerat, geborene Gérard (geb. Gérard, Lyon, 14.11.1806 – Ende 1904) im Jahre 1849 den an der *Porte Saint-Antoine* von den königlichen Truppen unter Turenne besiegten Condé dar.¹⁴⁸¹ Da zu diesem Bild keine zeitgenössische Kritik bekannt ist, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob die Künstlerin mit dieser Szene, welche das Scheitern der Fronde darstellte, indirekt das Scheitern der Julimonarchie thematisierte.

Allerdings kann festgehalten werden, daß sich von 1830 bis 1849 viele Künstler – darunter auch relativ viele Künstlerinnen – für die Figur der Mademoiselle de Montpensier und des niedergeschlagenen Condé interessierten. Die Vergabe von staatlichen Aufträgen für die Darstellung von Episoden aus dem Hause Orléans ab dem Jahre 1830 wirkte dabei sicherlich anspornend.

V.2.5 MÖGLICHE KOMPOSITORISCHE VORBILDER

Die oben genannten Gemälde Beaujouans, Guérins, Malte-Bruns und Juillerats, mit denen sich ein fruchtbarer Vergleich zur Ikonographie Fremiet-Rudes herstellen ließe, sind bislang nicht lokalisiert. Doch soll hier, wie bei dem vorher betrachteten romantischen Historien Gemälde Fremiet-Rudes, erörtert werden, ob und inwiefern sich die Künstlerin an einem kompositorischen Vorbild orientierte.

Im Hintergrund des Gemäldes ist die Bastille zu sehen. Ein berühmter Inhaftierter dieses Staatsgefängnisses war François-Marie Arouet, genannt Voltaire (1694 – 1778), der wegen ihm zur Last gelegter Satiren auf den Regenten 1717 fast ein Jahr hier einsaß.¹⁴⁸² Er erneuerte den Begriff des "großen Mannes", denn seiner Ansicht nach waren:

[...] die großen Männer die ersten und die Helden die letzten. Ich bezeichne diejenigen als große Männer, die sich im Nützlichen oder im Angenehmen ausgezeichnet haben. Plünderer von Provinzen sind nur Helden.¹⁴⁸³

Im Jahre 1751 arbeitete er intensiv an seinem *Siècle de Louis XIV*, das noch im selben Jahr in zwei Bänden erschien. Zu dieser Zeit weilte er am Hof Friedrichs II. in Potsdam.¹⁴⁸⁴ Der um 1795 entstandene Kupferstich von Pierre-Charles Baquoy (Paris, 27.07.1759 – Paris, 04.02.1829)

¹⁴⁸⁰ JANIN, Jules: "Alfred et Tony Johannot". In: *L'Artiste*, Première Série. Bd. 5. 1833. S. 146-148, hier: S. 147.

¹⁴⁸¹ Ausst.-Kat. Paris 1849, S. 101, Nr. 1152.

¹⁴⁸² Vgl. die Chronik zum Leben und Werk VOLTAIRES in: GÜNTHER, Horst: *Voltaire. Leben und Werk in Texten und Bildern*. Frankfurt / Main, Leipzig 1994, S. 55-59.

¹⁴⁸³ Brief VOLTAIRES an THIRIOT, 1735. Zitiert nach: SCHERF, Guilhem: "Der Historismus. Fragen der Ästhetik". In: *Mehr Licht: Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung*. (Ausst.-Kat. D, Frankfurt, Städtisches Kunstinstitut / Städtische Galerie / Liebieghaus, 22.08.1999 – 09.01.2000). Hrsg. Herbert BECK, Peter C. BOL, Maraike BÜCKLING. München 1999, S. 379-388.

¹⁴⁸⁴ Dort hielt er sich von 1750 bis zu seiner Entzweiung mit Friedrich im Jahre 1753 auf.

nach einem Werk von Nicolas-André Monsiau (Paris, 1754 – Paris, 31.05.1837) zeigt den Philosophen in dem Moment, wo er durch den soeben zu ihm gerittenen Preußenkönig in seinem Schreibwerk unterbrochen wird (**A I, Abb. Kat.-Nr. 98.18**). Das Gemälde Sophie Fremiet-Rudes weist zu diesem Stich, beziehungsweise zu dem genannten Werk Monsiaus, frappierende kompositorische Ähnlichkeiten auf. Nicht nur der im Stich abgebildete Raum mit einer Draperie und einem Tisch links sowie mit der Tür rechts, die einen Ausblick auf eine Arkade im Hintergrund gewährt, scheint Sophie Fremiet-Rude als kompositorisches Vorbild gedient zu haben: Die Gestalt der Duchesse de Montpensier im Gemälde ist in Haltung, Gestik und Tätigkeit derjenigen des Voltaire im Stich deutlich entlehnt und parallel dazu die Gestalt des Condé derjenigen Friedrichs II. Geht man davon aus, daß es sich bei dieser Anlehnung um einen bewußten Verweis auf die beiden großen Männer des achtzehnten Jahrhunderts handelt, so könnte ein direkter Vergleich zwischen Condé und seinem kompositorischen Vorbild Friedrich II. sowie der Duchesse und Voltaire Aufschlüsse über eine Botschaft des Gemäldes ergeben.

Die theoretischen Schriften der französischen Aufklärer machten im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts die Antiquiertheit des damaligen absolutistischen Systems deutlich und führten so zu einer Trennung von Staat und Gesellschaft, die schließlich in der Französischen Revolution kulminierte.¹⁴⁸⁵

In seinem 1739 verfaßten, später unter dem Namen *Antimachiavell* berühmt gewordenen Essay¹⁴⁸⁶ entwickelte der damalige Kronprinz Friedrich das Programm eines menschenfreundlichen, aufgeklärten Herrschers, das zu seiner Zeit sensationell wirkte, obwohl er, in seinem späteren "Königtum der Widersprüche"¹⁴⁸⁷ ab 1740 unter dem Namen Friedrich II., König von Preußen, seinen Idealen nicht immer treu blieb.¹⁴⁸⁸

Im "Antimachiavell" glaubte man den untrüglichen Beweis zu haben, daß dieser Herrscher tatsächlich entschlossen war, den Willkürlichkeiten der Kabinettpolitik die Prinzipien einer menschenfreundlichen, humanen und auf unantastbaren Grundsätzen des Rechts und der Gerechtigkeit beruhenden Politik entgegenzusetzen.¹⁴⁸⁹

Berühmt wurde der Beginn des ersten Kapitels des *Antimachiavell*:

Ein Fürst ist keineswegs ein unumschränkter Herr der Völker, die unter seiner Botmäßigkeit stehen; weit gefehlt. Er ist unter denselben nichts mehr als der erste Hausgenosse.¹⁴⁹⁰

Die französische Bezeichnung *premier domestique* (erster Hausgenosse), die erst später zum viel zitierten Wort vom *ersten Diener* wurde, meinte nach Vierhaus "das Zurücktreten des Herrschers hinter den Staat, sein Aufgehen im Amt und damit seinen Verzicht auf Gewaltausübung nach persönlichen Interessen. Aber es zeigt keineswegs einen Verzicht auf uneingeschränkte Regierungsgewalt an."¹⁴⁹¹ Denn Friedrich erkannte nach Schieder "die Paradoxie, die darin liegt, daß freigeborene Menschen sich der Herrschaft Einzelner unterwerfen" und sah "es als bewiesen an, daß Freistaaten wegen der Mängel ihrer Verfassung zum Untergang verurteilt sind und früher

¹⁴⁸⁵ ARENTIN, Karl Otmar von: *Friedrich der Große. Größe und Grenzen des Preußenkönigs. Bilder und Gegenbilder.* Freiburg / Br. 1985, S. 116.

¹⁴⁸⁶ Das Werk mit dem Original-Titel "Examen du Prince de Machiavel, avec des notes historiques & politiques" wurde von VOLTAIRE gekürzt und 1740 von diesem in Den Haag anonym herausgegeben. – Vgl. DOLLINGER, Hans: *Friedrich II. von Preußen. Sein Bild im Wandel von zwei Jahrhunderten.* München 1986, S. 29-30.

¹⁴⁸⁷ SCHIEDER, Theodor: *Friedrich der Große. Ein Königtum der Widersprüche.* Frankfurt / Main, Berlin, Wien 1983.

¹⁴⁸⁸ ARENTIN 1985, S. 33 und S. 72.

¹⁴⁸⁹ Ebd., S. 9.

¹⁴⁹⁰ Zitiert nach DOLLINGER 1986, S. 30.

¹⁴⁹¹ VIERHAUS, Rudolf : "Friedrich II. als Staatsmann und Monarch des aufgeklärten Absolutismus". In: *Friedrich der Große. Herrscher zwischen Tradition und Fortschritt.* Hrsg. Erhard BETHKE. Mitarb. Karl Otmar Freiherr VON ARENTIN, Peter BAUMGART, Günther BIRTSCHE, Winfried BÖHM u.a. Gütersloh 1985, S. 127.

oder später in Despotie zurückfallen müssen."¹⁴⁹²

Durch den im Gemälde Sophie Fremiet-Rudes provozierten Vergleich Condés mit Friedrich II. werden einerseits deren gemeinsame Charakterzüge – Sensibilität verbunden mit soldatischem Mut – hervorgehoben. Andererseits wird das Bild eines idealen Herrschers entworfen, der sich vorrangig um die Wahrung des Rechts und des Wohls seines Volkes und um Humanität zu bemühen habe – Ideale, die sowohl Friedrich II. als auch Condé zu verkörpern bemüht waren. Auch Napoleon bewunderte Friedrich II., zumindest als Heerführer, denn in seinem Arbeitskabinett der Tuilerien stellte er eine Pferdestatue des Preußenkönigs seinem eigenen Porträt in Bronze gegenüber, welches Napoleon eine Karte lesend zeigte.¹⁴⁹³ Dabei ist interessant, daß Friedrich II. im 18. Jahrhundert,¹⁴⁹⁴ ebenso wie Napoleon im 19. Jahrhundert, mit Cromwell verglichen wurde. Der Figur der Duchesse de Montpensier steht im Stich von Baquoy der Philosoph Voltaire gegenüber. Seine Person wurde seit der Französischen Revolution von verschiedensten politisch-ideologischen Lagern instrumentalisiert.¹⁴⁹⁵ Sowohl die Duchesse de Montpensier als auch der Philosoph Voltaire waren Schriftsteller, besaßen jedoch einen unterschiedlichen Bildungsgrad und Anspruch ihres Werks.¹⁴⁹⁶ Über die Qualitäten der Grande Mademoiselle als Schriftstellerin äußerte Voltaire sich nur wenig schmeichelhaft.¹⁴⁹⁷ Sein Vorwurf, daß sie sich in ihren Memoiren zuwenig den "großen Ereignissen" widme, entspricht seiner um Objektivität bemühten Geschichtsschreibung. In der frühen Zeit des Briefwechsels mit Friedrich II., während der Zeit also, in denen sein umfangreiches Werk *Le siècle de Louis XIV* heranwuchs, formulierte Voltaire, wie Ernst Hinrichs schrieb, die Grundsätze einer zivilisationsgeschichtlichen Geschichtssicht, die über die methodischen Errungenschaften des Historismus hinaus- und auf die kulturgeschichtlichen Ansätze des späten neunzehnten Jahrhunderts vorausweisen.¹⁴⁹⁸ Voltaire selbst meinte zu diesem Werk:

Bei der Geschichte Ludwigs XIV. achtete ich darauf, daß ich nicht tiefer als notwendig in die Geheimkabinette eindrang. Die großen Ereignisse der Regierungszeit betrachte ich als wunderbare Phänomene, die ich ausbreite, ohne bis zu den allerersten Ursachen zurückzugehen. Die erste Ursache ist nichts für einen Physiker und die verborgenen Triebfedern von Intrigen sind nichts für einen Historiker.¹⁴⁹⁹

So verwundert es nicht, daß in Voltaires *Siècle de Louis XIV* zwar Condé und die Duchesse de Montpensier häufiger vorkommen, ihr Treffen am 2. Juli 1652 hingegen gar keine Erwähnung

¹⁴⁹² SCHIEDER 1983, S. 105.

¹⁴⁹³ Charles-Stanislas CANLERS (gest. Paris, 1812) nach Antoine MOUTON, genannt MOUTONY oder MONTCHI (geb. in Lyon, 1765): Napoléon assis consultant une carte, 1809. Bronzeguß, 0,44 x 0,29 x 0,29. Fontainebleau, Depot des Musée national du château de Malmaison 1904, Inv.-Nr. MM 50.11.1.

¹⁴⁹⁴ DOLLINGER 1986, S. 67.

¹⁴⁹⁵ VIGNERY, R.: "Voltaire, François-Marie Arouet de (1694-1778)". In: *Historical Dictionary of the French Revolution* 1985, Bd. 2, S. 1013-1015, hier: S. 1015: "With a few exceptions, especially among clergymen, literate Frenchmen of the Revolutionary decade seem to have shared their leaders' admiration for the most famous of the *philosophes*. However, they saw him in very different ways. Supporters of the king took the position that Voltaire never wavered from his basic attachment to the monarchy, despite his reformist activities. Early Revolutionary moderates thought of him as the champion of the natural rights of man, constitutionalism, and political participation restricted to the propertied classes. As the Revolution moved to the left, so too did the image of Voltaire."

¹⁴⁹⁶ Zur begrenzten, in ihrer Zeit für eine Dame jedoch üblichen Ausbildung der Grande Mademoiselle s. GARAPON 1989, S. 20-21.

¹⁴⁹⁷ "Montpensier (Anne-Marie-Louise d'Orléans), connue sous le nom de Mademoiselle, fille de Gaston d'Orléans, née à Paris en 1627. Ses Mémoires sont plus d'une femme occupée d'elle que d'une princesse témoin de grands événements, mais il s'y trouve des choses très curieuses; on a aussi quelques petits romans d'elle, qu'on ne lit guère. Les princes, dans leurs écrits, sont au rang des autres hommes. Si Alexandre et Sémiramis avaient fait des ouvrages ennuyeux, ils seraient négligés. On trouve plus aisément des courtisans que des lecteurs. Morte en 1693." – Zitiert nach: VOLTAIRE, François-Marie Arouet de: *Le Siècle de Louis XIV*. (1751). In: *Œuvres complètes de Voltaire* (Reprint 1877-1885), Bd. 14 (1878), S. 108-109.

¹⁴⁹⁸ HINRICHS, Ernst: "Aus der Distanz der Philosophen – Zum Briefwechsel zwischen Voltaire und Friedrich II". In: *"Pardon, mon cher Voltaire ...": drei Essays zu Voltaire in Deutschland*. Hrsg. Lessing-Akademie, Wolfenbüttel. Beitr. Ernst HINRICHS, Roland KREBS, Ute VAN RUNSET. Göttingen 1996, S. 9-47, hier: S. 24.

¹⁴⁹⁹ Zitiert nach: HINRICHS 1996, S. 24-25, vgl. dort Anm. 32.

fand. Durch die Wahl der Memoiren de Montpensiers als eine ihrer Vorlagen für ihr Gemälde offenbarte Sophie Fremiet-Rude ihre geistige Verhaftung im Geschichtsverständnis der Romantik, das sich dem reinen Rationalismus der Aufklärung verweigerte.¹⁵⁰⁰ In ihren Briefen befindet sich zwar kein Anhaltspunkt, daß sie die Memoiren de Montpensiers oder ein anderes auf das Treffen hinweisende Werk gelesen hat. Die Memoiren der Mademoiselle de Montpensier wurden jedoch während des achtzehnten Jahrhunderts fortlaufend herausgegeben und blieben auch im neunzehnten Jahrhundert eine beliebte Lektüre.¹⁵⁰¹ Denn im Rahmen der im frühen neunzehnten Jahrhundert aufkommenden Literaturwissenschaft galten Texte des siebzehnten Jahrhunderts als "nationale Klassik".¹⁵⁰² Die so als "Traditionsgut" deklarierten literarischen Texte dienten als ein "privilegierter Zugang zum Verständnis 'nationaler Geschichten'"¹⁵⁰³ und zur Legitimation bürgerlicher Gesellschaften und Staaten. Die Duchesse de Montpensier wurde in die Tradition der Schriftstellerinnen der Renaissance bis zu jenen der Romantik gestellt,¹⁵⁰⁴ denn das neunzehnte Jahrhundert sah ihre Memoiren von dem Geist Corneilles durchdrungen, der mit Racine als "nationaler Dramatiker" gefeiert wurde und sich im zweiten Viertel des neunzehnten Jahrhunderts einer großen Publikumsbegeisterung erfreute.¹⁵⁰⁵ Durch den Bezug des Bildes sowohl auf die Memoiren de Montpensiers, die nach Garapon eine "fidélité héroïque à soi dans une monde infecté de préceptes "machiavélistes"" empfand,¹⁵⁰⁶ als auch auf Voltaire im Stich Baquoy's führt das Gemälde als gemeinsames Element der Geistesgeschichte des siebzehnten Jahrhunderts, der Aufklärung und der Romantik den zentralen moralischen Wert der Humanität an.

Wie den Memoiren der Grande Mademoiselle zu entnehmen ist, sind ihrer Meinung nach Condé und sie als Nachfahren von Henri IV., der noch im neunzehnten Jahrhundert als volksnah galt und seinerzeit die öffentliche Ordnung wiederherstellte, dynastisch zur Herrschaft berufen.¹⁵⁰⁷ Die beherzte Errettung Condés durch seine Cousine Montpensier kann so aus deren eigener Sicht als Akt der Konstituierung einer rechtmäßigen Regierung gesehen werden. Aufgrund ihrer hochrangigen Geburt, ihres daraus resultierenden Sendungsbewußtseins zur Regierung und mutigen Eingreifens in militärische Vorgänge während der *Fronde* sowie in ihrem persönlichen Verhältnis zu Condé sah Garapon in der Duchesse de Montpensier die von Corneille schematisierten und oft eng assoziierten drei Arten von Ruhm verwirklicht: "gloire mondaine, gloire héroïque et chevaleresque, gloire intime."¹⁵⁰⁸

Auch im Gemälde Sophie Fremiet-Rudes scheint die Duchesse de Montpensier mit Condé diese drei Arten von Ruhm zu versinnbildlichen. Bereits im Theater der französischen Klassik war "die Tendenz zu einer immer breiteren Darstellung zwischenmenschlicher und psychologischer Vor-

¹⁵⁰⁰ CROSSLEY 1993, S. 251.

¹⁵⁰¹ GARAPON 1989, S. 265-266.

¹⁵⁰² Zur Rezeption von Literatur des 17. Jahrhunderts im 19. Jahrhundert allgemein siehe: GUMBRECHT in: *Französische Klassik* 1985.

¹⁵⁰³ Ebd., S. 483.

¹⁵⁰⁴ GARAPON 1989, S. 265-266.

¹⁵⁰⁵ GUMBRECHT in: *Französische Klassik* 1985, S. 464.

¹⁵⁰⁶ GARAPON 1989, S. 269.

¹⁵⁰⁷ Ebd., S. 112 und S. 140.

¹⁵⁰⁸ GARAPON 1989, S. 112-113: "[L]es Mémoires sont pénétrés des valeurs du dramaturge [Corneille]. Le critique en effet distingue en schématisant trois ordres de gloire, souvent inextricablement associés: gloire mondaine, gloire héroïque et chevaleresque, gloire intime. Pour Mademoiselle, la gloire du premier ordre se trouve en quelque sorte acquise de naissance, par son rang et l'éclat de son nom, encore lui faut-il soutenir cette haute réputation par le souci impérieux et ce rang, et plus encore, par l'illustration décisive que représente un grand mariage, qui parachève sa vocation naturelle à la couronne. Avec les troubles de la guerre civile, une autre forme de gloire s'offre à elle, sans exclure la première: celle de l'héroïsme guerrier, traditionnel pour le sang Bourbon. La petite fille d'Henri IV veut alors égaler dans cet ordre son cousin Condé, rêve même de l'épouser, dans une union glorieuse de type épique et romanesque, où la gloire chevaleresque rejoindrait la gloire galante [...]."

gänge zu erkennen,¹⁵⁰⁹ die sich auch in den drei in dieser Arbeit thematisierten Gemälden wiederfindet.

Das Bild "Entrevue de M. le Prince et de Mademoiselle" weist jedoch in Bezug auf die Aufspaltung des Handlungsortes einen Gegensatz zum Theater der französischen Klassik auf, wo eine "Tendenz zur Interiorisierung insbesondere in der Forderung nach der Einheit des Ortes manifestiert"¹⁵¹⁰ wurde. Wegen der Verweigerung eines einheitlichen Handlungsortes entspricht es der romantischen Theatertheorie, die Victor Hugo in seinem Vorwort zu *Cromwell* (1927) prägte. Dort verlangte er die "Abschaffung der drei kanonischen Einheiten und die Verschmelzung der zuvor getrennten Kategorien und Stile des Dramas [...]".¹⁵¹¹

Im Jahre 1914 bezeichnete Jeanne Magnin die Darstellungsweise des Bildes erstmals als "theatralisch", jedoch im Sinne von "künstlich":

The Work cannot be classed among the best productions of Mme Sophie Rude, for the grouping, the attitudes, the gaces are all *conventional and theatrical*. The slosh soft execution, adorned with all the colours of a rainbow does not season make up for the insipidity of the prim demure graces to which this episode of "La Fronde" stoops.¹⁵¹²

Interessanterweise kam Magnin rund fünfzehn Jahre nach dieser vernichtenden Äußerung über das Gemälde bezüglich der bildimmanenten "Theatralik" zu einer positiven Einschätzung, da die Kritikerin die Begründung dieser Darstellungsweise im historischen Roman erkannte:

La composition est adroite et aimable, conforme aux pratiques du roman historique qui avait été mis à la mode par Walter Scott et où l'école de 1830 a puisé tant de brillantes inspirations. Une *ingénieuse mise en scène*, des grâces décentes, de spirituelles minauderies assigneraient à cette peinture un rang honorable dans le genre éminemment artificiel qu'ont illustré des maîtres comme Bonington et Porterlet, si elle ne souffrait d'une exécution trop sage sans liberté ni chaleur et d'une coloration dispersée.¹⁵¹³

Obwohl Magnin ihre Meinung über das Gemälde teilweise geändert hatte, vermißte sie in der Darstellung offenbar weiterhin leidenschaftliches Temperament, welches ein häufiger Kritikpunkt von Malerei im sogenannten *style troubadour* gewesen war.¹⁵¹⁴ Die gebändigte Wirkung der Affekte war jedoch ein bewußtes Stilmittel der Malerei zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, um die Spannung eines Moments zu verdeutlichen, die sich jeden Augenblick in ungeahnter Weise entladen kann. Zugleich konnte bei Betrachtenden Anteilnahme am Geschehen erzeugt werden, wie Stefan Germer bemerkte:

Sentimentalisierte Helden handeln nicht, allenfalls auf widersprüchliche, sich selbst blockierende Weise. Deshalb lösen sie auch nicht den Wunsch zur Nachahmung, sondern Rührung und Einfühlung aus.¹⁵¹⁵

Vor der Folie der bildimmanenten erzählerischen Widersprüche und des Verweises auf Gemeinsamkeiten und Gegensätze vom Geschichtsverständnis der Aufklärung und der Romantik durch die Komposition können zwar keine letztgültigen Rückschlüsse auf die Bildaussage getroffen werden. Sicherlich regte jedoch das Gemälde in seiner Komplexität zur Reflexion über Vergangenheit und Gegenwart an. Hatte die Bewegung der *Fronde* 1652 einen dreitägigen glorreichen

¹⁵⁰⁹ MATZAT, Wolfgang: "Affektrepräsentation im klassischen Diskurs: La Princesse de Clèves [...]". In: *Französische Klassik* 1985, S. 231-266, hier: S. 231. – Vgl. hierzu: KÖRNER, Hans: *Auf der Suche nach der "wahren Einheit". Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*. München 1988.

¹⁵¹⁰ MATZAT 1985, hier: S. 231.

¹⁵¹¹ ATHANASSOGLU-KALLMYER 1997, S. 262.

¹⁵¹² MAGNIN, Jeanne: *Picture [sic!] in the Museum of Dijon*. Dijon 1914 (1915 auf dem Umschlag), S. 210, Nr. 461.

¹⁵¹³ MAGNIN, Jeanne: *La peinture au Musée de Dijon*. Besançon 1933, S. 309, Nr. 461.

¹⁵¹⁴ TSCHERNY 1996, S. 92. Als Beispiel gibt TSCHERNY Die Kritik zu dem Gemälde "François I et la Belle Ferronière" (1810) von A. MENJAUD an, das in jenem Jahr im *Journal de Paris* als "excessivement froide" bezeichnet wurde.

¹⁵¹⁵ GERMER, Stefan: "Taken on the Spot. Zur Inszenierung des Zeitgenössischen in der Malerei des 19. Jahrhunderts." In: *Bilder der Macht – Macht der Bilder* 1997, S. 17-36, hier: S. 22.

Höhepunkt erlebt, so wurde die Julimonarchie gleichsam durch drei *glorreiche Tage* vom 27. bis zum 29. Juli 1830 eingeleitet. Dabei wurde der Aufstand besonders stark im Faubourg Saint-Antoine unterstützt¹⁵¹⁶ Dies war ein traditionelles Wohnviertel der Arbeiterschaft, die zur Zeit, als Fremiet-Rude ihr beschriebenes Gemälde begann, ihre in Louis-Philippe gesetzten Hoffnungen verlor.

Die Instabilität der Julimonarchie wurde 1836 durch den ersten Putschversuch Louis-Napoléon Bonapartes (1808-1873), dem späteren Napoleon III. deutlich, der als Neffe Napoleons I. Sympathien bei der republikanischen Opposition besaß. Das Gemälde Fremiet-Rudes ließe sich also ebenso als vordergründige Huldigung des Hauses Orléans interpretieren wie als verdeckte Kritik an seiner Innenpolitik.

¹⁵¹⁶ Zum Aufstand im Faubourg Saint-Antoine vgl. den Bericht des Zeitgenossen: VIENNE, Henri: *Dix Jours à Paris du Dimanche 25 Juillet au Mardi 3 Aout 1830*. Hrsg. Henri SORET. Dijon 1982 [n. 1830], S. 28 ff. VIENNE (S. 30) spricht dabei von einem "théâtre des massacres"– die Theaterterminologie betraf also nicht nur die Kunst, sondern auch das Zeitgeschehen. Henri VIENNE war ein Freund NOISOTS (Vgl. S. 18 und S. 41), der wiederum, spätestens seit dem Auftrag in Fixin, in sehr engem Kontakt zu François RUDE stand.

V.3 "LA DUCHESSE DE BOURGOGNE ARRÊTÉE AUX PORTES DE BRUGES" (1841)

Dieses Ölgemälde scheint während einer Zeitspanne von circa einem Jahr entstanden zu sein: In einem Brief vom 10. September 1839 an den Maler Jean-Auguste Devillebichot (**A I, Abb. Kat.-Nr. 102**) schrieb Sophie Fremiet-Rude, sie arbeite wiederum an einem "tableau".¹⁵¹⁷ Eine knappe Woche darauf, am 16. September 1839, berichtete sie aus Cachan, einem Dorf in der Nähe von Paris, wo sie und ihr Mann ein kleines Haus zur Erholung gemietet hatten, ebenfalls an Devillebichot:¹⁵¹⁸ "Je suis trop pris de mon atelier pour me reposer."¹⁵¹⁹ Noch im Oktober 1839 schrieb sie an ihn aus Cachan:

[J]'ai beaucoup de portraits a [] faire et mon pauvre tableau est [] encore laissé pour quelque temps.
[] mais l'utile doit toujours passer [] avant l'agréable.¹⁵²⁰

Im Oktober des folgenden Jahres teilte sie ihrem Malerkollegen mit:

[M]on tableau était fini avant les vacances.¹⁵²¹

Dies war zu spät für den im Frühjahr stattfindenden Salon, so daß Sophie Fremiet-Rude das Gemälde erst zum Salon des Folgejahres, 1841, einsenden konnte. Von diesem Vorhaben berichtete sie am 31. Januar 1841 Devillebichot: "[J]y mettrai ma Duchesse de Bourgogne",¹⁵²² (**A I, Abb. Kat.-Nr. 109**) doch graute ihr bereits vor der Hängung des Gemäldes in einer dunklen Ecke des Salons. In der Tat scheint das Gemälde unvorteilhaft platziert worden zu sein, so daß es von Pariser Kritikern kaum wahrgenommen wurde.¹⁵²³ Im Ausstellungskatalog war es im Gegensatz zu ihren beiden zuvor besprochenen Gemälden mit einem Zeichen markiert, welches bedeutete, daß sich das Gemälde im Besitz der Künstlerin befand.¹⁵²⁴ Möglicherweise war es nicht zum direkten Verkauf vorgesehen, da die Künstlerin beabsichtigte, es in einer öffentlichen Sammlung zu platzieren. Victor Nouvion, der das Gemälde anlässlich des Salons 1841 beschrieb, meinte trotz einiger Kritik, es gebühre ihm ein Platz im Dijonnais Museum:¹⁵²⁵

¹⁵¹⁷ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, 10.09.1839. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 143, Blatt 1, Fol. 2 r: "[...] mon tableau qui avance un peu".

¹⁵¹⁸ GEIGER in: *MAD* (1995), S. 316. – BELLIER DE LA CHAVIGNERIE datiert die Anmietung des Hauses in Cachan auf 1833: B. de L. [= BELLIER DE LA CHAVIGNERIE]: "Rude (François)". In: *Biographie universelle ancienne et moderne*. Hrsg. Joseph-François MICHAUD. 45 Bde. Paris 1845-1865, Bd. 37, S. 32-36, hier: S. 36: "Sa santé avait été sensiblement ébranlée à la mort de son fils, ce qui le détermina, en 1833 à louer une petite maison de campagne à Cachan, près Paris; il s'y rendait tous les samedis soir, avec madame Rude et la petite Martine Vanderhaert, sa nièce, qu'il avait adoptée depuis la mort de son fils." – Briefen von FREMIET-RUDE zufolge verbrachte das Künstlerhepaar einige Wochenenden in Cachan. Mit ihrer Ziehtochter Martine VANDERHAERT verbrachte sie dort auch längere Aufenthalte, woran François RUDE möglicherweise ebenfalls teilnahm.

¹⁵¹⁹ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, 16.09.1839. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 144, Blatt 1, Fol. 2 r.

¹⁵²⁰ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, 27.10.1839. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 146, Blatt 1, Fol. 1 r.

¹⁵²¹ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, 22.10.1840. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 147, Blatt 1, Fol. 2 r.

¹⁵²² Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, 31.01.1841. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 148, Blatt 1, Fol. 1 v. Dieser Auszug des Briefes ist ebenfalls zitiert in: GEIGER in: *MAD* (1995), S. 317.

¹⁵²³ Zu diesem Gemälde vgl. JULIA in: *Ausst.-Kat. Nantes / Paris / Piacenza 1995-1996*, S. 431-432. – GEIGER [2004], S. 99, verweist auf eine Kritik im *Journal des artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde*, 15. Jg., Bd. 1, Nr. 13, 28.03.1841.

¹⁵²⁴ *Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des Artistes Vivants, exposés au Musée Royal le 15 mars 1841*. Paris 1841, S. 210-211, Nr. 1763*. Die Bedeutung des Asterisks wird auf der unpaginierten ersten Seite der *Explications* unter der Rubrik *Explication des signes et Abréviations* erklärt: "Les * placés au commencement des articles indiquent que les objets appartiennent aux Artistes." Die sich darunter befindlichen Abkürzungen bezeichnen ausschließlich Bestellungen von Regierungsmitgliedern.: "(M.d.R.) les commandes ordonnées par le Roi; (M.I.) indique les ouvrages commandés par le Ministre de l'intérieur; (T.P.) les ouvrages commandés par le Ministre des Travaux publics; (P.) les commandes faites par le Préfet de la Seine."

¹⁵²⁵ NOUVION, Victor de: "Les Artistes Bourguignons au Salon de 1841, Deuxième Lettre, Paris, 6 juin". In: *Revue de la Côte-d'Or et de l'ancienne Bourgogne, Journal littéraire, Industriel, Agricole et Commercial*. 6. Jg., Nr. 34, 20.06.1841, S. [1]-[2], hier: S. [1].

Dédaignant cette fois les tableaux de genre et les tableaux de chevalet, madame Rude s'est attaquée aux tableaux d'histoire. [...] Toute cette scène est heureusement et adroitement disposée; le mouvement en est chaud, simple, naturel. Les personnages agissent sans poser, et se groupent sans songer à faire une *académie*. Peut-être pourrait-on reprocher à l'artiste d'avoir trop dégami le devant du tableau, et d'y avoir laissé vide une place que la foule n'a pas dû respecter [...] Ce tableau figurerait avec honneur au musée de Dijon.

De Nouvion begrüßte das Gemälde in der *Revue de la Côte-d'Or* als Ausdruck ihres Heimatgefühls ("noble sentiment de piété filiale"). 1849 wurde es anlässlich einer Ausstellung der *Société des Amis des Arts de Dijon* gezeigt,¹⁵²⁶ in deren Anschluß es von der Stadt Dijon für das dortige *Musée des Beaux-Arts* erworben wurde.¹⁵²⁷ Dieser Ankauf wurde durch ein mit dem 8. August 1849 datiertes Schreiben François-Numa Moynes, des Sohnes Cécile Demoulin-Moynes, an den Bürgermeister vermittelt, unter dem Hinweis, daß Sophie Fremiet-Rude noch mit keinem ihrer Werke im Museum vertreten sei, im Gegensatz zu einigen ihrer Malerkollegen:

Une des dernières élèves de Monsieur Devosge, son [] Oncle, puis de David, elle appartient par sa [] naissance et par son talent à Dijon. Il n'existe [] encore rien d'elle dans la belle collection de notre [] Musée, et cependant tous nos artistes, tels que [] MM. Fournier, Dauphin, Lécureux, Forey, [] Frillet, et autres peintres de Dijon, y ont au moins [] une page de leurs œuvres, [] Madame Rude désirant doter sa ville [] d'un de ses ouvrages n'a fixé de prix de [] son tableau qu'à la somme de Douze cents francs, prix [] évidemment inférieur à sa valeur réelle et qui représente [] à peine ses déboursés.¹⁵²⁸

Die Preisforderung von 1200 francs wurde akzeptiert.¹⁵²⁹ Zwischen der ersten Ausstellung 1841 des Gemäldes in Paris und seinem Ankauf in Dijon 1849 / 1850, dem wahrscheinlich ersten eines ihrer Werke für eine öffentliche Sammlung überhaupt, wurde es zweimal in Belgien ausgestellt. Dies geschah zuerst in Brüssel im Jahre 1842, wo sein Thema, wie von dem oben genannten Dijonnaiser Kritiker de Nouvion, von seinem Brüsseler Kollegen Victor Joly¹⁵³⁰ als von nationalem Interesse eingestuft wurde.

La duchesse de Bourgogne arrêtée aux portes de Bruges, est un épisode de notre histoire nationale dont Mme. Rude a fait le sujet d'un bon tableau. [...]

Dies wurde auch von dem Kritiker der Zeitschrift *La Renaissance* bemerkt:¹⁵³¹

Mme Rude a traité un épisode de notre histoire de Flandre au moyen-âge.

In dieser Ausstellung gewann die Künstlerin eine *médaille de vermeil*.¹⁵³² Ab dem 12. Juni 1843 war während der *Exposition Triennale des Beaux-Arts* in Mons ein Werk Fremiet-Rudes zu sehen, das unter demselben Titel ausgestellt wurde wie ihr 1842 in Brüssel ausgestellt Historien-

¹⁵²⁶ *Explication des ouvrages de peinture, sculpture et dessin présentés à l'exposition de la Société des Amis des Arts de Dijon, ouverte au Musée de cette ville le 27 avril 1849*. Dijon [1849], Nr. 163.

¹⁵²⁷ Vgl. Best.-Kat. Dijon 1968, S. 152, Nr. 846 unter dem Titel: "Révolte à Bruges en 1436."

¹⁵²⁸ François-Numa MOYNE à "Monsieur le Maire de la Ville de Dijon." Dijon, 08.08.1849. Dijon, AmD, 4 RI – 34, Fol. 1 r u. v. – François-Numa MOYNE war der Sohn von Cécile DEMOULIN-MOYNE und hatte während seines Medizinstudiums (1833-1841) im Haus der Rudes gewohnt. – Vgl. GEIGER in: *MAD* (1995), S. 312 und 317.

¹⁵²⁹ Dijon, AmD, 4 RI 50: Comptabilité 1817-1851: "Exercice de l'année 1850.": [...] Art 150 du même budget de la Ville. Réserve pour [] l'acquisition de tableaux et autres objets d'art destinés [] au Musée de la Ville ... 1000 [] (N.B. sur cette somme de 1000^{frs}, celle de 600^{fr} est destinée à l'acquisition d'un tableau peint par M^{me} Sophie rude, représentant une révolte à Bruges) mandat de 600^{frs} payés à M^{me} Rude par la ville ... réserve du prix dudit tableau réserve disponible) [Am Rand: Datierung: mai 27]."

¹⁵³⁰ JOLY, Victor: "FEUILLETON DU GLOB[E]. Revue du Salon. (Onzième article)." In: *Le Globe. Journal Quotidien*. Nr. 399, 27./28.09.1842, S. 1-2, hier: S. 2.

¹⁵³¹ [ROBIN, Charles]: "Salon National de 1842. (Suite)". In: *La Renaissance. Chronique des Arts et de la Littérature. Publié par l'association nationale pour favoriser les arts en Belgique*. Bd. 4, Brüssel 1842-1843, S. 97-108, hier: S. 102.

¹⁵³² GEIGER [2004], S. 167. – Zur selben Zeit stellten in Brüssel ihre ehemalige Schülerin Adèle KINDT und ihr Schwager Henri VANDERHAERT aus.

gemälde. Der betreffende Ausstellungskatalog bietet jedoch keinerlei Aussage zur Technik.¹⁵³³ Nach der Angabe des Ausstellungskatalogs stammte es aus der Sammlung von M. Fremiet. Da Material und Technik im Katalog nicht angegeben sind, ist zwar wahrscheinlich, daß es sich um das in Brüssel gezeigte Gemälde handelte, welches sich auf seinem Rückweg nach Frankreich befand. Doch aufgrund der Praxis Fremiet-Rudes ihren Angehörigen und Freunden Aquarelle nach ihren Kompositionen zukommen zu lassen, können wir nicht mit letzter Sicherheit ausschließen, daß das in Mons ausgestellte Werk eine dieser eigenhändigen Reproduktionen war. Hatte Adèle Kindt im Brüsseler Salon von 1842 Porträts und ein Kostümstück aus dem siebzehnten Jahrhundert gezeigt, so stellte sie mit "Le Comte d'Egmont" in Mons nun ebenfalls ein Historiengemälde mit nationalem Inhalt aus.¹⁵³⁴ Es ist durchaus möglich, daß es sich bei der Einsendung Kindts zum Salon von Mons um eine Reaktion auf die Rückkehr ihrer ehemaligen Lehrerin in belgische Ausstellungen handelte.

V.3.1 TEXTVORLAGE UND HISTORISCHER HINTERGRUND

Eine Erläuterung des historischen Hintergrunds kann erklären, weshalb sich hauptsächlich das Dijonnaiser und das Brüsseler Publikum von dem Gemälde Fremiet-Rudes angesprochen fühlte. Bei der Ausstellung des Gemäldes Fremiet-Rudes im Pariser Salon von 1841 wurde, erstmalig für die romantischen Historiengemälde Sophie Fremiet-Rudes, direkt im Ausstellungskatalog die von der Künstlerin selbst gewählte Textvorlage zitiert. Es handelt sich dabei um die *Histoire des Ducs de Bourgogne*.¹⁵³⁵ Dieses Werk des ultraroyalistischen¹⁵³⁶ Historikers Amable-Guillaume-Prosper Brugière, baron de Barante (Riom, 10.06.1782 – Château de Barante / Dorat, 22.11.1866) war seit seiner Entstehung (1824 bis 1826) sehr beliebt, weil de Barante sich in seiner Erzählung an der als ursprünglich und "naiv" geltenden Sprache des spätmittelalterlichen Chronisten Froissart orientierte.¹⁵³⁷ Auch in Dijon¹⁵³⁸ und Brüssel¹⁵³⁹ wurde es spätestens ab der Mitte der 1830er Jahre intensiv wahrgenommen. 1837 erschien eine illustrierte Ausgabe, an der mehrere Künstler mitwirkten, darunter Jean-Baptiste-Louis Boulanger (Vercelli, 11.03.1806 – Dijon, 05.03.1867), [Jacques-Jean-Marie-] Achille Devéria (Paris, 06.02.1800 – Paris, 23.12.1857) und Jacques-Joseph Lécureux (Dijon, 13.08.1801 – n. 1870), ein ehemaliger Schüler Anatole Devosges. Seit 1835 stand der letztgenannte Künstler in Kontakt mit der Familie Fre-

¹⁵³³ *Exposition Triennale des Beaux-Arts à Mons. Catalogue des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Lithographie, etc. exposés au Salon de 1843. (Ancien Temple Protestant, au Parc). Mons 1843. S. 14-15, Nr. 119 o. Angabe der Technik. – Vgl. DEVILLERS, Léopold: "Le passé artistique de la ville de Mons. Conférence donnée au Cercle archéologique, dans sa séance publique du 17 novembre 1878". In: *Annales du Cercle Archéologique de Mons*. Bd. 16. Mons 1880. S. [289]-366, hier: S. 358: "En 1842 furent fondées ces expositions triennales des beaux-arts si encourageantes pour les débutants. C'est à ces expositions qu'ont successivement apporté les prémices de leurs talents: M^{me} Rude, née Sophie FREMIET [...] [Anm. 3: Le père de cette dame était greffier de la province de Hainaut. Madame Rude exposa au salon de 1843, *La duchesse de Bourgogne arrêtée aux portes de Bruges* (n° 119 du catalogue)]". – Derselbe Text in: DEVILLERS, Léopold: *Le passé artistique de la Ville de Mons*. 2. Aufl. Mons 1885 [1880], S. 69 und S. 110, Anm. 216.*

¹⁵³⁴ Ausst.-Kat. Mons 1843, S. 17, Nr. 149. – Der Katalog nennt die folgende Handlung: "Quelques heures avant sa mort, il écrivit à Philippe II, pour recommander à sa clémence sa femme et ses onze enfants".

¹⁵³⁵ Ausst.-Kat. Paris 1841, S. 210, 211, Nr. 1763*.

¹⁵³⁶ WRIGHT 1997, S. 22.

¹⁵³⁷ BANN 1988, S. 256.

¹⁵³⁸ Prosper DE BARANTE an J. B. TOUSSAINT, 02.06.1835. Dijon, BmD, Coll. TOUSSAINT [ehem. Bibliothekar der BmD], MF Ms. 2139, Fol. 31-33, Blatt 2 (= Fol. 31), Fol. 1 r u. v: "[J]avais disposé, monsieur, de tous les exemplaires [J] que je m'étais réservés, lorsque votre lettre m'est [J] arrivée je suis flatté du désir que vous me [J] témoignez. Je pense qu'il se fera assez [J] prochainement une seconde édition et je [J] serais alors très compressé de vous adresser une [J] exemplaire. Je me tiens pour honoré de [J] trouver place dans la bibliothèque d'une ville [J] distinguée par le goût des lettres et des sciences."

¹⁵³⁹ Vgl. beispielsweise: *L'Emancipation*. 6. Jg., Nr. 190, 09.07.1835, S. [1]. und Nr. 218, 06.08.1835, S. [1].

miet-Rude, vermittelt durch seinen seit demselben Jahr in Paris ansässigen Malerkollegen Camille Bouchet (Dijon, 1799 – Poulans, 1890).¹⁵⁴⁰ Unter der Ausstellungsnummer und dem Titel des Bildes befindet sich im Pariser Ausstellungskatalog von 1841 folgende Erläuterung zum Bildthema:

En 1436, les Brugeois se révoltèrent. Le duc Philippe-le-Bon leur demanda de laisser partir sa femme et son fils; ils y consentirent; mais tandis qu'elle sortait de la ville, escortée par Guillaume et Simon de Lalaing, les révoltés conduits par Jean Lekart [sic] arrêtrèrent sa voiture et en arrachèrent la femme de sire Roland et la veuve du sire de Horn récemment massacré par eux. La duchesse tremblante et tenant son fils serré contre son sein, put cependant continuer sa route au milieu des cris et injures. - (Barante - Histoire des ducs de Bourgogne)¹⁵⁴¹

Bei dieser Erläuterung zum Bildthema handelt es sich um eine Zusammenfassung der in Prosper de Barantes *Histoire des ducs de Bourgogne* beschriebenen Vorgänge. Das literarische Original wird in einem späteren Kapitel zur Analyse des Bildes von großem Nutzen sein, da anhand desselben weitere Bilddetails aufgeklärt werden können. Für die Analyse des Gemäldes unabdingbar ist jedoch auch die Einbettung dieser Szene in ihren historischen Hintergrund aus der Zeit des Hundertjährigen Kriegs (1338 bis 1453).¹⁵⁴² Der Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts war sowohl durch dynastische Rivalitäten als auch durch soziale Unruhen geprägt, die durch den wirtschaftlichen Niedergang Frankreichs angeheizt wurden und Flandern in den Zustand eines Bürgerkriegs versetzten. Die auf die französische Krone gerichteten Vormachtbestrebungen sowohl des Hauses Orléans als auch des bedeutenden Herrschaftshauses Burgund, kulminierten 1407 in der Ermordung Louis d'Orléans, des Bruders des regierungsunfähigen französischen Königs Charles VI., im Auftrag von Jean Sans Peur, Herzog von Burgund. Da Jean stets königliche Steuerforderungen abgelehnt hatte, besaß er die Sympathien der Pariser Bevölkerung. So konnte er die Stadt unbehelligt verlassen und das Attentat wurde ein Jahr später in Paris durch den Universitätstheologen Jean Petit als Tyrannenmord gerechtfertigt.

Doch der Dauphin Charles VII. rächte sich, indem er im Jahre 1419 Johann Ohnefurcht umbringen ließ. Daraufhin wurde der Sohn des Getöteten, Philippe, der Graf von Charolais, zum Herzog von Burgund und Grafen von Flandern (**A III, Abb. Kat.-Nr. 109.1**). Der Verrat an seinem Vater entfremdete Philippe le Bon (1396 – 1467) von seinen französischen Provinzen, weshalb er nur selten seine nördlichen Ländereien verließ, deren Territorium er weit auszudehnen vermochte.¹⁵⁴³ (**A III, Abb. Kat.-Nr. 109.2**). Infolge seiner (dritten) Heirat mit Isabella von Portugal (1397 – 1471) im Jahre 1429, glich der politische Einfluß des Burgunderherzogs schließlich dem eines Königs. Anlässlich der prunkvollen Hochzeitsfeier stiftete er als Symbol seiner Macht den Ritterorden vom Goldenen Vlies (*Ordre de la Troison d'Or*). Als einzigem Großmeister auf Lebenszeit waren ihm durch diesen Geheimorden 30 Ritter verpflichtet.¹⁵⁴⁴ 1435 unterzeichnete Philippe le Bon den Frieden von Arras, wodurch ihm als bedeutendstes Zugeständnis seitens von Charles VII. per-

¹⁵⁴⁰ Vgl. GEIGER [2004] unter Bezug auf einen Brief von Jacques-Joseph LÉCURIEUX an Anatole DEVOSGE, 28.12.1835, Dijon, MBA, Fonds Devosge [Vgl. Anm. 15].

¹⁵⁴¹ Der vollständige Titel des erstmals 1824-26 erschienenen Werks lautet: "Histoire des Ducs de Bourgogne de la maison de Valois 1364-1477." In dem hier wiedergegebenen Text aus dem Ausstellungskatalog wurden die bei Prosper de Barante beschriebenen Vorgänge zusammengefaßt und die dort verwendete Schreibweise von Personennamen verändert.

¹⁵⁴² Den Anlaß für den Hundertjährigen Krieg bildete der gleichzeitige Anspruch des Hauses Valois und des englischen Königshauses auf den französischen Königsthron. Vgl. EHLERS, Joachim: "Frankreich im Spätmittelalter (1270 bis 1494)". In: *Frankreich-Ploetz* 1993 [1985], S. 105-147, insbes.: S. 113-114.

¹⁵⁴³ CHÂTELET, Albert: "Die großen flämischen Entdecker". In: RECHT, Roland; CHÂTELET, Albert [Hrsg.]: *Ausklang des Mittelalters. 1380-1500*. München 1989, S. 233-234, hier: S. 233.

¹⁵⁴⁴ Zum Orden vom Goldenen Vlies vgl. KUGLER, Georg: "Die Geschichte der Niederlande vom 15. bis 17. Jahrhundert. S. 237-281". In: *Die Niederlande. Die Geschichte in den Bildern ihrer Maler*. Hrsg. Erich LESSING. München 1985, S. 248-249 und OSWALD 1984, S. 292.

sönliche Freiheit von allen Lehnungsverpflichtungen gegenüber der französischen Krone zugesichert wurde. Somit wurde Burgund unter Philipp dem Guten zeitweise ein selbständiger Staat. Die Machtbestrebungen des Burgunderherzogs und seine luxuriöse Hofhaltung konnten nur durch die Anhebung von Steuern realisiert werden, was im Gegensatz zu den Interessen des Bürgertums der flämischen Handelsstädte stand.¹⁵⁴⁵ Der so entstehende Konflikt trat zuerst in Brügge, der Hauptstadt der Grafschaft Flandern, offen zutage. Die dortige Revolte (1436 bis 1438) stand in der Tradition von städtischen Revolten, die bereits im 12. Jahrhundert begann und wirkte sich zugleich auf weitere Aufstände in anderen Städten, wie diejenigen in Gent (1451 bis 1453), aus.¹⁵⁴⁶

V.3.2 BILDBESCHREIBUNG

Im Zentrum des Bildes ist eine herrschaftliche Karosse zu sehen, in der vier Passagiere in höfischer Kleidung sitzen. Bei diesen handelt es sich um drei Frauen und ein Kind, eskortiert von zwei Rittern und drei dunkel gekleideten Pagen, die sie vor der umstehenden aufgebracht Menschenmenge schützen.

Das Gefährt wird kurz vor einem spitzbogigen Stadttor mit heraufgezogenem Wehrgitter und zwei flankierenden Rundtürmen, das in der linken Bildhälfte dargestellt ist, von zwei Männern aufgehalten. Der linke von ihnen umfaßt mit seiner rechten Hand den Zügel des weißen Zugpferds und hält den Insassen der Kutsche drohend seine linke Faust entgegen. Währenddessen hält der andere Mann dem scheuenden Pferd den Griff eines Dolches an die Kehle. Der Schimmel hebt seinen rechten Vorderlauf an und stemmt den linken bremsend der Fahrtrichtung entgegen, während es seinen Kopf geifernd aufbäumt. Durch das abrupte Anhalten ist die Kutsche dem Pferd in die Flanke gerollt und das Geschirr hängt locker auf den ausgefahrenen Lehmweg. Das Geschirr wie der Umhang des Pferdes und die Vorhänge der Kutsche sind in leuchtendem Rot mit einem goldenen Muster gehalten. Oben, an der vorderen Frontseite der Karosse ist ein Wappen angebracht. Dieses befindet sich über der auf der vorderen, blau gepolsterten Bank sitzenden weißgekleideten Frauengestalt. Sie trägt eine perlenbesetzte rote burgundische Haube, einen sogenannten *Hennin*, und einen geblühten Umhang. Mit ihrem rechten Arm umfängt sie schützend ein verängstigtes dunkelhaariges Kleinkind und preßt es mit ihrer linken Hand an sich. Die Blicke des Kindes und der Mutter sind auf den das Pferd anhaltenden Mann gerichtet, der ihre Blicke wütend erwidert. Der Mann trägt eine rote Mütze mit langer Sendelbinde. Seine Drohgebärde wird auch von dem vorderen der zwei Ritter zur Linken der herrschaftlichen Gruppe von Mutter und Sohn beobachtet. Sein Blick ist ebenso abstandsgebietend wie derjenige der Mutter. Der Ritter trägt eine schwarze Rüstung und hält die Hand seines rechten langgestreckten Armes schützend vor sie. Auf dem hochgeklappten Visier seines federverzierten Helmes ist ein Emblem zu erkennen, in dem goldene Punkte die Ecken eines imaginären Sechsecks und dessen Mitte markieren. Der Ritter reitet auf einem Schimmel zur Linken des obengenannten Zugpferdes, welches von einem bärtigen Mann mit Kapuze angehalten wird. Beide Pferde sind mit dem gleichen Geschirr versehen, wobei nicht ersichtlich ist, ob das Pferd des Ritters ebenso wie das Zugpferd im Bildvordergrund dem Gefährt vorgespannt ist. Dies ist jedoch wahrscheinlich, da die Karosse an-

¹⁵⁴⁵ BOONE, Marc; PRAK, Marten: "Rulers, Patricians and Burghers: the Great and the Little Traditions of Urban Revolt in the Low Countries". In: *A Miracle Mirrored. The Dutch Republic in European Perspective*. Hrsg. Karel DAVIDS, Jan LUCASSEN. Cambridge 1995, S. 99-134, hier: S. 107.

¹⁵⁴⁶ Ebd., S. 101-111.

sonsten keinen Kutscher oder Pferdeführer besäße.

Durch das obengenannte Emblem auf dem Visier des Ritterhelms werden außer den beiden Rittern zur Linken der Kutsche drei weitere dunkel gekleidete Männer als Mitglieder der Eskorte identifizierbar. Sie tragen das Zeichen auf einer schwarzblauen Pagenkappe: Einer von ihnen ist am linken Bildrand zu sehen und ist Mitglied der Nachhut der Kutsche. Er reitet auf einem braunen Pferd, dessen Kopf ebenso wie sein eigenes bärtiges Gesicht ein Stück aus der ihn umgebenden tobenden Menschenmenge herausragt. Zwischen den Köpfen der beiden weißen Pferde ist ein weiterer Page zu erkennen, der seine Herrin zwar beobachtet, jedoch nicht zum Einschreiten entschlossen scheint. Am Bildrand unten rechts ist am Boden liegend ein dritter Page zu sehen. Dieser ringt mit einem vor ihm knienden Mann. Seine Kappe und sein Schwert liegen neben seinem Haupt. Seine Augen sind weit aufgerissen, die Stirn gerunzelt und sein Mund wie zum Schrei weit geöffnet. Voll Entsetzen blickt er auf den Huf des scheuenden Pferdes. Aus der revoltierenden Menschenmenge klettern zwei Männer von der rechten Seite der Kutsche auf das Gefährt: Der hintere, dunkel gekleidete Mann schlägt mit seiner linken Hand den Vorhang zurück. Zugleich versucht er mit seiner rechten Hand eine erhöht hinter der weißgekleideten Mutter sitzende Dame an ihrem grünen Obergewand aus der Kutsche zu zerren. Dasselbe versucht ein barfüßiger Mann, der über das vordere eisenbeschlagene Speichenrad auf die Kutsche steigt, wo er am roséfarbenen Unterkleid der Dame zieht. Diese lehnt sich ängstlich zurück und hält ihre Hand abwehrend den Männern entgegen. Aufgrund ihrer Kopfbedeckung und ihres hermelinbesetzten Brokatgewand ist auch sie, wie die weißgekleidete Dame, als Angehörige des burgundischen Hofes zu identifizieren, ebenso wie die zweite Begleiterin im hinteren Teil der Kutsche. Diese befindet sich links neben der tätlich angegriffenen Hofdame. Ihr Kopf ist rechts hinter der Mutter-Kind-Gruppe in der Ecke der Kutsche zu sehen, wo sie sich zu verbergen versucht. Die Dame trägt einen schwarzen Trauerflor und hält ihre Hände wie zu einem Stoßgebet erhoben.

In der erregt gestikulierenden Menschenmenge am linken Bildrand sind unterschiedliche Waffen zu erkennen, neben Hellebarden auch Speere, Dolche und ein Zimmermannsbeil. Fast alle Gesichter der ihrem gesellschaftlichen Rang entsprechend unterschiedlich gekleideten Personen sind wuterfüllt und der zentralen, weißgekleideten Frauengestalt zugewandt. Eine der beiden Ausnahmen bildet ein Jugendlicher, der den Mann mit der roten Mütze zugleich bewundernd und amüsiert anblickt. Die andere Ausnahme bildet ein Kleinkind in der linken Bildecke, das sich angesichts des vor ihm stehenden Spaniels ängstlich an den Rock seiner Mutter klammert. Diese schenkt ihm jedoch keine Beachtung, sondern stemmt ihre rechte Faust in die Hüfte und hält ihre linke geballte Hand drohend den Insassen der Kutsche entgegen.

Auch auf der Stadtmauer und auf einer Befestigung davor ist eine tobende Menschenmenge dargestellt. Hinter der Stadtmauer sind fünf Turmspitzen zu sehen, wobei einer der Türme besonders herausragt.

V.3.3 ZUM HANDLUNGORT DER SZENE, DEM ANLAß UND DEN BETEILIGTEN DES GESCHEHENS

Brügge war zu Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts als Kontorstadt der Hanse ein bedeutender Handelsort und Mittelpunkt internationalen Zahlungsverkehrs. Die Stadt wurde regiert von einem Bürgermeister und einem Ratskollegium,¹⁵⁴⁷ die führende Rolle im Stadtparlament übernahmen dabei die Handwerkerzünfte.¹⁵⁴⁸ Unter Philipp dem Guten entwickelte sich die Stadt zu einem bedeutenden Kunstzentrum. Diese Entwicklung war einerseits dem herzoglichen Mäzenatentum zu verdanken, ging jedoch ebenso sehr auf die wirtschaftliche Stärke und soziale Struktur Flanderns zurück, das bereits eine große künstlerische Tradition besaß.¹⁵⁴⁹ Dem Beispiel des Herzogs als Kunstmäzen folgten auch vornehme Herren der Stadt wie Gruthuse oder Bladelin.¹⁵⁵⁰ Der Stolz der Bürgerschaft schlug sich zudem in der Architektur nieder.

Ein solches Sinnbild bürgerlichen Selbstbewußtseins stellt auch das Gemälde Sophie Fremiet-Rudes in dem höchsten innerhalb der Stadtbefestigung aufragenden Turm dar, dem Belfried der Tuchhallen, mit deren Bau im 3. Viertel des 13. Jahrhunderts begonnen wurde. 1482 bis 1486 wurde der Turm durch den Bau eines Oktogons um mehr als ein Drittel erhöht, um dem Glockenstuhl und der Uhr Platz zu verschaffen.¹⁵⁵¹ In Reiseführern des neunzehnten Jahrhunderts wurde diesem Wahrzeichen Brüggens besondere Beachtung zuteil. Nicht selten wurde dieser höchste Belfried Flanderns¹⁵⁵² auf ihren Titelseiten abgebildet.

Die im Gemälde zu sehenden Turmspitzen könnten einen Hinweis auf die Lage des Stadttors geben, dessen Name weder im Bildtitel noch in der Textvorlage genannt ist. Von den Toren der Umwallung von 1297 sind heute noch vier erhalten: Im Westen die *Smedenpoort* aus dem späten 14. Jahrhundert, im Norden die von 1367 bis 1370 unter der Leitung von Jean Slabbaerd errichtete *Ezelpoort*. Die *Heilig Kruispoort* im Osten wurde 1403 bis 1406 nach Plänen von Jan van Oudenaarde und Maarten van Luevene mit seinen beiden schlanken Treppentürmen und zwei massiven Rundtürmen gebaut, die einen Fanghof flankieren. Von denselben Baumeistern wurde 1400 bis 1407 im Süden die *Gentpoort* errichtet. Ein Stadtplan, der Brügge nach 1546 zeigt, gibt die äußere Erscheinung dieser Stadttore wieder (**A III, Abb. Kat.-Nr. 109.3**). Der Blick auf einen topographisch genaueren Stadtplan aus dem neunzehnten Jahrhundert (**A III, Abb. Kat.-Nr. 109.4**) enthüllt jedoch, daß sich von keinem der Stadttore aus eine Stadtansicht ergeben haben dürfte, wie sie im Gemälde Sophie Fremiet-Rudes anzutreffen ist. Dies legt die Vermutung nahe, daß die Gebäude als aus Druckgraphik oder Vedutenmalerei entnommene Architekturzitate anzusehen sind (**A III, Abb. Kat.-Nr. 109.4**).

Der im Gemälde Sophie Fremiet-Rudes dargestellte Auszug der Herzogin von Burgund aus Brügge muß sich, nicht nur aufgrund der oben zitierten Datierung in der Bilderläuterung im Ausstellungskatalog des Pariser Salons, zu Beginn der Revolte in der flämischen Stadt zugetragen haben. Wie Prosper de Barantes Werk zu entnehmen ist, scheint der Aufruhr unerwartet ausgebrochen zu sein, da der Herzog sich nicht bei seiner Familie befand:

Cependant la duchesse de Bourgogne et son fils se trouvaient enfermés dans cette ville, au milieu de ce déplorable tumulte. Le Duc, inquiet pour sa femme et son fils, s'en vint au Dam, qui était dans une de

¹⁵⁴⁷ GAUNT, William: *Flämische Städte. Geschichte und Kunst*. Köln 1970 [London 1969], S. 11.

¹⁵⁴⁸ CHÂTELET in: RECHT / CHÂTELET [Hrsg.] 1989, S. 233.

¹⁵⁴⁹ Ebd., S. 233-234.

¹⁵⁵⁰ GAUNT 1970 [1969], S. 11.

¹⁵⁵¹ KURMANN, Peter: "Brügge, Tuchhallen". In: *Das Mittelalter II. Das hohe Mittelalter*. Hrsg. Otto VON SIMSON. Berlin, Frankfurt / Main 1990, S. 101-102.

¹⁵⁵² GAUNT 1970 [1969], S. 14; WALLE, A. L. J. VAN DE: *Gotische Kunst in Belgien*. Wien 1972, S. 46.

ses forteresses située entre l'Écluse et Bruges. Il fit demander aux mutins de laisser partir leur Duchesse. Ils y consentirent avec peine [...].¹⁵⁵³

Die Ursache für diese Revolte geht auf den Frieden von Arras im Jahre 1435 zurück, in dem der Burgunderherzog Philippe le Bon im Gegenzug zu den Zugeständnissen seitens Charles VII. die Allianz mit England aufgab, die zuvor den Frieden in Flandern gesichert hatte.¹⁵⁵⁴ Daraufhin wurde Flandern von den enttäuschten Engländern teilweise verwüstet. Im Gegenzug entschlossen sich die flämischen Städte Calais, die letzte Bastion der Engländer auf dem Festland, einzunehmen. Das Mißlingen dieses Unternehmens schrieben die flämischen Angreifer dem Verrat durch die Männer Philipps des Guten zu und glaubten, diese seien von den Engländern bestochen worden. Als die brandschatzenden Engländer sich Brügge näherten, rückte die Miliz der Stadt aus, um den Feind zurückzudrängen. Auf ihrem Weg wurde sie jedoch durch Roland d'Utkerque, den Hauptmann der herzoglichen Truppen aufgehalten. So mußten die aufgebrachten bewaffneten Truppen nach Brügge zurückkehren. Dies bildete den Anlaß für die Revolte in dieser Stadt und die Anfeindung Isabellas von Portugal, der Herzogin von Burgund, und ihren Begleiterinnen. Es kam zu der folgenden Szene:

[L]orsque, escortée par quelques serviteurs et par Guillaume et Simon de la Laing, la Duchesse traversa la porte de la ville et fut, sans nul respect, retenue par Jean Louckard, un des chefs de la populace.¹⁵⁵⁵

Wie in der Textvorlage, der *Histoire des Ducs de Bourgogne*, beschrieben, wird Isabella von Portugal auch im Gemälde Fremiet-Rudes bei ihrem Auszug aus der Stadt, in der sie sich nicht länger sicher fühlen kann, von einigen Dienern begleitet. Möglicherweise hat die Malerin sich bei der Darstellung dieser Diener auf eine Textstelle bezogen, die eine Begebenheit vor dem Auszug der Isabella von Portugal beschreibt. Darin versuchen der Hauptmann Jean de la Gruthuse, Nicolas Uthenove und Stassaert Bricx, ein Jusitzbeamter, den Aufstand zu besänftigen. Letzterer wird jedoch überwältigt und mit der Kordel einer Schleuder erwürgt. Möglicherweise hat die Künstlerin diesen Stassaert Bricx in der unteren rechten Bildecke dargestellt: Ein zwischen seiner Kopfbedeckung und seinem Schwert liegender Lederriemen könnte auf sein bevorstehendes Schicksal hinweisen.

Zur Eskorte der Herzogin zählen auch Guillaume und Simon de la Laing, die beiden in der Stadt beliebten Ritter,¹⁵⁵⁶ welche im Gemälde zur Linken der Herzogin dargestellt sind. Nachdem die Kutsche angehalten hatte, wurden zwei der Insassen von den Revoltierenden angegriffen – die Herzogin und ihr Sohn blieben jedoch verschont:

[O]n arracha de son chariot la dame d'Utkerque, femme de sire d'Utkerque, femme de sire Roland, et la veuve du malheureux sire de Horn qu'ils avaient dernièrement massacré. La duchesse tenait son jeune fils, le comte de Charolais, serré contre son sein et tremblait de ce qui pouvait arriver. Pourtant ils la laissèrent continuer la route, en la poursuivant par les clameurs injurieuses.¹⁵⁵⁷

Beide herzoglichen Begleiterinnen wurden also aufgrund der ihren Ehemännern zugeschriebenen Vergehen angegriffen. Bei der Witwe des Sire de Horn – daher ihre Darstellung mit Trauerflor im Gemälde – wird im Text darauf hingewiesen, daß ihr Mann einem Massaker zum Opfer gefallen war. Bei dem Mann der Mme d'Utkerque handelt es sich um eben jenen Sire Roland,

¹⁵⁵³ BARANTE, Prosper DE: *Histoire des Ducs de Bourgogne de la maison de Valois 1364-1477*. Paris 1839 [1824-1826], S. 127.

¹⁵⁵⁴ Zum Anlaß des Aufstandes siehe: BARANTE 1839, S. 124; vgl.: [o.V.]: "Au Musée des Beaux-Arts: La Duchesse de Bourgogne arrêtée aux Portes de Bruges de Sophie Rude". In: *Dijon - Notre Ville*, Nr. 102, Dijon 1993, S. 62.

¹⁵⁵⁵ BARANTE 1839, S. 127.

¹⁵⁵⁶ Ebd., S. 126.

¹⁵⁵⁷ BARANTE 1839, S. 127.

der der Miliz der Stadt Brügge ihren Weg versperrt hatte, weshalb die Aggression der Brügger Bürger auf sie übergreift. Der Graf von Charolais, den seine Mutter Isabella von Portugal gegen ihre Brust preßt, ist der spätere *Charles le Téméraire*. Sein Name wurde mit Karl der Kühne ins Deutsche übersetzt, bedeutet jedoch eher tollkühn oder dreist – Charakterzüge, die sich auch in seinen waghalsigen militärischen Unternehmungen widerspiegelten, die schließlich zum Zerfall des Burgunderreichs führten. Somit birgt die Darstellung Karls des Kühnen (1433 – 1477) als verängstigtes Kind eine gewisse Ironie.

V.3.4 KÜNSTLERISCHE VORBILDER UND KRITISCHE MEINUNGEN

Die Kunstwerke, welche dem Gemälde Fremiet-Rudes wahrscheinlich zum Vorbild dienten, sind über einen längeren Zeitraum hinweg in ihre Nähe beziehungsweise zu ihrer Aufmerksamkeit gelangt. Anatole Devosge ließ 1836 François Rude eine Rüstung zukommen, worauf ein Brief von Lecurieux an seinen ehemaligen Lehrer Devosge vom 27. Dezember hinweist.¹⁵⁵⁸ Sophie Fremiet-Rude bedankte sich am 1. Dezember 1836 im Namen ihres Mannes bei Devosge und erwähnte seine Sammlung alter Gegenstände, in die die Rüstung gelangt sei.

[!] faut te remercier, d'avoir [!] si bien choisis la chose du monde [!] qui pouvait faire le plus de plaisir [!] à Rude, s'il n'avait pas été [!] forcé de travailler, je crois qu'il [!] aurait passée la journée en tête à tête [!] avec son guerrier., qui est déjà placé [!] dans sa bibliothèque avec ce qu'il a [!] d'ancien.¹⁵⁵⁹

Sicherlich trug auch Sophie Fremiet-Rude zu dieser Sammlung bei und fand hier interessantes Material vor. Zudem hatte das Ehepaar Fremiet-Rude Kontakt zu Pierre-Nicholas Rolle,¹⁵⁶⁰ *conservateur de la Bibliothèque de la Ville de Paris*, der ihr den Zugang zu mittelalterlichen Buchillustrationen ermöglichen konnte. Ab dem Ende der 1830er Jahre rückte das thematisch vielseitige *Magasin Pittoresque* diese Illustrationen unter besonderer Berücksichtigung des mittelalterlichen Kostüms und gotischer Architektur verstärkt ins öffentliche Blickfeld.¹⁵⁶¹ Originale mittelalterliche Illustrationen zeigten jedoch glorreiche Einzüge adeliger Damen im Gegensatz zum Gemälde Fremiet-Rudes, in dem die Herzogin die Stadt unter Schmährufen verlassen muß. Geiger hielt es für möglich, daß die Malerin bereits Ende 1837 den Gedanken faßte, dieses Gemälde zu schaffen, da sie sich in einem Brief an Févret de Saint-Mémin vom 29. Oktober 1837¹⁵⁶² für die Zusendung zweier nicht spezifizierter Masken bedankte.¹⁵⁶³ Außerdem verwies sie auf einen nicht datierten Brief der Künstlerin an den Medailleur und ehemaligen Cartellier-Schüler Alexis-

¹⁵⁵⁸ Vgl. FOURCAUD 1904, S. 466: "M. et Mme Rude vous attendent avec impatience. M. Rude est enchanté de la belle armure que vous lui avez envoyée, car c'est un morceau bien rare à Paris." – Nach FOURCAUD 1904, Anm. (I), vollzog sich die Zusendung der Rüstung an RUDE auf die Initiative von Jacques-Joseph LÉCURIEUX.

¹⁵⁵⁹ Sophie FREMIET-RUDE an Anatole DEVOSGE, Paris, 01.12.1836. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 139, Blatt 1, Fol. 1 v.

¹⁵⁶⁰ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 14.09.1830. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 57 u. 58, hier: Blatt 1, Fol. 1 r. – Bereits zuvor hatte die Künstlerin gegenüber ihrer Freundin "Monsieur Rolle" in ihren Briefen aus Brüssel erwähnt, nämlich in den Briefen vom 21.09.1823 (ebd., Fol. 11 u. 12, hier: Blatt 1, Fol. 1 v.), 06.11.1824 (ebd., Fol. 25 u. 26, hier: Blatt 1, Fol. 1 r.) und 07.02.1829 (ebd., Fol. 47 u. 48, hier: Blatt 1, Fol. 1 v.). – François RUDE schuf eine Porträtbüste von Pierre-Nicholas ROLLE. – Vgl. Ausst.-Kat. Dijon 1947, S. 12, Nr. 10.

¹⁵⁶¹ Rüstungen wurden hier bereits um 1833 gezeigt (*Magasin Pittoresque*, Nr. 33, 07.09.1833, S. 260-261); 1838 wurden die einzelnen Bestandteile des Kostüms gesellschaftlich hochstehender Damen des Mittelalters abgebildet (*Magasin Pittoresque*, Nr. 45, [o.D.] (1838), S. 357). Für szenische Darstellungen vgl. z.B. den Jg. 1839 (*Magasin Pittoresque*, Nr. 41, [o.D.] (1839), S. 321). – Zur gotischen Architektur vgl. *Magasin Pittoresque*, Nr. 42, [o.D.] (1841), S. 332, "Vue de la Halle de Bruges" (Holzschnitt).

¹⁵⁶² Vgl. Sophie FREMIET-RUDE an Charles-Balthazar-Julien FÉVRET DE SAINT-MÉMIN, Paris, 29.10.1837. Dijon, MBA, 1982.32.A.90, Fol. 1 v: "recevez encore monsieur mes remerciemens [sic] pour [!] les deux masques que vous m'avez envoyé." – Ohne Präzisierung.

¹⁵⁶³ GEIGER [2004], S. 95: "On peut supposer qu'il s'agit de moulages de têtes de statues médiévales du musée destinées à lui servir de modèles pour sa prochaine composition historique. Peut-être en a-t-elle déjà choisi le sujet, [...]."

Joseph Depaulis (Paris, 30.08.1792 – Paris, 15.09.1867),¹⁵⁶⁴ in dem sie ihn bat, ihr einen Abdruck des Siegels der Stadt Brüssel zu leihen, welchen er in wenigen Tagen zurückerhalte. Denn das Exemplar, welches er ihr im Vorjahr gegeben hatte, habe sie verlegt. Alexandre-Joseph Depaulis trug ebenso wie François Rude den Titel eines *chevalier de la légion d'honneur*. Sophie Fremiet-Rude könnte also sowohl über ihren Ehemann als auch über Depaulis' Ehefrau,¹⁵⁶⁵ Adeline Rolle (geb. 1803), mit dem Künstler in Kontakt gelangt sein. Adeline Rolle war möglicherweise eine Verwandte des oben genannten Bibliothekars. Eine in Paris wohnende Familie dieses Namens stand mit Sophie Fremiet-Rude bereits zu Brüsseler Zeiten in Kontakt und war ihrer Familie vermutlich noch aus Dijonaiser Zeiten bekannt.¹⁵⁶⁶ Monsieur Rolle kümmerte sich um Organisatorisches im Interesse der Familie Fremiet. Mindestens eine weibliche Angehörige dieser Familie scheint ebenfalls Künstlerin gewesen zu sein und 1834 im Haus des Künstlerehepaars Fremiet-Rude gewohnt zu haben.¹⁵⁶⁷

Hinsichtlich der Darstellung der Isabella von Portugal nahm Fremiet-Rude eindeutig ein Porträt aus dem fünfzehnten Jahrhundert zum Vorbild (**A I, Abb. Kat.-Nr. 109.6**).¹⁵⁶⁸ Wie in diesem, zu ihrer Zeit im Louvre befindlichen Porträt, ist das Gesicht der Herzogin im Gemälde Sophie Fremiet-Rudes in Dreiviertelansicht gezeigt. Vor allem der rote mit Perlen besetzte *Hennin* mit dunklen Ornamenten und einem das Ohr umlaufenden Band gibt minutiös die burgundische Haube im Porträt wieder. Eine Kopie von dem Original im Louvre wurde von der Baronin d'Aisy vor 1818 dem *Musée des Beaux-Arts* in Dijon geschenkt.¹⁵⁶⁹ Da die Künstlerin wohl regelmäßig den Louvre besuchte, für das Museum, wie den Registern der *Archives des Musées nationaux* zu entnehmen ist, eine *carte d'études* besaß¹⁵⁷⁰ und zudem gelegentlich nach Dijon reiste, kann sie sich sowohl an dem Original als auch an der Kopie des Porträts orientiert haben.

Bezüglich der Figur von Charles le Téméraire konnte die Künstlerin nicht auf die zeitgenössische Ikonographie zurückgreifen, da diese den Thronfolger erst ab dem Jugendalter in herrschaftlicher Pose und in der Repräsentation dienenden Szenen zeigte, wie beispielsweise in Buchmalereien

¹⁵⁶⁴ Sophie FREMIET-RUDE an [Alexis-Joseph] DEPAULIS, [Paris], "Mardi" [1842?]. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 6659, Fol. 246 bzw. 249.

¹⁵⁶⁵ Die Künstlerin und Madame Adeline ROLLE-DEPAULIS standen in Briefkontakt. – Vgl. Sophie FREMIET-RUDE an [Adeline] DEPAULIS, [Paris], "Mercredi". Paris, BnF, Ms, n.a.F. 6659, Fol. 249 bzw. 273 u. 250 bzw. 274. – INGRES schuf eine Porträtzeichnung von Madame Adeline ROLLE-DEPAULIS (Louvre, Cab. des dessins, RF 2801) und DAVID D'ANGERS ein Bronzemedailhon ihres Mannes Alexis-Joseph DEPAULIS. – Vgl. hierzu: PRAT, Louis-Antoine: *Ingres*. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée du Louvre, 2004). Paris, Mailand 2004, S. 84-85, Nr. 30 m. Abb. in F.

¹⁵⁶⁶ Sophie FREMIET-RUDE bat im Zusammenhang mit der bevorstehenden Hochzeit ihrer Schwester um die Zusendung von deren Geburtsurkunde an einen gewissen Monsieur ROLLE. – Vgl. Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 21.09.[1824]. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 11 u. 12, hier: Blatt 1, Fol. 1 v: "il nous serait bien agréable de [] pouvoir recevoir ces papiers de suite vous [] les adresseriez a m' rolle, chez M' Conchies [] notaire, rue St. Antoine, a paris []". – Sie bestätigt die Ankunft der Papiere in Brüssel. – Vgl. Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 06.11.1824. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 25 u. 26, hier: Blatt 1, Fol. 1 r: "nous avons reçu les papiers [] le retard n'est ni de ta faute ni de la mienne m' rolle n'étant pas à paris je t'avais donné [] l'adresse de son fils mais il est fort négligent lorsque m' rolle est arrivé a paris rien n'était encore [] fait il s'en est occupé de suite et nous a tout [] envoyé en règle [...]". – Monsieur ROLLE scheint sich außerdem um vorteilhafte Rückkehrbedingungen für Louis FREMIET aus Belgien bemüht zu haben. – Vgl. Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 14.09.1830. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 57 u. 58, hier: Blatt 1, Fol. 1 r: "m' rolle [] avait fait des démarches pour papa et quelque chose [] de très avantageux lui avait été promis mais la [] naturalisation y a mis obstacle." – Monsieur ROLLE wurde auch in den Handel mit burgundischem Wein involviert. – Vgl.: Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 07.02.1829. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 47 u. 48, Blatt 1, Fol. 1 v: "m' brunet a vendu a m' rolle [] du vin d'ordinaire [...]."

¹⁵⁶⁷ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 16.10.1834. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 75 u. 76, hier: Blatt 1, Fol. 1 r: "l'aimable dame Rolle dés[s]jinaît [] avec nous." – Möglicherweise war Madame ROLLE oder gar Adeline ROLLE 1834 Schülerin von Sophie FREMIET-RUDE.

¹⁵⁶⁸ Vgl. auch DESCHAMPS 2004, Fol. 1 v m. Abb. in F. – Das Gemälde wurde von CALAMATTA reproduziert unter der Annahme, es handele sich um ein Porträt von Isabella von Bayern, der Frau von Karl VI. (Vgl. hierzu: Paris, BnF, Est., N2 folio, Portraits D 170970).

¹⁵⁶⁹ Best.-Kat. Dijon 1968, S. 11 und 42.

¹⁵⁷⁰ Vgl. GEIGER in: *BSAf* (1989), S. 173; vgl. dort den Nachweis in Anm. 14: "Archives des Musées nationaux LL 17. La date n'est pas indiquée."

des fünfzehnten Jahrhunderts zu sehen, mit denen die Künstlerin sowohl in Paris, als auch in Dijon und Brüssel in Kontakt gekommen sein kann.

Wie in der Bildbeschreibung bemerkt, tragen die Diener als möglichen Bezug auf Philipp den Guten dunkle Kleidung. Denn dieser Herrscher führte Schwarz als Modefarbe in die Kleidung des burgundischen Hofstaats ein (**A I, Abb. Kat.-Nr. 109.7, 8 und 9**).¹⁵⁷¹

Die rote Farbe im Bild könnte mit Bezug auf die historische Tracht beziehungsweise Ausstattung im Zusammenhang mit dem von Philipp dem Guten gegründeten Orden des goldenen Vlieses gewählt worden sein. In dieser Ordensgemeinschaft gab es Offiziere, denen ein roter, goldbestickter Samtornat zugeordnet war (**A I, Abb. Kat.-Nr. 109.10**).¹⁵⁷² Die Farben des statutengemäßen Ornaments der hohen Ordensmitglieder – Rot und Gold – finden sich in der Ausstattung der Kutsche und dem Geschirr der Pferde wieder. Dabei könnten diese, traditionell bei der Darstellung von Monarchen verwendeten Farben sowie die heraldische Lilie auf dem Umhang des weißen Zugpferdes der Karosse auf den einem Königshaus gleichenden Herrschaftsanspruch des Hauses Burgund hinweisen. Die heraldische Lilie ist auch im Wappen Philipps des Guten, allerdings auf blauem Grund zu finden (**A I, Abb. Kat.-Nr. 109.11**).

Erst 1992 kam im Rahmen der Restaurierung des Gemäldes, durch Entfernung des stark oxydierten, vergilbten Leinölfirnis die leuchtende Farbgebung des Gemäldes wieder ans Licht. Die Dominanz der roten Farbe im Bild führte Deschamps auf die Beeinflussung Fremiet-Rudes durch "La mort de Sardanapale" von Delacroix zurück.¹⁵⁷³ Allerdings ist beider Malweise grundlegend verschieden und die ihrige entspricht beispielsweise eher derjenigen des David-Schülers Pierre-Nolasque Bergeret (Bordeaux, 30.01.1782 – Paris, 21.02.1863) in seinem Gemälde "La Mort de Titien" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 109.12**).¹⁵⁷⁴

Die Malweise Fremiet-Rudes wurde übrigens in fast allen zeitgenössischen Kommentaren zum Gemälde und noch bis ins 20. Jahrhundert hinein kritisiert. So fand Jeanne Magnin für dieses Werk Fremiet-Rudes zu Anfang dieses Jahrhunderts (1914 und 1933) aus stilistischen Gesichtspunkten wenig Anerkennung:

Anecdote bien contée plutôt que tableau d'histoire. Dans le groupement des figures, comme dans le parti pris de la coloration à dominante de rouge et de jaune, on reconnaît l'influence de Devéria; la composition est adroite, le style ne dépasse pas sensiblement l'illustration pour livres d'étrennes.¹⁵⁷⁵

Magnins Vergleich des Gemäldes mit "Illustrationsmalerei" entsprach gewissermaßen Rosenthals Kritik an der von ihm sogenannten *juste milieu*-Malerei. Doch auch Zeitgenossen meinten bereits erhebliche Schwachpunkte in dem Gemälde vorzufinden. So bemerkte Victor Nouvion im Jahre 1841:

Le dessin est partout étudié, et partout d'une grande correction. Le coloris général est très harmonieux, trop, peut-être. [...] Le groupe formé autour de la duchesse est trop finement traité pour un second, je pourrais dire pour un troisième plan. On voit à la minutie des détails, à la petitesse des touches qu'il a été soigné avec prédilection. La perspective est dans les lignes, mais elle est contrariée par les tons;

¹⁵⁷¹ Die hier gezeigte Miniatur zeigt, daß die Künstlerin auch in Brüssel mit mittelalterlicher Buchmalerei in Kontakt gekommen sein kann (Vgl. den Abbildungsnachweis).

¹⁵⁷² KUGLER 1985, S. 237-281, hier: S. 248. – Die hier gezeigte Miniatur zeigt, daß die Künstlerin auch in Dijon mit mittelalterlicher Buchmalerei in Kontakt gekommen sein kann (Vgl. den Abbildungsnachweis).

¹⁵⁷³ DESCHAMPS 2004, Fol. 1 v: "Sophie Rude a sans doute été influencée par *la Mort de Sardanapale*: l'abondance du rouge, le détail du cheval brusquement arrêté au premier plan en sont des indices."

¹⁵⁷⁴ Öl auf Leinwand, 167 x 200 cm, Montargis, Musée Girodet, Inv.-Nr. 37.19. – Antwerpen 1999, S. 213, Nr. 117, Abb. in F.

¹⁵⁷⁵ MAGNIN 1933, S. 308-309, Nr. 459. – Damit hatte sich MAGNINS Meinung seit 1914 nicht geändert. – Vgl. MAGNIN 1914, S. 209, Nr. 459.

madame Rude n'a pu se résoudre à brosser un peu largement les figures de ses héros, et à ne leur demander qu'une expression de circonstance et qu'un effet de masse.¹⁵⁷⁶

Die Brüsseler Zeitung *L'Emancipation* schrieb am 16.09.1842:

Il est à regretter que dans cette toile le dessin soit si défectueux, car il s'y trouve de grandes beautés de détail.¹⁵⁷⁷

Die Kritiker empfanden also die Genauigkeit der Malweise als verunklarend, da sie sowohl bei Haupt-, als auch bei Nebenfiguren zu finden sei und so von den wichtigeren Partien ablenke. Auch *La Renaissance* kritisierte einen Mangel des Gemäldes an Klarheit.

Mme Rude a traité un épisode de notre histoire de Flandre au moyen-âge. Femme, elle ne s'est pas tenue à ces scènes douces, calmes ou religieuses que les talents féminins exploitent toujours le mieux; elle s'est bravement jetée au milieu de cette turbulente et rebelle population de Bruges avec laquelle les ducs de Bourgogne eurent si souvent maille à partir. [...] Cette toile nous paraît d'une composition un peu embrouillée. Il y a un pêle-mêle qui manque de clarté, mais qui n'est pas dénué d'un grand sentiment dramatique. Le dessin pourrait aussi être plus pur en certains endroits, [...]. La couleur est aussi un peu terne et elle papillote en certaines parties; mais la touche est ferme et le tout est d'un pinceau large et exercé.¹⁵⁷⁸

Lobte der Kritiker von *La Renaissance* in väterlichem Ton, daß die Künstlerin gewagt hätte, ein Historien Gemälde zu malen, meinte *Un vieil amateur* anlässlich der Ausstellung des Gemäldes in Dijon gar, sie hätte sich damit übernommen, da eine solche Darstellung über die Kraft einer Frau hinausgehe.

Malgré de sérieuses qualités et de louables efforts, on sent que M^{me} Rude a dépassé la mesure de ses forces. Une femme de talent ne touche pas impunément à la tragédie et à l'épopée, et la peinture d'histoire veut une main plus vigoureuse. Ainsi, la composition de la *Révolte à Bruges* est complètement défectueuse; les personnages sont entassés sans perspective et dans des poses bizarres et contournées. Tout ce monde-là s'écrase, et ne se révolte pas.¹⁵⁷⁹

Der anonyme *vieil amateur* hielt also die Künstlerin nicht nur in der Malweise und der Darstellung der Perspektive gescheitert, sondern auch in seiner Bildaussage. Zwar wurde das Gemälde dennoch von dem Museum zu Dijon erworben, doch wie sie nach dem Verriß ihres Gemäldes "Ariane abandonnée" im Jahre 1826 endgültig von der klassizistischen Malweise zur romantischen übergang, scheint sie nach der scharfen Kritik an ihrem Gemälde "La Duchesse de Bourgogne" keine romantischen Historien Gemälde mit nationalem Thema mehr in Angriff genommen zu haben. Dies könnte einerseits an ihrer Sensibilität gegenüber Kritik liegen. Vor allem aber, dürfte die Künstlerin zu der Erkenntnis gelangt sein, daß sich in der Kunst allmählich realistischere Tendenzen durchsetzten in Verbindung mit einer weniger detaillierten, jedoch reliefreicheren, pastoseren Malweise, für die eine literarische Grundlage nicht mehr notwendig oder gar nicht erstrebenswert war.¹⁵⁸⁰

¹⁵⁷⁶ NOUVION, Victor D.: "Les artistes bourguignons au Salon de 1841". In: *Revue de la Côte d'Or*, 20.06.1841, S. [1].

¹⁵⁷⁷ K.Z.: "Salon de Bruxelles de 1842. (4^e Article.) MM. Larivière – Mathieu – Leys – Blanchart – Observation à la commission directrice sur l'agencement des tableaux. – M. De Block – Remarque sur quelques amateurs de peinture. – M. Hunin. – M^{me} Sophie Rude." In: *L'Emancipation*. 16.09.1842, 13. Jg., Nr. 259. S. 1-2, hier: S. 2.

¹⁵⁷⁸ [ROBIN, Charles]: "Salon National de 1842, (Suite)". In: *La Renaissance. Chronique des Arts et de la Littérature*. Hrsg. Association nationale pour favoriser les arts en Belgique. Bd.4, Brüssel 1842-1843, S. 97-108, hier: S. 102.

¹⁵⁷⁹ "Un vieil amateur". In: *Le Spectateur de Dijon*, 14.06.1849, 20. Jg., Nr. 71, S. [1]-[3], S. [1].

¹⁵⁸⁰ Vgl. auch die interessante Bemerkung bei KRÜGER (2007, S. 236) zur kurze Zeit später eintretenden Ablehnung von sichtbar durchkomponierten Gemälden aufgrund der Konkurrenz der Malerei zur Photographie: "Es fragt sich indes, ob es Zufall ist, dass dabei genau jene Aspekte der Malerei Delaroches als literarisch abgetan werden, die in einem anderen Zusammenhang einem geschickten Photographen zugebilligt werden, und ob der Begriff der 'wahren Malerei' lediglich die Grenzen des Mediums gegenüber der Literatur absteckt oder ob er nicht vielmehr auch eine bewusste oder unbewusste Reaktion auf den von der Photographie ausgeübten Konkurrenzdruck darstellt."

V.3.5 ZUR GEGENÜBERSTELLUNG VON HERRSCHAFT UND VOLK

In den romantischen Historiengemälden Sophie Fremiet-Rudes kommt der Darstellung des Volkes eine zunehmende Bedeutung zu. In keinem der beiden zuvor besprochenen Gemälde Sophie Fremiet-Rudes wird das Volk in einer derartigen Präsenz, aktiven Rolle und Vielschichtigkeit dargestellt wie in dem Gemälde "La duchesse de Bourgogne". Bei "Les Adieux de Charles I^{er}" sind im gemeinsamen Bildraum mit Charles I. lediglich Parlamentarier und Mitglieder der hohen Geistlichkeit zu sehen, deren Gesichter kaum Individualität besitzen. Die Mitglieder der bewaffneten Garde bleiben "gesichtslos" und der Rest des "einfachen" Volks ist hinter dem Henker im Bildhintergrund nur zu vermuten. Die dem "Entrevue de M. le Prince et de Mademoiselle" beiwohnenden Personen stammen aus dem Adel, eventuell auch aus der gehobenen Bürgerschicht der Stadt Paris. Durch den Türausschnitt können die Betrachtenden des Bildes jedoch bereits eine in den Kampf aktiv involvierte Volksmasse erkennen. Die Gesichter der im Bildvordergrund Dargestellten sind im Vergleich zum Gemälde von 1833 bedeutend ausdrucksstärker. Im Gemälde "La duchesse de Bourgogne" ist das Volk schließlich im gesamten Bildraum zu sehen. Sophie Fremiet-Rude trägt damit einer gesellschaftlichen Entwicklung Rechnung, die Heinrich Heine 1832 folgendermaßen formulierte:

Überhaupt scheint die Weltperiode vorbei zu sein, wo die Taten der Einzelnen hervorragen; die Völker, die Parteien, die Massen selber sind die Helden der neuen Zeit.¹⁵⁸¹

Nach Boone und Prak, die dem bislang wenig erforschten Phänomen der städtischen Revolte in den Niederlanden erstmals nähere Betrachtung zuteil werden ließen, können bei diesen städtischen Revolten jeweils drei Gruppen von Handelnden unterschieden werden: Die Stadtbevölkerung und eine urbane Elite, welche beide einer Regierungselite gegenüberstehen.¹⁵⁸² Die urbane Elite konstituierte sich dabei vorwiegend aus Patriziern, Oberhäuptern der Handwerkszünfte und wohlhabenden Kaufleuten, die sich in Gilden zusammenschlossen. Mit der Bezeichnung Stadtbevölkerung sind sowohl Inhaber des Bürgerrechts als auch bloße Bewohner der Stadt gemeint. Die Motive dieser beiden in sich heterogenen Gruppen waren somit nicht unbedingt deckungsgleich. Ideologisch gesehen war ihnen jedoch das Bewußtsein des Rechts auf Widerstand gegen Ungerechtigkeit seitens der regierenden Obrigkeit gemeinsam.¹⁵⁸³

Die heterogene Zusammensetzung der Gruppe der Aufständischen kommt im Gemälde Sophie Fremiet-Rudes durch die Darstellung der einzelnen mit standesgemäß unterschiedlicher Kleidung und Bewaffnung zum Ausdruck: So gehören die mit einer Hellebarde Bewaffneten vermutlich zu der Stadtmiliz, der ein Zimmermannsbeil hochhaltende Mann am linken Bildrand ist ein der Zunft angehöriger Handwerker und die sich rechts im Bild auf der Befestigung vor der Stadtmauer befindenden Menschen gehören, ihrer teilweise sehr einfachen Bewaffnung mit Knüppeln nach zu urteilen, der ärmeren, unter anderem der Landbevölkerung an. Nach Raymond Grew war die Darstellung von Armen vor 1830 noch äußerst selten gewesen, da man die Realität der industriellen Revolution noch nicht beachtete.¹⁵⁸⁴ In einem Brief, welchen Fremiet-Rude am 24. Juni

¹⁵⁸¹ Zitiert nach HOFMANN 1995, S. 591.

¹⁵⁸² Vgl. BOONE / PRAK in: *A Miracle Mirrored* 1995, S. 101: "[T]hree 'actors' can be distinguished: urban populations, urban elites, governmental elites."

¹⁵⁸³ Ebd., S. 103.

¹⁵⁸⁴ GREW, Raymond: "Picturing the People: Images of the Lower Orders in Nineteenth-Century French Art". In: *Art and History. Images and their meaning*. Hrsg. Robert I. ROTBERG und Theodore K. RABB. Cambridge, New York, Melbourne 1986, S. [203]-231.

1845,¹⁵⁸⁵ also nach Entstehung des Gemäldes schrieb, beklagte sie, daß sich noch immer niemand den Anliegen der "Klasse der Unterdrückten" gewidmet habe.

Die durch die Herzogin von Burgund verkörperte "Regierungselite" steht der "urbanen Elite", personifiziert durch einen Anführer der aufständischen Bevölkerung gegenüber: Der Blick der Herzogin von Burgund trifft mit dem des "Anführers des Pöbels" (de Barante), Jean Louckard, zusammen, der nach Ausweis seiner Kleidung zu den wohlhabenden Bürgern Brügges zu zählen scheint. An seinem kurzen blauen Samtwams sind als Beinkleid lange braune Strümpfe befestigt, worüber er kurze Schnabelschuhe trägt. An seiner linken Taille hängen an seinem ledernen Gürtel ein langes Schwert und ein Dolch in einer reich verzierten Scheide. Die mangelnde Idealisierung in der Darstellung Louckards irritierte den bereits zitierten Kritiker Nouvion im Jahre 1841, obwohl er erkannte, daß diese sein ungezügelt Temperament widerspiegeln sollte:

En général, le *laid idéal* me blesse dans l'art. Je ne l'aime même pas dans les compositions fantastiques. Je demande même à Méphistophélès une sorte de beauté, de grandeur démoniale. [...] Or, ce bourgeois, est littéralement un monstre. Les jeunes gens de l'école moderne ont fait abus de ces exagérations de laideur par lesquelles ils ont pensé traduire les basses passions de l'âme; mais c'est un de ces moyens d'arriver à l'effet sur le vulgaire, qu'il faut laisser aux impuissants et aux extravagants.

Doch trifft der Vorwurf einer mangelnden Idealisierung der Figur des Louckard nur begrenzt zu. Die Darstellung des Louckard orientiert sich offensichtlich an einer antiken Statue eines aufständischen Gladiators, des sogenannten *Gladiator Borghèse*. Eine Marmorkopie von Hand des mit dem Ehepaar Fremiet-Rude befreundeten Pierre Petitot befand sich zur Zeit Sophie Fremiet-Rudes im Museum von Dijon (**A II.11, Abb.-Nr. 25.1**).

Die leuchtend rote Mütze des Louckard mit einer langen Sendelbinde ähnelt einer mittelalterlichen *Gugel*. Die Sendelbinde hängt von seinem Hinterkopf herab und fällt über seine linke Schulter entlang der Vorderseite seines Oberkörpers, einer Schärpe gleichend, zu seiner rechten Taille herüber. Diese rote Kopfbedeckung ähnelt der phrygischen Mütze, dem Freiheitssymbol und bürgerlichen Gesinnungszeichen während der Französischen Revolution. Zudem ergibt das Rot der Mütze gemeinsam mit dem Blau seines Wams und dem Weiß des Schimmels die französischen Nationalfarben. Diese finden sich, wenn auch in gedämpfterer Form, in der Kopfbedeckung der in der linken Bildecke zu sehenden Frau wieder. Auch ihr Blick ist zornig auf Isabella von Portugal gerichtet. Ebenso wie Jean Louckard wird diese Frau aus dem Volk durch ihre Position im Gemälde und ihre energische, aber dennoch würdevolle Darstellung hervorgehoben. Ihre Haltung mit der drohenden linken Faust und der in ihre Hüfte gestemmt rechten Hand weist Parallelen auf zu derjenigen einer Frau, welche in einem Gemälde des wenig bekannten Künstlers [Jean-Baptiste?] Bizard (nachweisbar zwischen 1792 und 1802)¹⁵⁸⁶ in einer Szene aus dem Jahre 1792 die aufgebrachte Stimme des Volkes verkörperte (**A I, Abb. Kat.-Nr. 109.13**).

Im Gemälde Fremiet-Rudes steht also der Herzogin von Burgund als Mutter, die angesichts der Gefahr als erstes ihr Kind in Sicherheit bringt, eine Mutter aus dem Volk gegenüber, die aufgrund ihrer Empörung jedoch versäumt, ihr Kind zu schützen. Gemäß der im neunzehnten Jahrhundert, wie gesehen, üblichen Verknüpfung von Elternliebe und Führungsqualitäten, kann Isabella von Portugal als moralisch Überlegene verstanden werden. Dieselbe Interpretation legt die Gegen-

¹⁵⁸⁵ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, [o.O.] 24.06.1845. Dijon, BmD, PF Aut. 149, Fol. : "ceux [l] qui sont dans la classe des *opprimés* [l] n'ont encore trouvé personnes qui – [l] veulent se charger de leur causes."

¹⁵⁸⁶ Vgl.: BORDES, Philippe: "Charles-Alexis Alexandre (?) protégeant une cargaison de sucre à Paris en février 1792". In: *Catalogue des peintures, sculptures et dessins*. Hrsg. Philippe BORDES, Alain CHEVALIER. Vizille 1996, S. 46-48, Abb. in F. gg. S. 46. – Ein Künstler namens Jean-Baptiste BIZARD war neben Émile SAGOT als Lithograph beteiligt an: [MAILLARD DE CHAMBURE, Ch. H.]: *Voyage pittoresque en Bourgogne, ou description historique et vues de monuments antiques, modernes et du moyen-âge...* Bd. 1: *Département de la Côte d'Or*. Bd. 2: *Département de Saône-et-Loire*. Dijon 1833-1835.

überstellung der Herzogin von Burgund als Herrscherin mit Jean Louckard als Anführer des Volkes nahe, die durch den Blickkontakt beider unterstrichen wird. Trotz seiner kraftvollen Drohbärde verharrt sie, sich auf die Notwendigkeit der Bewahrung von Ruhe besinnend, in ihrer erhabenen Position.

Dabei gleicht das Kutschendach mit seinen Vorhängen und dem burgundischen Wappen einem Baldachin über einem Thron, wie er sowohl bei der Darstellung weltlicher Herrscher als auch bei Madonnendarstellungen zu finden ist. Dieser Eindruck wird durch die ikonographische Anspielung auf Raffaels *Madonna della sedia* (1516) (**A I, Abb. Kat.-Nr. 109.14**), welche sie auch in ihr Skizzenbuch zeichnete (**A II.I, Abb.-Nr. 7.2**), unterstützt. Mit der entsprechenden Ikonographie kann sie bereits in Dijon in Berührung gekommen sein, denn das Nachlaßinventar Anatole Devosges nennt unter der Nummer dreiundzwanzig "Une copie de la Vierge à la Chaise d'après Raphaël estimé vingt francs". Fremiet-Rudes Nachzeichnung von Raffaels Madonnendarstellung spiegelt ihr allgemein großes Interesse an Werken dieses Künstlers wider. Übrigens wurden diese 1836 von ihrem Schwager Vanderhaert gemeinsam mit Alvin reproduziert.¹⁵⁸⁷

Raffaels "Madonna della Sedia" galt nach Goethe als Sinnbild "reiner Mutterliebe".¹⁵⁸⁸ Im neunzehnten Jahrhundert wurde sie häufiger in Öl kopiert, beispielsweise von Lambert Mathieu (Bure, 05.05.1804 – Leuven, 09.07.1861)¹⁵⁸⁹ oder François-Xavier Fabre (Montpellier, 01.04.1766 – Montpellier, 16.03.1837)¹⁵⁹⁰ und noch häufiger skizziert, so auch von [Isabelle-Marie-Françoise, gen.] Fanny Geefs (geb. Corr, Brüssel, 1807 – Schaerbeek / Brüssel, 23.01.1883).¹⁵⁹¹ Raffaels Madonnendarstellung wurde auch häufiger als kompositorische Vorlage für Gemälde verwendet¹⁵⁹² oder als Bildzitat in eine Darstellung integriert.¹⁵⁹³ Gelegentlich wurde auch ihre Entstehung als Darstellungsthema gewählt (**A I, Abb. Kat.-Nr. 109.15**).

In Sophie Fremiet-Rudes Gemälde erscheinen die Rückwendung des Körpers der Isabella von Portugal und der Schutz des Kindes in ihrem Arm als kompositorische Entlehnung aus dem Renaissancegemälde. Zudem werden der Kopf der Mutter und der des Kindes im Bildzentrum von zahlreichen Händen "umrahmt": Sowohl die Hände der auf die Kutsche steigenden Angreifer als auch die Hand der zurückweichenden Mme d'Utterque, die schützende Hand des Ritters und die drohende Faust Louckards zeigen in Richtung der Herzogin – Isabella von Portugal bleibt dennoch, wie eine Madonna, unangetastet und dem Volk entrückt.

Wie Fleckner hinsichtlich der Bildniskunst des jungen Ingres bemerkte, scheut sich die kunsthistorische Forschung häufig, den Verweis auf die Kunst einer Epoche anhand eines direkten Bildvergleichs überprüfbar zu machen.¹⁵⁹⁴ Bezugnehmend auf das Porträt Philibert Rivières von Ingres aus dem Jahre 1804/1805 (**A I, Abb. Kat.-Nr. 109.16**), in dessen Hintergrund ein Kupfer-

¹⁵⁸⁷ VANDER LINDEN in: *BNB* (1936-1938), Sp. 341: "[...] En 1836, le gouvernement le nomma professeur de dessin d'après l'antique à l'école royale de gravure fondée à Bruxelles. Il collabora avec L. Alvin à l'exécution de lithographies reproduisant des tableaux de Raphael."

¹⁵⁸⁸ BRASSAT, Wolfgang: "'Credas' – 'cernas': Paradoxe Seinskonfigurationen in Werken Raffaels als blinde Flecken in kunsthistorischer Wahrnehmung". In: *Kunst / Geschichte* 2000, S. 11-26, hier: S. 23. – Raffael gehörte in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu den meistkopierten Malern. – Vgl. die Tabelle in: FOUCAULT 1987, S. 94: "Artistes dont les œuvres sont copiées (par école)".

¹⁵⁸⁹ Leuven, Museum Vanderkelen-Mertens, Inv.-Nr. S/28/M.

¹⁵⁹⁰ Vgl. François-Xavier Fabre, peintre et collectionneur. [= Sondernummer von: *L'Objet d'Art*.] Dijon 2000, S. 80, Abb. in F.

¹⁵⁹¹ Vgl. Brüssel, BR, Est., S III 36276-36426 4°: Geefs, Fanny: "149 croquis", Fol. 24 v. – Zu Fanny, eigentl. Isabelle-Marie-Françoise GEEFS vgl. IMMERZEEL, Bd. 1 (1842), S. 265-266.

¹⁵⁹² Zur Inspiration der französischen Kunst durch Raffael vgl.: *Raphael et l'art français. Hommage à Raphael*. (Ausst.-Kat. F, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15.11.1983-13.02.1984). Hrsg. Réunion des Musées Nationaux. Paris 1983. – Vgl. auch PAUWELS, Dirk: "Entre ciel et terre. Raphaël et la Fornarina (1842) de Nicaise de Keyser (1813-1887)". In: Ausst.-Kat. Antwerpen 1999, S. 68-79.

¹⁵⁹³ So zum Beispiel in Jean-Auguste-Dominique INGRES: "Portrait de Philibert Rivière" (1804/1805) und "Henri IV jouant avec ses enfants au moment où l'ambassadeur d'Espagne est admis en sa présence" (1817).

¹⁵⁹⁴ FLECKNER 1995, S. 56.

stich der "Madonna della sedia" zu sehen ist, zog Fleckner eine Parallele zwischen der Wirkung dieses "programmatischen Bildzitats" und der Theorie literarischer Allusion, wie sie etwa Ziva Ben-Porat und Claes Schaar für die Literatur entwickelten.¹⁵⁹⁵

In der bildkünstlerischen Allusion liegt ein Stilmittel der gleichzeitigen Wirksamkeit zweier Kunstwerke oder Werkgruppen vor; das zitierte Bildelement verweist metonymisch auf das gesamte hervorgerufene Kunstwerk oder die gesamte hervorgerufene Werkgruppe und ist damit über den unmittelbaren Anspielungszusammenhang hinaus wirksam. Die Bildanalyse muß daher über das Erkennen eines Bildzitats und das Identifizieren der bildkünstlerischen Quelle hinaus stets auch möglichen Bedeutungserweiterungen nachspüren, die durch das Zusammenwirken von zitierendem und zitiertem Kunstwerk sinnfölig werden könnten.¹⁵⁹⁶

Das Bildzitat der "Madonna della sedia" findet sich in einem weiteren Gemälde Ingres "Henri IV. jouant avec ses enfants au moment où l'ambassadeur d'Espagne est admis en sa présence" (1817), oberhalb des mit seinen Kindern spielenden Henri IV. (vgl. **A I, Abb. Kat.-Nr. 90.20**). Es wurde bereits darauf hingewiesen, daß sich die ältere Linie des Hauses Bourbon mit Vorliebe auf die Tradition von Henri IV. berief. Nach der Julirevolution gab der im Jahre 1832 von der Nichte Marie-Antoinettes, Marie-Caroline de Bourbon, Duchesse de Berry (1798 – 1870), geleitete Aufstand gegen Louis-Philippe der Hoffnung der Anhänger der alten Regierung Nahrung, die sich auf den Sohn der Duchesse de Berry, den 1820 geborenen Duc de Bordeaux richteten. Nach der Inhaftierung der Duchesse de Berry in Nantes 1832 wurde durch die legitimistische Presse eine Medienkampagne mit "sanctifying prints"¹⁵⁹⁷ eingeleitet, welche die Duchesse de Berry und ihren Sohn feierten. In diesem Jahr entstand auch eine Darstellung der Duchesse de Berry des Lithographen François Le Villain "L'Auguste Famille" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 109.17**), in der die Duchesse und ihr ältester Sohn Henri in der Pose und dem Kostüm von Raffaels "Madonna della Sedia" zu sehen sind.

Indessen scheint das Gemälde Raffaels im neunzehnten Jahrhundert auch von anderen politischen Lagern neuinterpretiert worden zu sein. So spielte ein anonymen Künstler in seiner Darstellung Napoleons und seiner Mutter auf Raffaels berühmtes Werk an (**A I, Abb. Kat.-Nr. 109.18**). Der Einsatz dieser Ikonographie konnte also aufmerksame zeitgenössische Bildbetrachtende zur Reflexion anregen. Vielleicht sollte die Darstellung der Isabella von Portugal als impliziter Bezug auf die ältere Linie des Hauses Bourbon verstanden werden oder, wie angesichts des erneuten Putschversuchs Louis-Napoléon im Jahre 1840 möglich erscheint, auf das Geschlecht der Bonaparte.

Durch den auf die Kutsche steigenden barfüßigen Angreifer der Mme d'Utquerque stellte die Künstlerin eine "bildkünstlerische Allusion" zu einer Revolution her, welche sich 1808 in Madrid ereignet hatte.¹⁵⁹⁸ Sowohl seine Körperhaltung als auch seine Kleidung, einer über dem Knie endenden Hose, die in der Taille durch ein breites Stoffband gehalten wird, und nicht zuletzt seine Rolle des Angreifers begründen die große Ähnlichkeit dieser Figur und einer Figur in Francisco Goyas Gemälde "Der 2. Mai 1808". Diese ist im Gemälde Goyas auf der linken Bildseite dargestellt im Begriff, einen Mamelucken vom Pferd zu zerren (**A I, Abb. Kat.-Nr. 109.19**).

¹⁵⁹⁵ Ebd., S. 57, Anm. 28. FLECKNER bezieht sich hier auf: BEN-PORAT, Ziva: "The Poetics of Literary Allusion". In: *PTL: A Journal for Descriptive Poetics and Theory of Literature*. 1/1976, S. 105-128. – Vgl. auch: SCHAAR, Claes: "Vertical context systems". In: *Style and Text. Studies Presented to Nils Erik Enkvist*. Stockholm 1975, S. 146-157. – Vgl. auch: SCHAAR, Claes: "Linear Sequence, Spatial Structure, Complex Sign, and Vertical Context System". In: *Poetics. International Review for the Theory of Literature*. 7/1978, S. 377-388.

¹⁵⁹⁶ Zitiert nach: FLECKNER 1995, S. 57-58.

¹⁵⁹⁷ BERGMAN-CARTON, Janis: *The Woman of Ideas in French Art, 1830-1848*. New Haven, London 1995, S. 43.

¹⁵⁹⁸ Laut einer anonymen handschriftlichen Notiz in der Künstlerakte zu Sophie FREMIET-RUDE (Dijon, MBA) hat M. GRISARD anlässlich eines Besuchs im Musée des Beaux-Arts de Dijon im März 1997 bereits mündlich auf die Ähnlichkeit zu dem spanischen Angreifer hingewiesen.

Seit der Eröffnung der *galerie espagnole* im Louvre 1838 wurde die Aufmerksamkeit der französischen Maler verstärkt auf die spanische Malerei gelenkt.¹⁵⁹⁹ Da die spanische Regierung Kirchengüter veräußerte, hatte Louis-Philippe Mitte der 1830er Jahre den Baron Taylor (Brüssel, 05.08.1789 – Paris, 06.09.1879) als Kunstagenten nach Spanien entsandt.¹⁶⁰⁰ Dank der Ankäufe des königlichen Kunstagenten wurde die Sammlung des Louvre um über vierhundert spanische Gemälde bereichert.¹⁶⁰¹ Unter den hier gezeigten Werken befand sich auch eine Mariendarstellung von Murillo,¹⁶⁰² für die Fremiet-Rude nach Rabut¹⁶⁰³ besondere Bewunderung gehegt haben soll.

Wenn Sophie Fremiet-Rude Goyas Gemälde nur aus Reproduktionen kennen konnte,¹⁶⁰⁴ ist ihre Kenntnis der spanischen Künstler mithin verbürgt. Was würde nun ein solches Zitat für die politische Botschaft des Gemäldes bedeuten? Der hier zitierte Angreifer in dem Bild "Der 2. Mai 1808" ist ein Mitglied der aufständischen Madrider Stadtbevölkerung, die versuchte, die berittenen Mamelucken der französischen Besatzungstruppe unter General Murat zu vertreiben. Der am 2. Mai 1808 beginnende erbitterte spanische Unabhängigkeitskampf entlud sich in hemmungsloser Gewalt von beiden Seiten und die Revolte wurde schließlich durch die napoleonischen Truppen niedergeschlagen.¹⁶⁰⁵ Der Befreiungskrieg führte 1814 zur absolutistischen Reaktion unter dem bourbonischen Herrscher Ferdinand VII.¹⁶⁰⁶ Die Wiedereinsetzung des entmachteten spanischen Königs durch die französische Armee wurde von dem jungen Victor Hugo in seinem 1824 veröffentlichten Werk "La Guerre d'Espagne" gerühmt.¹⁶⁰⁷

Louis-Philippes Intention war es, das Haus Orléans dynastisch mit der spanischen Bourbonenlinie zu verbinden.¹⁶⁰⁸ Ein Element dieser Politik war nicht nur seine eigene Hochzeit mit Marie-Amélie de Bourbon, sondern auch die Eheschließung des jüngsten Sohnes Louis-Philippes, Antoine d'Orléans, duc de Montpensier (1824 – 1890), mit Louisa-Fernanda (1832 – 1897) der jüngeren Schwester der spanischen Königin Isabella II. (1830-1904) im Jahre 1846.¹⁶⁰⁹

¹⁵⁹⁹ AUGÉ, Jean-Louis: "De l'Influence de l'Espagne sur les Peintres Français". In: *Les peintres français et l'Espagne de Delacroix à Manet*. (Ausst.-Kat. F, Castres, Musée Goya, 11.07.-05.10.1997). Hrsg. Jean-Louis AUGÉ. Castres 1997, S. 7-11, hier: S. 9.

¹⁶⁰⁰ Vgl. PLAZAOLA, Juan: *Le baron Taylor. Portrait d'un homme d'avenir*. Hrsg. Fondation Taylor / Paris. Paris 1989, S. 121-143: "Mission artistique en Espagne", hier: S. 122.

¹⁶⁰¹ PLAZAOLA 1989, S. 137-138.

¹⁶⁰² Zu den 38 Gemälden MURILLOS im Louvre vgl.: *Notice des Tableaux de la Galerie Espagnole exposés dans les Salles du Musée Royal au Louvre*. [o.O.] 1838, S. 42-48, Nr. 146-183.

¹⁶⁰³ RABUT in: *Le bien public* (23.07.1908), S. IV: "La gracieuse hôtesse conduisit ses visiteurs dans les musées de la capitale; mais surtout au Louvre, et chaque séance se terminait par une méditation devant le tableau de 'l'Assomption' de Murillo, auquel son admiration avait voué un véritable culte; disons en passant que l'impressionnable artiste avait été séduite par le genre religieux et sentimental, de mode à cette époque. Cette 'Assomption', trouvée maintenant au-dessous de sa prodigieuse réputation, est cependant un bon tableau chrétien et non point 'un embarquement pour Cythère', dans lequel la Vierge ne serait qu'une déesse mythologique et les anges de gentils petite 'amours'."

¹⁶⁰⁴ Ein Gemälde mit der Bezeichnung 'l'Assomption' befand sich nicht unter den Gemälden in der Pariser *galerie espagnole*. – Zu den sieben Gemälden GOYAS in der Galerie espagnole vgl.: *Notice* [...] 1838, S. 29-30: Nr. 97-104. – Möglicherweise meinte RABUT (1908) 'l'Immaculée Conception', das 1852 aus dem Nachlaß des Maréchal SOULT für den Louvre angekauft wurde und 1941 durch Maréchal PÉTAINE an Spanien zurückgegeben wurde.

¹⁶⁰⁵ Zu dem Gemälde vgl. BUSCH 1993, S. 95-113: "Francisco Goyas Bilder zu den Ereignissen vom 2. und 3. Mai 1808." – PAULSON, Ronald: *Representations of Revolution (1789-1820)*. New Haven, London 1983. S. 299-387: "Goya and the Spanish Revolution".

¹⁶⁰⁶ AUGÉ 1997, S. 7.

¹⁶⁰⁷ BANN 1988, S. 243.

¹⁶⁰⁸ BATICLE, Jeannine: "The Galerie Espagnole of Louis-Philippe." In: *Manet / Velásquez. The French Taste for Spanish Painting*. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée d'Orsay, 16.09.2002-12.01.2003; USA, New York, The Metropolitan Museum of Art, 04.03.2003-08.06.2003. New Haven 2003). Hrsg. Gary TINTEROW, Geneviève LACAMBRE. New Haven 2003, S. 175-189, hier: S. 175.

¹⁶⁰⁹ Zur Außenpolitik Louis-Philippes vgl. MARCOWITZ, Reiner: *Großmacht auf Bewährung. Die Interdependenz französischer Innen- und Außenpolitik und ihre Auswirkungen auf Frankreichs Stellung im europäischen Konzert 1814/15 – 1851/52*. (= *Beihefte der Francia*, Bd. 53), Stuttgart 2001, S. 142 m. mehreren Literaturhinweisen. – Zur sehr komplexen Heiratspolitik der betreffenden Zeit vgl. PARRY, E. Jones: *The Spanish Marriages 1841-1846. A Study of the Influence of Dynastic Ambition upon Foreign Policy*. London 1936.

Erst 1833, kurz vor dem Tode ihres Vaters Ferdinand II., war Isabella durch die Aufhebung des Salischen Rechts offiziell als Thronerbin Spaniens eingesetzt worden. Dies führte zum bis 1868 währenden Konflikt mit den Karlisten. Denn Carlos María Isidro (1788 – 1855), der jüngere Bruder Ferdinands II., der durch seine Hochzeit mit Francesca von Portugal (1800 – 1834) mit der portugiesischen Dynastie verbunden war, beanspruchte unter dem selbst verliehenen Titel Karl V den spanischen Thron.¹⁶¹⁰ Es muß kein Zufall sein, daß Sophie Fremiet-Rude in ihrem Gemälde eine Szene darstellte, in der einer Herrscherin namens Isabella die Hauptrolle zukommt. zumal die Machtposition Isabella von Portugal im 15. Jahrhundert, ebenso wie diejenige Isabella II von Spanien im neunzehnten Jahrhundert umstritten war.

Wahrscheinlich handelt es sich bei dem Gemälde "La duchesse de Bourgogne" um eine Anspielung auf die mit Konflikten verbundene französische Spanienpolitik zu Beginn bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts.

Denn der im Gemälde dargestellten niederländischen Stadtrevolte im fünfzehnten Jahrhundert und dem spanischen Befreiungskampf zu Anfang des neunzehnten Jahrhunderts gemeinsam waren das Bewußtsein der Landesbevölkerung, sich unter fremder Herrschaft zu befinden. Da die Bevölkerung sich durch diese Herrschaft zudem ungerecht behandelt fühlte, leitete sie daraus ihr Recht auf Widerstand ab, welcher jedoch an der Machtsituation zunächst nichts änderte.

Abgesehen von den wahrscheinlichen Anspielungen auf die französische Spanienpolitik könnte das Gemälde außerdem auf Krisen und Spannungen im eigenen Land beziehen, die sich gegen das Jahr 1840 zuspitzten und 1841, vor allem im Süden Frankreichs, entluden.¹⁶¹¹

V.4 DEUTUNG DER ROMANTISCHEN HISTORIENGEMÄLDE MIT NATIONALHISTORISCHEM INHALT

Durch die Auswahl der Geschichtswerke, auf die sich Sophie Fremiet-Rude mit ihren Gemälden bezog, offenbarte sie ihre Verankerung im Geschichtsverständnis der Romantik.

Mit Chateaubriand griff die Malerin im Hinblick auf das Gemälde "Les Adieux de Charles I^{er}" auf einen vom katholischen Glauben stark geprägten ultraroyalistischen Autor zurück, der dem Schicksal Charles I. dasjenige Louis XVI. direkt gegenüberstellte. Durch die Parallelisierung zwischen dem als Märtyrer dargestellten Charles I., der im Angesicht des Todes "je suis martyrisé pour le peuple" ausgerufen haben soll, wird auch die Hinrichtung Louis XVI. als Märtyrertod glorifiziert und somit die ältere Bourbonenlinie moralisch überhöht. Daß mit Charles II. ein Stuart auf den englischen Thron zurückkehrte, konnte zudem die Anhänger der älteren Bourbonenlinie in ihrer Hoffnung auf die Rückkehr einer legitimistischen Regierung bestärken.

Wie Chateaubriand als Vorlage, dürfte auch Sophie Fremiet-Rudes Gemälde ein ultraroyalistisches Publikum angesprochen haben. Indessen bot das Bild, anders als der Text, auf den es sich bezieht, auch den Orléanisten Anknüpfungspunkte. Sie mochten über die Niederlage Charles I. wie über das Ende der Dynastie der älteren Bourbonenlinie Genugtuung empfinden. Wahrscheinlicher aber ist, daß der Bürgerkönig durch seine Anhänger in der Tradition der älteren Bourbonenlinie gesehen wurde. Diese These würde durch die Tatsache unterstützt, daß Guizot als Besitzer des Gemäldes und Minister Louis-Philippes das Gemälde sehr schätzte, wie sein

¹⁶¹⁰ BATICLE in: Ausst.-Kat. Paris / New York 2002-2003, S. 178.

¹⁶¹¹ Vgl. CARON, Jean-Claude: *L'été rouge. Chronique de la révolte populaire en France (1841)*. Paris 2002, S. [300]-314: "Chronologie."

oben zitierter Brief belegt.

Dem Gemälde "Entrevue de M. le Prince et de Mademoiselle" liegen vornehmlich die Memoiren der im Bild dargestellten Anne-Marie-Louise, Duchesse de Montpensier, zugrunde. Sophie Fremiet-Rude beruft sich also, zeitgenössischen Ansprüchen an historische Genremalerei entsprechend, auf Quellenmaterial aus der dargestellten Zeit. Da die Duchesse de Montpensier zur dynastischen Linie der Orléans gehörte, stellte Sophie Fremiet-Rude eine glorreiche Episode aus der Geschichte der jüngeren Linie des Hauses Bourbon dar, der auch der damals aktuelle Herrscher, Louis-Philippe, entstammte. Die Bildkomposition könnte auf Voltaire als nationalen Philosophen der Aufklärung verweisen, womit die Künstlerin einen historischen Brückenschlag vom siebzehnten über das achtzehnte hin zum neunzehnten herstellte. Daraus ließe sich aus der Sicht orléanistisch gesinnter Kunstbetrachtender eine Tradition etablieren, die von der *Fronde* als "bonne époque pour le peuple"¹⁶¹² über die humanistischen Ideen Voltaires hin zum Bürgerkönigtum führte. Für die Anhänger der älteren Bourbonenlinie mochte das Bild hingegen auf die Niederschlagung der *Fronde* verweisen und die Konsolidierung der absolutistischen Herrschaft Louis XIV.

Das Gemälde "La Duchesse de Bourgogne" beruft sich wiederum, diesmal explizit im Ausstellungstext, auf ein ultraroyalistisches¹⁶¹³ Werk: Die *Histoire des Ducs de Bourgogne* des Historikers Prosper de Barante. Die Bezeichnung Jean Louckards als Anführer des Pöbels¹⁶¹⁴ legt die Unrechtmäßigkeit der von Louckard angeführten Revolte nahe. Die gleiche Wirkung erzielt, aus der Sicht der Bourbonen, das Bildzitat eines gegen die französische Besatzungsmacht kämpfenden Aufständischen aus einem Gemälde Goyas. Zudem erscheint Isabella von Portugal als Madonna überhöht und in einer Ikonographie, in der sowohl die Duchesse de Berry als auch Napoleons Mutter dargestellt wurde. Der Thronfolger und Isabella von Portugal, die Frau Philipps des Guten, bleiben während der Revolte verschont, weshalb mit ihnen das herrschaftliche Prinzip von Legitimität und Stabilität unangetastet bleibt. Dies lag im neunzehnten Jahrhundert im Interesse beider Bourbonenlinien.

Es ist auffällig, daß alle drei Historien Gemälde Fremiet-Rudes Episoden aus historischen Umsturzsituationen darstellen und so eine Parallele zur gesellschaftlichen Realität in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts herstellen, welche von beständiger politischer Unsicherheit geprägt war. Sie weisen indessen eine weitere Gemeinsamkeit auf: Die Szenen, die sie zeigt, entstammen jeweils historischen Kontexten, in denen die Revolte gegen Herrscher letztendlich nichts an der Machtposition der dynastischen Linie des Regenten änderte. Somit könnten die romantischen Historien Gemälde Fremiet-Rudes als Unterstützung der aktuellen Herrschaftssituation und / oder als fatalistische Demonstration der Nutzlosigkeit von Umwälzungsversuchen gedeutet werden. Damit entsprachen die drei Gemälde Sophie Fremiet-Rudes einem didaktischen Auftrag,¹⁶¹⁵ der einem historischen Genrebild aus konservativer Sicht zugeschrieben wurde.

In "Les Adieux de Charles I^{er}" und "La Duchesse de Bourgogne" wird die Rechtmäßigkeit der Machtposition der Herrschenden durch ihre Darstellung in religiöser Formensprache suggeriert. Dasselbe wird in dem Gemälde "Entrevue de M. le Prince et de Mademoiselle" durch den Verweis auf humanistische Ideale erzielt. Möglicherweise liegt dieser Unterschied darin begründet, daß Charles I. und Isabella von Portugal einer dynastischen Linie entstammten, die ihren Herrschaftsanspruch auf Gottesgnadentum zurückführte, während der Condé durch einen Aufstand

¹⁶¹² JANIN, Jules: "Alfred et Tony Johannot". In: *L'Artiste*, Première Série. Bd. 5. 1833. S. 146-148, hier: S. 147.

¹⁶¹³ WRIGHT 1997, S. 22.

¹⁶¹⁴ DE BARANTE 1839, S. 127: "Jean Louckard, un des chefs de la populace."

¹⁶¹⁵ WRIGHT 1997, S. 15.

kurzzeitig an die Macht kam, bei dem die Pariser Stadtbevölkerung eine entscheidende Rolle spielte.

Mit der Darstellung der Herrschenden als erkennbare Individuen vor realem Hintergrund erfüllte Sophie Fremiet-Rude eine Grundanforderung an ein Historienbild, die von Jules Michelet geäußert wurde, der mit seinem Werk zur *Geschichte Frankreichs* (1833 bis 1867) besonderen Einfluß auf die bildende Kunst seiner Zeit hatte.¹⁶¹⁶ Eine solche Darstellung setzte die Auseinandersetzung mit Gemälden, die der dargestellten Zeit entstammten, voraus. Indem Sophie Fremiet-Rude sich diese Vorgehensweise zu eigen machte, entsprach sie einer erstmals von Montfaucon im Jahre 1719 formulierten Grundüberzeugung, wonach sich durch die Betrachtung von Bildern der dargestellten Epoche die Geschichte am besten erschließen lasse.¹⁶¹⁷

In allen der drei im Rahmen dieser Arbeit thematisierten Gemälde werden die herrschaftlichen Hauptpersonen als Privatpersonen und sentimentale Helden gezeigt. Damit kam Sophie Fremiet-Rude dem zeitgenössischen Kunstgeschmack entgegen, ebenso wie durch die Wahl von Bildthemen aus dem ausgehenden Mittelalter und dem 17. Jahrhundert sowie die Bemühung um Realismus von Physiognomien und Kostümen unter Zuhilfenahme von zeitgenössischen Porträts. Doch die Auseinandersetzung mit alten Meisterwerken war zur Zeit Sophie Fremiet-Rudes nicht nur aus geschichtsphilosophischer Perspektive oder hinsichtlich geschmacksbedingter Aspekte von Interesse. Diese Beschäftigung gehörte bereits zur Anforderung des akademischen Ausbildungswegs. So begriff nach Germer schon Ingres, "daß Repetition nicht nur Schicksal, sondern auch Methode der Nachgeborenen ist."¹⁶¹⁸

Somit ist Sophie Fremiet-Rudes Zitierweise von Details der Darstellung oder der Komposition anderer Kunstwerke nicht als Eklektizismus im Sinne eines unschöpferischen Rückgriffs auf Stilmittel früherer Epochen, sondern als künstlerische Methode zu bewerten, wobei sie die Bildzitate in einen neuen Sinnzusammenhang stellte. Die Entdeckung dieser Bildzitate konnte auch für die zeitgenössischen Betrachtenden ihrer Gemälde eine Herausforderung und zugleich einen Ansatz zur Reflexion über die Gemälde bilden. Dies setzte jedoch bei den Betrachtenden sowohl die Zeit zur Vertiefung als auch ein gewisses Bildgedächtnis voraus.¹⁶¹⁹

Während sie sich bei dem Gemälde "Les Adieux de Charles I^{er}" bezüglich der königlichen Familie noch sehr nah an den auf Stothard zurückgehenden Stich Bromleys hielt, ging sie in den folgenden romantischen Historienbildern zunehmend freier mit den künstlerischen Vorbildern um. Alle drei Gemälde beruhen auf literarischen Inspirationsquellen, die historische Episoden wiedergeben. Durch ihre auf ein bestimmtes Geschehen hinweisenden Bildtitel scheint sich Sophie Fremiet-Rude jeweils für die Darstellung eines prägnanten historischen Moments zu entscheiden, wie sie von der Akademie für Historienmalerei gefordert wurde. Bei näherer Betrachtung fällt jedoch auf, daß sie in den drei besprochenen Gemälden die von Diderot geforderte und von den romantischen Historienmalern abgelehnte aristotelische Einheit von Ort, Zeit und Handlung¹⁶²⁰

¹⁶¹⁶ SMEDDING, Anne-Katrin: "Jules Michelet. Die Geschichte Frankreichs 1833-1867". In: GAETHGENS / FLECKNER [Hrsg.] 1996, S. 314-320, hier: S. 316 und S. 319.

¹⁶¹⁷ Zitiert nach: HASKELL 1995, S. 176, Anm. 10.

¹⁶¹⁸ GERMER, Stefan: "Stillgelegte Geschichte. Ingres und die Historienmalerei." In: *Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie*. Hrsg. Ekkehard MAI. Mitarb. Anke REPP-ECKERT. Mainz 1990. S. 193-208, hier: S. 207.

¹⁶¹⁹ Zum Bildgedächtnis unter besonderer Berücksichtigung der Karikatur vgl. REICHARDT, Rolf: "Expressivität und Wiederholung. Bildsprachliche Erinnerungsstrategien in der Revolutionsgrafik nach 1789". In: *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kultuspezifität*. Hrsg. Astrid ERLI, Ansgar NÜNNING. Berlin 2004, S. [125]-157, insbes. S. 127, 135 und 145. Zur Abgrenzung des Begriffs "Bildgedächtnis" vgl. ebd. S. 127, Anm. 79: "Hier und im Folgenden meint der Begriff 'Bildgedächtnis' hauptsächlich die Speicherfunktion von Bildern, während 'Bilderinnerung' mehr die Prozesshaftigkeit der visuellen Memoria bezeichnet".

¹⁶²⁰ Zu dieser Entwicklung allgemein vgl.: HOFMANN 1995, S. 8.

zugunsten einer polyfokalen Bildkomposition aufbricht. Diese additive Erzählstruktur ist charakteristisch für historische Genremalerei, die stark auf die narrative Möglichkeit der Malerei setzt. Bezüglich der Darstellung von "Les Adieux de Charles I^{er}" (1833) orientierte sich Sophie Fremiet-Rude noch sehr nah an einer Textvorlage; das heißt, alle im Gemälde dargestellten Personen sind anhand des Werks *Les quatre Stuarts* von Chateaubriand identifizierbar. Das Gemälde zeigt als Haupthandlung im Vordergrund den Abschied von König Charles I. von seinen Kindern, dahinter als Nebenhandlung die Predigt von Bischof Juxon, die zeitlich vor dem Abschied stattgefunden hat, sowie im Bildhintergrund das Schafott mit den Henkern, die Charles I. hinrichten werden.

Im Gemälde "Entrevue de M. le Prince et de Mademoiselle" (1836) bezieht sich die Malerin bezüglich der äußeren Erscheinung des Prince de Condé eindeutig auf die Memoiren der ebenfalls im Bildzentrum dargestellten Duchesse de Montpensier, führt jedoch zudem Personen und Handlungsmomente ein, die dort nicht erwähnt sind. Diese beziehen sich auf weitere zeitgenössische Textvorlagen oder sind eigene Bilderfindung. Die dargestellten Handlungsmomente liegen teils vor, teils nach dem Hauptgeschehen des Treffens von Mademoiselle de Montpensier und dem Grand Condé.

Dies ist vermutlich auch im dritten Gemälde "La Duchesse de Bourgogne" der Fall: Die Ermordung des Stassaert Bricx, die wahrscheinlich am rechten Bildrand zu sehen ist, fand vor dem Angriff auf die Herzogin und ihr Gefolge statt. Damit die Salonbesucher die Geschehnisse der dargestellten Szene besser erfassen konnten, wurde dem Gemälde in den *Explications* zum Salon von 1841 eine Zusammenfassung der historischen Darstellung Prosper de Barantes beigefügt, die über die Szene hinaus auf den Ausgang des Angriffs verweist. Bei der Mutter mit dem Kleinkind am linken Bildrand handelt es sich um eine eigene Kreation Sophie Fremiet-Rudes.¹⁶²¹ Die Frau stammt aus dem Volk, welches hier, im Vergleich zu den anderen beiden besprochenen Gemälden, eine prominentere Rolle einnimmt.

Der Ausdruck von politischem Selbstbewußtsein des Volkes oder besser, des gehobenen Bürgerturns, stellt das Bindeglied zwischen den von Sophie Fremiet-Rude gewählten drei Bildthemen dar:

Rebellions and other disturbances of the public order are commonly thought of as the work of the lower classes. In general they may well have been just that. However, in the Middle Ages and early modern period, proprietors, in other words people that we can consider to have been of middle class standing, and even elites, were also often involved in protest movements. This is most obvious in the case of outright civil wars, such as the Fronde or the English Civil War, perhaps a little less so with Europe's numerous peasant wars.¹⁶²²

Die drei Gemälde spiegeln demnach die gesellschaftliche Situation der vom Erstarken des Bürgerturns geprägten Julimonarchie in seiner politischen Unsicherheit und Vielschichtigkeit wider. Die Bilder entsprachen somit dem Geschmack der zeitgenössischen Kunstkäuferschaft und ließen mehrere Deutungsansätze zu.

Diese Gründe könnten nach Rosenthals Definition zu einer Bezeichnung Sophie Fremiet-Rudes als Malerin des *juste milieu* führen. Dieser Begriff ist jedoch mit den Stigmata des politischen Opportunismus und reiner Illustrationsmalerei behaftet, weshalb seine Anwendung wenig sinnvoll erscheint. Berechtigt wäre diese Bezeichnung höchstens im Sinne von Albert Boime, der den Begriff *juste milieu* folgendermaßen relativierte:

¹⁶²¹ Vgl. GEIGER in: *BSAf* (1989), S. 175.

¹⁶²² BOONE / PRAK in: *A Miracle Mirrored* 1995, S. 99-134, hier: S. 99.

Under a constitutional monarchy or any other type of rule professing democratic principles, official art ideally aims at pleasing a heterogeneous public. Thus official art may be generally classified as *juste milieu* art.¹⁶²³

Zur eigenen Interpretation ihrer Gemälde äußerte sich Sophie Fremiet-Rude in ihren Briefen nicht. Ein an ihren Malerkollegen Jean-Auguste Devillebichot gerichteter Brief enthüllt, daß sich Sophie Fremiet-Rude der Notwendigkeit zur Zurückhaltung politischer Meinungsäußerung bewußt war, um in der Kunstwelt bestehen zu können. Sie riet ihrem Freund:

[I] faut [I] qu'on sache parfaitement que vous ne vous mêlez jamais de poli[qi]t-ique [I] cela est très important[.]¹⁶²⁴

Dieser undatierte Brief bezieht sich auf die Bemühung Devillebichots um die Nachfolge Anatole Devosges, der 1839 ankündigte, aus gesundheitlichen Gründen in den Ruhestand gehen zu wollen.¹⁶²⁵ Devillebichot hatte sie offensichtlich diesbezüglich um Rat gefragt, weshalb Devillebichot und Sophie Fremiet-Rude Ende des Jahres 1839 einen regen Briefwechsel pflegten, von denen allerdings nur die Briefe Sophie Fremiet-Rudes erhalten sind.¹⁶²⁶

Angesichts der Tatsache, daß ihr Vater Louis Frémiet und ihr Ehemann François Rude überzeugte Republikaner waren und ihr Haus der Schauplatz häufiger politischer Diskussionen war, ergibt sich die Frage, wie sich dieses Umfeld auf das politische Bewußtsein der Malerin ausgewirkt hat. In ihren Briefen spiegeln sich das Empfinden der politischen Unsicherheit und die Sympathie für die Unabhängigkeitsbestrebungen der Belgier wider.

Während Sophie Fremiet-Rude kurz nach der Julirevolution noch ihrem Vertrauen auf die Regierung Louis-Philippes¹⁶²⁷ und 1831 ihrer Hoffnung auf das Abgeordnetenhaus Ausdruck verleiht¹⁶²⁸, sinkt ihr Mut bereits 1832. Am 5. April dieses Jahres, in dem in Paris die Cholera herrscht, schreibt sie an ihre Freundin Cécile Demoulin-Moyne:

[L]e commerce [I] est dans un état pitoyable et les gens [I] qui n'ont de ressource [d]q-ue dans leur [I] travaille sont dans la plus grande détresse. [...] [D]ans ce pays aussi tout est en [I] souffrance [...].¹⁶²⁹

Nach der Februarrevolution und der anschließenden Ausrufung der Republik vom 4. Mai 1848 läßt ein Brief Sophie Fremiet-Rudes der am 26.05.1848, also einen Monat vor den Pariser Arbeiteraufständen geschrieben wurde, erkennen, daß sich die Malerin nach den erlebnisreichen vergangenen Jahren weniger auf Politiker verlassen möchte als auf ihren eigenen tatkräftigen Charakter, wobei sie aus ihrem christlichen Glauben Kraft schöpft:

[M]oi j'ai toujours bon espoir, car lorsque je [I] repasse dans mon esprit, toutes les révolutions [I] que nous avons vu, notre exil, dans un pays [I] étranger, où nous nous trouvions égarés, sans [I] fortune, sans amis, sans protecteurs, et que je [I] nous vois encore sur pieds, je vois aussi [I] la bonté de Dieu, qui n'abandonne jamais, [I] les gens honêtes et courageuxxx.¹⁶³⁰

¹⁶²³ BOIME, Albert: *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. London 1971. S. 15-21: "The distinction between 'Official' and 'Academic'", hier: S. 15.

¹⁶²⁴ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, [Paris] [Donnerstag] [Zu einem unbestimmten Zeitpunkt nach dem Tod von Anatole DEVOSGE am 08.12.1850]. Dijon, BmD, PF Aut., Nr. 162, Blatt 1, Fol. 1v.

¹⁶²⁵ Vgl. GEIGER in: *MAD* (1995), S. 315.

¹⁶²⁶ Diese Zeit kann demnach als vermutliche Datierung des Briefes angenommen werden.

¹⁶²⁷ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE. Paris, 14.09.1830. Paris, BnF, n.a.F. 12238, Fol. 57 u. 58.

¹⁶²⁸ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE. Paris, 10.08.1831. Paris, BnF, n.a.F. 12238, n.a.F. 12238, Fol. 59 u. 60.

¹⁶²⁹ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE. Paris, Vor dem 08.08.1832 [datierbar durch den Poststempel vom 07.08.1832]. Paris, BnF, n.a.F. 12238. Paris, BnF, n.a.F. 12238, Fol. 63 u. 64, hier: Blatt 1, Fol. 1 v u. 2 r

¹⁶³⁰ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT. Paris, 26.05.1848. BmD, PF Aut., Nr. 150, Blatt 1, Fol. 2r.

VI DIE ZEIT DER JULIMONARCHIE (1830-1848) UND DAS WACHSENDE BEDÜRFNIS NACH SOZIALER ABSICHERUNG

VI.1 PORTRÄTMALEREI (1830-1841)

Für die Zeit von 1831 bis 1848, also ab dem ersten Salon während der Julimonarchie bis zum Ende des sogenannten "Bürgerkönigtums", besitzt man im Vergleich zu den anderen Schaffensperioden Sophie Fremiet-Rudes Kenntnis über eine verhältnismäßig große Anzahl an Werken, insbesondere an Porträts. Die lokalisierten oder durch beschreibende Kunstkritiken bekannten Gemälde machen dennoch nur einen geringen Teil des zu vermutenden Gesamtwerks zu dieser Zeit aus. Deshalb kann hier, ebenso wie für die anderen Schaffensperioden, ein vergleichender Überblick nur versuchsweise angestellt werden.

So sind die Porträts, welche Sophie Fremiet-Rude zu den ersten beiden Salons 1831 und 1833 einsandte, nicht lokalisiert. Doch stellen in solchen Fällen die Akten zum Salon in den Pariser *Archives des Musées Nationaux* eine höchst wertvolle Quelle dar. Sie sind bis zum Jahre 1853 erhalten und gewähren Hinweise zu den zum Salon eingereichten und zugelassenen oder abgelehnten Werken, die letztendlich nicht in den Salonkatalogen enthalten sind. Dazu gehören sowohl Angaben zu den Bildtiteln, Angaben zur genauen Anzahl der eingereichten Gemälde¹⁶³¹ und die ungefähren Maße. Ein Vergleich der Maße lokalisierter Werke mit den Angaben in den Salon-Akten offenbart, daß die in letzterer Quelle angegebenen Maße sowohl für die Höhe, als auch die Breite der Gemälde um circa zwanzig bis dreißig Zentimeter überschreiten.¹⁶³² Dies könnte zum Verdacht einer nachträglichen Beschneidung der Leinwände führen, ist jedoch vermutlich damit zu erklären, daß sie mitsamt ihrer Zierrahmen eingereicht und auch so vermessen wurden. Denn letztendlich waren die so gewonnenen Maße von Relevanz für die Hängung der Gemälde.

Der Ausstellungskatalog des Salons von 1831 nennt zwei zu Sophie Fremiet-Rude gehörige Nummern, eine zu "Le Sommeil de la Vierge" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 85**) und eine zu "Portraits".¹⁶³³ Den Salon-Akten zufolge handelte es sich um zwei eigenständige Damenporträts (**A I, Kat.-Nr. 86** und **87**) mit fast identischen Maßen und somit möglicherweise um ein Pendant.¹⁶³⁴

Im Jahr 1833 nennt der Ausstellungskatalog wiederum neben dem Gemälde "Les Adieux de Charles I^{er}" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90**) unter einer weiteren Nummer schlicht "Portraits". Dahinter verbargen sich in diesem Fall zwei ganzfigurige, kleinformatigere Porträts, das eines Herrn (**A I, Kat.-Nr. 91**) und das später zur Beurteilung durch die Jury eingereichte Porträt einer Dame (**A I, Kat.-Nr. 93**) sowie ein Porträt dreier Damen (**A I, Kat.-Nr. 92**). Für Letzteres und das Herrenporträt sind in den Salonakten identische Maße angegeben (40 x 34 cm). Im *Musée des Beaux-Arts de Dijon* sind auf der Rückseite einer Zeichnung von François Rude zwei Zeichnungen zu finden, welche die Suche nach der Komposition eines Porträts von drei Damen widerspiegeln (**A I, Abb. Kat.-Nr. 92.1**). Ob es sich hierbei um eine werkvorbereitende Skizze Fremiet-Rudes für dieses oder ein anderes Werk handelt, ist jedoch ungewiß.

¹⁶³¹ Findet sich beispielsweise im Salonkatalog die Angabe "deux Portraits" unter einer Nummer, kann dank der Akten in den AMN erschlossen werden, ob es sich um zwei Portraits auf ein und demselben Bildträger oder aber um zwei eigenständige Gemälde handelt.

¹⁶³² Vgl. auch GEIGER [2004], S. 147.

¹⁶³³ Ausst.-Kat. Paris 1831, S. 145, Nr. 1865.

¹⁶³⁴ Paris, AMN, *KK 26: "Enregistrement des Ouvrages. Salon 1831.", Nr. 1782, 1783: "Rude (Mme) Portrait de femme." (90 x 73 und 90 x 78 cm).

Hinsichtlich der 1833 eingereichten Porträts ist interessant, daß sie nur etwa halb so groß waren wie die 1831 eingesandten Gemälde. Im Salon von 1833 sah die Künstlerin erwartungsgemäß ihr Historiengemälde "Les Adieux de Charles I^{er}" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 90**) gegenüber den Porträts als die wichtigere Einsendung an. Im Salon des Jahres 1835, in dem Fremiet-Rude ausschließlich ein Damenporträt einsandte, wählte sie hingegen ein Format, welches dasjenige dieses Historiengemäldes sogar überschritt (**A I, Abb. Kat.-Nr. 95**). Das Gemälde wurde vom Korrespondenten des Stuttgarter *Kunst-Blatts* im Zusammenhang mit Werken anderer Künstlerinnen bemerkt und somit von geschlechtsspezifischer Kritik getroffen.¹⁶³⁵

Unter den Damen, welche in diesem Zweige der Kunst gearbeitet, erwähnen wir Madame Rude-Frémiet und Mdmls. Georgine und Charlotte Gérard. Aber obschon die Toilette und manche Einzelheiten des Arrangements mit Geschmack und Feinheit behandelt sind, so ist doch die Karnation zu weich, und es fehlt allen diesen Porträts von Weiberhand an jener männlichen Kraft, welche ein für allemal jedem Kunstwerke verweigert scheint, woran weder der Gedanke noch die Hand eines Mannes Antheil gehabt haben.

Im Jahre 1995 wurde in der Ausstellung "Les années romantiques" ein Gemälde Fremiet-Rudes mit dem Titel "Portrait de Mme Jean Dubuy" präsentiert.¹⁶³⁶ Geiger wies auf den wahrscheinlichen familiären Zusammenhang des Modells mit dem Präfekten des Verwaltungsbezirks Doubs namens Jean-Antoine-Joseph Debry (1760 – 1834) hin.¹⁶³⁷ Sie identifizierte das in Paris unter dem Titel "Portrait de Mlle E.D..."¹⁶³⁸ ausgestellte Gemälde sowohl mit dem "Madame [Fleurus] Debry" in Péronne gehörenden Werk, das auf der Ausstellung in Gent mit "Portrait de Femme"¹⁶³⁹ betitelt war, als auch mit dem als "Portrait de Mme Jean Debry" im Museum von Besançon eingegangenen Gemälde. Diese Identifizierung ist durch eine Bezeichnung auf dem Keilrahmen zu erklären (vgl. **A I, Abb. Kat.-Nr. 95**).

Das Porträt zeigt eine junge Frau mit zu einer aufwändigen Hochsteckfrisur arrangierten dunklen Haaren sitzend in Dreiviertelfigur und Dreiviertelansicht nach rechts. Sie sitzt auf einem reich ornamentierten, rot gepolsterten Armstuhl durch ein Kissen erhöht, wodurch ihre Oberschenkel optisch verlängert werden und die sorgsame Ausführung des gebrochen weißen Seidenkleides mit aufgestickten Blüten, Schmetterlingen und Phantasievögeln betont wird. Das Kleid ähnelt in seiner Ausführung durch die tiefe, V-förmige Taille, die kurz über den Ellenbogen mit einem Spitzenbesatz endenden Puffärmel und das ebenso abschließende, weite Dekolleté an den Schnitt des Gewandes der Duchesse de Montpensier, welche Fremiet-Rude im Salon des Folgejahres zeigte. Doch handelt es sich bei dem Gewand der jungen Frau um die Ausstattung zur Teilnahme an einem gesellschaftlichen Ereignis, worauf ihr zum Kleid passender, federbesetzter Fächer in ihrem Schoß und der weiße Schleier sowie die hellen Seidenhandschuhe auf dem rechts neben ihr stehenden Tisch hinweisen. Über diesem ist, wie im Gemälde "Entrevue de M. le Prince et de Mademoiselle" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 98**), ein geknüpfter, teppichartiger Tischüberwurf zu erkennen. Das Modell ist durch eine großzügige, hellbräunliche Draperie hinterfangen, welche an der rechten Bildseite den Blick auf ein Postament mit einem Rundpfeiler und eine in eine baumbewachsene Landschaft hinablaufende Steinbrüstung freigibt.

Im Salon des Jahres 1836 stellte Sophie Fremiet-Rude ausschließlich ihr Historiengemälde "Entrevue de M. le Prince et de Mademoiselle" aus, welches jedoch keinen Käufer fand.

¹⁶³⁵ [o.V.]: "Der Pariser Salon im Jahr 1835. (Fortsetzung) VI. e) Porträts". In: *Kunst-Blatt*, Nr. 40, 19.05.1835, S. [165]-166, hier: S. 166.

¹⁶³⁶ Ausst.-Kat. Nantes / Paris / Piacenza 1995-1996, S. 481. – Das Bild ging 1975 durch eine private Schenkung ins Musée des Beaux-Arts in Besançon ein unter dem Titel "Portrait de Madame Jean Debry".

¹⁶³⁷ Vgl. GEIGER [2004], S. 162, Nr. 84.

¹⁶³⁸ Ausst.-Kat. Paris 1835, S. 186, Nr. 1912.

¹⁶³⁹ Ausst.-Kat. Gent 1835, S. 28, Nr. 165.

Zwei Jahre später beteiligte sie sich wiederum am Salon mit einem Porträt einer jüngeren Frau größeren Formats. Das nicht lokalisierte trug den Titel "Portrait de Mlle Z.L.". (**A I, Kat.-Nr. 103**). Es kann aufgrund einer Aussage der Künstlerin selbst näher beschrieben werden. Es zeigte eine Frau in Ganzfigur, die aus einer Schatulle aus Ebenholz¹⁶⁴⁰ ein Perlenkollier entnimmt. Der Künstlerin zufolge entsprach das Porträt aufgrund seines reichhaltigen Bildinventars eher einem *tableau*. François Rude zufolge handelte es sich hierbei um ihr erstes Werk, daß er "bien complet" fand [!]:

je ne sais si j'avais l'intention [] de faire le portrait de zelia lorsque vous [] êtes *parti*, peut être vous en [] avais-je parlé, il est fini maintenant [] et je vais l'envoyer au salon, rude [] dit que c'est le premier de mes ouvrages [] qu'il trouve bien complet, la tête [] est de la même grandeur que celle de [] votre portrait. Elle est en pieds près [] de notre petit meuble, d'ébène dans [] lequel elle prend un colier de perles. [] tout ce petit *arrangement* fait plutôt [] un tableau qu'un portrait, cependant [] la ressemblance est aussi exacte que [] je l'ai pu.¹⁶⁴¹

In einem weiteren Brief vom 13. Februar 1838 präziserte die Künstlerin das Erscheinungsbild des Gemäldes, indem sie erwähnte, daß sie ein "portrait en pieds d'une [] d^{elle} de mes amies"¹⁶⁴² vollendet habe, woraus wir schließen können, daß das Modell aus ihrem Pariser Freundeskreis stammte und ihrer Dijonnaiser Freundin unbekannt war.

Nach dem Tod ihrer Schwester am 11. Mai 1839 und der Ankunft von deren jüngsten Kind Martine, welches Sophie Fremiet-Rude und ihr Ehemann 1840 als Ziehtochter aufnahmen, nahm die Künstlerin erst 1841 wieder am Pariser Salon teil. Hier zeigte sie mit "La Duchesse de Bourgogne" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 109**) wiederum ein Historien Gemälde, gemeinsam mit zwei Porträts (**A I, Kat.-Nr. 104** und **106**).

Beide Porträts erscheinen sorgsam ausgewählt. Einem Brief der Künstlerin vom 31. Januar 1841¹⁶⁴³ zufolge handelte es sich dabei um die Porträts von Madame Perraut (**A I, Abb. Kat.-Nr. 104**) und Camille Bouchets (**A I, Abb. Kat.-Nr. 106**). Da beide Modelle aus Dijon stammten waren sie dem Adressaten des Briefes Jean-Auguste Devillebichot bekannt.

Das erstgenannte Porträt zeigte auf einer größeren Leinwand die wohlhabendere Notarstochter Madame Perraut, geborene Joliot aus Dijon.¹⁶⁴⁴ Das Gemälde stammt aus der Zeit nach dem Tod ihres ersten Ehemannes, des Anwalts Jean Adelon und stellt das Modell in einem repräsentativ arrangierten Interieur dar. Es ist auf einem Divan sitzend dargestellt in Dreiviertelfigur nach links und trägt ein schwarz-glänzendes elegantes und großzügig decolletiertes Seidengewand, dessen Ärmel bis zu den Ellenbogen reichen. Hier schaut unter dem Kleid dieselbe weiße Spitze hervor, welche ihr Dekolleté umlaufend über den dunklen Stoff gelegt ist. Ebenso kontrastiert ein spitzenumsäumtes weißes Taschentuch, welches das Modell mit seiner linken Hand in seinem Schoß hält mit dem dunklen Kleid. Der rechte, mit einem schwarzen Umhang umschlungene Arm ruht auf dem roten Kissen des Divans, so daß die Silhouette der ansonsten eher kompakt wirkenden Frauenfigur aufgebrochen wird, ebenso, wie sie durch eine erhöhte Sitzposition länger

¹⁶⁴⁰ Das hier genannte Ebenholzmöbel befand sich wahrscheinlich bis zum Lebensende der Künstlerin in ihrem Besitz. – Vgl. das Nachlaßinventar von Sophie FREMIET-RUDE: Paris, AN, MC, ET XLIII (M^e LINDET), liasse 1066. – Es blieb mindestens bis ins Jahr 1881 in Familienbesitz (vgl. das Testament von Françoise FABER, geb. CABET, Paris, 12.11.1876. Paris, AN, minutier central des notaires parisiens, étude XLIII (M^e LINDET), liasse 1226, registriert am 13.11.1876).

¹⁶⁴¹ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, [o.O.], [Anfang 1838?]. Dijon, BmD, PF. Aut. Nr. 160, Blatt 1, Fol. 1 r und v.

¹⁶⁴² Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 13.02.1838. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 79 u. 80, hier: Blatt 1, Fol. 2 r.

¹⁶⁴³ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, Paris, 31.01.1841. Dijon, BmD, PF. Aut. Nr. 148, Blatt 1, Fol. 1 v.

¹⁶⁴⁴ Zu den persönlichen Verbindungen des Modells namens Mme PERRAUT, geb. JOLIOT und verwitwete ADELON, vgl. GEIGER [2004], S. 165.

erscheint. Die gescheitelten dunklen Haare der Dame fallen an den Seiten ihres vollen und blasen Gesichts in Locken herunter. Das helle Inkarnat des Modells wird nicht nur durch seine dunkle Kleidung und die dunklen Haare betont, sondern ebenso durch eine rote Draperie mit einer damastartigen Struktur im Hintergrund rechts. Links hinter dem Gesicht ist eine im Schatten liegende Säule zu erkennen, wohinter eine dunkel bewölkte Landschaft liegt. Diese könnte ebenso wie das Taschentuch des Modells auf dessen Witwenschaft im Jahre 1839 hinweisen.

Das andere Porträt, welches Fremiet-Rude im Salon von 1841 zeigte, stellt den mit dem Künstlerehepaar Fremiet-Rude befreundeten Camille Bouchet (Dijon, 1799 – Poulans, 1890) in einem ausdrucksstarken Brustbild dar.

VI.2 AUSBILDUNG EINER EFFIZIENTEREN AUSTELLUNGSSTRATEGIE VON PORTRÄTS UND HISTORIENGEMÄLDEN (1837-1845)

Im Salon von 1841 beabsichtigte die Malerin anscheinend, mehrere Facetten ihrer "Produktpalette" zu präsentieren. Mit "La duchesse de Bourgogne" demonstrierte sie weiterhin potentiell staatliche Aufträge anziehendes Talent als Historienmalerin. Das Bildnis der Madame Perraut zeigte, daß die Künstlerin auch die Erscheinung eines fülligeren, von Zeitgenossen als "undankbar" bezeichneten Modells in eleganter Pose aufwerten konnte. So appellierte sie an potentielle Porträtkundinnen und -kunden. Indem die Künstlerin das im Jahr zuvor in Dijon gezeigte Porträt des Malers Bouchet auch in Paris präsentierte, machte sie auf ihren fast gleichaltrigen Berufskollegen aufmerksam, der seit 1833 regelmäßig im Salon vertreten war und demnächst mit ihrem Ehemann nach Italien reisen sollte. Bouchet war ebenfalls ein Schüler Devosges und besaß mehrere einflußreiche Bekannte.¹⁶⁴⁵ Die Ausstellung seines Porträts diente also auch kollegialer (Selbst-)Werbung.

Vor dem Hintergrund des Salons von 1841 soll der Zeitraum von etwa 1837 bis 1848 untersucht werden. Denn während dieser Zeit weitete die Künstlerin ihren Ausstellungsradius auf die französische Provinz und das belgische Ausland aus. Dabei soll den Fragen nachgegangen werden, wie sich die Ausstellungstätigkeit Fremiet-Rudes außerhalb von Paris charakterisieren läßt und inwiefern die Künstlerin ihre Bildsujets den entsprechenden Ausstellungsorten anpaßte. Außerdem soll betrachtet werden, inwiefern sich die ausgestellten Werke von denjenigen unterscheiden lassen, welche die Künstlerin nicht zur öffentlichen Präsentation bestimmte.

VI.2.1 AUSSTELLUNGSTÄTIGKEIT IN DIJON (1837 UND 1840)

Bei den Ausstellungen außerhalb von Paris ist grundsätzlich festzustellen, daß sie weniger regelmäßig stattfanden, darunter auch die Ausstellungen der *Société des Amis des Arts de la Côte d'Or*, welche während der Lebenszeit Fremiet-Rudes nur in den Jahren 1837, 1840, 1849 und 1853 und somit zweimal während der Julimonarchie und zweimal danach organisiert wurde.

Im Allgemeinen wurde Ausstellungen von *Sociétés des Amis des Arts* eine geringere künstlerische

¹⁶⁴⁵ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, [Paris], 10.09.1839. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 143: Blatt 1, Fol. 1 v: "m' bouchet, qui connaît des [/] personnages influens."

sche Bedeutung eingeräumt. Dennoch bildeten sie eine wichtige Komponente der französischen Ausstellungslandschaft.¹⁶⁴⁶

Im Jahre 1837 gelangte Sophie Fremiet-Rudes Gemälde "Entrevue de M. le Prince et de Mademoiselle" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 96**) in Dijon zur Ausstellung, das ihr ein Jahr zuvor im Salon zu Paris präsentiert worden war. Ebenso wurde 1840 ihre – diesmal einzige – Einsendung zum Pariser Salon des Jahres 1838 "Portrait de Z[élia] L." (**A I, Kat.-Nr. 103**) in Dijon gezeigt.

Die Werke Fremiet-Rudes, welche 1837 im Pariser Salon zu sehen waren, erregten bei der *Exposition de la Société des Amis des Arts* besonderes Interesse. Man bemerkte, daß es vorteilhaft sei, daß ihre Gemälde in ihrer Heimatstadt – im Gegensatz zu Paris – nicht von anderen Gemälden erdrückt würde:

Quant au tableau de Mme Rude, il est réellement admirable. Les plans sont bien disposés et bien conçus; les personnages sont pleins de dignité; la foule que l'on aperçoit dans le lointain se précipite bien, et le coloris en est charmant. Du reste, que pourrions-nous ajouter à ce que les journaux de la capitale en ont dit lors du salon de 1837 [sic], auquel il a figuré, si ce n'est qu'ici, n'étant pas écrasé par des ouvrages plus importants, il brille encore davantage?¹⁶⁴⁷

Auch Henri Baudot hob "L'Entrevue de M. le Prince et de Mademoiselle" besonders hervor. Daneben nannte er "deux jolis petits portraits en pied dont la pose est naturellement gracieuse et la ressemblance parfaite."¹⁶⁴⁸ Sowohl das "Portrait de M. V..." (**A I, Kat.-Nr. 100**) als auch dasjenige von "M. M..." (**A I, Kat.-Nr. 101**) zeigten also die Modelle ganzfigurig. Da der Dijonaiser Kritiker Baudot hinsichtlich beider Gemälde eine "ressemblance parfaite" feststellte, stammten wahrscheinlich beide Modelle aus Dijon. In einem Brief der Künstlerin an Févret de Saint-Mémin¹⁶⁴⁹ bedankte sie sich nur für das an sie zurückgelangte *tableau*. Wie Geiger bemerkte, blieben also beide Porträts vermutlich in Dijon, was wir als zusätzlichen Hinweis auf die Herkunft der Modelle aus dieser Stadt werten können. Geiger nannte als mögliches Modell des "Portrait de M. M..." Numa Moyne.¹⁶⁵⁰ Bezüglich des "Portrait de M. V..." nahm Sanchez an, daß es sich um ein Porträt Paul-Emile Villeneuves (Dijon, ca. 27.05.1813 – Villecomte / Côte d'Or, ca. 20. o. 28.11.1897)¹⁶⁵¹ handeln könnte (**A I, Abb. Kat.-Nr. 99**),¹⁶⁵² was der von Geiger genannten eigenhändigen Datierung der Künstlerin "1838" allerdings widerspräche. Die Überprüfung der Signatur enthüllt jedoch, daß deren letzte Ziffer kaum lesbar ist, weshalb die Vermutung von Sanchez nicht auszuschließen ist. Sie wird von einer zeitgenössischen Kunstkritik unterstützt, wonach es sich bei einem der beiden Männerporträts um ein "charmant portrait d'un jeune homme confortable" handelte.¹⁶⁵³

¹⁶⁴⁶ Vgl. CHAUDONNERET 1999, S. 68-69: "Organisées en étroite collaboration avec la municipalité, ces expositions étaient ouvertes à tous les artistes (provinciaux, parisiens et étrangers) qui n'avaient pas à subir l'examen d'un jury d'admission. Les peintres avaient la possibilité non seulement de présenter des ouvrages refusés à l'exposition officielle mais également d'exposer un type d'œuvre non accepté au Salon (en particulier les esquisses). Ces expositions étaient également un complément à l'exposition officielle."

¹⁶⁴⁷ [*****]: "Feuilleton. Exposition Dijonnaise de 1837. Peinture". In: *Le Spectateur de Dijon, Journal Politique, littéraire et industriel*, 8 Jg., Nr. 116, 20.08.1837, S. [1]-[2], hier: S. 1.

¹⁶⁴⁸ *Société des amis des arts. 1837. Projet de rapport sur les ouvrages de Peinture dessin et sculpture exposés au Salon Dijonnais*. 10.08.1837. Dijon, BmD, Ms BAUDOT, 2546. – Diese Formulierung in mehreren hier zu findenden Entwürfen zu Kunstkritiken BAUDOTS findet sich in einer späteren Veröffentlichung wieder. – Vgl. hierzu: [BAUDOT] [1838], S. [19]-[20], auch zitiert bei: GEIGER [2004], S. 94.

¹⁶⁴⁹ Sophie FREMIET-RUDE an Charles-Balthazar-Joseph FÉVRET DE SAINT-MÉMIN, Paris, 29.10.1837. Dijon, MBA, 1982.32.A.190, Fol. 1 r.

¹⁶⁵⁰ Vgl. GEIGER [2004], S. 94, S. 163, Nr. 85; S. 164, Nr. 88.

¹⁶⁵¹ Dijon, AdCO, 3 E 239/04, TdN, 1813-1822 bzw. Ebd. 3 E 692/01 TdNMD 1893-1902.

¹⁶⁵² SANCHEZ 2002, S. 433, Nr. 333 " (AA) Portrait de M. V... [Anm. 29: Peut-être le *Portrait de Paul-Emile Villeneuve* (1813-1897), médecin dijonnais qui fréquenta les Rude pendant ses études à Paris. Tableau conservé au musée des Beaux-Arts de Dijon.]"

¹⁶⁵³ [*****]: "Feuilleton. Exposition Dijonnaise de 1837. Peinture". In: *Le Spectateur de Dijon, Journal politique, littéraire et industriel*, 8. Jg., Nr. 117, 22.08.1837, S. [1]-[2], hier: S. [2].

Das Porträt Paul-Émile Villeneuves zeigt den jungen Mann in einem schwarzen Anzug auf einem rot gepolsterten Stuhl aus der Epoche des Empire sitzend. Er ist in ganzer Figur dargestellt, leicht nach rechts gewendet, wo er seinen linken Ellenbogen auf einen Tisch mit ornamentiertem Überwurf stützt, der sich vor einem Kreuzstockfenster befindet. Durch dieses Fenster ist eine vergoldete Kuppel eines in der Ferne liegenden Gebäudes zu erkennen. Mit den Fingerspitzen seiner linken Hand stützt Villeneuve seinen Kopf, welcher durch einen ausgeglichenen Gesichtsausdruck, brünettes Haar und einen dünnen Oberlippen- und Kinnbart charakterisiert ist. Villeneuve befindet sich in einem Raum, dessen Boden mit im Fischgrätmuster verlegten Parkett ausgelegt ist. Seine Figur wird durch einen ockerfarbenen Paravent hinterfangen, über den teilweise eine bläulich-grün-ornamentierte Draperie herüberlappt. Links des Paravents fällt der Blick der Betrachtenden auf ein im Schatten liegendes Bücherregal. In der Ecke des Bildes unten links befindet sich ein Stapel ledergebundener Bücher, darunter eines in Richtung Villeneuves aufgeschlagen. Auf dem Tisch zwischen ihm und dem Fenster liegen eine fast gänzlich beschriebene Manuskriptseite, ein Tintenfaß mit Schreibfeder, ein Siegel oder Löschtampon auf einem Buch in rotem, papiernem Einband und mehrere Graphiken, wobei die oberste eine symmetrische Darstellung trägt.

Die Familie Paul Villeneuves war vermutlich seit langem mit derjenigen Fremiets bekannt.¹⁶⁵⁴ Der junge Mann studierte in Paris Medizin und verteidigte hier am 4. August 1840 seine *Thèse*.¹⁶⁵⁵ Die auf dem Tisch vor dem Fenster und links auf dem Bücherstapel zu sehenden Graphiken könnten auf seine Eigenschaft als angehender Doktor der Medizin hinweisen. Indessen könnte auch ein anderer Aspekt durch das Porträt betont sein. Paul Villeneuve scheint zumindest künstlerisch interessiert zu sein, was im Porträt durch die Graphiken ebenfalls zum Ausdruck gebracht wird. Möglicherweise war er sogar selber Künstler, denn am Salon von 1841 nahm ein Maler namens Paul Villeneuve teil.¹⁶⁵⁶

In der Dijonaiser Ausstellung erregten die Werke Fremiet-Rudes größere Aufmerksamkeit, unter anderem aufgrund der vorteilhaften Hängung, für die sich die Künstlerin in ihrem Brief vom 25. August 1837 bei Févret de Saint-Mémin bedankte.¹⁶⁵⁷ Eine zeitgenössische Kunstkritik enthüllt, daß die am höchsten geschätzten Gemälde gemeinsam am Ende des Ausstellungssaales zu sehen waren. Darunter befanden sich auch die Werke Fremiet-Rudes, neben heute eher unbekannteren Künstlern:

[C]e fonds de la salle contient tout ce qu'il y a de mieux dans notre exposition; et c'est là que la foule s'arrête et se partage entre mme Rude, Mm. Goyet, Dauphin, et Mlle Adèle Martin, qui a envoyé une Mère malade soignée par sa jeune fille, scène pleine d'intérêt, et traitée avec beaucoup de goût et d'art.¹⁶⁵⁸

Anlässlich der nächsten Ausstellung zu Dijon sandte die Malerin drei Porträts ein, welche im Ausstellungskatalog nicht näher identifiziert und unter einer gemeinsamen Nummer zusammengefaßt wurden.¹⁶⁵⁹ Wie einem Brief Fremiet-Rudes vom 31. Mai 1840¹⁶⁶⁰ zu entnehmen ist, reichte die

¹⁶⁵⁴ Die Geburtsakte von Claudine-Victoire FREMIET (vgl. Anm. 161) wurde unterzeichnet von einem gewissen Laurent VILLENEUVE.

¹⁶⁵⁵ GEIGER [2004], S. 88.

¹⁶⁵⁶ Ausst.-Kat. Paris 1841, S. 234: "VILLENEUVE (Paul), 38, passage Sandrié. 1982 – Vue prise en Bretagne [,] 1983 – Vue des ruines du château de la Bretèche (Loire-Inférieure)."

¹⁶⁵⁷ Sophie FREMIET-RUDE an Charles-Balthazar-Joseph FÉVRET DE SAINT-MÉMIN, Paris, 25.08.1837, Dijon, MBA, 1982.32.A.189, Fol. 1 r: "je vous prie [,] de vouloir bien recevoir mes remerciemens pour votre [,] bienveillance, à la quelle je dois la place [,] avantageuse qu'occupent mes ouvrages dans l'exposition [,] organisée par votre zèle et par vos soins éclairés."

¹⁶⁵⁸ [****]: "Feuilleton. Exposition Dijonnaise de 1837. Peinture". In: *Le Spectateur de Dijon, Journal politique, littéraire et industriel*, 8. Jg., Nr. 117, 22.08.1837. S. [1]-[2], hier: S. [1].

¹⁶⁵⁹ SANCHEZ 2002, S. 433 [Salon von 1840], Nr. 321: "(AA) Trois portraits sous le même numéro."

Künstlerin ihre Gemälde in Dijon nicht persönlich ein. Nach einem Brief ihres Malerkollegens Camille Bouchet vom 26. Juli 1840 läßt sich außerdem folgern, daß Fremiet-Rude vermutlich auch später nicht die Ausstellung besuchte. Denn Bouchet gab seine Informationen bezüglich der Hängung ihrer Gemälde an die Malerin weiter, welche er selber über seinen Freund, den oben bereits zitierten Kunstkritiker Henri Baudot, erhalten hatte:

Madame Rude a appris que ses ouvrages étaient [] très avantageusement placés et qu'on s'arrêtait avec plaisir devant son beau portrait de femme. [] C'est Henri Beaudot [sic] qui nous m'a appris les [] bonnes nouvelles que Je me suis empressé de [] communiquer à M Rude [.]¹⁶⁶¹

Bouchet war sicherlich auch deswegen über die Hängung von Fremiet-Rudes Gemälden informiert worden, weil sich unter ihnen sein eigenes Porträt befand. Es wurde von dem Kritiker Felix Schindler als besonders gelungen hervorgehoben, zumal er die meisten der zeitgenössischen Porträts als Spekulationsobjekte einschätzte:

Aujourd'hui le portrait n'est plus qu'un objet de spéculation, une marchandise à tant la toise, qui mène droit à la fortune, mais aussi le plus souvent au dédain et à l'oubli. [...] Or, madame Rude a montré, cette fois, une force et une puissance qui nous ne lui connaissions pas jusqu'à présent, et que nous sommes heureux de rencontrer dans ses œuvres. Le portrait de M. Camille Boucher [sic] est peint avec une grande énergie, et l'expression en est parfaite; c'est le meilleur que nous ayons vu à l'exposition. La chair est ferme et pleine de vérité, les muscles se dessinent parfaitement, et le modelé est bien accusé. Il y a dans les yeux de M. Camille Boucher une vie et une vivacité que le talent seul peut donner à une œuvre avec autant de bonheur que l'a fait madame Rude.¹⁶⁶²

Schindler schätzte an dem Porträt Bouchets seinen realitätsnahen Charakter. Die Qualität der anderen beiden Gemälde, welche bedeutend mehr Details aufwiesen, ordnete er dem Porträt Bouchets unter. In diesem Zusammenhang offenbarte er seine allgemein voreingenommene Haltung gegenüber der Malerei von Frauen und der Salonmalerei.

Madame Rude a exposé trois portraits que nous ne pouvions croire, au premier abord, être sortis de la main d'une femme. En effet, les femmes ont le malheur de colorer tout ce qu'elles font d'une teinte de faiblesse et de sentimentalité rêveuse, qui tient soit à leur imagination, soit à la délicatesse de leur organisation physique, et qui produit quelquefois, en peinture, des résultats déplorable. Le moi se fait trop jour dans leurs conceptions; elles donnent trop au sujet, et trop peu à la réalité objective; souvent même elles oublient entièrement l'expression et la pensée qui doivent animer les personnages qu'elles ont à représenter, pour ne consulter que leurs pensées à elles, que leurs propres impressions. [...]

Le portrait de mademoiselle est plus soigné dans les détails, plus léché,¹⁶⁶³ plus peinture de femme, si nous pouvons nous exprimer ainsi, plus parfait peut-être dans son ensemble, mais moins dans la nature et dans le vrai. C'est un portrait qui se rapproche de la manière des peintres anglais.

Ceux de M. Jacotot et de sa fille nous semblent de beaucoup inférieurs aux deux autres: les deux figures se trouvent placées sur un seul plan, et celle de l'enfant ne dit rien. La vie manque dans ce ta-

¹⁶⁶⁰ Sophie FREMIET-RUDE an Charles-Balthazar-Joseph FÉVRET DE SAINT-MÉMIN, Paris, 31.05.1840. Dijon, MBA, 1982, 31.A.191.

¹⁶⁶¹ Camille BOUCHET an Charles-Balthazar-Joseph FÉVRET DE SAINT-MÉMIN, [o.O.], 26.07.1840. Dijon, MBA, 1982.32.A.29., Fol. 1 v.

¹⁶⁶² SCHINDLER, Felix: "Feuilleton. Exposition dijonnaise de 1840. Peinture. Sixième et dernier article." In: *Côte d'Or, Journal politique, littéraire, commercial, industriel et agricole*. 1840, 2. Jg., Nr. 93, 04.08.1840. S. [1]-[2], hier: S. [1].

¹⁶⁶³ Während der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts maß die Kunstkritik dem Farbauftrag besondere Bedeutung zu. "Léché" war zur damaligen Zeit ein häufiger gebrauchter Begriff für Malerei mit glatteren Oberflächen, die als "akademisch" eingeschätzt wurde. Die Spuren des Schaffensvorgangs wurden hier durch die sogenannte "blaireutage", die Behandlung mit einem Dachshaarpinsel ("blaireau"), bewußt aufgehoben. Als Ergebnis besaß ein Werk den "letzten Schliff" ("fini"). Die "Glattemalerei" stand im Gegensatz zu Malerei mit pastosen Oberflächen, die als "avantgardistisch" galt. Der Einsatz bestimmter Maltechniken galt nicht nur als formale Entscheidung: Man sah darin philosophische, soziale, nationale – und wie bei der im Zusammenhang mit Sophie FREMIET-RUDE zitierten Kritik – geschlechtsspezifische Implikationen. – Zum zeitgenössischen Diskurs um Maloberflächen vgl.: KRÜGER, Matthias: *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850-1890*. München, Berlin 2007. Zur Definition von "Pastos" s. ebd. S. 12-13 und vor allem S. 85-86: "Der blaireau und die Toilette des Bildes".

bleau; c'est une œuvre de salon, mais ce n'est pas une œuvre d'art comme le portrait de M. Camille Boucher [sic].

Durch Schindler erfahren wir, daß es sich bei dem zweiten Porträt um dasjenige von "M. Jacotot et de sa fille" handelte (**A I, Kat.-Nr. 107**). Dieses Gemälde wurde im *Spectateur de Dijon* als "leçon de piano" näher charakterisiert,¹⁶⁶⁴ weshalb wir, die beiden letztgenannten Kunstkritiken resümierend, annehmen können, daß es Monsieur Jacotot darstellte mit seiner am Klavier sitzenden Tochter. Dabei handelte es sich wahrscheinlich entweder um Henri-Victor oder Fortuné Jacotot,¹⁶⁶⁵ deren aus Dijon stammender Vater Joseph Jacotot, sich in Paris niedergelassen hatte.¹⁶⁶⁶

Im Gegensatz zu Schindler, der aufgrund seiner Detailgenauigkeit das "Portrait de mademoiselle ..." zwar mehr als das Porträt Jacotots und seiner Tochter, jedoch weniger als dasjenige Bouchets schätzte, lobte der *Spectateur de Dijon* dieses ganzfigurige Frauenporträt als durch die holländische Malerei inspiriert. Aufgrund der Kurzbeschreibung in einem Zeitungsartikel im *Journal de la Côte-d'Or*¹⁶⁶⁷ kann es als das im Salon von 1838 gezeigte "Portrait de Mlle Z[é]lia L." identifiziert werden (**A I, Kat.-Nr. 103**).¹⁶⁶⁸

Wie oben bemerkt, war diese Persönlichkeit in Dijon wahrscheinlich nicht bekannt. Doch ist zumindest für die anderen Einsendungen nach Dijon zu bemerken, daß die dargestellten Personen zu Dijon entweder in einem historischen oder persönlichen Bezug standen.

Bei beiden Dijonnaiser Ausstellungen, 1837 und 1840, stellte die Künstlerin Gemälde aus, welches sie zuvor im Pariser Salon gezeigt hatte. Diese Gemälde waren es, die in Dijon das Hauptinteresse der Kritiker und des Publikums erregten. Das Porträt Camille Bouchets wurde als einziges Werk zuerst in Dijon ausgestellt und anschließend in Paris. Möglicherweise hatte die Kritik Schindlers sie dazu ermutigt. Die Dijonnaiser Ausstellungskataloge und zeitgenössischen Kunstkritiken verweisen darauf, daß die Künstlerin in den beiden genannten Ausstellungen gegen Künstler eines eher lokalen Bekanntheitsgrades konkurrierte. Die Konkurrenz war auch zahlenmäßig geringer, so daß ihre Werke hier regelmäßiger wahrgenommen wurden als in Paris. Die Malerin scheint der Dijonnaiser Ausstellung eine geringere künstlerische Bedeutung zugemessen zu haben, da sie diese nicht zum Anlaß eines Dijonbesuches nahm.

¹⁶⁶⁴ [****]: "Feuilleton. Exposition Dijonnaise. Salon de 1840. (Premier article)". In: *Le Spectateur de Dijon, journal politique, littéraire et industriel*, 11. Jg., Nr. 102, 21.07.1840, S. [1]-[2], hier: S. [1]: "Portraits. Les portraits ne sont pas très-nombreux au salon de cette année, ce dont nous nous félicitons; car, en général, ce ne sont pas les productions les plus agréables au public. Les tableaux de ce genre, traités avec un talent aussi supérieur que le portrait de femme, en pied, peint par Mme Rude et indiqué sous le n. 321 de la notice, sont rares, même aux expositions de Paris. Cet ouvrage nous rappelle les meilleurs maîtres de l'école hollandaise. C'est un véritable chef-d'œuvre de dessin, de couleur et d'harmonie; la pose est simple, et en même temps pleine de noblesse; les moindres détails sont rendus avec une rare perfection. Si Mme Rude n'avait pas déjà donné des preuves de son grand talent, ce seul travail la mettrait au premier rang des peintres de portraits, comme son mari est au premier rang des sculpteurs de notre époque. Nous avons encore deux portraits de cette dame, l'un que l'on pourrait appeler la leçon de piano, plein de grace et de vérité; l'autre représentant, sur un fond vigoureux, la tête d'un jeune artiste, pleine de vie et d'expression."

¹⁶⁶⁵ Vgl. auch GEIGER [2004], S. 85.

¹⁶⁶⁶ Dies trifft auch auf den Komponisten Pierre-Louis-Philippe DIETSCH (Dijon, 17.03.1808 – Paris, 20.02.1865) zu.

¹⁶⁶⁷ [o.V.]: "Exposition dijonnaise. – 1840. (Deuxième article)." In: *JCO*, 29.07.1840, 40. Jg., Nr. 91, S. [1]: "Mme. Rude, dont le talent s'était déjà montré avec avantage à notre première exposition, nous paraît cette fois supérieure à elle-même dans le portrait. Rien de plus vrai, de plus gracieux, de mieux fini que le portrait en pied d'une dame occupée à choisir des bijoux dans son écrin; [...]."

¹⁶⁶⁸ Vgl. GEIGER [2004], S.97.

VI.2.2 AUSSTELLUNGSTÄTIGKEIT IN BELGIEN (1835 UND 1841 BIS 1843)

In Belgien stellte Sophie Fremiet-Rude größtenteils Werke aus, die sich im Pariser Salon bereits bewährt hatten. So sandte sie nach der am 1. März 1835 begonnenen Ausstellung in Paris sandte ihr Porträt von "Mademoiselle E. D[e]bry" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 95**) an ihren Vater Louis Fremiet in Mons. Dieser bemühte sich mit seinem Brief vom 07. Juli 1835¹⁶⁶⁹ bei Monsieur Verplanken, *concierge de l'académie de peinture de Gand*, um die Platzierung des Gemäldes im am 20. des Monats beginnenden Salon zu Gent und um seine anschließende Zusendung an seine Besitzerin namens Debry.¹⁶⁷⁰ Fremiet bezog sich bei seiner Bitte auf die Empfehlung Vanderhaerts, der circa 1834 in Brüssel eine renommierte Abendschule eröffnet hatte und in Belgien einen so ausgezeichneten Ruf genoß, daß er 1836 in Brüssel zum *professeur de dessin d'après l'antique à l'école royale de gravure* und 1839 zum Direktor der Akademie von Gent ernannt wurde.¹⁶⁷¹

Wie von französischer erhielt das Porträt auch von belgischer Seite exzellente Kritiken. Ein gewisser "J.L." zitiert in seinem Leserbrief an die Redaktion der belgischen Zeitung *L'Emancipation* vom 28. August 1835 einen Artikel der französischen Zeitung *Le National* vom 14. April desselben Jahres und schließt sich der dortigen positiven Bewertung des Porträts an:¹⁶⁷²

Je suis un amateur, par conséquent je ne viens pas m'élever en juge et chercher à casser les jugemens que vous avez portés avec beaucoup d'esprit, mais peut-être avec un peu de précipitation. Je réclame seulement contre la manière dont votre correspondant a apprécié le tableau de M. Geirmaert [X] Si vous accueillez, Monsieur, ces observations, me permettrez-vous de citer aussi le portrait exposé par M^{me} Rude-Fremiet, dont vous n'avez pas fait mention. Voici ce qu'on lit sur cette dame dans le *National*, journal français, article du 14 avril dernier sur le salon de Paris: "Si je ne me trompe, M^{me} Haudebourg-Lescot a laissé échapper cette année le sceptre qu'elle tenait depuis longtemps parmi les femmes artiste; juste au retour des choses d'ici-bas. Elle avait autrefois [X] élée à recueillir l'héritage de toutes deux. Pour cela elle n'a à se contenir à la hauteur où la place au-dessus de ses rivales le [X] n° 1912 qu'elle a exposé... Il est difficile de rencontrer des ajustements, des détails de tout genre traités avec plus de grâce, de finesse et de perfection."

Quant à moi, et je crois être ici l'organe des connaisseurs, le portrait par M^{me} Rude me paraît être le meilleur portrait du salon de Gand. S'il ne frappe pas de prime abord l'amateur ordinaire, c'est que rien, dans cette production simple et naturelle ne tient du charlatanisme. Mais l'artiste instruit dans son art, y retrouvera une étude sévère de la nature, étude basée sur les ouvrages des maîtres qui ont excélé dans ce genre. On ne pourrait je pense adresser qu'un seul reproche au personnage de ce tableau, c'est que les bras et les mains ne sont pas d'un ton ni d'un faire assez solides, et ne détachent pas assez de la robe de satin qui est admirablement peinte. Du reste cette production est plus que remarquable et ne serait pas désavouée par De Laroche, à l'école duquel elle semble appartenir. [...]

Nach der – erst 1849 wieder organisierten – Ausstellung in Dijon 1840 und dem Pariser Salon

¹⁶⁶⁹ Louis FREMIET an Monsieur VERPLANKEN, Gent, Universitätsbibliothek, Ms G 6149 (Exposition Triennale XVIe salon à Gand Lettres Autographes d'Artistes. [1835] Nr. 236, Fol. 1 r: "Monsieur, [/] A la demande de M.^f Vanderhaert peintre à Bruxelles, [/] je vous adresse pour le Salon d'exposition qui va s'ouvrir à - [/] Gand, un tableau dont je suis momentanément propriétaire et qui [/] devra être ainsi annoncé dans le Livret: Portrait de Femme, par [/] M.^{de} Rude. [/] je vous prie, Monsieur, de vouloir bien donner vos bons [/] soins au décaissement, au placement et au réencadrement de ce [/] tableau, et aussitôt après l'exposition, de l'expédier sous l'adresse [/] suivante à la personne à laquelle il appartient: [/] à Madame Debry, à la sous-préfecture, à Péronne, dép.^t de [/] la Somme, (France) "

¹⁶⁷⁰ Madame DEBRY in Péronne, wohnhaft in der Unterpräfektur (*sous-préfecture*) des Verwaltungsbezirks Somme. Hier hatte ihr Mann Fleurus DEBRY vom 31.05.1831 bis zum 24.07.1837 das Amt des Unterpräfekten inne. – Vgl. GEIGER [2004], S. 162, Nr. 84 n. Auskunft der *Archives Départementales de la Somme*.

¹⁶⁷¹ VANDER LINDEN in: *BNB* (1936-1938), Sp. 341: "En 1834, il exécuta un tableau de la famille Hambrouck, de Louvain, et peu de temps après, il fonda, dans un estaminet d'Ixelles, une école du soir, qui fut appelée l'Académie Vander Haert. [...]. En 1836, le gouvernement le nomma professeur de dessin d'après l'antique à l'école royale de gravure fondée à Bruxelles. [...] Il sollicita vainement la place de directeur de l'Académie de Bruxelles devenue vacante en 1839, par suite du décès de J. Paelinck (1781 -19 juin 1839). Mais le conseil communal de Gand l'appela à la direction de l'Académie de cette ville."

¹⁶⁷² J.L.: "Exposition de Gand. Au Rédacteur". In: *L'Emancipation*, 28.08.1835. Brüssel, 6. Jg., Nr. 240, S. [3].

von 1841 konzentrierte sich die Ausstellungstätigkeit Fremiet-Rudes bis 1843 in besonderem Maße auf Belgien.

Wie bei der Ausstellung des Porträts von "Mlle E. D[e]bry" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 95**) in Gent, läßt sich auch bei der Teilnahme der Künstlerin an der Ausstellung in Mons – zumindest für 1841 – beobachten, daß Sophie Fremiet-Rude die Ausstellungsorganisation ihrer Werke teilweise Familienangehörigen übertrug.

Die Kunstaussstellung in Mons fand erstmals im Jahre 1841 statt, so daß Louis Fremiet die Einsendungen unter dem Namen seiner Tochter ausschließlich aus den Beständen seiner eigenen Sammlung ihrer Werke bestritt. Dazu gehörten neben dem oben genannten, hier mit "Le Grand Condé" betitelten Aquarell nach "L'Entrevue de M. le Prince et de Mademoiselle" ein nicht näher identifiziertes Porträt (**A I, Kat.-Nr. 112**) und zweimal eine "Tête d'étude" (**A I, Kat.-Nr. 110** und **111**) unbestimmter Technik. Möglicherweise handelte es sich bei diesen nicht näher bestimmbareren Werken um die beiden Kopfstudien, welche die Künstlerin im Brüsseler Salon von 1821 gezeigt hatte. Während die letztendlich gelungene Organisation der Kunstaussstellung zu Mons im Jahre 1841 die Künstlerin möglicherweise überraschte, konnte sie sich anlässlich derjenigen im Jahre 1843 auf sie vorbereiten. An der am 22. Mai 1842 beginnenden Ausstellung in Mons nahm sie nicht teil. Wahrscheinlich entschloß sie sich, das Gemälde "La Duchesse de Bourgogne" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 109**) 1842 in Brüssel und im Rahmen seiner Rückführung nach Frankreich 1843 in Mons auszustellen.¹⁶⁷³ Das Gemälde befand sich also seit seiner erstmaligen Ausstellung in Paris im Jahre 1841 auf einer "Tournée" im Ausland. 1849 wurde es in Dijon ausgestellt und vom dortigen Museum angekauft, wodurch dem Gemälde eine möglichst großflächige und langwirksame Aufmerksamkeit zuteil wurde.

VI.3 KÜNSTLER- UND SELBSTPORTRÄTS

Für die Zeit von etwa 1836 bis 1842 sind mehrere Porträts von Künstlern aus dem direkten Umfeld Fremiet-Rudes bekannt, worunter bereits dasjenige Paul-Emile Villeneuves (183[6]) (**A I, Abb. Kat.-Nr. 99**), beschrieben wurde.

Weitere Porträts von befreundeten Malern schuf sie von Jean-Auguste Devillebichot (Talent, 08.11.1804 – Dijon, ca. 16.11.1862),¹⁶⁷⁴ und Camille Bouchet, die ebenso wie sie selbst Schüler von Devosge gewesen waren.

Das Porträt Camille Bouchets (**A I, Abb. Kat.-Nr. 106**) wurde vor der zweiten Hälfte der 1840er Jahre geschaffen. Es zeigt ihn im Brustbild in Dreiviertelansicht nach rechts vor einem rot-braun changierenden Hintergrund. Durch den linken Bildrand angeschnitten, ist eine abgerundete, vergoldete Stuhllehne mit grünem Bezug zu erkennen. Er trägt dunkle Kleidung, an deren linkem Ärmelende eine weiße Oberhemdmanschette seine linke Hand betont, deren Knöchel leicht gerötet sind. Mit ausgestelltem linkem Ellenbogen scheint der Porträtierte auf der Höhe seines Brustbeins mit seiner Hand, an der der Zeigefinger abgespreizt ist, sein Gewand zusammenzuhalten. Durch die Schlichtheit des Gewandes und des Hintergrunds wird nicht nur die Hand, sondern vor allem das ernsthafte Gesicht des Porträtierten mit dunklem, gelocktem Haar und der den geschlossenen Mund umspielenden Kinnbart hervorgehoben. Die dunklen Augen des Modells scheinen die Betrachtenden zu fixieren. Es fällt auf, daß Fremiet-Rude ihren Künstlerkollegen

¹⁶⁷³ Vgl. Textband, **Kapitel V.3**.

¹⁶⁷⁴ Dijon, AdCO, 3 E 617/01, TdNMD 1802-1812 [18. Brumaire, Jahr 13] bzw. Ebd., 3 E 239/18, TdD, 1853-1862.

ohne Utensilien darstellte, welche auf seine Tätigkeit als Maler schließen lassen. Geiger sieht in dem Gemälde das freundliche und kommunikative Wesen des Modells verewigt.

Ebenso wie das Porträt Bouchets, ist dasjenige Jean-Auguste Devillebichot (**A I, Abb. Kat.-Nr. 102**). Dennoch läßt es sich zeitlich einordnen – einerseits durch den Stempel auf der Rückseite der Leinwand¹⁶⁷⁵ und andererseits durch die Zusendung des Porträts an Devillebichot, welche vor dem siebzehnten Februar 1838 erfolgte.¹⁶⁷⁶ Im selben Brief schreibt sie, es sei ihr schwergefallen, sich von dem Gemälde zu trennen, da es sie über die Abwesenheit Devillebichots hinwegtröstet habe.¹⁶⁷⁷ Dies hatte sie bereits 1819 ihrer Freundin Cécile Demoulin-Moyne anlässlich der Zusendung des ihrigen geschrieben,¹⁶⁷⁸ was nahe legt, daß für die Künstlerin Porträts ihrer Freunde gewissermaßen die Funktion eines Stellvertreters einnahmen.

Devillebichot ist in dunkler Kleidung vor einem energisch gemalten Hintergrund dargestellt. Dennoch unterscheiden sich beide Gemälde grundlegend. Devillebichot ist frontal sitzend in Dreiviertelfigur zu sehen, wobei seine übereinandergeschlagenen Knie nach links, sein Kopf jedoch nach rechts weisen, woher eine unsichtbare Lichtquelle seinen Körper und seine direkte Umgebung beleuchtet. Die Augen des Dargestellten erwecken den Eindruck eines leichten Stigmatismus – während sein linkes Auge einen festen Punkt in der Ferne zu fixieren scheint, wirkt das rechte wie vor sich ins Leere blickend.¹⁶⁷⁹ Sein hellbraunes, glattes Haar flankiert sein Gesicht bis zur Höhe seiner Wangenknochen. Er trägt einen kurzen Kinnbart. Das helle Gesicht kontrastiert mit seinem weiten, breitkragigen, dunklen Mantel, der in Brusthöhe aufgesprungen ist und hier ein weißes Oberhemd erkennen läßt, welches auch oberhalb des linken Handgelenks aus dem Mantelärmel heraustritt. Die Hände Devillebichots scheinen sich in seinem Schoß in seinem Gewand zu vergraben. Der großzügige Mantel erweckt den Eindruck einer dreiecksförmigen Fläche, wodurch der Kopf und die Hände Devillebichots betont werden. Doch besitzt sein Porträt weniger Präsenz als dasjenige Bouchets, dessen Blick unmittelbar auf die Betrachtenden zu fallen scheint. Devillebichot ist zudem stärker in den Bildraum eingebunden durch den höheren Definitionsgrad seiner Umgebung, eines Stuhls mit einem Bezug aus beigefarbenem Stoff mit grünem floralem Muster¹⁶⁸⁰ und einer roten Draperie, wie sie sich in ähnlicher Form im Porträt der Madame Perraut (**A I, Abb. Kat.-Nr. 104**) oder in demjenigen François Rudes (**A I, Abb. Kat.-Nr. 116**) wiederfindet.

Das mit 1842 datierte Porträt ihres Mannes (**A I, Abb. Kat.-Nr. 116**) stellt ihn ebenfalls auf einem Stuhl dar. Doch erscheint das Modell hier den Betrachtenden näher. Auch durch den Blick Rudes scheint die Distanz zu den Betrachtenden geringer. Er ist auf einem diagonal nach rechts ausgerichteten Stuhl dargestellt, auf dessen rechter Armlehne seine rechte Hand ausgestreckt liegt und von dessen linker Armlehne seine linke Hand locker herabfällt. Das Inkarnat besitzt, wie die Malweise dieses Porträts insgesamt eine bedeutend höhere Feinheit als im Porträt Devillebichots, so

¹⁶⁷⁵ Die Adressenangabe im Stempel der Leinwand lautet: "HARO [...] rue des petits Augustins N° 26." Diese Adresse ist für das Haus HARO von 1837 bis 1849 bekannt. – Vgl. ROTH-MEYER [2004], Bd. 3 [Répertoire des Marchands de couleurs à Paris au XIXe siècle d'après les Almanachs et Annuaire du Commerce]: S. 416-417.

¹⁶⁷⁶ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, [Paris], [Anfang 1838]. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 160. – Vgl. auch GEIGER [2004], S. 95 und 164.

¹⁶⁷⁷ Ebd., Blatt 1, Fol. 1 r: "ne soyez [/] pas trop fâché si je l'ai retenu [/] bien long-temps, mais nous sommes [/] si loin de vous que la pensée de nous [/] séparer encore du portrait nous *attristait* [/] car voyez vous, nous vous aimions au [/] milieu de nous et nous vous regrettons [/] bien sincèrement, on a vraiment tort de [/] prendre des habitudes tout aussi bien [/] celle d'aimer que toutes autres."

¹⁶⁷⁸ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 05.07.1819. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 2 u. 3, hier: Blatt 1, Fol. 1 r: "je suis sûre que tu es bien [/] fâchée contre moi du retard que j'ai mis à t'envoyer [/] ton portrait tu ne dois cependant pas nous en [/] vouloir il n'est pas étonnant que nous ayons gardé [/] le plus long tems possible. [der Punkt ligiert] le portrait de notre [/] bonne amie."

¹⁶⁷⁹ GEIGER [2004], S. 95 liest in seinem Gesichtsausdruck Unentschlossenheit und Melancholie ("indécision et mélancholie"), welche sie als Verweis auf die ungewisse Zukunft DEVILLEBICHOTS interpretiert.

¹⁶⁸⁰ Das Sitzmöbel gleicht demjenigen der Mlle DE MONTPENSIER (Vgl. A I, Abb. Kat.-Nr. 98).

daß man vermeint, an den Händen Rudes seine Venen hindurchscheinen zu sehen. Die dunkle Kleidung Rudes, ein schwarzer Gehrock, eine darunterliegende leicht glänzende Weste und eine schwarze Kappe betonen sein würdevolles Gesicht mit den starken, dunklen Augenbrauen und kontrastieren mit seinem Haar und bis zur Brust reichenden Bart. Deren weißgraue Farbe korrespondiert mit den gebauschten Manschetten, welche unter den Ärmeln des Gehrocks hervortreten. Am rechten Bildrand ist eine mittig einfach geraffte rötliche Draperie zu erkennen.

Wie Geiger richtig bemerkte, erinnert die Komposition des Porträts François Rudes an die Papstikonographie, welche Raffael durch sein "Porträt Julius II." prägte.¹⁶⁸¹ Bertrand erwähnte 1887 eine *Etude* nicht spezifizierter Technik, welches "Rude en costume d'Évêque" gezeigt haben solle.¹⁶⁸² Möglicherweise handelte es sich um eine Studie für das vorliegende Gemälde, wobei Bertrand aufgrund der aus der Renaissancekunst gewohnten Ikonographie hoher Geistlicher das Kostüm Rudes entsprechend fehlinterpretierte. Die Pose Rudes ähnelt derjenigen, welche er für 1846 für eine Daguerreotypie von Eugène Jobard (Lebensdaten unbekannt) einnahm (**A I, Abb. Kat.-Nr. 116.1**)¹⁶⁸³ und in der er durch reproduzierende Graphiken verewigt wurde.¹⁶⁸⁴ Sophie Fremiet-Rude prägte also durch das Porträt François Rudes bewußt das öffentliche Bild ihres Ehemannes, auch indem sie es 1845 zum Pariser Salon einsandte. Aus diesem Grund ließ sie dem Gemälde besondere Sorgfalt angedeihen. Die Sammlung des Musée des Beaux-Arts von Dijon birgt eine Zeichnung, welche das Gemälde wiedergibt (**A I, Abb. Kat.-Nr. 117**). Diese undatierte Zeichnung in schwarzer Kreide, gehöht in Weiß auf hellbraunem Papier, ist sicherlich zeitlich in die unmittelbare Nähe zum mit 1842 datierten Gemälde einzuordnen. Nach der Vermutung Geigers¹⁶⁸⁵ handelt es sich um eine Vorzeichnung zum Gemälde. Zwar ist nicht auszuschließen, daß die Zeichnung im Rahmen der Entstehung des Gemäldes geschaffen wurde, doch spricht der hohe Definitionsgrad der Ausführung dafür, daß es von Fremiet-Rude als eigenständiges Kunstwerk eingeschätzt wurde. Eine weitere Zeichnung auf grauem Papier in schwarzer Kreide, gehöht in Weiß mit den Maßen von acht mal neun Zentimetern befand sich 1988 in einer Privatsammlung (**A I, Kat.-Nr. 166**).¹⁶⁸⁶ Doch besitzen wir keine genaueren Hinweise zur Komposition der Zeichnung. In derselben Technik, jedoch auf hellbraunem Papier, schuf die Künstlerin zwei weitere gezeichnete Porträts ihres Mannes, die den Bildhauer in Dreiviertelfigur nach rechts zeigen, mit einem kürzer und zugleich voller abschließenden Bart (**A I, Kat.-Nr. 130** und **Kat.-Nr. 154**).

Eine dieser Zeichnungen befindet sich heute in einer Familie der Nachfahrerschaft Cécile Demoulin-Moynes (**A I, Kat.-Nr. 154**), die andere in den Brüsseler Musées royaux des Beaux-Arts

¹⁶⁸¹ Vgl. GEIGER [2004], S. 102 m. Abb. in F. und S. 168, Nr. 98. "Un *Portrait de Rude*, dessiné pourrait être une étude pour le portrait peint."

¹⁶⁸² BERTRAND in: *L'Art* (1887), Bd. 1, S. 162. – GEIGER [2004], S. 181, Nr. 149 sieht diese Studie im Zusammenhang mit dem Gemälde "Les Adieux de Charles Ier".

¹⁶⁸³ PLANCHON-DE FONT-RÉAULX, Dominique: *Le daguerréotype français. Un objet photographique*. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée d'Orsay, 13.05.-17.08.2003; USA, New York, The Metropolitan Museum of Art, 22.09.2003-04.01.2004), Paris 2003, S. 285, Kat.-Nr. 201: JOBARD, Eugène: *Portrait de François Rude*. 1846. Daguerreotypie, 15,0 x 12,7 cm, Dijon, MBA, Inv.-Nr. 1397, (Schenkung Eugène JOBARD, 1899). – Obwohl der Frage nachgegangen wurde, ob Sophie FREMIET-RUDE nach Daguerreotypien oder Abbildern anderer photographischer Techniken arbeitete, konnte hierzu kein Beweis gefunden werden.

¹⁶⁸⁴ Vgl. z.B. A I, Abb. Kat.-Nr. 116.2.

¹⁶⁸⁵ GEIGER [2004], S. 102.

¹⁶⁸⁶ Vgl. das Angebot Monsieur R[...] P[...]s an den Louvre aus dem Jahre 1988, folgende Zeichnung zu erwerben: "Le dessin en question est réalisé sur papier gris, crayon noir et crayon blanc pour la lumière, dimension réduite 8 a 9 cm traité avec beaucoup de métier et de caractère réaliste. Au dos divers renseignements sur la provenance." Paris, Musée du Louvre, Dokumentation zu François RUDE (Korrespondenz). – Die Zeichnung wurde nicht durch den Louvre erworben, doch gelang die Kontaktaufnahme der Autorin dieser Dissertation vom 10/2003 mit Monsieur R[...] P[...]. Nach seiner Auskunft hatte er sich 1988 als Mittelsmann für den Verkauf der Zeichnung eingesetzt, deren Verbleib heute ungewiß sei.

de Belgique (**A I, Kat.-Nr. 130**).¹⁶⁸⁷ Das Exemplar in Brüssel besitzt einen enger gefaßten Ausschnitt der Büste Rudes und weist weniger Anwendung der weißen Kreide auf. Wie auf der Zeichnung des Musée des Beaux-Arts de Dijon wurde sie lediglich zur Akzentuierung im Bereich des Gesichts, vor allem des Bartes, eingesetzt. Auf der Zeichnung in der Privatsammlung hingegen wurde zur Darstellung des gesamten Bartes weiße Kreide verwendet. Alle drei hier genannten Zeichnungen sind weder signiert noch datiert. Das "zeitlose Gesicht" François Rudes im Werk seiner Frau ist umso bemerkenswerter, als sowohl die Brüsseler Zeichnung als auch diejenige in der Privatsammlung als jeweiliges Pendant ein Selbstporträt besitzen, die ihren Alterungsprozeß erkennen lassen. Denn diese Pendants sind in einem Abstand von acht Jahren datiert und stellen die Malerin in unterschiedlichen Altersstufen dar. Aufgrund des Betrachtungszeitraums des vorliegenden Kapitels soll hier zunächst nur das Brüsseler mit 1842 datierte Porträt Sophie Fremiet-Rudes¹⁶⁸⁸ als Pendant zum Porträt François Rudes thematisiert werden (**A I, Kat.-Nr. 118 und 130**). Auf dieses Brüsseler Pendant zweier Zeichnungen bezog Geiger folgendes Zitat aus einem Brief der Künstlerin an Jean-Auguste Devillebichot:

[J]’ai fait le portrait de Rude, et le mien je voudrais, que vous le *vin*[der Rest unleserlich wegen Stockflecken und Ablösung der oberen Papierschicht] [] parceque ce sont mes meilleurs ouvrages. [] je vous dirai en confidence que M^r Steuben, [] a dit a un de ses élèves, en confidence [] aussi, que Ingres ne ferait pas cela,¹⁶⁸⁹

Geiger sah es als gesichert an, daß es sich bei den hier genannten Porträts um die beiden Zeichnungen handelte, da Ingres für seine Porträtzeichnungen berühmt war und sie die Formulierung der Künstlerin so interpretierte, daß es sich um ein Pendant handeln müsse.¹⁶⁹⁰ Doch erscheint es unwahrscheinlich, daß die Künstlerin angesichts ihres 1842 vollendeten Porträts François Rudes in Öl (**A I, Abb. Kat.-Nr. 116**) seine Porträtzeichnung qualitativ höher einschätzte, zumal sie später das Ölporträt und nicht die Zeichnung zum Salon von 1845 einsandte. Außerdem handelte es sich bei der Zeichnung ihres eigenen Porträts um eine Zeichnung nach ihrem im Sommer 1841 gemalten Selbstbildnis in Öl (**A I, Abb. Kat.-Nr. 114**).¹⁶⁹¹ Somit sind die 1921 aus einer Brüsseler Privatsammlung in das Museum von Brüssel gegebenen beiden Zeichnungen zwar qualitativ hochwertige Werke. Es handelte sich jedoch um eigenhändige Kopien. Wahrscheinlich gelangten sie im Rahmen der Teilnahme Fremiet-Rudes am Salon von 1842 in Brüssel oder 1843 in Mons zu Bekannten nach Belgien, wo sie sowohl der Erinnerung an das Künstlerpaar dienten als auch der Vermittlung ihrer neuesten und von ihr als besonders gelungen empfundenen Kompositionen.

In ihrem Selbstporträt in Öl vermittelte sie ausdrücklich ein Bild von sich, von dem sie sich wünschte, daß es in der Nachwelt erhalten bliebe:¹⁶⁹²

[J]’ai passé mon été a faire des [] portraits, le mien par exemple, seulement [] en buste auquel j’ai encore beaucoup a [] faire, mais qu’on trouve trop sérieux, [] c’est-à-dire les bourgeois, mais je leur réponds [] que je me peindrai en riant quand je serai [] imbécile, car vraiment il faudrait l’être [] au dernier point pour se sourire toute [] une journée, quand on s’impatiente, d’avoir [] une laide et vieille figure, si difficile [] a attraper, je veux dans mon portrait [] avoir l’air de quelque chose, la postérité [] croira qu’il était ressemblant, voilà une [] agréable perspective.

¹⁶⁸⁷ Vgl. GEIGER [2004], S. 168, Nr. 99 m. Abb. in s-w.

¹⁶⁸⁸ Vgl. GEIGER [2004], S. 169, Nr. 100 m. Abb. in s-w.

¹⁶⁸⁹ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, [Paris], 04.02.[1843]. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 155, Blatt 1, Fol. 2 r.

¹⁶⁹⁰ GEIGER [2004], S. 103: "Il s’agit de toute évidence de pendants, et la référence à Ingres dont les portraits dessinés étaient célèbres peut s’expliquer, même si l’appréciation de Steuben paraît quelque peu flatteuse."

¹⁶⁹¹ Vgl. GEIGER [2004], S. 167-168, Nr. 96, S. 167 m. Abb. in s-w.

¹⁶⁹² Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, [o.O.], Lundi [30.08.1841]. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 163, Blatt 1, Fol. 1 r u. v.

Zwar kokettierte die Künstlerin, daß sie angesichts ihres – von ihr übertriebenen – Alters und ihrer angeblichen Häßlichkeit sich nicht über längere Zeit habe anlächeln können. Doch enthüllte sie zugleich, daß sie sich mit einem ernsthaften Gesichtsausdruck darstellte, um mehr Autorität zu vermitteln, was jedoch den Bürgern, von denen sie sich merklich abzugrenzen versuchte, unverständlich sei. Wie in den anderen bekannten Künstlerporträts von ihrer Hand verzichtete die Malerin auf Attribute, welche auf ihre Eigenschaft als Künstlerin hinwiesen. Damit unterscheidet sie sich beispielsweise von Paelinck, der sich 1828 in seinem Selbstporträt zwar in derselben Position darstellte, die sich im Selbstporträt Fremiet-Rudes aus dem Jahre 1841 wiederfindet, aber mit Zeichenmaterial, welches unter seinem linken Ellenbogen hervorblickt und vor einem hellen Hintergrund stehend (vgl. **A I, Abb. Kat.-Nr. 114.1**). Außerdem wählte sie zwar eine rechteckige Leinwand, allerdings einen ovalen Rahmenausschnitt.

Das Selbstporträt Fremiet-Rudes zeigt die Malerin im Profil nach rechts sitzend im Brustbild, den Kopf in Dreiviertelansicht und die Augen anscheinend den Betrachtenden entgegengerichtet. Das helle Gesicht der Künstlerin wird durch ihre dunklen, oben gescheitelten, seitlich in regelmäßigen Locken herunterfallenden und hier mit einem zarten schwarzen Schleier umgebenen Haare betont. Ihr elegantes schwarzes Seidenkleid besitzt einen passenden, ihre Silhouette knapp über der Taille locker umlaufenden schlichten Umhang. Das Modell sitzt auf einem Stuhl mit knapp am rechten Bildrand sichtbarer runder Lehne. Die rot-braune Farbe des Polsters korrespondiert derweil mit derjenigen des leicht strukturierten Hintergrunds.

Gab es einen konkreten Anlaß, der die Künstlerin dazu bewegte, Zeitgenossen und der Nachwelt ihr Selbstbild zu vermitteln? Seit dem Ende der 1830er Jahre thematisierte die Künstlerin verstärkt ihr Alter,¹⁶⁹³ was ihr Bedürfnis erklären könnte. Zudem konkretisierte sich möglicherweise bereits Anfang der 1840er Jahre François Rudes Romreise, welche er im April 1843 mit seinem Freund Camille Bouchet antrat. Die Tatsache, daß kurz vor dieser Reise beide Ehepartner für den Fall ihres Todes einander ihren Besitz übertrugen¹⁶⁹⁴ verdeutlicht, daß beide die Reise als risikoreich einschätzten.

Anlässlich der Ausstellung des Porträts François Rudes beklagte sie, daß es durch die Öffentlichkeit nicht ausreichend geschätzt wurde:¹⁶⁹⁵

[J]’ai exposé cette année le portrait [/] de Rude, il n’était pas fort bien placé [/] cependant on le trouvait généralement un [/] des meilleurs de l’exposition, selon les [/] artistes demoins, car le public a besoin [/] pour admirer qu’on se *pavane* dans [/] de bonnes plans, ou on mettait autre fois [/] les bons ouvrages, mais on se trouve [/] maintenant des médiocrités, protégées par [/] des hommes médiocres aussi , mais bien — [/] placés pour soutenir les faibles, ceux [/] qui sont dans la classe des *oprimés* [/] n’ont encore trouvé personnes, qui — [/] veuillent se charger de leur causes. — [/] j’avais exposé aussi une petite baigneuse, [/] qui était si mal placée, qu’on ne — [/] pouvait la voir, cependant on l’avait [/] trouvée assez bien.

Dieser Brief enthüllt, daß die gesamten Werke Fremiet-Rudes im Salon sehr ungünstig platziert waren und daß die Künstlerin überzeugt war, im Salon hätten nur noch protegierte Künstler eine Chance. Sicherlich ist in der von ihr empfundenen Zurückweisung der Grund zu suchen, daß die

¹⁶⁹³ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 13.02.1838. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 79 u. 80, hier: Blatt 1, Fol. 1 r u. v: "nous t'avons [/] bien désinée ce jour là pour dégourdir [/]tes vieilles jambes avec les notes nous [/] cabriolions comme a quinze ans. il fallait [/] voir rude faisant tous ses pas de théâtre [/] comme sous l'em[x]p-ire, vraiment ma chere [/] de notre temps on dansait au moins,"

¹⁶⁹⁴ "Donation par M^r Rude a [sic] sa femme", 12.04.1843. Paris, AN, minutier central des notaires parisiens, étude XLIII (M^e GIRARD), liasse 835. – "Donation par M^{me} Rude a [sic] son mari", 12.04.1843. Ebd. – Die Texte der *beiden donations entrevifs* stimmen überein.

¹⁶⁹⁵ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, [o.O.], 24.06.1845. Dijon, BmD PF Aut. Nr. 149, Blatt 1, Fol. 1 r u. v.

Künstlerin seit dem Anfang der 1840er Jahre auf andere Ausstellungsorte auswich und nach 1845 bis zum Ende der Julimonarchie nicht mehr am Pariser Salon teilnahm.

VI.4 WEITERE PORTRÄTS

Da die Künstlerin mit ihrer Porträtmalerei den Hauptteil ihrer Einnahmen bestritt, mußte ihre Historienmalerei regelmäßig zurücktreten. 1839 sprach sie diesbezüglich von "une tournée de portraits qui n'est [/] pas encore fini"¹⁶⁹⁶ und von "l'utile doit toujours passer [/] avant l'agréable".¹⁶⁹⁷ Dennoch verwandte die Malerin, auch bei Porträts, die vermutlich nicht für eine Ausstellung intendiert waren, große Sorgfalt auf die Charakterisierung des Modells.

Dazu gehört ein bislang unveröffentlichtes Porträt eines Mädchens, oben rechts datiert "Sophie Rude Fremiet [/] 1842", das 1985 nach der Testamentsverfügung einer belgischen Privatsammlerin in die Sammlung der Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique gelangte (**A I, Abb. Kat.-Nr. 118**). Die Datierung und die Provenienz des Gemäldes könnten darauf hinweisen, daß die Künstlerin die Brüsseler Ausstellung 1842 selbst besuchte und beschickte und anlässlich ihres Belgienaufenthaltes dieses Porträt malte. Dafür spricht auch ein Vergleich mit der Radierung von Charles Billoin (Brüssel, 13.12.1813 – Brüssel, 10.12.1869) nach dem von seinem Lehrer Henri Vanderhaert 1839 gemalten Familienporträt¹⁶⁹⁸, welches sich bis zur Mitte der 1990er Jahre in einer belgischen Privatsammlung befand (Vgl. **A I, Abb. Kat.-Nr. 83.1**). Ein Vergleich mit der mittig dargestellten ältesten Tochter Vanderhaerts namens Elisabeth enthüllt, daß es sich bei dem Gemälde Fremiet-Rudes um ein Porträt derselben handeln könnte.

Das Gemälde zeigt das Mädchen leicht nach rechts gewendet vor einem Klavier stehend, den Blick den Betrachtenden entgegengerichtet. Das rundliche Gesicht ist umfassen von dunklem, mittig gescheiteltem Haar, das seitlich zu Affenschaukeln zusammengeflochten ist. Die Dargestellte trägt ein weißes, decolletiertes Kleid mit einem zarten Oberstoff. Über ihre linke Ellenbeuge geschlungen fällt ein roséfarbenedes Tuch mit eingearbeitetem floralem Muster. Diese Farbe findet sich in einem mit einem roséfarbenen Band zusammengebundenen Rosenstrauß wieder, welcher auf der Notenablage eines vor dem Mädchen stehenden Klaviers liegt. Die linke Hand des Modells berührt sachte die Tasten ohne sie herunterzudrücken. In seiner Rechten befindet sich ein beidseitig bezeichnetes Notenblatt. Über diesen Arm fällt ein beigefarbenes Tuch mit Troddeln gröberer Struktur. Das Mädchen befindet sich vor einem grünen Hintergrund, vor dem eine ockerfarbene, floral strukturierte Draperie unregelmäßig herunterfällt.

Wie die Tochter des der Künstlerin freundschaftlich nahestehenden Jacotot, charakterisierte sie also diese junge Frau durch das Attribut eines Klaviers als musisch begabt.

Im selben Jahr malte die Künstlerin ein mit 1842 datiertes Porträt,¹⁶⁹⁹ welches drei Personen darstellte, eine ältere Dame, ein junges Mädchen und einen Herrn mit lichtem Haar (**A I, Abb. Kat.-**

¹⁶⁹⁶ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, [o.O.], [Ende 1839]. Dijon, BmD PF Aut. Nr. 154: Blatt 1, Fol. 1 v.

¹⁶⁹⁷ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, Cachan, 27.10.1839. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 146, Blatt 1, Fol. 1 r.

¹⁶⁹⁸ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 13.08.1839. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 83 u. 84, hier: Blatt 1, Fol. 1 v: "le pere a pourtant écrit qu'il voulait [/] faire les portraits de ses enfans, pendant qu'ils les avait, je crois qu'il [das Apostroph nachträglich eingefügt] veut nous jouer la [/] commedie d'un tendre père, mais nous le [/] connaissons trop pour y croire, et je suis bien [/] persuadée que s'il commence cet ouvrage il ne [/] le finira jamais."

¹⁶⁹⁹ GEIGER [2004], S. 104, Nr. 104: "Ce groupe pourrait illustrer un roman ou une pièce de théâtre mettant en scène une famille bourgeoise sous Louis-Philippe."

Nr. 119). Vermutlich handelt es sich um ein Familienporträt. Am linken Bildrand befindet sich das stehende, ein kurzärmeliges, helles, mit einer Schleife hoch gegürtetes Kleid tragendes Mädchen, die ihre linke Hand auf die Armlehne des Stuhls ihrer Mutter legt und den Blickkontakt zu dieser sucht. Dieser wird von der Mutter erwidert. Die Fingerspitzen der rechten Hand der Mutter berühren derweil in einer grazilen Geste ihren Hals unter dem Kinn. Diese verleiht dem ansonsten eher gröberen Gesicht der Mutter eine gewisse Eleganz, ebenso wie ihre Haube, welche mit frischen Blumen geschmückt ist. In ihrer linken Hand, die in ihren Schoß fällt, hält sie ein Buch. Auf die Stuhllehne hinter der Mutter, legt der ebenso wie seine weiblichen Familienmitglieder elegant gekleidete Vater seine Hände. Sein Gesicht ist durch einen ernsthaften Blick in Richtung der Betrachtenden und sein am Oberkopf schütteres Haar gekennzeichnet. Das Gemälde spiegelt das Familienideal des neunzehnten Jahrhunderts wider, in dem der Vater als Familienoberhaupt die höchste Position einnimmt und die weiblichen Familienmitglieder eine emotionale Verbindung hervortreten.

Ein bislang unveröffentlichtes, mit 1843 datiertes Porträt einer jungen Dame zeigt das Modell wie im Selbstporträt Fremiet-Rudes von um 1841 (**A I, Abb. Kat.-Nr. 114**), in einem ovalen Rahmenausschnitt (**A I, Abb. Kat.-Nr. 120**). Im Gegensatz zum Selbstporträt war dieser jedoch bei dem Damenporträt von 1843 im vorhinein festgelegt, denn die Malschicht zieht sich nur über denjenigen Teil der hell grundierten Fläche, welche anschließend durch den Rahmen zum Vorschein kam (Vgl. **A I, Abb. Kat.-Nr. 120.1**). Das leicht nach links gewendet stehend dargestellte Modell befindet sich vor einem rotbraunen Hintergrund, wie er im Gemälde Camille Bouchets zu finden ist. Doch ist das Modell hier bis zur Taille zu sehen, wodurch die schlanke Figur der jungen Frau, ebenso wie ihr raffiniertes, weißes Gewand betont wird. Es besitzt ein großzügiges, bis an die Schultern reichendes Dekolleté, mit einer über die Brust und die Schultern fallenden breiten Spitze. Darunter schauen plissierte kurze Ärmel hervor, an denen breite roséfarbene Taftbänder befestigt sind. Die Dargestellte, die ihr langes, dunkles Haar in einer schlichten, ihre eleganten Gesichtszüge betontenden Frisur nach hinten gebunden trägt, besitzt als einzigen Schmuck längliche Ohringe. Das Gemälde wurde in einer belgischen Privatsammlung lokalisiert.¹⁷⁰⁰ Möglicherweise ist dies wiederum ein Hinweis darauf, daß das Modell aus diesem Land stammte und daß es während eines dortigen Aufenthalts der Künstlerin, beispielsweise anlässlich der Ausstellung in Mons von 1843, entstand.

Wie anhand dieses Porträts einer jungen Frau und desjenigen Camille Bouchets (**A I, Abb. Kat.-Nr. 106**) zu beobachten, scheint die Malerin um 1840 häufiger einen diffus-rötlichen Hintergrund bevorzugt zu haben, wie er farblich ähnlich in Porträts von Peter-Paul Rubens (Siegen, 28.06.1577 – Antwerpen, 30.05.1640) oder der Malerei des englischen Malers Sir Thomas Lawrence (Bristol, 13.04.1769 – London, 07.01.1830) zu finden ist. Dieser Hintergrund wurde auch für das "Portrait de Monsieur Wasset" (geb. 1773) (**A I, Abb. Kat.-Nr. 124**) gewählt, welches ebenso wie dasjenige seiner Tochter "Mme Armand Sérieux, née Wasset" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 125**) nicht datiert ist. Beide nicht datierten Gemälde gelangten 1895 nach dem Testament seines Sohnes Achille-François Wasset (geb. ca. 1819 – Paris, 1895)¹⁷⁰¹ vom 12. Juni 1889¹⁷⁰² in die

¹⁷⁰⁰ Der Nichte der aktuellen Besitzerin des Gemäldes sei für die Zusendung einer Farbphotographie freundlich gedankt.

¹⁷⁰¹ Achille-François WASSET starb am 28.02.1895 in Paris im Alter von 76 Jahren. – Sein Nachlaß, u.a. bestehend aus Münzen und Medaillen der Renaissance wurde vom Staat unter der *École des beaux-arts* und dem *musée de Cluny* aufgeteilt (vgl. Paris, AN, AJ 52 450: *École nationale supérieure des beaux-arts, collections du musée des études et de la bibliothèque, dons et legs*).

¹⁷⁰² Vgl. die Transkription des Testaments von Achille-François WASSET, vollzogen durch Pierre-Emile DELAFON, Leiter der *succursale* der Etude XXXIII von Louis-Camille GENTIEU in Paris am 12.06.1889. Transkription von Pierre-Emile DELAFON vom 01.03.1895. Paris, AN, AJ 52 450 (Mikrofilm, Spule 2).

Sammlung des Musée des Beaux-Arts de Dijon, gemeinsam mit der oben beschriebenen Zeichnung des Porträts François Rudes von Hand seiner Ehefrau. Eine Formulierung in seinem Testament weist darauf hin, daß das Porträt von Marie Dequevauviller, der Ehefrau Achille-François Wassetts, welches er an seinen Schwager Dr. Dequevauviller vererbte, möglicherweise ebenfalls von Sophie Fremiet-Rude stammt (vgl. **A I, Kat.-Nr. 203**).¹⁷⁰³

Das "Portrait de Monsieur Wasset" zeigt das Modell im Talar eines *conseiller référendaire à la Cour des Comptes*, ein Amt, welches er seit 1834 in Paris innehatte.¹⁷⁰⁴ Der dunkle Talar mit über seine Brust fallendem weißem Spitzenjabot kontrastiert mit dem diffusen rot-braunen Hintergrund des Gemäldes, welches durch sein leicht nach rechts gewendetes, würdevolles Gesicht dominiert wird. Sein am Oberhaupt schütteres und an den Schläfen ergrautes Haar verrät sein Alter von etwa sechzig Jahren.

Dieses Porträt und dasjenige der Tochter Monsieur Wassetts, Madame Armand Sérieux, besitzen fast dieselben Maße. Für das "Portrait de Madame Sérieux" wählte die Künstlerin jedoch einen in Grün- und Brauntönen changierenden Hintergrund mit einer angedeuteten Struktur, wie sie bereits häufiger für Draperien in Porträts Fremiet-Rudes beschrieben wurde. Die Hintergründe beider Porträts, die aufgrund ihrer identischen Maße wahrscheinlich nebeneinander gehängt wurden, bilden also einen Komplementärkontrast. Auch innerhalb des Porträts der Madame Sérieux, welches das Modell ebenfalls im Brustbild, jedoch sitzend zeigt, werden dezente Kontraste hergestellt. Das hellgraue, kurzärmelige Kleid und der ihre Brust überkreuzende spitzenumsäumte Schleierumhang mit passender Haube betonen die vornehme Blässe des Modells, welche lediglich durch ihren Mund und ihre Wangenröte belebt wird. Am linken Bildrand ist eine rot gepolsterte Stuhllehne zu erkennen mit gothisierendem Schnitzwerk aus ebonisiertem Holz. Während der rote Hintergrund im oben beschriebenen Porträt einer unbekanntenen Frau von 1843 ihr lebhaftes Temperament widerzuspiegeln scheint (**A I, Abb. Kat.-Nr. 120**), unterstützt die gedämpfte Farbgebung des "Portrait de Madame Sérieux" die eher melancholische Ausstrahlung der Porträtierten.

War hinsichtlich des Frauenporträts von 1843 (**A I, Abb. Kat.-Nr. 120**) der ovale Bildausschnitt offenbar vorgegeben, so scheint ein weiteres Frauenporträt aus dem Jahre 1844 gar einen motivischen Bezug zu seinem blattvergoldeten, die Bildecken optisch abrundenden Originalrahmen zu besitzen (**A I, Abb. Kat.-Nr. 126**). Mit seiner vergoldeten Bekrönung im neubarocken Stil erscheint dieser wie eine Fortsetzung des repräsentativen Bildhintergrunds, der durch eine wallend herabfallende rotgoldene Draperie mit dahinter liegender rot marmorierter Doppelsäule und dem Ausblick auf eine baumbewachsene Landschaft unter wolkigem Himmel geprägt ist. Die junge Dame namens Rose Lorin ist stehend bis auf Kniehöhe dargestellt. Ihre Arme, welche die Malerin offenbar während des Malvorgangs verschlankte, wie am rechten Ellenbogen der Dargestellten erkennbar, treffen sich in ihren sich leicht berührenden Händen. Man beachte die elegant geschwungene Linienführung, besonders der linken Schulter und, korrespondierend, des rechten Arms. Das Oberteil ist ähnlich wie dasjenige im zuvor beschriebenen Porträt spitz zulaufend gestaltet und besitzt eine das bis über die Schultern reichende Dekolleté umlaufende breite Spitze. Das Gesicht Rose Lorins ist durch seitlich hochgesteckte dunkle Haare umrahmt. Das Modell

¹⁷⁰³ Vgl. ebd. Blatt 1, Fol. 1v u. Blatt 2, Fol. 1 r: "Les portraits de mon frère [sic! – muß heißen: père], Conseiller [/] référendaire à la Cour des Comptes et de [/] ma seur [sic], Madame Armand Sérieux [/] ayant été exécuté par Madame Sophie [/] Rude, femme du sculpteur François Rude [/] je les offre au Musée de Dijon, ainsi [/] que le petit portrait de Monsieur Rude [/] fait d'après nautre, au crayon noir, par sa [/] femme. [/] Le portrait de ma femme, née Marie [/] Dequevauviller sera remis à mon beau-frère [/] le docteur Dequevauviller."

¹⁷⁰⁴ *Cent-Cinquantenaire de la Cour des Comptes*. (Ausst.-Kat. Archives de France, Hôtel de Rohan 1957). [Paris 1857], S. 132, Nr. 694.

trägt keinerlei Schmuck. Doch findet sich das Ornament der Spitze ihres Dekolletés fast exakt in dem vergoldeten Bilderrahmen wieder, wodurch eine harmonische Einheit hergestellt wird und das plastische neubarocke Ornament an der oberen Rahmenmitte die Wirkung einer Bekrönung des Modells erzielt.

Das Porträt der etwa dreiundzwanzigjährigen Rose Lorin (Dijon, 1821 – Dijon, 1891) (**A I, Abb. Kat.-Nr. 126**) wurde sicherlich in Paris gemalt, von wo es die Künstlerin zu einem unbekanntem Zeitpunkt nach Dijon zu Jean-Auguste Devillebichot schickte, um es von ihm oder einer anderen von ihm beauftragten Person mit Firniß versehen zu lassen.¹⁷⁰⁵ Denn das Modell war die Tochter von Alexie Drugne (1799 – 1880) und Henri Lorin de Fargière (geb. 1787 – Dijon, 13.02.1878), *chevalier de la Légion d'honneur* und Rat am *Cour d'Appel* zu Dijon. Sie lebte ab 1854 ebendort in einem Hôtel, welches direkt an die alte Stadtmauer gebaut worden war.¹⁷⁰⁶ Hier sind weite Teile der originalen Innenausstattung des ehemaligen Wohnhauses der Familie Lorin erhalten, darunter auch das *boudoir* der Rose Lorin am Ende der Enfilade auf der ersten Etage des rechten Gebäudeflügels. Doch hing das Gemälde wahrscheinlich nicht im recht kleinen Zimmer der unverheirateten Tochter des Hauses, sondern im davorliegenden elterlichen Salon, wo es von auch von nicht zur Familie gehörenden Personen bewundert werden konnte. Er ist noch heute mit grüngrau gestrichenen Holzpaneelen mit geschnitzten Rokokoornamenten ausgestattet, mit denen die orange-goldene Farbgebung des Gemäldes komplementär harmoniert.¹⁷⁰⁷ Nach dem Tod Rose Lorins gelangte das Gemälde in die Familiennachfolge ihrer Großtante Rose Thorey. Dort befindet sich das Gemälde noch heute.¹⁷⁰⁸

Aus der Schaffensphase Fremiet-Rudes während der Julimonarchie sind zwei weitere Porträts bekannt. Eines davon, ein Familienporträt (**A I, Abb. Kat.-Nr. 134**), war im Sommer 1845 projektiert¹⁷⁰⁹ und wurde vermutlich spätestens Anfang des Jahres 1846 begonnen, auf das es datiert ist. Denn das mittig auf dem Schoß seiner Mutter Anne-Louise-Nicolas Moyne, geborene Benoist, liegende Kleinkind Jeanne-Marie-Félicie Moyne wurde am 21. April 1845 geboren und verstarb am 30. Januar 1846.¹⁷¹⁰ Das Mädchen ist etwa in dem Alter, welches es zur Zeit seine frühen Todes hatte, schlafend dargestellt. Dies könnte darauf verweisen, daß das Kind *post mortem* gemalt wurde und das Gemälde der Familie des ebenfalls dargestellten François-Numa Moyne zur Erinnerung an das erste, doch früh verlorene gemeinsame Kind diene.¹⁷¹¹ Das Kind ist in Ganzfigur

¹⁷⁰⁵ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, [o.O.], [o.J.]. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 158: Blatt 1, Fol. 1 r: "je vais [] encore avoir rec[unleserliche Textstelle] votre obligeance [] pour me vernir un portrait que j'ai [] fait à Mme Lorin"; Blatt 1, Fol. 2 r: "le portrait de M^{elle} Lorin sera à Dijon dans une quin[y]z-aine [] de jours."

¹⁷⁰⁶ Das ehemalige Wohnhaus befindet sich heute in der rue Hernoux, Nr. 6, nachgewiesen in: BAZIN, Jean-François: *Le tout Dijon*. Dijon 2003, S. 462: "Le bâtiment en retour comporte quatre belles pièces en enfilade. Au fond de celle-ci se trouve le boudoir de Rose Lorin, fille célibataire du conseiller à la cour François-Claude Lorin, acquéreur de l'hôtel en 1854." – FOURCAUD (1904, S. 268 und S. 480) nennt einen gewissen "M. Lorin, de Rambouillet (1901)", der zu der entfernteren Verwandtschaft Rose LORINS gehören konnte.

¹⁷⁰⁷ Mein freundlicher Dank gilt den aktuellen Besitzern des Hauses, Maître Paul und Madame Anne BLAGNY für die freundliche "Privatführung" in ihrem Hause.

¹⁷⁰⁸ Vgl. die genealogische Aufstellung von Monsieur M[...] DE T[...], dem aktuellen Eigentümer des Gemäldes vom 16.01.1987. Dijon, MBA, Dokumentation zu Sophie FREMIET-RUDE. [Stand: 1999, danach klassiert an unbekanntem Ort.] und die genealogischen Angaben zur Familie im Brief von Monsieur M[...] DE T[...] an Vera KLEWITZ, 14.02.2005 [Dokumentation von Vera KLEWITZ]. – Den Eigentümern des Gemäldes sei für ihre Informationen, die freundliche Einladung und Möglichkeit zur Untersuchung des Gemäldes freundlich gedankt.

¹⁷⁰⁹ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, [o.O.], 24.06.1845. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 149: "peut-être irais-je [] m'installer à chambole pendant quelques [] mois pour y faire le tableau de numa [] mais tout cela est encore dans le vague."

¹⁷¹⁰ Geburtsakte von Jeanne-Marie-Félicie MOYNE, 21.04.1845, geb. in Dijon am selben Tag. Dijon, AmD, 1845 (21) 5 Mi 9 (R 212) Naissance et Adoption, Nr. 269. Eltern: François-Numa MOYNE und Anne-Louise-Nicolas BENOIST. – Todesakte von Jeanne-Marie-Félicie MOYNE, 30.01.1846, gest. in Dijon am selben Tag. Dijon, AmD, 1846 (21) 5 Mi 9 (R214), Nr. 67. – Vgl. auch GEIGER [2004], S. 105.

¹⁷¹¹ BOLLOCH, Joëlle: "Photographie après décès: pratique, usages et fonctions". In: *Le dernier portrait*. (Ausst.-Kat. F, Musée d'Orsay, Paris, 05.03.-26.05.2002). Paris 2002, S. 112-145, hier: S. 115. – Zu Beispielen von Daguerreotyp-

dargestellt und seine Füße reichen bis zum unteren Bildrand. Es liegt im Schoß der Mutter, den Kopf durch ihren linken Unterarm leicht erhöht. Die Ausbuchtung des Kleides kann anatomisch nicht durch ihr eigenes Knie bedingt sein und verrät, daß die Mutter das Kind mithilfe einer Unterstützung hält. Diese rührt wahrscheinlich vom Knie ihres Mannes her, über welches der Rock ihres weißen Tüllkleides fällt. Die Mutter ist in Dreiviertelansicht nach rechts sitzend dargestellt, ihre rechte Hand unter die des Kindes gelegt. Auf demselben länglichen Sitzmöbel, das mit einem hellen, mit langstieligen, weißen aufgesprungenen Blumen und roten Knospen verzierten Stoff bespannt ist, sitzt zu ihrer Linken ihr Mann in festlichem Anzug. Seine rechte, bis an den linken Bildrand reichende Hand, ruht auf der Rückenlehne des Möbels, seine linke auf seinem Knie liegende Hand scheint den rechten Bildrand zu berühren. Der den Betrachtenden frontal sein Gesicht zuwendende Vater "umarmt" somit seine Familie. Sein freundliches Gesicht läßt ebenso wenig wie das seiner zwar ernsthafter schauenden Frau ein Familiendrama erahnen, das zum Zeitpunkt der Fertigstellung des Porträts wahrscheinlich bereits eingetreten war.

Hinter dem Kopf der Frau und dem trotz der Perspektive erhöht dargestellten Kopf des Mannes ist eine blaugrüne Draperie sichtbar vor einem rechts im Bild erscheinenden braunen Hintergrund.

Wie in photographischen Bildnissen, deren Siegeszug durch die Daguerreotypie gerade begann,¹⁷¹² wurde im Gemälde die Ambiguität des Zustands des Kindes durch seine Darstellung im Schlaf gewahrt. Die Einbindung des toten Kindes in eine Komposition gemeinsam mit den Eltern ist im Vergleich zu Daguerreotypien jedoch ungewöhnlich. In den 1840er Jahren wuchs die Anzahl von Ateliers, in oder von denen Daguerreotypien angefertigt wurden in Paris und anderen Großstädten rasch. Durch den hohen Konkurrenzdruck entdeckte man bald die *Portraits après décès* als Geschäftszweig.¹⁷¹³ Im Hinblick auf die relativ hohe Belichtungszeit der Daguerreotypieplatten zu Beginn der 1840er Jahre wäre die Darstellung des Kindes in selbiger Position zwar möglich gewesen, die Position der Eltern hätte durch die Verpflichtung zu längerem Stillhalten jedoch an Natürlichkeit eingebüßt. Gegenüber der Daguerreotypie besaß ein gemaltes Porträt außerdem den Vorteil der Farbigkeit, weshalb die von Fremiet-Rude gemalte Familienszene eine höhere Lebensnähe ausstrahlte, als es zu dieser Zeit ein mit photographischen Mitteln erzieltes Bildnis gekonnt hätte. Entscheidend für die Wahl Sophie Fremiet-Rudes als Porträtistin der Familie war jedoch sicherlich ihre Freundschaft mit der Familie Moyne.

Das Familienporträt François-Numa Moynes eine besonders entscheidende memoriale Funktion. Denn das Gemälde stellt sehr wahrscheinlich sowohl das erste als auch das letzte Bildnis des Kindes dar. Andererseits besitzt dieses Gemälde einen besonders illusionistischen Charakter, weil es das Wunschbild einer glücklichen, vollständigen Familie festhält. Es ist ein sehr intimes Gemälde, in dem auf Hinweise auf religiöse Aspekte verzichtet wurde, die zu dieser Zeit häufiger mit Darstellungen Kranker oder in Agonie befindlicher Menschen ineinandergriffen.¹⁷¹⁴

Bereits vor diesem Familienporträt hatte die Künstlerin François-Numa Moyne, den älteren Sohn ihrer Freundin Cécile Moyne, in Paris porträtiert, wo er sein Medizinstudium am 20. August 1841

pien von Eltern mit ihrem verstorbenen Kind um die Mitte des 19. Jahrhunderts vgl. ebd. S. 119, 124-125 und S. 195-197.

¹⁷¹² BOLLOCH, Joëlle: "Le portrait post mortem". In: Ausst.-Kat. Paris / New York 2003-2004, S. 206-207 und Katalog, S. 208-211.

¹⁷¹³ BOLLOCH in: Ausst.-Kat. Paris 2002, S. 115.

¹⁷¹⁴ OPINEL, Annick: *Le peintre et le mal (France, XIXe siècle.)*. Paris 2005, S. [201]-206: "Les tableaux peints avant 1850."

abschloß.¹⁷¹⁵ Im Januar des Jahres 1836 notierte er in sein Haushaltsbuch, welches er von 1833 bis 1838 führte, den Kauf eines Bilderrahmens und einer Kiste für den Versand seines Porträts. Somit läßt sich sein nicht lokalisiertes Porträt auf 1835 datieren (**A I, Kat.-Nr. 96**). Offenbar sandte die Künstlerin ihrer Freundin Cécile Moyne, der anzunehmenden Auftraggeberin, als Vorgesmack eine kleinere Kopie (**A I, Kat.-Nr. 97**):¹⁷¹⁶

je t'envoie une petite [/] copie de ton grand original je désire [/] que ce portrait de ton numma te fasse [/] autant de plaisir que j'en ai eu a le [/] faire. tout le monde ici le trouve ressemblant [/] dis nous bien vite si vous êtes du même [/] avis toi et les tiens. numma voulait — [/] quelques accessoires qui rappelaient son état, [/] mais j'ai pensé que tu ne tiendrais pas [/] du tout, a regarder souvent de semblables [/] gentillesses.

Hinsichtlich der zugesandten Kopie nannte die Künstlerin keine Technik. Wahrscheinlich handelt es sich hier um eine Zeichnung, denn sonst hätte Fremiet-Rude gleich das Original in Öl schicken können. Doch besaß Cécile Moyne zumindest ein kleineres Porträt in Öl, dasjenige Claudine-Victoire Vanderhaerts (**A I, Kat.-Nr. 105**),¹⁷¹⁷ welches möglicherweise eine Kopie nach einem anderen Gemälde darstellte. In diesen beiden Porträts von François-Numa Moyne, dem ehemaligen Spielkameraden ihres eigenen verstorbenen Sohnes Amédée, scheint sie bewußt auf jegliches Bildinventar verzichtet zu haben. Unter Bezug auf eine Liste von Madame Mairel d'Eslon zitierte Rabut weitere Porträts von François-Numa Moyne und seiner Familie in der Sammlung ihrer Nachfahren. Die von Rabut zitierten Werke wurden von Geiger nur teilweise in ihr Werkverzeichnis von 2004 aufgenommen. Rabut nannte unter anderem folgende "Grands tableaux", welche sie als "grandes toiles en pied" spezifizierte,¹⁷¹⁸ so "Le docteur Moyne, sa femme et sa fille [sic] 1844", welches Geiger mit dem von ihr lokalisierten, auf 1846 datierten "Portrait de Numa Moyne avec sa Femme et sa fille Félicie" identifizierte (**A I, Kat.-Nr. 134**),¹⁷¹⁹ das allerdings drei Personen in Dreiviertelfigur zeigt und welches von Rabut mit "1844" datiert worden war. Neben diesem Porträt nannte Rabut einige weitere Porträts von Angehörigen der Familie Moyne.¹⁷²⁰ Nach der Veröffentlichung von Werken Fremiet-Rudes in der Sammlung der Nachfahren der Familie Moyne im Jahre 1908 durch Rabut, nahmen Prost oder Brune 1912 ebendort den Bestand an Wer-

¹⁷¹⁵ Zur Datierung der *Thèse* François-Numa MOYNES vgl. GEIGER [2004], S. 88, zum Rechnungsbuch vgl. ebd., S. 83. – Das Haushaltsbuch François-Numa MOYNES soll sich nach GEIGER [2004] bei Monsieur Pierre BARBIÉ befinden, der auch Autor eines Typoskripts zur Genealogie seiner Familie ist. Beide Quellen waren uns jedoch nicht zugänglich.

¹⁷¹⁶ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, [Paris], [ca. Ende 1835]. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 77 u. 78, Blatt 1, Fol. 1 r. – Der Brief läßt sich durch den Eintrag François-Numa MOYNES in sein Haushaltsbuch bezüglich des Bilderrahmens für sein Porträt datieren.

¹⁷¹⁷ In einem Brief an Cécile DEMOULIN-MOYNE vom 06.03.1840 (nicht lokalisiert) beschreibt die Künstlerin, François-Numa MOYNE hätte über ein kleines gemaltes Porträt der 1839 verstorbenen Claudine-Victoire VANDERHAERT im Besitz seiner Mutter eine Ähnlichkeit zwischen dieser und ihrer Tochter, der soeben angekommenen Ziehtochter Martine VANDERHAERT festgestellt. – Vgl. RABUT in: *Le bien public* (30.07.1908), S. III, Sp. 2: "sa figure est très distinguée; toutes les personnes qui ont connu sa pauvre maman trouvent que la petite a son doux regard et "tout le trait" de sa figure. Numa trouve qu'elle ressemble au petit portrait peint que tu as."

¹⁷¹⁸ Hier sei die vollständige Liste nach RABUT zitiert (Vgl. Ebd., hier: Sp. 4): "Voici la liste de ceux [portraits] qu'elle a faits dans la famille Moyne (1) [Anm. 1: Cette liste nous a été communiquéé par Mme Mairel d'Eslon]: Au crayon: Sidonie Moyne enfant 1812; Léon Moyne; Cécile Moyne âgée; Lucie Moyne enfant; Albéric Febvre. Grands tableaux: Cécile Moyne 1819 (tableau peint à Bruxelles et retouché par David); M. Léon Moyne, avoué à Dijon 1843; Mme Léon Moyne; Leur fille; Le docteur Moyne, sa femme et sa fille [sic] 1844; Anatole Moyne, avocat; Gaspard Moyne; Un fort beau portrait de religieuse hospitalière; Mme Agathe Moyne 1860; Mme Numa Moyne et son fils (grandes toiles en pied)."

¹⁷¹⁹ Vgl. GEIGER [2004], S. 171, Nr. 110.

¹⁷²⁰ Das Porträt von "Mme Numa Moyne et son fils" (nicht lokalisiert) (**A I, Kat.-Nr. 172**), "M. Léon Moyne, avoué à Dijon 1843", sowohl als Porträt in Öl als auch als Zeichnung (letzteres: **A I, Kat.-Nr. 181**), "Mme Léon Moyne" und "Leur fille" (Vgl. **A I, Kat.-Nr. 122**). Weiterhin nannte RABUT das Porträt von "Gaspard Moyne" (**A I, Kat.-Nr. 129**) und von "Anatole Moyne, avocat" (**A I, Kat.-Nr. 128**).

ken der Künstlerin auf. In ihrer "Liste des tableaux peints par Sophie Fremiet-Rude et se trouvant actuellement (1912) dans la famille Moyne-Bichot à Dijon et à Chambolle (Côte-d'Or)".¹⁷²¹

1 Cécile Moyne en 1819 portrait peint à Bruxelles et retouché par David [] 2 Léon Moyne, avoué à Dijon sa femme et sa fille 1843 [] 3 Le Docteur Moyne, sa femme et sa fille 1844 [] 4 Gaspard Moyne (1845) [] 5 Anatole Moyne (1845) [] 6 Très beau portrait d'une Religieuse hospitalière 1846 environ [] 7 M^{me} Agathe Moyne 1847 environ [] 8 Le Docteur Moyne et sa fille [] 9 M^{me} Numa Moyne et son fils 1860[.]

Die Datierung des Porträts des "Docteur Moyne, sa femme et sa fille" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 134**) durch Prost ("1844") stimmt also mit derjenigen bei Rabut überein, widerspricht jedoch der Datierung des Gemäldes bei Geiger ("1846").¹⁷²² Stimmt die Datierung durch Rabut und Prost, so könnte es sich nicht um die Darstellung von Numa Moyne und seiner Familie handeln, denn sein erstes Kind wurde im Jahre 1845 geboren. Die Identifizierung des Modells mit diesem Arzt und seiner Familie erscheint jedoch sehr wahrscheinlich, da er das einzige Mitglied der Familie Moyne ist, das bis zur Mitte der 1840er Jahre nachweislich eine *thèse* abgeschlossen hatte und als Mediziner den Titel eines *docteur* trug.

Obwohl Rabut und Prost innerhalb eines sehr kurzen Zeitraums Werke aus derselben Sammlung aufnahmen, stimmten ihre Angaben nicht überein: Die Erwähnung auf der Liste Prosts eines Porträts von "Léon Moyne, avoué à Dijon sa femme et sa fille 1843" (**A I, Kat.-Nr. 122**) unter ein und derselben Nummer suggeriert, daß die Porträts von Léon Moyne, seiner Frau und seiner Tochter im Jahre 1843 auf ein und denselben Bildträger gemalt wurden, während Rabuts Formulierung im Unklaren läßt, ob es sich nicht vielleicht um drei verschiedene Gemälde handelt. Die Liste Prosts zählt zwar insgesamt weniger Porträts auf als diejenige Rabuts. Dennoch fand er in der Familie Moyne-Bichot ein – bei Rabut ungenanntes – Porträt auf, nämlich neben dem Porträt von Gaspard Moyne (1845) (**A I, Kat.-Nr. 129**) und dem ebenfalls 1845 gemalten Porträt von Anatole Moyne (**A I, Kat.-Nr. 128**) dasjenige des "Docteur Moyne et sa fille" (**A I, Kat.-Nr. 173**), vermutliches Pendant zum Porträt von "Mme Numa Moyne et son fils" (**A I, Kat.-Nr. 172**), dessen Datierung Prost mit "1860" angab. Dank der Berücksichtigung von Prosts Liste läßt sich der Forschungsstand zu den Porträts Fremiet-Rudes teilweise revidieren.

So schlug Geiger als mögliche Identifizierung des von Rabut zitierten Porträts Anatole Moynes¹⁷²³ ein mit 1847 datiertes Porträt eines jungen Mannes vor. Prost nannte als Datierung des 1912 in der Sammlung Moyne-Bichot befindlichen Gemäldes Anatole Moynes, wobei es sich um das bei Rabut zitierte handeln muß, das Jahr 1845 (**A I, Kat.-Nr. 128**). Doch könnte es sich bei dem 1847 gemalten Porträt eines jungen Mannes um ein späteres Gemälde nach demselben Modell handeln. Da Anatole Moyne am 15. Januar 1829 geboren wurde, war er zur Entstehungszeit des Gemäldes achtzehn Jahre alt. Dies könnte mit dem Alter des Porträtierten auf dem mit 1847 datierten Gemälde übereinstimmen (**A I, Kat.-Nr. 137**). Außerdem trug es anlässlich seiner Versteigerung Ende des Jahres 1994 ein Etikett mit der Nummer 167. Diese Nummer wurde im Katalog der Dijonaiser Ausstellung im Jahre 1849 einem der Porträts der Künstlerin zugewiesen, wo sie auch ein "Portrait de M. A. M..." zeigte.¹⁷²⁴

¹⁷²¹ PROST / BRUNE [1912]: "RUDE, S." 20305-20318, hier: 20311/20312. – PROST unternahm auch den ersten Versuch eines Ausstellungsverzeichnisses, das jedoch teilweise fehlerhaft ist (Vgl. ebd. 20314: Exp. Dijon 1837: "2 Portrait de M^{me} de S; 3 L'effroi maternel, d'après un tableau original de Franquelin" – Das Gemälde "L'effroi maternel [...] stammt von der Künstlerin M^{me} de S.).

¹⁷²² GEIGER wies auf diese Diskrepanz nicht hin. Im Gegensatz zu GEIGER war mir die betreffende Privatsammlung im Burgund leider nicht zugänglich.

¹⁷²³ GEIGER [2004], S. 105, S. 171, Nr. 110 und S. 172, Nr. 114.

¹⁷²⁴ In der Dijonaiser Ausstellung von 1849 wurde eigentlich das "Portrait de M^{me} M..., religieuse" unter der Katalognummer 167 und das "Portrait de M. A. M..." unter der Katalognummer 168 ausgestellt – Wie GEIGER ([2004], S.

Der junge Mann ist bis zur Taille vor einem braunen Hintergrund auf einem Stuhl sitzend dargestellt. Dessen Lehne aus gedrechseltem, dunklem Holz mit ornamentaler Stoffbespannung ist in der rechten unteren Bildecke zu sehen. Daran ist zu erkennen, daß der Stuhl diagonal rückwärtig in den Raum ausgerichtet ist, so daß das auf der Sitzfläche leicht nach links gerichtete Modell seinen linken Ellenbogen auf besagte Lehne stützt, seinen Kopf in seine linke Hand lehnt und aus dieser Haltung seinen träumerischen Blick den Betrachtenden zuwendet.

Bei Porträts von Modellen, die aus ihrem engeren Bekanntenkreis stammten scheint die Künstlerin auf ein vom Modell möglicherweise ablenkendes Bildinventar häufiger bewußt verzichtet zu haben. Stattdessen legte sie den Schwerpunkt auf die charakteristische Darstellung des Individuums. Wie bei ihren Historienbildern scheint die Malerin, trotz sich allmählich durchsetzender photographischer Techniken, zahlreichere Wiederholungen eigenhändiger Porträts geschaffen zu haben, welche sie an Freunde und Bekannte verteilte. Diese Wiederholungen mochten eine geringere künstlerische Funktion besitzen, die jedoch der wichtigeren memorealen Funktion untergeordnet war.

Diese Bemühung um eine Charakterisierung dargestellten Wesens ist zwar auch beispielsweise im Porträt der Mademoiselle oder Madame Debry, demjenigen der Madame Perraut oder demjenigen der Rose Lorin erkennbar. Doch lag hier offenbar der Wunsch der Auftraggeberin oder des Auftraggebers vor, daß der gesellschaftliche Stand des Modells durch entsprechendes Bildinventar betont wurde. Dabei konnte es sich, wie bei dem erstgenannten Gemälde, um eine kostbare Garderobe oder, wie bei den beiden später genannten Porträts um die Darstellung eines Bildraums handeln, dessen Elemente Säulen, großzügige Draperien und ein Landschaftsausblick waren, wie sie in der Porträtmalerei des siebzehnten Jahrhunderts zu finden sind. Dieses Inventar scheint besonders für Porträts unverheirateter Frauen erwünscht gewesen zu sein, zumal diese als Anziehung potentieller Heiratskandidaten wirken konnten, die im neunzehnten Jahrhundert ein gesellschaftlich klar definiertes Ziel weiblichen Lebens darstellte. Auch hier ist eine Parallele zur Porträtmalerei des siebzehnten Jahrhunderts zu finden.

171, Nr. 110 und S. 172, Nr. 113 und 114 richtig bemerkte, könnte es sich um eine Verwechslung der Etikettnummern handeln.

VI.5 SCHWERPUNKTVERLAGERUNG (1835-1848)

Wie nach dem Umzug nach Brüssel entwickelte sich die Porträtmalerei Fremiet-Rudes kontinuierlicher als ihre Historienmalerei, von der sie sich über die Julimonarchie hinaus von Mitte der 1840er bis in die 1850er Jahre hinein abgewendet zu haben scheint.¹⁷²⁵

Nach dem Salon von 1833 scheint Sophie Fremiet-Rude ihren Porträts besondere Aufmerksamkeit gewidmet zu haben, so denjenigen der Mademoiselle E. D[e]bry (A I, Kat.-Nr. 95), Mademoiselle Z[é]lia L. (A I, Kat.-Nr. 103) und auch M. Jacotot und seiner Tochter (A I, Kat.-Nr. 107). Sie zeichneten sich durch sorgsam ausgeführte Bilddetails aus und wurden daher durch Kritiker besonders beachtet. Bei aufwändigeren Porträts unverheirateter Mädchen und Frauen wies die Malerin auf ihren sozialen Status hin, der im Falle der Tochter Jacotots weniger durch dekoratives Beiwerk, als durch die Anwendung der von ihrem Großvater entwickelten Lehrmethode charakterisiert wurde. Bei Porträts von Sophie Fremiet-Rude nahestehenden Künstlern verzichtete sie Fremiet-Rude auf die Integration von Attributen, die auf den Beruf der Modelle verweisen. Dies gilt auch für ihr Selbstporträt.

Mit der intensivierten Beschäftigung Fremiet-Rudes mit dem Porträt ging die Aufgabe von Historien gemälden mit national-historischem Thema einher. Zu Beginn der 1840er Jahre malte Sophie Fremiet-Rude zwei heute kaum bekannte Historien gemälde, nämlich "Daniel et Nabuchodonozor" (1843) (A I, Kat.-Nr. 121) und "Jeune femme après le bain" (vor 1846) (A I, Kat.-Nr. 133). Die zuerst genannte Darstellung besaß eindeutig ein alttestamentarisches Thema. Sie stellte also dem "heidnischen", wankelmütigen König von Babel Nebukadnezar einen israelitischen jungen Mann gegenüber, der ebenso tugendhaft wie schön war.¹⁷²⁶ Da Nebukadnezar während seiner Besetzung Jerusalems Hof hielt, befand sich Daniel zeitweise als Diener in seiner Gewalt. Als Traumdeuter und Berater gewann Daniel die Gunst des babylonischen Königs. Es ist unsicher, ob das Gemälde "Daniel et Nabuchodonozor" zu Ende geführt wurde, denn die Darstellung des Nebukadnezar bereitete der Malerin starke kompositorische Schwierigkeiten.¹⁷²⁷

Falls das andere Gemälde "Jeune femme après le bain" (A I, Kat.-Nr. 133) "Susanna im Bade" thematisierte, hätte sich auch dieses Werk auf der Geschichte Daniels bezogen und wäre so ein religiöses Historien gemälde gewesen.¹⁷²⁸

Beide Gemälde Sophie Fremiet-Rudes erscheinen für ihr Gesamtwerk außergewöhnlich und sind vor dem Hintergrund einer Erweiterung Ausstellungsradius Sophie Fremiet-Rudes zu betrachten. Diese äußert sich durch ihre Einsendung der "Jeune femme après le bain" zur Ausstellung in der nordfranzösischen Stadt Boulogne-sur-Mer.

Eine Erweiterung des Ausstellungsradius ist bereits von Brüssel aus für das Jahr 1825 festgestellt worden (vgl. **Kapitel III.4.2**). Für sämtliche ihrer Ausstellungen im Jahre 1825 hatte die Künstlerin ausschließlich Historien gemälde eingesandt. Zwanzig Jahre später – bei ihrer erstmaligen Ausstellungsteilnahme in Boulogne-sur-Mer – sandte sie ihre "Jeune femme après le bain"

¹⁷²⁵ Eine Abkehr von der Historienmalerei scheint etwa um die gleiche Zeit auch unter anderen Künstlern verbreitet gewesen zu sein.

¹⁷²⁶ Vgl. Daniel 1,4.

¹⁷²⁷ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, [Paris], 04.02.[1843]. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 155, Blatt 1, Fol. 2 r: "[J]'ai commencé un Daniel et un nabuchadonozor [/] qui me font douleur, non pas le pauvre petit [/] Daniel qui a assez bien réussi mais [j]-e vilain [/] Nabuchodonozor, que je *prostern*e a ses pieds, [/] et que depuis quinze jours je retourne dans [/] tous les sens, sans lui trouver une bonne pause [sic!], cela viendra peut-être, [/] les arts qu[is]el- doux passe-temps, quand l'ouvrage va un peu, mais qu'elle [/] *galère* quand, le nabuchadonozor, clôche."

¹⁷²⁸ Daniel entlarvte, daß die beiden Ältesten, die einen Ehebruch Susannas bezeugten, aus Rache ausgesagt hatten. Das Motiv für ihren Meineid war ihre eigene Zurückweisung durch Susanna gewesen. – Vgl. Daniel 13,1-64: "Die Rettung der Susanna durch Daniel".

ein, und somit das einzige Gemälde, welches unter den vier Einsendungen zum Pariser Salon – zumindest wahrscheinlich – kein Porträt war. Es scheint also, daß die Malerin zur Erweiterung ihres Ausstellungsradius stets solche Werke präsentierte, welche den Charakter eines *tableau* besaßen.

Wie um 1825 ging die Erweiterung des Ausstellungsradius zu Anfang der 1840er Jahre mit der zeitweiligen Aufgabe der Ausstellungstätigkeit Fremiet-Rudes in ihrem Wohnort einher. Denn nach ihrer Einsendung von Werken zum Pariser Salon im Jahre 1845 verzichtete sie bis zum Ende der Julimonarchie auf eine Salonteilnahme. Somit bestätigt sich der Eindruck, daß es sich bei der Ausweitung des Ausstellungsradius der Künstlerin in die französische Provinz oder ins Ausland um eine Ausweichbewegung handelte.

Von den drei 1845 neben "Jeune Femme après le Bain" im Pariser Salon präsentierten Porträts ist dank eines Briefes der Künstlerin einzig das Modell desjenigen identifiziert, welches unter dem Titel "Portrait d'homme" ausgestellt wurde.¹⁷²⁹ Danach handelte es sich um ein Porträt François Rudes (**A I, Abb. Kat.-Nr. 116**).¹⁷³⁰ Zu den zeitgleich eingesandten Porträts, einem "Portrait de femme" (**A I, Kat.-Nr. 131**) und einem "Portrait de M^{me} et M^{lle} J." (**A I, Kat.-Nr. 132**) besitzen wir keinerlei weitere Details. Das letztere, großformatigere wurde allerdings in den Salon-Akten¹⁷³¹ als *tableau* bezeichnet. Damit handelte es sich wahrscheinlich, wie beim "Portrait de Mlle E.D..." (**A I, Kat.-Nr. 95**), erstmals ausgestellt in Paris 1835, und dem "Portrait de Z[élia] L." (**A I, Kat.-Nr. 103**), erstmals ausgestellt in Paris 1838, um ein Kniestück mit aufwändigerem Bildinventar. Die Bezeichnung *tableau* für Porträtmalerei Fremiet-Rudes legt nahe, daß ihr nicht nur die Künstlerin selber, sondern auch Kritiker und Publikum zunehmende Bedeutung beimaßen. Während diese drei Porträts, ebenso wie die anderen *tableaux* der Künstlerin, zuerst in Paris und danach im Ausland oder der "Provinz" ausgestellt wurden, bildet, wie oben erwähnt, das "Portrait de Camille Bouchet" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 106**) den einzig bekannten umgekehrten Fall, da es zuvor in Dijon gezeigt wurde.

Nach 1845 scheint sie – nach ihren Briefen und ihrer Ausstellungstätigkeit zu schließen – über ein Jahrzehnt hinweg keine Historiengemälde mehr gemalt zu haben. Wie ebenfalls oben erwähnt, war diese kostenintensiv und ihre Absatzmöglichkeit ungewiß. Zur selben Zeit ist eine teilweise politisch bedingte Enttäuschung der Künstlerin vom Pariser Salon feststellbar. Der Zeitpunkt ihrer phasenweisen Abwendung von der Historienmalerei – und während der zweiten Hälfte der 1840er Jahre auch vom Salon – ging mit der politischen Meinungsäußerung Rudes in seiner Skulptur "Napoleon erhebt sich zur Unsterblichkeit" und seinem intensivierten Bemühen um den Kontakt zu künstlerisch-gesellschaftlich einflußreichen Gremien und Netzwerken einher. Dies legt nahe, daß thematische Änderungen in der Historienmalerei Sophie Fremiet-Rudes zu Anfang der 1840er Jahre und ihr gänzlicher Verzicht seit Mitte der 1840er Jahre bis 1857, Historiengemälde auszustellen, auch auf sozial-politische Unsicherheit zurückgeführt werden können. Mit ihrem Eindruck, künstlerisch einer unsicheren Zukunft entgegenzusehen war sie offenbar nicht allein. Denn Ende 1844, also etwa zur selben Zeit, wurde in Paris die erste Sozialversicherung für bildende Künstler und ihre Angehörigen gegründet.

¹⁷²⁹ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, [Paris], "Samedi" 04.02.[1843] (datierbar dank Poststempel: Dijon, 06.02.1843). Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 155, Blatt 1, Fol. 2 r.

¹⁷³⁰ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, [o.O.], 24.06.1845. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 149, Blatt 1, Fol. 1 r: "[J]'ai exposé cette année le portrait [] de Rude" – Vgl. Ausst.-Kat. Paris 1845, S. 181: Exemplar Paris, BPI, Nr. 1487: "Portrait d'homme. [handschriftl. daneben in Blei: "à barbe blanche"].

¹⁷³¹ Paris, AMN, *KK 39: "Registres des Salons. Enregistrement des ouvrages. Salon de 1845": "Mme Rude: 1519: Tab^{au} portrait de M^{me} et M^{lle} I [D?] 1.10 x 92 O rendu" – Die Handschrift in dieser Akte nicht eindeutig lesbar und die Initiale des Nachnamens der Modelle könnte ebenso als "I" wie als "D" gelesen werden.

VI.6 ZUM KONTAKT DES EHEPAARS FREMIET-RUDE MIT KÜNSTLERISCH-GESELLSCHAFTLICH EINFLUßREICHEN GREMIEN UND NETZWERKEN

Am 7. Dezember 1844 gründete Isidore-Séverin-Justin Taylor (Brüssel, 05.08.1789 – Paris, 06.09.1879),¹⁷³² am 09. Juli 1825 zum Baron ernannt,¹⁷³³ in Paris die erste Sozialversicherung für bildende Künstler und ihre Angehörigen. Nach ihrem Begründer wurde diese *Association des Artistes, Peintres, Architectes, Graveurs et Dessinateurs* auch *Fondation Taylor* genannt.¹⁷³⁴ Ab 1846 wurden über diese Vereinigung auch Ausstellungen im *Bazar Bonne-Nouvelle* organisiert, welche folgende Zielsetzung verfolgten:

Développer la connaissance des arts grâce à l'entraide des artistes eux-mêmes et à la générosité de ceux qui les soutiennent.¹⁷³⁵

Während die Gründungsmitgliedschaft François Rudes in der *Fondation Taylor* bereits bekannt ist,¹⁷³⁶ kann für die Zeit ab 1845 bis zu ihrem Tod 1867 auch die Mitgliedschaft Sophie Fremiet-Rudes nachgewiesen werden.¹⁷³⁷ Außerdem gibt es Belege, daß ab 1847 auch ihre Schülerin Sophie Aizelin, geborene Berger, Versicherungsmitglied war.¹⁷³⁸ Ebenso sind in den "Annaires de l'Association [...]" sowohl einzelne Schüler oder Auftraggeber François Rudes aus Paris, wie beispielsweise der Duc de Luynes¹⁷³⁹ vertreten, als auch engere Bekannte des Künstlerehepaars Fremiet-Rude aus Dijonnaiser Zeiten, wie Anatole Devosge und Jacques-Joseph Lécureux.¹⁷⁴⁰

Während der Lebenszeit Sophie Fremiet-Rudes waren einige der bekanntesten Künstler der Zeit

¹⁷³² Das Geburtsdatum 15.08.1789 geben an z.B.: [o.V.]: "TAYLOR (Isidore-Justin-Severin, baron)". In: *Nouvelle Biographie Générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours*. 46 Bde. (1857-1866), Bd. 44 (1863), Sp. 944-946. – SOLVAY, Lucien: "Taylor, Isidore-Justin-Séverin". In: *BNB*, Bd. 24, Brüssel, 1926-1929, Sp. 649-650. – In der aktuelleren Literatur wird das Geburtsdatum 05.08.1789 genannt: Vgl.: DELPEY, André: *Une grande figure du XIXe siècle: Le Baron Taylor*. Hrsg. Fondation Taylor. Paris 1955. – Vgl. vor allem: PLAZAOLA 1989, S. 39 und: *Le baron Taylor. L'association des artistes et l'exposition du bazar Bonne-Nouvelle en 1846*. Hrsg. Bruno FOUCART, Fondation Taylor. Paris 1995.

¹⁷³³ PLAZAOLA 1989, S. 92.

¹⁷³⁴ Das Gebäude, in welchem die Association bereits im neunzehnten Jahrhundert ihren Sitz hatte, wurde nach den Plänen des aus Tanlay (Burgund) stammenden Architekten Émile SAGOT (1805 - 1888), *inspecteur des monuments historiques de la Côte d'Or*, gebaut.

¹⁷³⁵ Zitiert nach: BOYÉ-TAILLAN, Marie: "Un mot... sur la Fondation Taylor." In: *La revue. Le magazine de Pierre Bergé & associés*. Nr. 3 (10/2003), S. 40-41.

¹⁷³⁶ *Plaquette [...] à l'occasion du centenaire de François Rude le grand sculpteur, qui le 27 décembre 1844 fut cofondateur de notre Association pour le bien des artistes*. Hrsg. Association des Artistes Peintres, Sculpteurs, Architectes, Graveurs et Dessinateurs. Paris 1955. [Festgabe zum hundertsten Todesjahr François Rudes]. – RUDE figurierte bis zu seinem Tode auch im: *Annuaire de l'Association des Artistes Peintres, Sculpteurs, Architectes, Graveurs et Dessinateurs. Fondée en Décembre 1844, Par M. Le Baron Taylor, Membre de l'Institut*. – In dessen ersten Exemplar (Paris 1845, S. 2) wird in der *Liste der Membres de la Commission des Comptes* und S. 35 in der *Liste générale de tous les Sociétaires* ein gewisser "Ruddé" genannt bei dem es sich um François RUDE handelt. Seine Todesanzeige befindet sich im Exemplar von 1856 (S. 120): "[...] elle [la mort] nous a ravie François Rude, l'éminent statuaire, grand-prix de Rome, chevalier de la Légion-d'Honneur, ancien membre du Comité, au moment où sa longue carrière était couronnée par le Jury international, qui discernait à cet artiste la grande médaille d'honneur de la sculpture!" – Der Tod des Künstlers wurde der Versicherungskommission am 09.11.1855 während ihrer 567. Sitzung mitgeteilt durch den Architekten Claude-Pierre BRUNET DE BAINES (Vannes, 24.01.1799 – Santiago de Chile, 18.06.1855), der ebenfalls wie RUDE *chevalier de la Légion d'Honneur* war.

¹⁷³⁷ Ab dem Jahr 1853 (hier: S. 88, Nr. 1242) figuriert im *Annuaire de l'Association des Artistes* hinter ihrer Adresse ihr Eintrittsjahr in die Versicherung "[18]45". – In der "Liste Générale de tous les Sociétaires" ist sie ab 1846 erfaßt, vgl.: *Annuaire de l'Association des Artistes* 1846, S. 104, Nr. 1442: "Rude (Sophie), Peintre". – Ihre Versicherungsnummer änderte sich in den Folgejahren (1847-1859: Nr. 1242); 1861-1867: Nr. 422). Die Künstlerin entrichtete jährlich einen Versicherungsbeitrag von sechs francs. Ihr Tod wird angezeigt im *Annuaire de l'Association des Artistes* von 1868 (S. 49): "[...] Sophie Rude, artiste peintre, veuve du statuaire; [...]"

¹⁷³⁸ Vgl.: *Annuaire de l'Association des Artistes* 1855, S. 49, Nr. 2991.

¹⁷³⁹ *Annuaire de l'Association des Artistes* 1868, S. 48: Anzeige des Todes des Duc DE LUYNES, Auftraggeber François Rudes für seine Statue "Louis XIII" für das herzogliche Schloß in Dampierre.

¹⁷⁴⁰ *Annuaire de l'Association des Artistes* 1845, S. [18]-46: "Liste générale de tous les Sociétaires", S. 38 (DEVOSGE) und S. 29 (LÉCURIEUX).

in der Kommission der Fondation Taylor vereinigt, darunter die Architekten Victor Baltard (Paris, 10.06.1805 – Paris, 13.01.1874) und "C[hevalier de la Légion d'Honneur]" Félix-Louis-Jacques Duban (Paris, 14.10.1797 – Bordeaux, 08.10.1870),¹⁷⁴¹ die Bildhauer [Denis] Foyatier (Bussière (Loire), 22.09.1793 – Paris, 19.11.1863), "O[fficier de la Légion d'honneur]" Jacques-Édouard Gatteaux (Paris, 04.11.1788 – Paris, 08.02.1881) und die Maler Thomas Couture (Senlis, 21.12.1815 – Villars-le-Bel, 30.03.1879), Eugène Delacroix (Charenton-Saint-Maurice, 26.04.1798 – Paris, 13.08.1863), Paul Delaroche (Paris, 17.07.1797 – Paris, 04.11.1856), der David-Schüler [Claude-Marie] Dubufe (père) (Paris, 1790 – La Celle-Saint-Cloud / Paris, 21. o. 24.04.1864), Léon [François-Antoine] Fleury (Paris, 18.12.1804 – Paris, 20.10.1858), "O[fficier de la Légion d'Honneur]" [Louis] Hersent (Paris, 10.03.1777 – 02.10.1860) "G. O. [Grand Officier de la Légion d'Honneur]" [Jean-Auguste-Dominique] Ingres (Montauban, 29.08.1780 – Montauban, 14.01.1867), [Louis-Gabriel-] Eugène Isabey (Paris, 22.07.1803 – Lagny / Paris, 25.04.1886), "Ch[evalier de la Légion d'Honneur]" [Jean-Louis-] Ernest Meissonier (Lyon, 21.02.1815 – Paris, 31.01.1891), [Louis-Antoine-Léon] Riesener (Paris, 21.01.1808 – 25.05.1878) und die Gebrüder Ary (Dordrecht, 10.02.1795 – Argenteuil, 15.06.1858) und Henry Scheffer (Den Haag, 25.09.1798 – Paris, 15.03.1862).¹⁷⁴² Die beiden letztgenannten gehörten zu den engeren Bekannten des Künstlerehepaars Fremiet-Rude, ebenso wie die beiden Bildhauer und Brüder Louis (Paris, 24.08.1813 – Paris, 21.01.1878) und Charles Rochet (Paris, 1819 – Paris, 16.04.1900).¹⁷⁴³ Außerdem verdient die Tatsache Interesse, daß einige Kunstkritiker, wie Paul Mantz oder Bellier de la Chavignerie, der Sophie Fremiet-Rude einen Nachruf zuteil werden ließ, mit der *Association des Artistes* verbunden waren.¹⁷⁴⁴

In den von der *Association des Artistes* organisierten Ausstellungen oder Lotterien zugunsten von in Not geratenen Vereinigungsmitgliedern scheint sich Sophie Fremiet-Rude nicht engagiert zu haben. Zwar war 1846 ein Werk von ihr im sogenannten "Bazar Bonne Nouvelle" zu bewundern, allerdings unter dem der Bezeichnung entsprechenden Namen "David", nämlich "Télémaque et Eucharis" aus der Sammlung Ambroise Firmin-Didots (**A I, Abb. Kat.-Nr. 12**). Dies erstaunt ebenso, wie die Tatsache, daß heute in der *Collection de la Fondation Taylor des artistes dramatiques et lyriques* kein Werk von Hand Sophie Fremiet-Rudes auffindbar ist.¹⁷⁴⁵

Obwohl das Künstlerehepaar Fremiet-Rude in künstlerisch beziehungsweise gesellschaftlich einflußreichen Netzwerken verhältnismäßig wenig an die Öffentlichkeit trat, lassen die Gründungsmitgliedschaft François Rudes in der *Association des Artistes* im Jahre 1844, sein Vorsitz in der Jury für Skulptur im Pariser Salon ab 1848¹⁷⁴⁶ und seine gescheiterten Kandidaturen zur Aufnahme in die Akademie in den Jahren 1835, 1845 und 1852 den Wunsch des Bildhauers um Einfluß mit institutionellem Rückhalt erkennen.¹⁷⁴⁷

¹⁷⁴¹ U.a. Architekt des Schlosses von Dampierre, für das François RUDE eine Statue von Louis XIII. schuf.

¹⁷⁴² Vgl.: *Annuaire de l'Association des Artistes* 1868, S. 18-19: "Anciens membres du Comité".

¹⁷⁴³ Ebd., S. [11]-12: "Liste des membres du Comité". – Der Tod der Künstlerin wurde der Versicherungskommission am 07.12.1867 während ihrer 1042. Sitzung mitgeteilt durch den Maler und Bildhauer Charles ROCHET: "M^r Ch. Rochet annonce le décès de M^{lle} Rude, Peintre, veuve du statuaire, et sociétaire depuis 1845." – Louis ROCHET, der Bruder des genannten Charles ROCHET soll als Schüler François RUDÉS an dessen Relief des "Auszugs der Freiwilligen" am *Arc de Triomphe* in Paris beteiligt gewesen sein. Vgl. hierzu: ROCHET, André: *Louis Rochet. Sculpteur, Sinologue (1813-1878)*. Paris [1977], S. 289.

¹⁷⁴⁴ Ebd., S. 18 (BELLIER DE LA CHAVIGNERIE unter "Membres correspondants") und S. 19 (Paul MANTZ unter "Anciens Membres du Comité").

¹⁷⁴⁵ Auskunft der Mutuelle Taylor / Paris durch Claudette JOANNIS (2005).

¹⁷⁴⁶ *Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des Artistes vivants, exposés au Musée National du Louvre le 15 Mars 1848*. Paris 1848, S. [VI] ("Section de Sculpture"): "F. RUDE, président."

¹⁷⁴⁷ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE [o.O.], "Lundi" [nach dem 24.07.1852, in jedem Fall noch im Jahr 1852], Blatt 1, Fol. 1 r u. v:
"[...] tu as su [/] sans doute, ce qui vient de ce [/] passer a l'institut, la chose est [/] encore plus drôle que que ce [/]

Im Kreis der Bekannten oder Auftraggeber Sophie Fremiet-Rudes befanden sich einige Angehörige der *Légion d'honneur*, in die François Rude am 5. Mai 1833 aufgenommen worden war. Wie Rude trug der mit dem Künstlerehepaar befreundete Medailleur und Kupferstecher Alexandre-Joseph Depaulis den Titel eines *Chevalier de la Légion d'honneur*. Im Jahre 1844 hatte Sophie Fremiet-Rude mit dem "Portrait de Rose Lorin" das Familienmitglied eines ebensolchen gemalt. Das unbekannte Modell des hier erstmals publizierten "Portrait d'Officier" von 1844 (**A I, Abb. Kat.-Nr. 127**) wird durch einen entsprechenden Orden als Mitglied der *Légion d'honneur* charakterisiert. Die Vermutung, daß vor allem im (Um-)Kreis von Ehrenlegionären weitere Porträts von Hand Sophie Fremiet-Rudes entstanden, konnte bislang zwar nicht bestätigt werden,¹⁷⁴⁸ verdient jedoch zukünftige Berücksichtigung.¹⁷⁴⁹

Neben dem Kontakt zu den soeben genannten künstlerisch-gesellschaftlich einflußreichen Institutionen ist eine gewisse Nähe und mögliche Affinität des Künstlerehepaars zu Personen zu beobachten, welche als Freimaurer angesehen werden. Eine Angehörigkeit François Rudes zu den *franc-maçons* wurde 2005 anlässlich der Ausstellung *Une fraternité dans l'histoire. Les artistes et la Franc-Maçonnerie aux XVIII^e et XIX^e siècles* zwar erwogen. Weil sie nicht hinreichend nachweisbar war, wurde auf eine entsprechende Erwähnung im Katalog jedoch gänzlich verzichtet.¹⁷⁵⁰ Im *Fichier Bossu*, einer wichtigen Quelle im *Fonds maçonnique* der *Bibliothèque Nationale* in Paris ist François Rude allerdings als Freimaurer vermerkt.¹⁷⁵¹ Eine entsprechende Eigenschaft seiner Ehefrau war zu dieser Zeit aufgrund ihres Geschlechts nicht möglich.

Die Angehörigkeit einer Person zur Freimaurerschaft zu belegen, erweist sich generell als äußerst schwierig. Denn gemäß den Regeln dieser in verschiedenen Logen gegliederten Organisation, darf nur ein Mitglied selber seinen Status offenbaren. Noch heute scheinen die interessantesten Informationen oral tradiert zu werden. Dementsprechend existieren nur wenige frei zugängliche Schriftquellen. Sie beziehen sich, ebenso wie die Literatur, auf bereits verstorbene Freimaurer. Die Literatur offenbart nur selten ihre Quellen und klärt zudem nicht eindeutig, nach welchem Kriterium sie eine Person den Freimaurern zurechnet. Dies ist problematisch, weil der Kontakt einer Person zur Freimaurerschaft nicht deren Angehörigkeit bedingen muß. Außerdem sagt auch die Angehörigkeit einer Person zur Freimaurerschaft nichts über den Grad ihrer tatsächlichen Aktivität im Sinne der Organisation aus. Somit bietet die Literatur zur Freimaurerschaft für unsere Untersuchung zwar Aspekte, die berücksichtigt werden müssen. Gleichzeitig bildet sie jedoch ein zu unsicheres Fundament, als daß sich auf sie zweifelsfreie Aussagen stützen ließen. Dementsprechend sollen auch die hier folgenden Ausführungen nicht als Belege der Angehörigkeit des François Rudes zu den *franc-maçons* mißverstanden werden. Sie sollen lediglich veran-

qui c'était passé précédemment. car [] cette fois Rude ne s'était pas présenté, l'académie des beaux [] sortant de ses règlements et de [] ses habitudes, le porte premier [] candidat, Rude répond a cet [] honneur, par les politesses d'usage [] entre gens bien élevés. Mais voilà [] qu'au grand étonnement de 16 [] artistes, ce qu'il y a de mieux [] comme talent et Loyauté, a ce [] qu'on dit a l'institut, a — [] l'étourmens tout aussi grand du [] public, et même a l'indignation [] générale de tous les gens qui [] veulent la justice on nomme [] M^r Simard. comme tous Paris [] s'est occupé, et s'occupe encore [] de cette affaire, on veut savoir [] se que c'est que le nouvel *accadémisme* [] la réponse ordinaire, est je n'en sais [] rien, je n'ai rien vu de lui. [] tu dois penser que nous avons [] pris cette affaire, comme toutes celles [] de ce genre nous avons l'habitude [] et par expérience, de ne guère [] compter sur de certaines choses [] dans les mains de certains hommes. [...]"

¹⁷⁴⁸ Im *Musée national de la Legion d'Honneur et des Ordres de Chevalerie* (Paris) sind nach freundlicher Auskunft des Museums weder Gemälde von noch Dokumente zur Malerin oder ihrem Umkreis erhalten.

¹⁷⁴⁹ Auch wichtige Personen der Kunstadministration waren Angehörige der *Légion d'honneur*. So erhielt der Comte DE NIEUWERKERKE beispielsweise am 05.06.1851 den Titel eines *officier*.

¹⁷⁵⁰ *Une fraternité dans l'histoire. Les artistes et la franc-maçonnerie aux XVIII^e et XIX^e siècles*. (Ausst.-Kat. F, Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, 15.09.-30.01.2006). Paris 2005.

¹⁷⁵¹ Vgl. Paris, BnF, Fonds maçonnique, Fichier BOSSU. – Für ihre Recherchen im allein ihr zugänglichen Fichier BOSSU danke ich der mit dem *Fonds maçonnique* beauftragten Konservatorin Madame Sylvie BOUREL. – Für ihre wertvollen Anregungen zur Freimaurerschaft in Frankreich im neunzehnten Jahrhundert danke ich den Herren Ludovic MARCOS und Pierre MOLLIÉ (Konservator bzw. Bibliothekar, Musée de la Franc-maçonnerie, Paris).

schaulichen, daß häufiger Personen, die der Freimaurerschaft zugerechnet werden, in ihrem direkten Umfeld arbeiteten und gelegentlich wichtige Impulse für ihr künstlerisches Schaffen gaben.

Möglicherweise wurde sowohl der Beginn der Karriere Sophie Fremiets und François Rudes in Dijon, beziehungsweise Belgien als auch ihre künstlerische Etablierung in Paris durch Freimaurer begünstigt. Denn sowohl François Devosge¹⁷⁵² als auch ihr späterer Lehrer Jacques-Louis David¹⁷⁵³ und ihr belgischer Künstlerkollege François-Joseph Navez¹⁷⁵⁴ gelten als Angehörige der *franc maçons*, ebenso wie Personen aus dem Kreise ihrer Auftraggeber oder Modelle in Brüssel. Dazu zählen sowohl Wilhelm I. von Oranien-Nassau,¹⁷⁵⁵ Mitglieder der Herzogsfamilie Arenberg,¹⁷⁵⁶ als auch Abbé Jacques Delille (Clermont-Ferrand, 22.06.1738 – Paris, 02.05.1813),¹⁷⁵⁷ dessen Büste François Rude schuf. Auch Yacinthe Firmin-Didot (1794 – 1880),¹⁷⁵⁸ dessen Familie sich insbesondere für Werke Jacques-Louis Davids interessierte (und so in den Besitz von Kopien Sophie Fremiets gelangte), wird in diesem Zusammenhang genannt. Dasselbe gilt für Antoine-Alexandre-Joseph Cardon (Brüssel, 07.12.1739 – Brüssel, 10.09.1822),¹⁷⁵⁹ der Sophie Fremiet die Nachricht von ihrem Preis für "La belle Anthia" überbrachte und der der erste Zeichenlehrer ihrer Schülerin Adèle Kindt war, sowie Antoine-Claire Thibaudeau (Poitiers, 23.03.1765 – 09.03.1854),¹⁷⁶⁰ der in engerem Kontakt zu Théophile Berlier stand, dem Modell und Trauzeugen des Ehepaars Fremiet-Rude. In seiner Biographie Jacques-Louis Davids verzeichnete Thibaudeau auch ein Kunstwerk aus der Sammlung Louis Fremiets.¹⁷⁶¹ Auch der im Zirkel der französischen Exilierten in Belgien einflußreiche Jean-Jacques Régis de Cambacères (Montpellier, 18.10.1753 – Paris, 01.05.1824)¹⁷⁶² und der dem Atelier Jacques-Louis Davids nahestehende Pierre-Louis Prieur de la Marne (Sommesous, 01.08.1756 – Brüssel, 30.05.1827)¹⁷⁶³ waren Freimaurer. Dank größerer Pressefreiheit hatte sich die Freimaurerei Ende des achtzehnten Jahrhunderts in den südlichen Niederlanden im Vergleich zu Frankreich freier entwickeln können.¹⁷⁶⁴ Während der belgischen Schaffensperiode Sophie Fremiet-Rudes und François Rudes scheint sich also eine größere Zahl von Freimaurern in Belgien befunden zu haben, darunter einige in ihrem engeren Umfeld.

¹⁷⁵² LIGOU, Daniel: *Dictionnaire de la franc-maçonnerie*. 3. verb. Aufl. Paris 1991 [1987], S. 364: Devosge, François (1732-1811): "[...] Il appartient de 1802 à sa mort à la loge La Concorde, Orient de Dijon."

¹⁷⁵³ Vgl. Paris, BrF, Fonds maçonnique, Fichier BOSSU.

¹⁷⁵⁴ LIGOU 1991 [1987], S. 844. – PEELLAERT 1986, S. 303. – [o.V.]: *Études sur l'histoire des Amis Philanthropes* [s. Dokumentation Frank LANGENAKEN, Brüssel] [o.O.] [o.J.], S. 207. – Für seine Unterstützung bezüglich meiner Recherchen zum Umfeld des Künstlerehepaars FREMIEY-RUDE in Brüssel danke ich herzlich Herrn Frank LANGENAKEN (CEDOM, Brüssel).

¹⁷⁵⁵ LIGOU 1991 [1987], S. 875: "Il fut initié à Bruxelles à la loge A L'Espérance, en devint Vénérable d'honneur et assista souvent à ses travaux."

¹⁷⁵⁶ LIGOU 1991 [1987], S. 72: "Arenberg (Auguste, Marie, Raymond, prince d'), 1753-1833. Officier wallon au service de la France. Servit en Amérique et aux Indes. Membre, en 1804, du Suprême Conseil du Rite Ecossais pour la France". – Ebd.: "Arenberg (Louis Englebert, duc d'), 1750-1820. Grand bailli du Hainaut sous le régime autrichien. Membre de la loge L'Heureuse Rencontre, Orient de Bruxelles."

¹⁷⁵⁷ LIGOU 1991 [1987], S. 350.

¹⁷⁵⁸ LIGOU 1991 [1987], S. 462: "Membre de la loge L'Age d'Or, Orient de Paris."

¹⁷⁵⁹ LIBERT 1996, S. 29.

¹⁷⁶⁰ LIGOU 1991 [1987], S. 1186.

¹⁷⁶¹ TH[IBAUDEAU] 1826, S. 243: "Id. [Dessin] de *la colère d'Achille*, appartenant à M. Fremiet, à Mons." – Die Autorschaft THIBAUDEAUS wird bestätigt durch Aimé THOMÉ DE GAMOND (gest. 1878), den Neffen THIBAUDEAUS, dessen Exemplar mit entsprechendem Vermerk sich heute in der BR in Brüssel befindet. – Möglicherweise besteht hier ein familiärer Zusammenhang mit der in Brüssel geborenen Malerin Elisa DE GAMOND.

¹⁷⁶² LIGOU 1991 [1987], S. 123 u. 190.

¹⁷⁶³ LIGOU 1991 [1987], S. 123. – Bezüglich seines Verhältnisses zum Atelier DAVIDS vgl.: LAURENT, Gustave: *Notes et souvenirs inédits de Prieur de la Marne, publiés avec une introduction et des notes*. Paris, Nancy 1912, S. 131; S. 137-138: "Poésie VI".

¹⁷⁶⁴ GODECHOT, J.: "Belgium". In: *Historical Dictionary of the French Revolution* 1985, Bd. 1, S. 86-90, hier: S. 87.

Auch der Neubeginn des Künstlerehepaars Rude könnte durch Freimaurer begünstigt worden sein. Denn am *Arc de Triomphe*, einem der wichtigsten Auftragsorte François Rudes in Paris um 1830 arbeiteten zahlreiche Personen, die früher oder später der Freimaurerei beitraten, so die Bildhauer Théophile Bra (Douai, 23.06.1797 – 1863),¹⁷⁶⁵ Jean-Pierre Cortot (Paris, 20.08.1787 – Paris, 12.08.1843), Philippe-Joseph-Henri Lemaire (Valenciennes, 09.01.1798 – Paris, 02.08.1880)¹⁷⁶⁶ Antoine Étex (Paris, 20.03.1808 – Paris, 14.07.1888)¹⁷⁶⁷ und dessen Lehrer James (eigentlich Jean-Jacques) Pradier (Genf, 23.05.1790 – Rueil / Paris, 04.06.1852).¹⁷⁶⁸ Von dem Bildhauer David d'Angers,¹⁷⁶⁹ der ebenso zu den Freimaurern gezählt wird und wie Rude ein überzeugter Republikaner war, ist überliefert, daß er sich für seinen Künstlerkollegen aktiv einsetzte, denn er schlug 1845 seinen Bildhauerkollegen als Mitglied der Akademie vor.¹⁷⁷⁰ Die spätere Abschätzigkeit David d'Angers gegenüber François Rude ist sicherlich auch in ihrem beruflichen Konkurrenzverhältnis zu suchen.

François Rude stand auch mit dem im neunzehnten Jahrhundert von hohen Gesellschaftskreisen sehr geschätzten und einflußreichen Maler Ary Scheffer (Dordrecht, 10.02.1795 – Argenteuil, 15.06.1858) in Kontakt.¹⁷⁷¹ Dieser wurde durch die gemeinsame Mitgliedschaft in der *Association des Artistes* in Paris vermutlich intensiviert, wobei angemerkt werden muß, daß Baron Isidore-Justin-Sévérin Baron Taylor nach der Gründung dieser *Association* ebenfalls Freimaurer wurde.¹⁷⁷²

Auch Personen, die in mehr oder weniger direktem Bezug zu seinen Aufträgen oder politischen Überzeugungen standen, wie François Arago (1786-1853),¹⁷⁷³ ständiger Sekretär der französischen Akademie der Wissenschaften, und Jean-Baptiste Cavaignac,¹⁷⁷⁴ Vater des Godefroy de Cavaignac, dem François Rude zwischen 1845 und 1847 ein Grabmal schuf, sollen zu den *franc-maçons* gezählt haben. Dasselbe gilt für Personen mit gesichertem oder möglichem Bezug zu

¹⁷⁶⁵ Vgl. Paris, BnF, Fonds maçonnique, Fichier BOSSU.

¹⁷⁶⁶ Vgl. Paris, BnF, Fonds maçonnique, Fichier BOSSU.

¹⁷⁶⁷ Vgl. Paris, BnF, Fonds maçonnique, Fichier BOSSU.

¹⁷⁶⁸ Vgl. Paris, BnF, Fonds maçonnique, Fichier BOSSU.

¹⁷⁶⁹ LIGOU 1991 [1987], S. 340-341: "P.L. DAVID (Pierre, Jean dit David d'Angers) (1789-1856)."

¹⁷⁷⁰ JOUIN, Henry: *David D'Angers et ses relations littéraires. Correspondance du Maître*. Paris 1890, S. CCIX: DAVID an Victor PAVIE, Paris, 12.09.1845: "[...] parce que nous avons une nomination à faire à l'Institut à la place de M. Bossio. Je porte Rude pour cette place, mais je crains bien qu'il ne soit pas nommé, parce que c'est l'homme qui y a le plus de droits. C'est une grande absurdité de permettre aux corps savants de se recruter eux-mêmes. Toutes les médiocrités s'entendent pour éloigner les hommes de talent. Je me suis prononcé avec énergie pour Rude, et me voilà avec de nouveaux ennemis irréconciliables, car MM. les candidats ne me pardonneront jamais mon vote pour cet artiste, mais je préfère l'animosité d'autrui à un acte de faiblesse. La nomination devant [de] se faire samedi prochain [...]". – Zu einem späteren Zeitpunkt wandelte sich das Verhältnis DAVID D'ANGERS zu seinem Künstlerkollegen, dem er zudem vorwarf, daß seine politische Überzeugung nicht stark genug sei (vgl. hierzu: Ebd. DAVID D'ANGERS Aussage von 1848, S. 198: "Je me suis violemment disputé avec RUDE qui dénigrait Cavaignac, au profit de Louis Bonaparte. Ce statuaire [...] n'a jamais eu d'opinions républicaines [...] c'est l'amour-propre froissé et son manque absolu de patriotisme. Pauvres artistes! [...]Et cependant j'avais fait des efforts inouis pour le faire nommer membre de l'Institut, et il ne m'a répondu que par la plus sauvage ingratitude."

¹⁷⁷¹ LIGOU 1991 [1987], S. 1103. – Zu SCHEFFERS Verbindungen vgl.: KOLB, Marthe: *Ary Scheffer et son temps*. [o.O.] 1937, S. [84]-90: "Ary Scheffer et le Carbonarisme." – Vgl. Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, [Paris], 10.09.1839. Dijon, BmD, PF Aut., Nr. 143: Blatt 1, Fol. 1 r: "Rude n'est pas allée chez [l] les M^{rs} Scheffer, car il a pensé qu'il valait [l] mieux s'adresser à Dieu qu'à ses saints, [l] il est donc allé tout droit au ministère de [l] l'intérieur, il a parlé aux M^r Dumont et [l] cuvé, l'un chef des bureaux de la division [l] des beauxarts [ligiert], l'autre chef de division." – Dieses Zitat steht im Zusammenhang mit den Bemühungen des Künstlerehepaars FREMIET-RUDE, DEVILLEBICHOT als Leiter der Dijonnaiser *Ecole de Dessin* zu positionieren.

¹⁷⁷² LIGOU 1991 [1987], S. 1171.

¹⁷⁷³ LIGOU 1991 [1987], S. 62: "L'appartenance maçonnique de François Arago, l'astronome (1786-1853), a été affirmée par Lennhoff d'après une référence de la Revue maçonnique de Bruxelles et peut être contestée. Son frère Etienne appartient, sous la Restauration, à la loge Les Amis de la Vérité. Le fils de Dominique, Emmanuel (1812-1896), membre du gouvernement de la Défense nationale, fut initié le 10 avril 1870 à la loge Le Réveil Maçonique, Orient de Boulogne. Il fut Orateur puis, en 1878, lieutenant Grand Commandeur du Suprême Conseil."

¹⁷⁷⁴ LIGOU 1991 [1987], S. 204 [Cavaignac (Jean-Baptiste), 1762-1829]: "Avocat au Parlement de Toulouse. Député du Lot à la Convention et aux Cinq-Cents représentant du peuple aux armées, directeur des Domaines, puis préfet sous l'Empire. Il fut le Père de Godefroy de Cavaignac et du général du même nom. [...]".

Werken Sophie Fremiet-Rudes, nämlich François-Pierre-Guillaume Guizot,¹⁷⁷⁵ an den ihr Gemälde "Les Adieux de Charles I^{er}" gelangte und Jean-Antoine Debry¹⁷⁷⁶ wahrscheinlicher Angehöriger der von Sophie Fremiet-Rude gemalten Mademoiselle oder Madame Jean Debry.

Wie im Kapitel zum Gemälde "La belle Anthia" (1820) erwähnt, wählte Sophie Fremiet als *devise* einen Dolch, wobei in den Quellen nicht spezifiziert wurde, ob dieser eine gerade oder eine flammenartige Schneide besaß. Da der Dolch ein einschlägiges Freimaurersymbol darstellt, im Sinne von Rache zugunsten von Gerechtigkeit,¹⁷⁷⁷ könnte dies zumindest ein Hinweis auf die Affinität der Künstlerin zur Freimaurerei sein. Es bleibt festzuhalten, daß das Kontaktnetz des Künstlerehepaars Sophie Fremiet-Rude und François Rude nicht allein auf persönliche Beziehung seiner einzelnen Glieder, gemeinsame Herkunft oder (in Brüssel) gemeinsames Emigranten-schicksal zurückzuführen sein muß.

VII **SUCHE NACH NEUEN AUSDRUCKSMITTELN** **(1849-1857)**

VII.1 **AUSSTELLUNGSTÄTIGKEIT IN PARIS UND DIJON (1849)**

Nach dem Scheitern der Julimonarchie nahm die Künstlerin wieder am Pariser Salon teil, doch seltener als in den Jahren 1831 bis 1841. Nach der Abschaffung der Jury beim Salon von 1848, welche die Einsendung einer Fülle von Werken zur Folge hatte, wurde die Jury für den Salon von 1849 wieder eingeführt. Außerdem gab es nun die Bestimmung, daß Werke derjenigen Künstler, welche bereits eine hochrangige Auszeichnung errungen hatten, nicht mehr einem *examen* unterzogen werden mußten.¹⁷⁷⁸ Da Sophie Fremiet-Rude 1833 für ihr Gemälde "Les Adieux de Charles I^{er}" eine Medaille gewonnen hatte, war der Name der Künstlerin im Salon von 1849 mit dem Zeichen "[EX]" versehen, welches bedeutete, daß auch ihre Einsendungen vom Urteil der Jury befreit waren.¹⁷⁷⁹ Damit ging einher, daß sie als weitere Auszeichnung im Salon nur noch eine "médaille d'honneur" erhalten konnte.¹⁷⁸⁰

Fremiet-Rudes Werke scheinen während der Julimonarchie stets von der Jury zum Salon zugelassen worden zu sein. Demnach hatten sie einer künstlerischen Vorauswahl standgehalten, die nun offiziellerweise ausblieb. Somit ist der Vorteil der Kennzeichnung "[EX]" für die Künstlerin

¹⁷⁷⁵ LIGOU 1991 [1987], S. 558, vgl. auch ebd., S. 343.

¹⁷⁷⁶ LIGOU 1991 [1987], S. 343.

¹⁷⁷⁷ RICHARD, Roger: *Dictionnaire maçonnique. Le sens caché des rituels et de la symbolique maçonniques*. Paris 1999, S. 332: "Poignard".

¹⁷⁷⁸ FAUCHER, Léon; BLANC, Charles: [neue Regelungen zum Salon, Paris, 20.04.1849.]. In: *Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des Artistes Vivants, exposés au Palais des Tuileries le 15 Juin 1849*. Paris 1849. [1849 = Einführungsjahr des Zeichens "[EX]"]. Zur Bedeutung des Zeichens "[EX]" vgl.: S. [9]: "Les [EX] indiquent les Artistes qui, d'après l'art. 9, ont dû être reçus sans examen." – Vgl. ebd. Artikel 9 auf S. [2]-[3]: "ART. 9. Seront reçues sans examen les œuvres présentées par les membres de l'Institut, par les grands prix de Rome, par les artistes décorés pour leurs œuvres, et par ceux auxquels auront été décernées des médailles ou récompenses de première et de deuxième classe."

¹⁷⁷⁹ Ebd., S. 157: "RUDE (Mme Sophie), 65, rue d'Enfer. [EX] 1785 – Portrait de M. G..., représentant. 1786 – Idem de Mme M... 1787 – Idem de M. J...". – Da FREMIET-RUDE laut der Bestimmungen vom 20.04.1849 von der Zulassung der Jury befreit hätte sein müssen, ist es erstaunlich, daß sie sich dennoch deren Beurteilung unterzogen haben soll. – Vgl. GEIGER [2004], S. 172-173, Nrn. 115, 116 und 117. Nach GEIGER figurieren die betreffenden Gemälde in folgenden Akten: AMN *KK 64 (Sitzung zur Zulassung von Gemälden zum Salon vom 21-22.05.1849).

¹⁷⁸⁰ NOËL zufolge war FREMIET-RUDE in die Kategorie "hors concours" eingestuft, so daß sie als Auszeichnung nur noch eine "médaille d'honneur" erhalten konnte. – Vgl. NOËL 1997, Bd. 1, S. 239: "Ces artistes [...] ont le statut de "hors concours", c'est-à-dire qu'elles ne peuvent plus être proposées pour une médaille, à l'exception de la médaille d'honneur."

ambivalent. Auch für KünstlerInnen allgemein mußte sie sich nicht notwendigerweise positiv auswirken, denn sie sagte nichts über die künstlerische Einschätzung der aktuellen Einsendungen aus.

Während des *Second Empire* (1852-1870) unter Napoleon III. (Paris, 20.04.1808 – Chislehorst / London, 09.01.1873) wurde die Malerin 1853 in die "Liste des Artistes Vivants ayant obtenu des Récompenses antérieurement au 1^{er} Mai 1853" aufgenommen.¹⁷⁸¹ Fortan wurde im Ausstellungskatalog zusätzlich auf Fremiet-Rudes Medaille zweiter Klasse im Jahre 1833 in der Gattung "Genre" verwiesen.

Unter Ausnahme des Salons von 1857 sandte die Malerin ausschließlich Porträts zum Salon ein. Im Salon von 1849, welcher am 15. Juni begann, präsentierte sie ein großformatiges, vermutlich ganzfiguriges "Portrait de M. G... représentant" (**A I, Kat.-Nr. 143**), dessen Titel den Kontakt der Malerin zu gesellschaftlich einflußreichen Kreisen dokumentierte. Außerdem waren im Salon von 1849 ein Damenporträt von "Mme M..." (**A I, Kat.-Nr. 144**) und ein Herrenporträt von "M. J..." (**A I, Kat.-Nr. 145**) zu sehen, die beide ein kleineres Format besaßen. Da diese Gemälde keine kritische Resonanz erregt zu haben scheinen, läßt sich zu der Identität der Modelle nichts Genaueres sagen.

Da der Salon von 1849 Mitte Juni, also erst nach der am 27. April 1849 eröffneten Ausstellung in Dijon begann, ist es möglich, daß es sich beim in Paris ausgestellten "Portrait de M. G... représentant" um eines der zuvor in Dijon ausgestellten Gemälde handelte. Denn hier zeigte sie ein "Portrait de M. P. G." (**A I, Kat.-Nr. 140**).

Im Vergleich zu den übrigen Dijonnaiser Ausstellungen, an denen die Künstlerin teilnahm, beschickte sie diejenige des Jahres 1849 mit außergewöhnlich vielen Werken, darunter zwei Historien Gemälde und vier Porträts, darunter das soeben genannte "Portrait de M. P. G.", dasjenige der vermutlich mit diesem Modell verwandten "Mlle P. G." (**A I, Kat.-Nr. 141**), ein Porträt der "Mme M., religieuse" (**A I, Kat.-Nr. 142**) und eines von "M. A. M." (**A I, Kat.-Nr. 139**). Letztere könnten Angehörige der Familie Moyne darstellen,¹⁷⁸² welche in der Werkliste Rabuts genannt sind, nämlich ein Porträt von "Anatole Moyne" (**A I, Kat.-Nr. 128**) und ein "fort beau portrait de religieuse hospitalière" (**A I, Kat.-Nr. 135**). In der Liste Rabuts folgt ein Porträt von "Mme Agathe Moyne, 1860" (Vgl. **A I, Kat.-Nr. 138**). Geiger geht offensichtlich davon aus, daß es sich bei dem genannten Porträt einer Krankenschwester und dem bei Rabut im Anschluß angeführten "Portrait de Mme Agathe Moyne, 1860" um ein und dasselbe Gemälde handelt. Daher folgerte sie, daß ein Porträt, welches sich zur Zeit ihrer Veröffentlichung in Besitz der Nachfahren Cécile Moynes befand und nach deren Angaben "Soeur Agathe Moyne" (1767 – 1834) darstellt, aufgrund der Lebensdaten dieser Person nicht eine Kopie des Gemäldes Fremiet-Rudes sein könne, wie dies zuvor angenommen wurde.¹⁷⁸³ Die Liste von Prost¹⁷⁸⁴ läßt jedoch meines Erachtens eindeutig darauf schließen, daß es sich um zwei verschiedene Werke handelte, ein "6 Très beau portrait d'une Religieuse hospitalière 1846 environ" und "7 Mme Agathe Moyne 1847 environ". Möglicherweise gab es nach der 1834 verstorbenen Agathe Moyne ein weiteres weibliches Mitglied der Familie Moyne, welches circa 1846 als Ordensschwester Kranke pflegte. Diese muß jedoch nicht

¹⁷⁸¹ *Liste des Artistes Vivants ayant obtenu des Récompenses antérieurement au 1^{er} Mai 1853. Peintres. Sculpteurs et Graveurs en Médailles et sur Pierres fines. Graveurs. Lithographes. Architectes.* Paris 1853. S. 20: "RUDE (Mme, née FREMIET). Méd. 2^e cl. 1833. "

¹⁷⁸² Vgl. GEIGER [2004], S. 106.

¹⁷⁸³ Vgl. GEIGER [2004], S. 172, Nr. 113: "Le modèle pourrait être Agathe Moyne, religieuse à l'Hôtel-Dieu de Beaune, dont un portrait est signalé par Rabut (art. cit. 30 juillet 1908) toutefois l'auteur indique la date de 1860. D'autre part, la Maison Bichot, à Beaune possède un portrait de Sœur Agathe Moyne, née en 1767, décédée en 1834, considéré comme une copie d'après Sophie Rude, mais les dates ne permettent pas de retenir cette attribution."

¹⁷⁸⁴ Vgl. Anm. 1728.

notwendigerweise den Vornamen Agathe getragen haben, im Gegensatz zu der Porträtierten, von der Prost annahm, daß sie 1847 gemalt wurde. Weiteres wird nur nach näheren genealogischen Forschungen zur Familie Moyne zu entdecken sein.

Die hohe Anzahl der 1849 zur Ausstellung in Dijon eingesandten Gemälde Fremiet-Rudes kann mit dem Bedürfnis der Künstlerin begründet werden, ihren Namen im Bewußtsein der Bewohner ihrer Heimatstadt zu verankern. Dies wird auch durch den oben zitierten Brief François-Numa Moynes¹⁷⁸⁵ bezeugt, welcher den Ankauf ihres Gemäldes "La duchesse de Bourgogne"¹⁷⁸⁶ vermittelte (Vgl. **A I, Kat.-Nr. 109**). Seinem Brief zufolge stellte der Preis von 1200 francs ein Entgegenkommen zugunsten der Malerin dar. Einer Notiz Henri Baudots in seinem Exemplar des Ausstellungskatalogs von 1849¹⁷⁸⁷ ist zu entnehmen, daß die Malerin auch bei ihrer "Jeune femme après le bain" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 133**) Absatzschwierigkeiten erlebte. Denn anstatt 500 francs erhielt die Malerin nur 350 francs, was sie als sehr enttäuschend empfunden haben muß, zumal das Gemälde 1845 sowohl im Pariser Salon als auch in der Ausstellung der *Société des Amis des Arts* in Boulogne-sur-Mer ausgestellt war. Wie ihrem Brief vom 27. Juni 1845 an Antoine-Jacques-Joseph Demarle (Boulogne-sur-Mer, 11.04.1786 – ebd., 02.08.1864)¹⁷⁸⁸ zu entnehmen ist, hatte sie anlässlich der Ausstellung des Gemäldes in Boulogne-sur-Mer als Kaufpreis 600 francs gefordert. In Dijon erzielte sie also nur wenig mehr als die Hälfte des ursprünglich von ihr festgesetzten Preises. Zudem erntete sie für die Gemälde, die eigentlich den Erfolg ihrer Ausstellungsbeteiligung hätten sichern sollen, besonders scharfe Kritiken. So verlautbarte *un vieil amateur* im *Spectateur de Dijon* am 14. Juni 1849:¹⁷⁸⁹

M^{me} Rude a peint une scène de la révolte de Bruges, en 1436 (163). Malgré de sérieuses qualités et de louables efforts, on sent que M^{me} Rude a dépassé la mesure de ses forces. Une femme de talent ne touche pas impunément à la tragédie et à l'épopée, et la peinture d'histoire veut une main plus vigoureuse. Ainsi, la composition de la *Révolte à Bruges* est complètement défectueuse; les personnages sont entassés sans perspective et dans des poses bizarres et contournées. Tout ce monde-là s'écrase, et ne se révolte pas.

Zur ebenfalls ausgestellten "Baigneuse" hieß es hier weiter:¹⁷⁹⁰

¹⁷⁸⁵ Vgl. Textband, **Kapitel V.3**.

¹⁷⁸⁶ Zu diesem Gemälde sandte sie die Künstlerin einen eigenhändigen Beschreibungstext ein, eigenhändig betitelt mit "Révoltes à Bruges, (1436)" und unten bez. von fremder Hand "Catalogué". Das Blatt (chamoisfarbenes Velin mit Wasserzeichen (bekröntes Wappen mit Segelschiff)), besitzt links eine Reißkante, woraus gefolgert werden kann, daß es sich möglicherweise hier um den Teil eines längeren Briefes handelte. – Dijon, BmD, Korrespondenz BAUDOT, Ms 2546, im Dossier: "Société des amis des arts. Documents et notes sur des oeuvres exposées 1849", ohne Foliozählung.

¹⁷⁸⁷ Ebd.: *Explication des Ouvrages de peinture, sculpture et dessin, présentés à l'Exposition de la Société des amis des arts de Dijon, ouverte au Musée de cette ville le 27 Avril 1849*. [o.O.] [o.J.], S. 18, Nr. 164, links daneben bez. von Hand BAUDOTS: "500, 350".

¹⁷⁸⁸ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Jacques-Joseph DEMARLE, Paris, Institut Néerlandais / Fondation Custodia 1973-A.1147, Fol. 1 r: "Je vous envoie un petit tableau que je [] vous prie, de mettre à l'exposition qui [] va avoir lieu dans votre [sic] ville. je désire [] monsieur vendre ce tableau, dont le prix [] serait de six cents francs. [] Jeune femme après le [] bain, s'abandonnant à des pensées — [] mélancholiques) [] j'ai l'honneur de vous saluer, [] monsieur, [] Sophie Rude [] rue d'Enfer 65." – Zu Demarle vgl. Boulogne-sur-Mer, Bm, Fonds Alphonse LEFEBVRE, Ms 854 Nr. 124 (05.01.1937): "Chevalier de la Légion d'Honneur, Ancien Membre du Conseil Municipal et de la Chambre de Commerce, l'un des fondateurs du Museum, Administrateur du Collège communal, ancien major de la Garde Nationale, ancien Secrétaire de la Société des amis des arts, etc., etc." – Vgl. auch den Nachruf zu DEMARLE in *L'Impartial*, 06.08.1865, veröffentlicht von: MAGNIER, Edmond in: *Hommages rendus à la Mémoire de M. Demarle* [o.O., n. 1864], S. [5]-10. – Vgl. auch den Auszug von *L'Impartial*, 05.10.1864, veröffentlicht ebd., S. 11-12. – Zur Aufstellung des Grabmonuments von DEMARLE vgl. ebd. S. 13-21: "A la Mémoire de M. Demarle (Extrait de l'Impartial du 23 décembre 1865)".

¹⁷⁸⁹ *Un vieil amateur* in: *Le Spectateur de Dijon*, 14.06.1849, 20. Jg., Nr. 71, S. [1]-[3], hier: S. [1]. – Nach der soeben zitierten Textstelle heißt es weiter: "Le chevalier Guillaume de Lalaing, qui protège la duchesse de Bourgogne, est assis sur la croupe de son cheval, et encore il faut de la bonne volonté pour se persuader que le cheval ne vient pas d'être dételé du chariot de la duchesse. La tête de la mère de Charles-le-Téméraire mérite des éloges; elle respire une véritable terreur maternelle."

¹⁷⁹⁰ Ebd., S. [3].

Que dire de l'*Odalisque* [!], de M^{me} Sophie Rude (164)? C'est une femme d'une couleur lie de vin impossible, et dont la jambe gauche est d'un tiers plus longue que la jambe droite. Il y a cependant un *faire* remarquable dans les œuvres de M^{me} Rude.

Die Bezeichnung der dargestellten Frau als "Odaliske", also als weißhäutige Sklavin eines Harems, kann, muß aber nicht notwendigerweise heißen, daß die Künstlerin Mitte der 1840er Jahre zu orientalischen Themen übergegangen war. Laut des *Enregistrement des ouvrages. Salon de 1845*. handelte es sich bei dem Gemälde um ein "Tab^{au} jeune femme nue couchée",¹⁷⁹¹ welche möglicherweise vom *vieil amateur* als zu suggestiv empfunden wurde. Die hier zitierte Kritik könnte durchaus mehr über die Sichtweise des *vieil amateur* verraten als über die tatsächliche Darstellung Fremiet-Rudes. Die Porträts Fremiet-Rudes fanden vor ihm mehr Wohlgefallen, doch endete seine Kritik, mit der Feststellung, das Werk der Malerin wiese mangelnde anatomische Kenntnisse auf, was im Stadium der Karriere, in dem sie sich befand, ein besonderer Schlag ins Gesicht sein mußte:

Ses portraits, qui, à tout prendre, sont encore les meilleurs de l'exposition, présentent de bonnes qualités. Celui d'un jeune homme (168) est vraiment remarquable. Mais nous ne saurions admirer ceux de M. P.G. et de M^{le} P. G. (165, 166), qu'un de nos confrères a imprudemment comparés aux deux magnifiques Van der Helst, appartenant à M. de Sarcus. Les portraits de M^{me} Rude manquent de modelé et de fermeté; il y a quelque chose de bouffi et de léché¹⁷⁹² qui accuse d'insuffisantes études anatomiques.

Diese harsche Kritik ist vor dem Hintergrund einer Wende in der französischen Malerei zu sehen, die sich um die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts vollzog: Die Erhältlichkeit industriell gefertigter Farben in Tuben ermöglichte sowohl die Erzielung neuer Farbeffekte, so durch die Malerei im Freien, als auch die Erprobung pastoser Maltechniken, wodurch das Relief in der Malerei allgemein zum Gegenstand eines regen kunstkritischen Diskurses wurde.¹⁷⁹³

Nach den Erfahrungen Fremiet-Rudes in Paris und Dijon 1849 scheint die Malerin bis 1855 gänzlich auf weitere Ausstellungsbeteiligungen verzichtet und sich in ihren Familien- und Bekanntenkreis zurückgezogen zu haben. Denn diesem Kreis entstammt der Großteil ihrer lokalisierten oder durch ihre Briefe identifizierbaren Werke, welche während dieser Zeit entstanden. Allerdings müssen die derzeit lokalisierbaren Bild- und Textquellen, wie für die übrigen Werkphasen, nicht signifikant sein.

VII.2 PRIVATE PORTRÄTZEICHNUNGEN (1849-1855)

Die meisten der lokalisierten Werke, welche von Fremiet-Rude zwischen 1849 und 1855 geschaffen wurden, sind Porträtzeichnungen, darunter viele von Angehörigen der Familie Moyne. Eines von diesen Werken ist das mit 1849 datierte "Portrait d'une dame de la famille Moyne" (**A I, Kat.-Nr. 147**). Dabei handelt es sich möglicherweise um die bei Rabut genannte Porträtzeichnung von "Cécile Moyne agée" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 148**).¹⁷⁹⁴ Weiterhin nannte Rabut Zeichnungen von "Léon Moyne" (**A I, Kat.-Nr. 182**), "Lucie Moyne enfant" (**A I, Kat.-Nr. 189**) und "Albéric Fèbvre" (**A I, Kat.-Nr. 190**). Diese Zeichnungen sind bislang nicht lokalisiert und somit nicht datierbar. Im Jahre 1849 entstanden außerdem die Porträtzeichnung nach Madame Anne-Louise Moyne, Ehe-

¹⁷⁹¹ Paris, AMN *KK 39, Nr. 1750.

¹⁷⁹² Zum Begriff des "Léché" vgl. Anm. 1674.

¹⁷⁹³ Vgl. hierzu: KRÜGER 2007, S. 14.

¹⁷⁹⁴ GEIGER [2004], S. 107, dort: Gleichsetzung mit ihrer Nr. 119.

frau François-Numa Moyne, geborene Benoist (**A I, Kat.-Nr. 149**). Wohl über diese Verwandtschaft der Familie Moyne mit der Familie Benoist erweiterte sich der Modellkreis beziehungsweise Kundenstamm der Malerin, was durch die gezeichneten Porträts von "Joseph Benoist" (1828 – 1911) aus dem Jahre 1849 (**A I, Abb. Kat.-Nr. 150**) und von "Etienne Benoist" (1795 – 1876) aus dem Jahre 1852 (**A I, Abb. Kat.-Nr. 157**) dokumentiert wird. Im selben Jahr schuf Fremiet-Rude die Porträtzeichnung zweier Kinder von Anne-Louise und François-Numa Moyne, nämlich ihrer etwa zweijährigen Tochter Marie und ihres etwa vierjährigen Sohnes Adrien (**A I, Abb. Kat.-Nr. 156**). Unter den Porträtzeichnungen nach Angehörigen der Familie Moyne scheint letztere die einzige, für die Fremiet-Rude ein ovales Passepartout vorsah. Diesen Bildausschnitt hatte sie bereits zuvor für einige Porträts in Öl gewählt. Scheinbar bevorzugte sie ihn für mehrfigurige Zeichnungen, denn wir finden ihn auch beim gezeichneten Dreifachporträt "François Rude, Sophie Fremiet-Rude et leur nièce Martine Vanderhaert" vor (**A I, Abb. Kat.-Nr. 152**). Den beiden Zeichnungen ist außerdem gemeinsam, daß hier, im Gegensatz zu den übrigen Zeichnungen des betreffenden Zeitraums, Sitzmöbel als Andeutungen des Darstellungsraums integriert wurden. Das Dreifachporträt bildet die einzige der hier genannten Zeichnungen, welche die Malerin nicht in Weiß höhte. Dies war jedoch nicht nötig, da die in einer Dreieckskomposition angelegte Zeichnung, in welcher der Kopf Martine Vanderhaerts über den vor dieser sitzenden Sophie Fremiet-Rude und ihres Ehemannes hervorsticht, offenbar mit mehr Zeit ausgeführt wurde. Der feinere Strich in *crayon noir* auf chamoisfarbenem Kupferdruckkarton ermöglichte ihr die Evozierung von Lichtreflexen durch variierte Druckstärke des Griffels und Aussparungen. Die übrigen Zeichnungen wurden hingegen mit Kohle oder schwarzer Pastellkreide geschaffen. Dem Material entsprechend ist hier der Duktus energischer und besitzen die Linien eine höhere, weniger variierbare Farbtiefe, welche die Notwendigkeit von Höhungen in Weiß bedingte. Als Darstellungsausschnitt ihrer Porträtzeichnungen wählte die Künstlerin Brustbilder und als Farbe des Papiers eine von ihr bevorzugte beige bis beige-braune Farbe. Auch für das Porträt von François Rude (**A I, Abb. Kat.-Nr. 155**), welches formal demjenigen, circa 1842 geschaffenen Exemplar in Brüssel sehr ähnlich sieht (**A I, Abb. Kat.-Nr. 130**), ist anzumerken, daß die Künstlerin hier offensichtlich einen größeren Zeitrahmen in Anspruch nahm. Die Höhungen in Weiß der Zeichnung in *crayon noir* dienen hier der plastischen Ausformulierung seines Gesichts. Mit farbiger Pastellkreide scheint die Malerin zunächst bei Familienbildnissen experimentiert zu haben: Noch stärker als in ihrem gezeichneten Selbstporträt von 1842 (**A I, Abb. Kat.-Nr. 115**) verwendete sie farbiges Pastell in demjenigen aus dem Jahre 1850 (**A I, Abb. Kat.-Nr. 153**), in dem sie sich in ähnlicher Pose, jedoch mit größerer Ähnlichkeit zu ihrem Erscheinungsbild im Dreifachporträt (**A I, Abb. Kat.-Nr. 152**) darstellte. Hier dient die helle und farbige Pastellkreide nicht mehr nur zur Akzentuierung, wie bei den skizzenhafteren Portraits der Angehörigen der Familie Moyne, sondern zur Darstellung lokaler Farbwerte, so daß einige Partien "malerischer" wirken.

Auch hinsichtlich der bislang unveröffentlichten dreiviertelfigurigen Porträtzeichnung ihres Neffen Jean-Baptiste-Louis Vanderhaert (Brüssel, 12.10.1828 – Brüssel, 1888) aus dem Jahre 1850 verwendete Fremiet-Rude mehrfarbige Pastellkreide auf braunem Papier (**A I, Abb. Kat.-Nr. 154**). Sie zeigt ihren Neffen in der Uniform eines Fußsoldaten des belgischen Militärs¹⁷⁹⁵ in Dreiviertelansicht nach links, seinen mit dem flämischen Löwen verzierten Helm in seiner rechten Hand in die Hüfte gestemmt, die linke Hand an die Scheide seines Degens gelegt. Rechts hinter Vanderhaert sind ein Gebüsch zu erkennen und dahinter eine hügelige Landschaft.

¹⁷⁹⁵ Vgl. DERIE, Guy; PACCO, John: *Les soldats de Léopold I^{er} et Léopold II*. Brüssel 1986, S. 47-48.

Nach Fourcaud soll Fremiet-Rude auch Vanderhaerts jüngere Schwester Martine im Alter von sechzehn Jahren als Heilige Cäcilie, umringt von Engeln, gezeichnet haben (**A I, Kat.-Nr. 151**). Aufgrund Fourcauds Altersangabe läßt sich die Zeichnung auf 1849 datieren.¹⁷⁹⁶ Doch besitzen wir keinerlei Informationen zur Technik und zur Beantwortung der Frage, ob die Zeichnung in Zusammenhang mit einem Gemälde entstand.

Porträtzeichnungen Sophie Fremiet-Rudes mit dem Status eines eigenständigen Kunstwerks sind hinsichtlich ihrer Pariser Schaffensphase häufiger erhalten als (im Skizzenbuch) für die Brüsseler Werkphase. Seit ihrer Zeit in Paris ist zu beobachten, daß sie ihre Zeichnungen in Weiß höhte und teilweise mit farbiger Pastellkreide akzentuierte. Einige Porträts Louis-Antoine-Léon Rieseners (Paris, 21.01.1808 – Paris, 25.05.1878) (Paris, Musée Delacroix) und Franz-Xaver Winterhalters (Menzenschwand, 20.04.1805 – Frankfurt / Main, 08.07.1873) (Paris, Musée du Louvre) zeigen, daß bei der vollflächige Einsatz von Pastellkreide in der Zeit Sophie Fremiet-Rudes durchaus beliebt war. Für ihr eigenes Werk ist dies jedoch bislang unbekannt.

VII.3 PORTRÄTMALEREI (1849-1857)

Für die in Öl gemalten Porträts lassen sich nach 1848, ähnlich wie für die uns überlieferten Zeichnungen, zwei Tendenzen feststellen: Zum einen sind Gemälde erhalten, in denen die Künstlerin eine engere Farbpalette wählte und wo in Kleidung wie Ausstattung des Bildraums Beige- und Brauntöne dominieren. Zum anderen schuf sie auch Porträts mit stärkeren, leuchtenderen Farbkontrasten, bei denen sich der Bildraum stärker zum Freien, zum Außenraum hin öffnete.

Im dreiviertelfigurigen Porträt einer jungen Frau aus dem Jahre 1849, dessen Modell nicht bekannt ist (**A I, Abb. Kat.-Nr. 146**), lenkte die Künstlerin durch die Wahl einer enger gefaßten Farbpalette die Konzentration der Betrachtenden auf die malerische Ausführung verschiedener Materialien, Lichteffekte und die Pose des Modells, welche trotz der sehr durchdachten Komposition das Modell in entspannter Haltung erscheinen läßt. Das Modell ist von einer ockerfarbenen, mit ins Grünliche tendierenden Tönen durchwirkten leicht gewellten Draperie vollständig hinterfangen. Es sitzt, die Beine von ihm aus leicht nach rechts ausgerichtet, auf einem weichen, nicht näher definierbaren Möbel, welches mit gold-ockerfarbenem Damast mit floralem Motiv bezogen ist. Zu seiner Linken, auf der rechten Bildseite, befindet sich mindestens ein voluminöses Kissen, wobei am vorderen Kissenende eine gleichfarbige Troddel hängt. Auf diesem Kissen liegt in Schulterhöhe des Modells sein linker Unterarm, seine verschränkten Hände ruhen auf dem Rand des Kissens. Deren helles, glattes Inkarnat wird durch den Besatz mit dem dunkelbraunen Fell der Enden der langen Ärmel des hellen, braun-grauen Seidenkleides betont. Letzteres ist streifenartig mit matter wirkenden Partien durchwirkt und sein Rock fällt in zahlreichen von der Taille ausgehenden Falten herunter. Das hoch geschlossene Dekolleté mit einem vergleichsweise rundlich-schmalen weißen Spitzenkragen und einer runden, gold gefaßten Edelsteinbrosche lenken die Aufmerksamkeit auf die elegante Kopfpattie der jungen Frau. Entgegen der Ausrichtung ihrer Sitzposition nach rechts wendet sie ihr Gesicht unter leichter Kopfneigung nach links, wodurch die Halspartie trotz des hoch geschlossenen Dekolletés optisch verlängert wird. Beson-

¹⁷⁹⁶ FOURCAUD 1904, S. 108, Anm. (1) [Fortsetzung von der vorherigen Seite]: "un dessin de *Sainte Cécile jouant de l'orgue entourée d'anges*, que j'ai pu voir jadis à Beaune (la principale figure est un portrait idéalisé de sa nièce, Martine Van der Haert, la fille de sa sœur, à l'âge de seize ans)." – Vgl. GEIGER [2004], S. 174, Nr. 122.

ders im dunkelbraun, glatt hochgesteckten Haar der jungen Frau, ihrem in Dreiviertelansicht dargestellten Gesicht, den Fältelungen ihres Gewands, auf ihrer Schulter und ihren langgliedrigen Händen reflektiert das von links oben in den Bildraum eintretende Licht.

Zwei weitere Gemälde weisen stärker kontrastierend eine hauptsächlich von gebrochenem Weiß bis hin zu dunklen Brauntönen gehende Bandbreite der Farben auf, die jedoch hier kontrastierender eingesetzt werden. Eines davon ist das Porträt des Bildhauers Jean-Baptiste-Paul Cabet (Nuits (-St.-Georges), 01.02.1815 – Paris, 23.10.1876) aus dem Jahre 1854 (**A I, Abb. Kat.-Nr. 162**). Cabet war Schüler ihres Ehemannes, der am 6. November 1853 ihre gemeinsame Ziehtochter Martine Vanderhaert geheiratet hatte.¹⁷⁹⁷ Das andere Porträt zeigt diese Nichte Fremiet-Rudes (**A I, Abb. Kat.-Nr. 163**). Innerhalb des ovalen Ausschnitts des reich ornamentierten hochrechteckigen vergoldeten Bilderrahmens ist keinerlei Bezeichnung zu erkennen. Fremiet-Rude zeigte beide Familienangehörigen vor einem dunklen, diffus-braunen Hintergrund, Paul Cabet bis knapp unter seine Brust und Martine Vanderhaert bis zur Taille. Die Kleidung Cabets hebt sich nur wenig, nämlich fast nur durch den weißen Hemdkragen unter seiner schwarzen Weste und seinem schwarzen, breitkragigen Jacket, vom dunklen Bildhintergrund ab. Sein Körper ist leicht nach rechts gewendet, sein von dunklem Haar und voller Barttracht umgebenes, ernstes Gesicht ebenfalls, jedoch stärker den Betrachtenden zugewendet. Im Bereich der Nasenspitze und der Oberlippe sind Pentimenti, beziehungsweise nachträgliche, über den Firniß gemalte Retuschen zu erkennen. Die Malweise erscheint insgesamt pastoser als diejenige im Porträt der Ehefrau des Bildhauers Cabet. Diese ist ebenfalls leicht nach rechts gewendet dargestellt. Der dunkelbraune Hintergrund, welcher mit ihrem hellen Inkarnat und ihrem weißen, reich mit Spitzen besetzten Gewand kontrastiert, changiert hier ins Blau-Graue. Wie bei zuvor besprochenen Gewändern weiblicher Modelle, verwendete die Malerin hohe Sorgfalt auf die Definition des Materials, indem sie beispielsweise den schleierartigen Stoff unter dem rechten Ellenbogen des Modells in lasierten Schichten malte und im Brustbereich des Modells eine über das korsettierte Oberteil gelegte Stoffschicht aus Spitze durch pastosen Aufbau der Farbe akzentuierte. Die Haltung des rechten Arms Martine Vanderhaerts mit ihrer elegant in Höhe ihres Ohres an ihr hochgestecktes Haar gehaltenen Hand erinnert an den Gestus von François Rude 1848 vollendeten Marmorstatue der Jeanne-d'Arc, für die Martine Vanderhaert ebenfalls als Modell gedient haben soll.¹⁷⁹⁸

VII.4 PORTRÄTAUSSTELLUNGEN (1855 UND 1857)

Im Jahre 1855 nahm die Malerin, zum ersten Mal seit 1849, wieder an einer künstlerisch bedeutenderen Kunstausstellung teil. Ein Grund mag gewesen sein, daß der Salon 1855 mit der *Exposition Universelle* zusammenfiel und so noch mehr internationales Publikum zu erwarten war als sonst. Hier präsentierte sich die Künstlerin – erstmals seit 1819 – wieder als "élève de David" und stellte zwei Porträts, ein Herren-, und ein Damenporträt, betitelt mit "Portrait de Mme B..." (**A I,**

¹⁷⁹⁷ Vgl. FOURCAUD 1904, S. S. 393: "Son office se borne, en effet, à conduire Mlle Van der Haert à la mairie du Panthéon, le 6 novembre, pour le mariage civil, et à Saint-Jacques-du-Haut-Pas, le lendemain, pour le mariage à l'église." – Möglicherweise war Paul CABET mit dem aus Dijon stammenden Étienne CABET (Dijon, 01.01.1788 – St. Louis, 08.11.1856) verwandt, der am Dijonnais Gymnasium Schüler von Joseph JACOTOT war, bevor er Jurist wurde und u.a. als sozialer Demokrat 1848 in die Geschichte einging (vgl. HÖPPNER, Joachim; SEIDEL-HÖPPNER, Waltraud: *Étienne Cabet und seine Ikarische Kolonie. Sein Weg vom Linksliberalen zum Kommunisten und seine Kolonie in Darstellung und Dokumentation*. Frankfurt / Main, Berlin, Bern Brüssel, New York, Oxford, Wien 2002.)

¹⁷⁹⁸ Zur Figur der Jeanne d'Arc von François RUDE vgl.: FOURCAUD 1904, S. 487-489 und HUBERT, Gérard: "La vie des musées. Nouvelles Esquisses de Rude." In: *La revue des arts*, 2. Jg., Nr. 3, 1952, S. 172-174.

Kat.-Nr. 165) und mit "Portrait de M. C..." (**A I, Kat.-Nr. 166**), aus.¹⁷⁹⁹ Zu diesen beiden Porträts bemerkte Yves Boissard, daß sie ihm Freude bereiteten, daß ihre Malweise jedoch einem bald aussterbenden Relikt entsprächen:

Le portrait de M.C., par madame Rude, de Dijon, est bien préférable comme couleur: c'est une belle tête pâle, expressive, bien éclairée, bien modelée, et le coloris en est très-vrai. Nous aimons mieux encore, de madame Rude, son portrait de femme pour ce goût frivole, et peut-être pas très bon de l'époque. Nous savons très-bien qu'une fois les modes actuelles, qui sont absurdes, passées, ces portraits ne pourront plus figurer dans les salons; mais en attendant cette transition, ils font plaisir à l'œil. Comme cette femme peinte par Madame Rude est gracieuse! quels charmants cheveux! quelle jolie main! Comme le dessin et le modelé sont exprimés avec soin! et comme tous les accessoires sont traités avec délicatesse! puis, comme le coloris a de la vigueur, de la transparence, de l'éclat!¹⁸⁰⁰

Aufgrund dieser Kritik mutmaßte Geiger, daß es sich bei den in der *Exposition Universelle* von 1855 ausgestellten Porträts um diejenigen Paul Cabets und Madame Bassereaus (**A I, Abb. Kat.-Nr. 159**)¹⁸⁰¹ handelte, bei denen sie die von Boissard geschilderten Qualitäten wiederfand. In der Tat sprächen die im Ausstellungskatalog angegebenen Initialen der Nachnamen der Modelle für diese Theorie. Außerdem ist es möglich, daß die Malerin wie hinsichtlich des Porträts von Camille Bouchet auf einen zeitgleich im Salon ausstellenden Künstler hinweisen wollte. Da Boissards Charakterisierung der auf der *Exposition Universelle* durch Fremiet-Rude ausgestellten Porträts für zeitgenössische Einschätzungen ihrer Malerei keineswegs ungewöhnlich war, bedarf diese Theorie jedoch weiterer Belege. Für die Ausstellung des Gemäldes bei der *Exposition Universelle* spräche die im Vergleich zu ihrem sonstigen Werk bemerkenswerte Formatwahl. Beim Porträt von Mme Bassereau fällt auf, daß sie hier nicht nur einen ovalen Rahmenausschnitt wählte, wie wir ihn bereits durch einige Porträts von weiblichen Modellen oder Figurengruppen kennen, sondern auch einen ovalen Keilrahmen. Dieser befand sich in einem rundlich-ovalen, reich verzierten, vergoldeten Bilderrahmen. Madame Bassereau, vermutlich die Ehefrau des Arztes,¹⁸⁰² der das Ehepaar Fremiet-Rude konsultierte, ist in Dreiviertelfigur, auf einem mit rotem Stoff bespannten, teilvergoldeten diagonal nach rechts ausgerichteten Sessel mit runder Lehne vor einem dunkelbraunen Hintergrund sitzend dargestellt. Ihr freundlich schauendes Gesicht ist den Betrachtenden zugewendet in Dreiviertelansicht zu sehen. Es befindet sich leicht rechts der vertikalen Mittelachse des Gemäldes, ebenso wie die mit einem dunkelgrünen Stein besetzte Schließe ihres doppelreihigen Perlenarmbands an dem Gelenk ihrer linken Hand, welche über die vergoldete Volute der Armlehne des Sessels herabfällt. Dabei ist ihr Zeigefinger, dessen Spitze bis direkt an den unteren Rand des Bilderrahmens heranzureichen scheint, leicht abgespreizt. Eine ähnliche Geste ist im Porträt François Rudes zu erkennen, welches die Künstlerin 1845 im Pariser Salon ausstellte.¹⁸⁰³ Im Porträt der Madame Bassereau betonte die Künstlerin durch die zeitgenössische Mode bedingte Accessoires, zu denen eine weiße Spitzenhaube, weiße Manschetten und ein spitz zur Taille hin zulaufender kragenartiger Doppelsaum aus demselben Material gehörten, in dessen Ausschnitt ein helles Untergewand zu sehen ist, welches mit dem dunklen schwarz-blauen Obergewand kontrastierte. Das Ende dieses spitzenbesetzten Ausschnitts ist mit

¹⁷⁹⁹ *Exposition Universelle de 1855. Beaux Arts.* Paris 1855, S. 425: "RUDE-FRÉMIET (Mme), née FRÉMIET, née à Dijon (Côte-d'Or), élève de David. Méd. 2^e cl. (Genre) 1833. Rue d'Enfer, 61. 5946 – Portrait de Mme B... 5947 – Portrait de M. C....".

¹⁸⁰⁰ BOISSARD, Yves: *Comte Rendu des Œuvres des Artistes du département de la Côte-d'Or.* Dijon 1855, S. 22.

¹⁸⁰¹ GEIGER [2004], S. 108, Nr. 129 m. Abb. in F.

¹⁸⁰² Vgl. DELESTRE [n. 1854]. In: FOURCAUD 1904, S. [427]-432, hier: S. 432: "Son ami, le D^r Bassereau, avait laissé Rude plus satisfait de sa santé." – Vgl. auch DELESTRE [n. 1854], S. 5.

¹⁸⁰³ Ein solcher Gestus verlieh einer Hand nicht nur eine höhere Eleganz, er konnte auch ein "Fingerzeig" auf ein bei Ausstellungen im neunzehnten Jahrhundert gemeinhin in der Mitte des unteren Rands des Bilderrahmens angebrachten Schildes mit Nennung des Autors sein.

Schmuckbesatz akzentuiert. Dieser wird hier durch zwei in Gold und mit Perlen gefaßte Broschen mit einem mittigen grünen Edelstein gebildet, die mit der Schmuckschließe des ebenso gestalteten Perlenarmbandes korrespondierten. Ihre Anordnung bildete ein kompositorisches Gegengewicht zum Kopf der Dargestellten.

In Aufwand des Kostüms, Pose und der Akzentuierung von Kopf und schmuckbesetzten Händen ähnelt ein Porträt einer unbekanntenen Dame, datiert mit 1853 (**A I, Abb. Kat.-Nr. 160**), demjenigen der Madame Bassereau. Durch seine Farbgebung und die Wahl des Bildraums unterscheidet es sich jedoch grundlegend. Während das azurblaue, schwarz ornamentierte Obergewand und der rote Bezug des Sessels die Wahl von kräftigeren Farben für den Vordergrund des Gemäldes dokumentieren, stellte die Künstlerin im Hintergrund eine relativ schmale, nur das linke Drittel der Leinwand einnehmende in Rosétönen gehaltene Draperie, den blauen Himmel über einer hügeligen Landschaft und das Inkarnat in pastellartige Töne. Die eklatante Farbwirkung des Gemäldes ist sicherlich teilweise damit zu begründen, daß es eines der wenigen ihrer Ölgemälde darstellt, welches in neuerer Zeit restauriert wurde.

Es scheint, daß die Künstlerin ab circa 1850 bis etwa zum Ende dieses Jahrzehnts ihre Modelle häufig vor einem Hintergrund darstellte, der freien Himmel zeigte. Dies hieß jedoch nicht, daß die Malerin zur *Plein-Air-Malerei* überging, denn ihre Bildräume verraten weiterhin sorgsame Komposition, in welche traditionelle Elemente der Porträtmalerei einbezogen wurden wie Draperie und / oder eine Säule, die vor allem in der Kunst des siebzehnten Jahrhunderts zu finden sind und diejenige des neunzehnten Jahrhunderts allgemein stark inspirierte. Als weitere Beispiele der "Öffnung des Bildraums" in Porträts Fremiet-Rudes um 1850 können das 1857 im Pariser Salon unter dem Titel "Portrait de M. Van D..." ausgestellte "Portrait de Jean-Baptiste-Louis Vanderhaert" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 168**) und dasjenige des ebendort ausgestellten Porträts von "M^{me} E. V... et de sa fille" (**A I, Kat.-Nr. 170**) herangezogen werden. Obwohl nur das erste lokalisiert ist, es befindet sich im Musée des Beaux-Arts von Dijon, gibt eine in der Dijonnaiser Zeitung *L'Union Bourguignonne* erschienene Kunstkritik zum Pariser Salon von 1857 an, daß die Mutter-Kind-Gruppe vor freiem Himmel dargestellt wurde, was der Autor, Claude Suty, jedoch als unvorteilhaft für die Farbwirkung empfand:

Il nous reste à dire que Mme Rude [...] a envoyé deux magnifiques portraits au Salon; l'un des deux est presque un tableau, c'est le groupe charmant d'une jeune mère avec son enfant; l'autre représente un officier de carabiniers belges, coiffé de son chapeau à plumes. Il y a dans le premier une robe de petite fille qui est, à elle seule, un chef-d'œuvre; nous croyons que si, dans le même, au lieu de faire détacher les deux figures sur le ciel, Mme Rude leur eût donné un fond sombre, la tonalité de son tableau, déjà si puissante, eût encore gagné et fût devenue meilleure.¹⁸⁰⁴

Die Darstellung Jean-Louis Baptiste Vanderhaerts zeigt ihn mit bärtigem Gesicht, aus welchem die kindlich-jugendlichen Züge gewichen sind, welche das von seinem Vater 1839/1840 gemalte Familienporträt und auch das 1850 in Pastell gezeichnete Porträt in Uniform noch aufwiesen.

Mit dem Porträt in Öl dokumentierte die Malerin unter anderem den Aufstieg ihres Neffen in der belgischen Armee vom Fußsoldaten (*chasseur à pied*) zum Leutnant des am 5. März 1850 in *Régiment des Carabiniers* umbenannten¹⁸⁰⁵ belgischen Militärkorps. Wie Colonel Goffin bemerkte

¹⁸⁰⁴ SUTY, Claude: "Salon de 1857. Les Artistes Bourguignons. Peinture d'Histoire, de Genre et Portraits. A. M. A. D. (9^e article.) (Suite et fin.)". In: *L'Union Bourguignonne. Journal de Dijon*. 7. Jg., Nr. 191, 29.09.1857, S. [2]-[3], hier: S. [3].

¹⁸⁰⁵ DERIE / PACCO [o.J.], S. 47. Anfangs trug dieses Regiment die Bezeichnung "premier régiment de Chasseurs à Pied". Es wurde am 09.07.1846 in "premier régiment de Chasseurs-Carabiniers" umbenannt. – GOFFIN, C^{ol} B.E.M.: "1^{er} Régiment des carabiniers". In: ROUEN, C^{ol}: *L'armée belge*. Brüssel [o.J.], S. 624-625. – Vgl. auch Tafel III der Dokumentation "Uniformes de l'armée belge" (Brüssel, Musée Royal de l'Armée et d'Histoire militaire, Code: Au 20984).

die 1853 leicht modifizierte Paradeuniform dieses Regiments, auch *Grande Tenue* genannt, auf diejenige zurück, welche Capiaumont, *chef de corps* der *partisans du Limbourg*, 1831 unter dem Eindruck des Aufstandes in Polen für seine Truppen gewählt hatte.¹⁸⁰⁶ Diese bestand aus einer langen *redingote* "polonaise" aus dunkelgrünem Tuch und einem Hut mit Krempe und Federbusch, auch "shapska" genannt, welcher leicht zum rechten Ohr hin geneigt getragen wurde. Der Analyse der Uniform Vanderhaerts durch Ilse Bogaerts zufolge¹⁸⁰⁷ waren die doppelreihigen, goldfarbenen und mit einem Signalthorn verzierten Knöpfe für das Regiment der belgischen *Carabiniers* kennzeichnend. Die unterhalb des Stehkragens zur linken Schulterklappe verlaufende goldfarbene Kordel, welche von hier aus in entgegengesetzter Richtung am Oberkörper hinunterfiel, weist darauf hin, daß es sich um die Paradeuniform der *carabiniers* handelt. Die beiden goldfarbenen Sterne am Stehkragen Vanderhaerts charakterisierten ihn als Leutnant. Obwohl das Porträt Vanderhaerts dessen militärischen Rang in den Vordergrund rückte, besaß es Elemente, welche von Zeitgenossen als besonders pittoresk empfunden wurden. Denn im Rahmen der Bildung von Nationalstaaten, zunehmender Migrationsbewegungen und erhöhter Möglichkeiten zu Reisen, entwickelte das neunzehnte Jahrhundert neben dem Interesse am historischen, ein starkes Interesse am nationalen Kostüm. Dies ist beispielsweise im *Magazin Pittoresque* zu beobachten, wo 1838 unter dem Titel "Costumes hollandais"¹⁸⁰⁸ ein Holzschnitt eine Uniform wiedergab, die derjenigen der belgischen *Carabiniers* sehr ähnelte (A I, Abb. Kat.-Nr. 168.1).

VII.5 "LA FOI, L'ESPÉRANCE ET LA CHARITÉ" (1857)

Gemeinsam mit den Porträts von Jean-Baptiste-Louis Vanderhaert und demjenigen der "Mme E. V..." und ihrer Tochter reichte die Malerin ein religiöses Historiengemälde mit dem Titel "La Foi, l'Espérance et la Charité" ein (A I, Abb. Kat.-Nr. 171). Obwohl es nach Meinung eines zeitgenössischen Kritikers unvorteilhaft platziert wurde,¹⁸⁰⁹ bildete es den eigentlichen Salonerfolg der Künstlerin im Jahre 1857, denn es wurde vom Staat angekauft für die – im Vergleich mit der Bezahlung anderer Künstler – mittelhohe Summe von 1200 francs.¹⁸¹⁰ Die Verwaltung im Namen Napoleons III. war bemüht, nicht nur Museen, sondern auch religiöse Einrichtungen mit offiziellen Ankäufen zu bedenken. Das Gemälde wurde für das *Hospice* in Angoulême bestimmt. Möglich-

¹⁸⁰⁶ Vgl. GOFFIN (vorige Anm.).

¹⁸⁰⁷ Hiermit danke ich herzlich Frau Ilse BOGAERTS (Musée Royal de l'Armée et d'Histoire militaire, Brüssel) für ihre Recherchen und Auskünfte zum Kostüm des belgischen Militärs im 19. Jahrhundert.

¹⁸⁰⁸ [o.V.]: "La Hollande. Habitations et Costumes". In: *Magazin Pittoresque*. 6. Jg.: 1^{ère} livraison, 1838, S. 12-14, Illustration (Holzstich): S. 13.

¹⁸⁰⁹ SUTY, Claude: "Salon de 1857. Les Artistes Bourguignons. Peinture Religieuse. A M.A.D. (8^e article)". In: *L'Union Bourguignonne. Journal de Dijon*. 7. Jg., Nr. 183, 18.09.1857, S. [3]: "Nous devons nous arrêter ici, en déplorant que ce beau tableau n'ait pas été exposé à une place choisie."

¹⁸¹⁰ Paris, AMN, Z 6, [GAUTIER, Alfred, Paris, 30.09.1857]: Blatt 1 (Doppelblatt, gefaltet), Fol. 1 r: "Arrêté [] au Nom de l'Empereur. [] Le Ministre d'Etat et de la [] Maison de l'Empereur, [] Sur la proposition du Directeur général des Musées [] Impériaux, Intendant des Beaux-Arts de la Maison [] de l'Empereur.", Fol. 2 r: "M^{me} Rude 2354. La foi, l'Espérance et la Charité 1200" – Ebd., (weiteres Doppelblatt, gefaltet), Fol. 1 r: "Salon de 1857. [] acquisitions sur les fonds des recettes"; Fol. 1 v: "Rude (M^{me}) 2354 la Foi, l'Espérance et la Charité 1200." – Paris, AN, O⁵ 1698, Nr. 384²: "Ordonnance de Payement. Maison de l'Empereur, Budget de l'Année 1857.", Nr. 65. – Ebd., Nr. 385²: "Ministère de la Maison de l'Empereur. Direction Générale des Musées Impériaux. Etat de liquidation de sommes dues à diverses parties prenantes pour les causes ci-après." Nr. 66. – Ebd., Nr. 386²: "Arrêté. Au Nom de l'Empereur, Le Ministre d'Etat et de la Maison de l'Empereur, Sur la proposition du Directeur général des Musées Impériaux Intendant des Beaux arts de la Maison de l'Empereur." – Ebd., Nr. 517: "Certificat de Livraison." – Ebd., Nr. 518: "Mandat de Payement. Budget de l'Année 1857. Musées impériaux (Exposition des beaux-arts)." – Bei dem oben genannten GAUTIER besteht eventuell ein familiärer Zusammenhang mit einem ehemaligen Schüler François RUDES namens Jacques GAUTIER (Paris, 13.12.1831 – vermutl. n. 1873) oder der Malerin Eugénie GAUTIER.

erweise kam durch dessen Situierung im Stadtteil Saint-Michel das Gerücht auf, das Gemälde sei für die Kapelle des Mont Saint-Michel bestimmt gewesen.¹⁸¹¹

Der Bürgermeister von Dijon, dessen Museum das Porträt einer jungen Mutter mit ihrem Kind von Léon-Joseph Billotte (geb. in Dijon, 1815, nachweisbar bis 1869) zugesprochen worden war, bedankte sich am 23. Oktober 1857 bei Alfred-Émilien Comte de Nieuwerkerke (Paris, 16.04.1811 - 16.01.1892), *Directeur des Musées Impériaux* und *Intendant des beaux-arts de la maison de l'Empereur*.¹⁸¹² Jedoch schlug er ihm noch am selben Tag vor, dem Museum von Dijon anstelle des Gemäldes von Billotte dasjenige von Fremiet-Rude zukommen zu lassen, über dessen Ankauf er gerade durch die Künstlerin selber unterrichtet worden sei.¹⁸¹³

Bereits drei Tage später schrieb ihm der Comte de Nieuwerkerke, daß er das Tauschprojekt ablehnen müsse, da es ein religiöses Gemälde sei und er somit die Verpflichtung habe, es einer religiösen Einrichtung zukommen zu lassen.¹⁸¹⁴ Ironischerweise bildete – sinngemäß zusammengefaßt – die "mangelnde religiöse Durchdringung" des Gemäldes einen zentralen Kritikpunkt einiger Zeitgenossen. So bemängelten Gendré und Willems:

[A]u résumé, nous ne reconnaissons pas là complètement les trois vertus théologiques.¹⁸¹⁵

Auch der Kritiker des *Journal de la Côte-d'Or*, Yves Boissard, bemerkte am 8. August 1857:

Peut-être peut-on trouver que ces figures ne sont pas suffisamment empreinte de mysticisme ou de sentiment divin, et qu'elles ont trop l'expression, la physionomie de femmes appartenant à ce monde; ce serait la vérité, mais en somme c'est un beau tableau.¹⁸¹⁶

Boissard erkannte also die Physiognomie realer Personen in dem Gemälde wieder. Dies verdient umso mehr Interesse, als auch dem Kunstkritiker Claude Suty zufolge die Gesichter der weiblichen Personifikationen der drei Kardinaltugenden Porträts hätten sein können:

Elle a su, tout en restant fidèle à la tradition, donner à ses figures un tel aspect de vérité et de personnalité vivante, qu'on les prendrait volontiers pour des portraits!...¹⁸¹⁷

In der Tat erinnert die Gestalt der Hoffnung an diejenige Martine Vanderhaerts, nicht nur hinsichtlich des Gesichts, sondern auch durch das Gewand, welches demjenigen der Statue der Jeanne-d'Arc ähnelt, für das Vanderhaert ihrem Onkel François Rude Modell stand.

Zur Darstellung der drei Kardinaltugenden wählte Fremiet-Rude eine Pyramidalkomposition, wie bereits ihre Schülerin Adèle Kindt im Jahre 1840.¹⁸¹⁸ Dennoch weist ihr Bild grundlegende Unterschiede zu diesem Gemälde auf. Unter den drei Personifikationen der Kardinaltugenden ragt diejenige des Glaubens in der Bildmitte sitzend dargestellt hervor. Gegenüber den anderen beiden

¹⁸¹¹ Vgl. BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, Émile: "Nécrologie de Sophie Frémiet". In: *Chronique des Arts* (1867), S. 301.

¹⁸¹² Paris, AMN, P 10 (1), der Bürgermeister der Stadt Dijon [Louis ANDRÉ] an Alfred-Émilien Comte DE NIEUWERKERKE, 23.10.1857. – Zu NIEUWERKERKE vgl.: *Le comte de Nieuwerkerke. Art et pouvoir sous Napoléon III.* (Ausst.-Kat. F, Compiègne, Musée national du Château de Compiègne, 06.10.2000 – 08.01.2001). Paris 2000.

¹⁸¹³ Paris, AMN, P 10 (2), der Bürgermeister der Stadt Dijon [Louis ANDRÉ] an Alfred-Émilien Comte DE NIEUWERKERKE, 23.10.1857.

¹⁸¹⁴ Paris, AMN, P 10 (3), Alfred-Émilien Comte DE NIEUWERKERKE an den Bürgermeister der Stadt Dijon [Louis ANDRÉ], 26.10.1857: "J'ai été obligé de disposer de l'œuvre de M^{me} Rudde en faveur d'une église, ainsi [/] que j'ai dû faire de toutes les peintures que [/] leur caractère religieux destinait tout [/] naturellement pour cette destination." – Der Comte DE NIEUWERKERKE war zu Beginn seiner bildhauerischen Karriere durch François RUDE beraten worden (vgl. hierzu: GRANGER 2005, S. 146).

¹⁸¹⁵ GENDRÉ, [o. Vorn.], WILLEMS, [o. Vorn.]: *L'Art et la Philosophie au Salon de 1857. Revue critique*. Paris 1857, S. 26.

¹⁸¹⁶ BOISSARD, Yves: "Exposition de 1857. Artistes nés dans le département de la Côte-d'Or. Premier article. Peinture." In: *JCO*. 57. Jg., Nr. 95, 08.08.1857, S. [1]-2, hier: S. 2.

¹⁸¹⁷ SUTY, Claude: "Salon de 1857. Les Artistes Bourguignons. Peinture Religieuse. A M.A.D. (8^e article)". In: *L'Union Bourguignonne. Journal de Dijon*. 18.09.1857, 7. Jg., Nr. 183, S. [3].

¹⁸¹⁸ KINDT, Marie-Adélaïde: "Foi, Espérance et Charité." Öl auf Leinwand, 126,7 x 146,8 cm. Signiert und datiert unten links: ADELE KINDT / Bruxelles 1840. Boston, Museum of Fine Arts. – Eine Abb. in s-w. befindet sich in: MURPHY, Alexandra R.: *European Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston. An Illustrated Summary Catalogue*. Boston 1985, S. 156.

Gestalten scheint sie, einem Bedeutungsmaßstab entsprechend, größer. Die Betrachtenden scheinbar anblickend thront sie, leicht nach rechts gewendet, vor einem monumentalen, senkrechten Holzbalken, in ihrer linken Hand ein mit "Les [] Evangiles" bezeichnetes Buch haltend. Ein auf dem Holzbalken oben dargestellter Kelch mit einer Hostie darüber und einer Dornenkrone darunter weist darauf hin, daß es sich bei dem Holzbalken um den Schaft eines Kreuzes handelt, obwohl durch den Bildausschnitt kein Querbalken zu erkennen ist. (Möglicherweise befand sich das Gemälde unter einem darüber angebrachten realen Kreuz.) Auf der Hostie, von der Lichtstrahlen ausgehen, ist als zusätzlicher Hinweis ein Kreuz zu erkennen. In der Höhe des dunkelhaarigen Kopfes der Personifikation des Glaubens, welche über einem weißen Gewand in einen großzügigen blauen Mantel mit goldenen Ornamenten und Verschlussriemen gekleidet ist, hält die Personifikation der Hoffnung, welche ein braunes Gewand mit einem grünen, vorderseitig geschnürten Obergewand trägt, ihre rechte Hand an den Kreuzschaft. Wie entrückt scheint ihr Blick auf ihre Berührungsstelle mit dem Kreuz gerichtet. Ihre linke Hand hält derweil anscheinend mühelos einen bis fast an ihre Hüfte heranreichenden, umgekehrt stehenden Anker. An der linken Seite befindet sich die leuchtend rot gekleidete Personifikation der Nächstenliebe, die mit ihrer rechten Hand ein Herz, möglicherweise ihr eigenes hinter ihrer Brust, hält. Dieses ist nicht klar zu erkennen, da die betreffende Stelle von einem von ihrem Kopf über ihren Rücken hinabfallenden weißen Gazeschleier umfassen ist. Wie Besinnung suchend, sind die Augen dieser Personifikation fast geschlossen. Ihr Haupt trägt als einziges ein flammenartiges Licht.

Dargestellt sind also mittig als zentraler christlicher Wert der Glaube, welcher sich auf die Evangelien bezieht, und dessen Personifikation hier wie traditionellerweise in Weiß, Blau und Gold gekleidet ist. Die Gestalt des Glaubens scheint durch ihre Blickrichtung als einzige den Kontakt zu den Betrachtenden zu suchen. Die Personifikation der Hoffnung berührt mit beiden Händen ein Halt versprechendes Objekt: Mit ihrer Linken ihr Attribut des Ankers, mit ihrer Rechten den Schaft des Kreuzes Jesu und somit das Fundament des christlichen Glaubens. Ihr Gesichtsausdruck verrät ihre Suche nach göttlicher Eingebung. Die Farbe Grün ihres Obergewandes symbolisiert neben der Hoffnung selber auch Barmherzigkeit und den Anfang des Lebens, welcher nach christlicher Heilsvorstellung durch das Kreuz Jesu symbolisiert wird. Zur Rechten des Glaubens, also an privilegierter Position befindet sich die Personifikation der Liebe, symbolisch in Rot gekleidet. Der Gesichtsausdruck dieser Gestalt verrät Verinnerlichung und die Flamme auf ihrem Haupt entspricht der Hervorhebung dieser christlichen Kardinaltugend unter Glaube und Hoffnung durch den Apostel Paulus "am größten aber unter diesen ist die Liebe" (1 Kor 13,13).

Suty lobte die variierte Darstellung der Figuren, vor allem im Hinblick auf ihre Kostüme, in denen er einen Hinweis auf verschiedene Epochen sah:

Le choix des costumes, antique pour la Foi, moyen-âge pour l'Espérance et moderne pour la Charité, preuve, comme le reste, quelles études profondes, quel respect de l'histoire et quelle lucidité Mme Rude apporte dans ses travaux.¹⁸¹⁹

Die beiden oberen Ecken der Leinwand sind abgeschrägt, was vermutlich auf die ehemalige Rahmung und Montierung des Gemäldes zurückgeht.

Hinsichtlich der Physiognomie der Figuren konstatierten Gendré und Willems eine gewisse Steifheit und kritisierten die Häse als zu lang.¹⁸²⁰ Da aber die mittlere Sitzfigur, die Personifikation des Glaubens, überlängnt dargestellt wurde, ist zu vermuten, daß die Künstlerin die Hals-Nackentpartie

¹⁸¹⁹ SUTY, Claude: "Salon de 1857. Les Artistes Bourguignons. Peinture Religieuse. A M.A.D. (8^e article)." In: *L'Union Bourguignonne. Journal de Dijon*, 18.09.1857, 7. Jg., Nr. 183, S. [3].

¹⁸²⁰ GENDRÉ / WILLEMS 1857, S. 136: "les lignes sont trop droites, les cols trop allongés, [...]".

durch einen gestreckten Hals bewußt betonte. Dieses Merkmal fand sich offenbar auch in anderen Gemälden Fremiet-Rudes wieder. Denn Joseph Brissot bemerkte anlässlich der Ausstellung eines 1858 in Dijon ausgestellten, nicht lokalisierten "Portrait de M^{me} D..." (A I, Kat.-Nr. 172)¹⁸²¹ einen sehr langen Hals, den er als überproportioniert empfand:

[N]ous n'aurions que des éloges à lui donner, n'était la malencontreuse attache d'un cou hors de toute proportion.¹⁸²²

Möglicherweise handelt es sich also bei der Längung von Körperpartien im Werk der Malerin in der zweiten Hälfte der 1850er Jahre um ein künstlerisches Stilmittel, das von den zitierten Kritikern allerdings nicht geschätzt wurde. Zum Beleg dieser These bedürfte es jedoch der Lokalisierung weiterer Gemälde. Denn ab der Mitte der 1850er Jahre bis zum Lebensende der Künstlerin sind nur sehr wenige Werke lokalisierbar.

VIII KUNSTSCHAFFEN, PERSÖNLICHE UND WIRTSCHAFTLICHE LAGE IM ALTER

VIII.1 PORTRÄTS UND INHALTLICHE WERKGRUPPEN

Während "La Foi, l'Espérance et la Charité" (1857), das letzte bekannte Historienbild Sophie Fremiet-Rudes, im Vergleich zu ihren früheren Schaffensphasen einige originelle Elemente besitzt, lassen Porträts, die aus ihren letzten Lebensjahren stammen und überliefert sind, keine grundlegenden stilistischen Veränderungen erkennen. Dazu gehören vier Porträts von Mitgliedern der Familie Petit. Als Pendants zusammengestellt zeigen sie einerseits die Eltern, Louis-Paul Petit, *trésorier-payeur général* (A I, Abb. Kat.-Nr. 175), und seine Ehefrau Césarine, geborene Huet (A I, Abb. Kat.-Nr. 174) und andererseits ihre beiden verheirateten Töchter, Madame Ludovic de Vauzelle (A I, Abb. Kat.-Nr. 176) und Mme Guerbois¹⁸²³ (A I, Abb. Kat.-Nr. 177). Die hier genannten verheirateten Töchter des Ehepaars Petit sind jeweils mit ihren eigenen Töchtern dargestellt. Die im Bildtitel namentlich genannten Modelle sind jeweils sitzend und in Dreiviertelfigur dargestellt, die beiden Kleinkinder in unterschiedlicher Pose. Das Porträt von Madame Césarine Petit, geborene Huet, trägt als einziges keine Datierung. Diese ist jedoch vermutlich mit derjenigen der übrigen drei Porträts ihrer Familienmitglieder identisch. Diese Gemälde entstanden im Jahre 1861.

Madame Petit ist auf einem rot bezogenen Stuhl mit rund abschließender Rückenlehne sitzend leicht nach rechts gewendet in Dreiviertelansicht vor einem dunkelbraunen Hintergrund mit dunkelgrüner Draperie links dargestellt. Das rundliche Gesicht der Dame ist den Betrachtenden fast

¹⁸²¹ SANCHEZ 2002, S. 433: "1858 – 674 (AA) Portrait de Mme D...".

¹⁸²² BRISSOT, Joseph: *Le Salon de 1858 à l'exposition de Dijon*. Dijon, Paris 1858, S. 35.

¹⁸²³ Es bleibt zu erörtern, ob dieses Modell in einem Zusammenhang mit dem gleichnamigen Künstlercafé (11, grande rue des Batignolles, Paris) steht, das bei LETHÈVE (1968, S. 199) als Treffpunkt der damaligen *Avantgarde* genannt ist. Nach den Angaben LETHÈVES (1968, S. 199) zufolge, scheint sich der Umkreis des Künstlerehepaars FREMIET-RUDE allerdings eher in einem anderen Künstlercafé aufgehalten zu haben, wo u.a. auch COURBET zu Gast war, nämlich die *brasserie des Martyrs* am Hang des Montmartre hinter der Kirche Notre-Dame-de-Lorette: "On retrouve Courbet à la brasserie des Martyrs, qui située sur les pentes de Montmartre derrière Notre-Dame-de-Lorette, fut vers 1855 l'un des lieux les plus pétillants de l'esprit parisien. Musiciens, poètes et artistes la fréquentaient dans une promiscuité sans exclusive où toutes les théories pouvaient coexister; à côté de Monet et des frères Stevens, toute une bande de sculpteurs, Christophe [Schüler François RUDÉS], Chatrousse [Schüler François RUDÉS], Aimé Millet."

frontal zugewendet und von an den Schläfen herabfallenden Locken und einer Spitzenhaube mit mehrfarbigen Blumen umrahmt. Ihr dunkles, langärmeliges Kleid besitzt ein spitz zulaufendes Dekolleté, welches mit derselben weißen Spitze überfangen ist, die auch an den Ärmelenden hervortritt. Der tiefste Punkt des Dekolletés des repräsentativen Kleides ist mit einer goldenen Brosche betont, welche mit dem Schmuckarmband an ihrer linken Hand korrespondiert. In dieser Hand hält Madame Petit ein oberseitig bezeichnetes, gefaltetes Papier. Ihre Rechte ruht derweil locker im Schoß ihres Rockes. Zur Linken der Dargestellten befindet sich ein Tisch mit einem unbeschriebenen Papier und mehreren bronzierten Gebrauchsgegenständen.

Auf dem als Pendant diesem Gemälde zugehörigen Porträt ist der Ehemann des Modells, Louis-Paul Petit, vor einem dunklen Hintergrund auf einem rot bezogenen Armstuhl mit eckig abschließender Lehne, nach links gewendet in Dreiviertelansicht dargestellt. Er trägt eine dunkle, an den Säumen und dem Kragen des langen Gehrockes mit silber-weißen Metallfäden bestickte Uniform mit passender Hose und einem Paradesäbel, dessen teilvergoldeter Knauf an seiner Seite unter seinem linken, auf der Armlehne des Stuhles ruhenden Unterarm zu sehen ist. Der Ellenbogen seines rechten Armes liegt auf einem zur Rechten des Modells stehenden Tisch mit langem, ornamentiertem Überwurf, auf dem zwei kleinere Bücher mit Ledereinband liegen. Die rechte Hand des Modells hängt entspannt am Tischrand herunter. Auf der linken Brustseite Petits ist ein Orden in Form eines fünfstrahligen Sterns zu erkennen, der über ein querovales Verbindungsstück, welches einen Lorbeerkranz darstellt, an einem roten Trägerband an der Uniformjacke befestigt ist. Dabei handelt es sich um den Orden der *Légion d'Honneur*. Unter der dunklen Uniformjacke trägt Petit eine mit goldenen Knöpfen verschlossene weiße Weste, an der eine schwere goldene Uhrkette befestigt ist. Der mit einer Schleife hoch geschlossene weiße Kragen betont das von rechts beleuchtete, halb verschattete weißhaarige Haupt Petits, dessen Augen auf den Betrachtenden zu ruhen scheinen.

Durch die Präsenz eines Tisches wird eine Einheit zwischen den Porträts des Ehepaars Petit hergestellt. Dabei scheint Madame Petit zur Rechten ihres Mannes zu sitzen. Im Kontrast zum Stuhl von Madame Petit, der eine runde Lehne besitzt, schließt der Stuhl ihres Mannes eckig ab. Die Kleidung von Madame de Vauzelle und Madame Guerbois verrät ebenso das Repräsentationsbedürfnis der Familie Petit wie die Porträts der Eltern. Dem jüngeren Alter der Modelle entsprechend, ist die Kleidung der Töchter jedoch decolletierter und besitzt lebendigere Farbkontraste. Die anscheinend jüngere Madame Guerbois ist vor einem dunklen Hintergrund dargestellt, der jedoch fast vollständig durch eine rote Draperie verdeckt ist. Links über der flach abschließenden, vergoldeten und rot bezogenen Stuhllehne ist die Basis einer hellen Säule zu erkennen. Das Gesicht der Madame Guerbois ist den Betrachtenden zugewandt. Ihr Kopfputz besteht aus roséfarbenen Rosen, welche mit dem Motiv auf den weißen Bändern ihres blau-grünen, spitzenbesetzten Kleides und den roséfarbenen Haarschleifen ihrer etwa dreijährigen Tochter korrespondieren. Diese legt ihre Arme in den Schoß der das Mädchen umarmenden Mutter, welche mit ihrer rechten Hand diejenige ihres Kindes hält.

Ähnlich wie der rechte Arm ihrer Schwester, ist der linke Unterarm der nach rechts gewendet dargestellten Madame de Vauzelle fast orthogonal zum Oberarm gebeugt. Doch liegt ihre Hand auf dem Bein ihrer auf ihrem Schoß sitzenden Tochter im Alter von etwa zwei Jahren. Mit ihrer rechten Hand stützt Madame de Vauzelle den Rücken ihrer Tochter. Das Kleid des Kindes ist ebenso weiß wie das ihrer Cousine, doch entspricht seine Form mit einem bis über die Schultern reichenden Dekolleté und zahlreichen Volants stärker demjenigen ihrer Mutter. Das kleine Mäd-

chen hält in seiner linken Hand einige Kirschen, deren sattes Rot mit dem Ornament des Bezuges der reich verzierten Stuhllehne am rechten Bildrand korrespondiert.

Zur Herstellung einer ästhetischen Einheit wählte die Künstlerin für ihre Modelle also zwar eine ähnliche Grundkomposition, variierte jedoch ihre Darstellungen durch leicht veränderte Haltungen und Ausstattungen des Kostüms und des Bildraums. Die vier Porträts der Mitglieder der Familie Petit memorisieren den ursprünglichen Familienzusammenhang.

Nach zukünftiger Auffindung weiterer Porträts wird die Untersuchung lohnend sein, ob sich die Malerin mit zunehmendem Alter verstärkt der Malerei von Kinderporträts und Mutter-Kind-Gruppen widmete. In einem Brief an Jean-Auguste Devillebichot, der sich aufgrund seines Poststempels auf den 8. Mai 1852, beziehungsweise kurz davor, datieren läßt, erwähnte die Malerin ein ganzfiguriges Porträt einer Mutter mit ihrem Sohn im Alter von vierzehn Monaten (**A I, Kat.-Nr. 158**):

[J]e fais un grand portrait en [] pieds une mère et son enfant [] cela n'est pas facile, car le jeune homme, n'a que 14 mois. [] mais enfin il est ressemblant, et [] sourit a tout le monde.¹⁸²⁴

Bereits im Pariser Salon von 1857 hatte die Malerin ein Mutter-Kind-Porträt gezeigt, nämlich das "Portrait de Mme E. V... et de sa fille", ebenfalls nicht lokalisiert (**A I, Kat.-Nr. 170**). Einer zeitgenössischen Kritik zufolge hat die Malerin hinsichtlich des Gewandes des Kindes einen ähnlichen Aufwand walten lassen wie im "Portrait de Madame de Vauzelle et sa fille" von 1861.¹⁸²⁵ Ebenfalls 1861 entstand das Porträt von Marie Moyne, Tochter von François-Numa Moyne im Alter von zehn Jahren (**A I, Abb. Kat.-Nr. 178**). Die Künstlerin hatte sie bereits 1852 zusammen mit ihrem Bruder Adrien gezeichnet. Wieder legte Fremiet-Rude den Bildausschnitt auf ein Oval fest, hier durch einen Goldrahmen, der wie derjenige des Frauenporträts von 1843 außen rechteckig abschließt. Marie Moyne ist bis zur Taille in Dreiviertelansicht nach links vor einem dunklen Hintergrund zu sehen. Das freundlich blickende Gesicht des Kindes wird durch einen hellen Hut mit dunklem Band betont. Die Farbe des Hutes korrespondiert mit dem hellen Unterkleid, welches die Schultern des Kindes bedeckt. Darüber trägt das Mädchen ein hellblaues Seidenkleid mit langen Puffärmeln und azurblauen, das Dekolleté und die Taille akzentuierenden Bändern.

Neben diesen Kinderporträts besitzen wir durch das Testament von Françoise Cabet, der am 28. Oktober 1855 geborenen Tochter Martine Vanderhaerts und Paul Cabets, Kenntnis über ein "Portrait de Françoise Cabet, enfant" (**A I, Kat.-Nr. 187**).¹⁸²⁶ Rabut nennt eine Porträtzeichnung nach Gabrielle Bichot,¹⁸²⁷ welche aufgrund der Lebenszeit des Modells in den letzten Lebensjahren der Künstlerin entstanden sein muß (**A I, Kat.-Nr. 183**). Außerdem können dem derzeitigen Kenntnisstand zur Darstellung von Kindern durch Sophie Fremiet-Rude zwei Ölgemälde und vermutliche Genreszenen hinzugefügt werden, welche 1999 in einer öffentlichen Versteigerung von einem Händler angekauft wurden, wonach sich die Spur der Werke verlor.¹⁸²⁸ Obwohl die

¹⁸²⁴ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, Paris, 08.05.1852 [Poststempel]. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 161, Blatt 1, Fol. 1 v und 2 r.

¹⁸²⁵ Zum "Portrait de Mme E. V... et de sa fille" vgl.: SUTY, Claude: "Salon de 1857. Les artistes bourguignons. Peinture d'Histoire, de Genre et Portraits. A. M. A. D. (9^e article.) (Suite et fin.)". In: *L'Union Bourguignonne. Journal de Dijon*. 7. Jg., Nr. 191, 26.09.1857, S. [2]-[3], hier: S. [3]: "Il y a dans le premier une robe de petite fille qui est, à elle seule, un chef-d'œuvre [...]".

¹⁸²⁶ Testament von Françoise FABER, geb. CABET, Paris, 12.11.1876. Paris, AN, minutier central des notaires parisiens, étude XLIII (M^e LINDET), liasse 1226, registriert am 13.11.1876.

¹⁸²⁷ RABUT in: *Le bien public*, 30.07.1908, S. III. – Es handelt sich hier um Gabrielle MAIREL D'ESLON, geb. BICHOT. Deshalb ist ein Entstehungszeitpunkt für das Portrait kurz vor dem Tod der Künstlerin anzunehmen (die Eltern Gabrielle MAIREL D'ESLON, geb. BICHOT, namens Pierre-Albéric BICHOT und Lucie MOYNE, heirateten am 03.02.1863. – Vgl. BICHOT 1939, S. 118.

¹⁸²⁸ Freundliche Auskunft des Auktionshauses BERNAERTS / Antwerpen (05/2005).

angegebenen Lot-Nummern weiter auseinanderlagen,¹⁸²⁹ deuten sowohl die identischen Maße als auch die verwandten Themen darauf hin, daß es sich um Pendants handelte. Denn die im Auktionskatalog angegebenen Titel lassen sich mit "Ein junges Mädchen, Tauben fütternd" (**A I, Kat.-Nr. 186**) und "Der verlorene Vogel" (**A I, Kat.-Nr. 185**) übersetzen. Ob es sich bei dem letzteren Vogel auch um eine Taube handelt und ob der Vogel tot oder lediglich davongeflogen ist, geht aus der Beschreibung im Auktionskatalog nicht hervor. Doch lassen die Titel an Kompositionen von Jean-Baptiste Greuze (Tournus, 21.08.1725 – Paris, 21.03.1805), der David-Schülerin Constance-Marie Charpentier (geb. Blondelu, Paris, 1767 – Paris, 03.08.1849) oder Antoine-Denis Chaudet (Paris, 03.03.1763 – Paris, 19.04.1810) in der Malerei denken. Auch in der Skulptur erfreuten sich unterschiedlichste Darstellungen von Mädchen mit Tauben spätestens seit dem achtzehnten Jahrhundert ununterbrochener Beliebtheit, wie Luigi Pampalonis (Florenz, 07.10.1791 – Florenz, 17.12.1847) "Fillette aux tourterelles" (**A I, Abb. Kat.-Nr. 186.1**) oder ein Relief François Rudes am Grabmal seines Meisters Cartellier belegen (**A I, Abb. Kat.-Nr. 186.2**). Da die Beliebtheit des Motivs sich nicht auf eine bestimmte Epoche des neunzehnten Jahrhunderts beschränkte, läßt sich die Datierung des Pendants Fremiet-Rudes bis zu seiner Lokalisierung kaum einzugrenzen. Es ist durchaus möglich, daß die hier belegten Tierdarstellungen Fremiet-Rudes keine Einzelfälle sind, denn 1999 wurde in einer weiteren öffentlichen Versteigerung ein mit "S. Rude" signiertes kleinformatiges Gemälde angeboten, welches nach dem Auktionskatalog "A king Charles Spaniel with dead hare in an extensive landscape" darstellte (Vgl. **A I, Kat.-Nr. 203**).¹⁸³⁰ Allerdings wäre nicht nur das Motiv, sondern auch die Malerei auf Holz für die Künstlerin selten¹⁸³¹ wenn nicht sogar ohne Beispiel.

Selbst zu den Salonausstellungen im letzten Lebensjahrzehnt der Künstlerin ist nur wenig bekannt. Die öffentlichen Ausstellungen ihrer Werke wurden rarer und scheinen so gut wie unbenutzt geblieben zu sein. Dies lag sicherlich daran, daß Fremiet-Rude hinsichtlich ihrer Malerei an traditionelleren Darstellungsweisen festhielt, während andere Künstler bereits nach innovativeren Stilmitteln suchten. Dieses Verharren hatte Suty bereits 1857 festgestellt und als Standhaftigkeit gewertet:

Mme Rude, MM. Savinien Petit, Frillié, Morel, Temante, Goyet, Chanut, Perrignon, résistent avec courage au courant qui emporte tout et consolident leur mieux cette digue qu'on appelle la tradition.¹⁸³²

Boissard hingegen fand, daß die Porträts Fremiet-Rudes nicht außergewöhnlich seien:

Les portraits exposés par MM. Legros et Guasco, de Dijon, Michaud et Billotte, Mme Rude et Mlle Mathilde Lechène, de Dijon, rentrent dans les catégories ordinaires. Seulement, à leur air plus ou moins simple, naturel, bourgeois ou un peu prétentieux, coquet et excentrique, on sent qu'ils doivent être rassemblés.¹⁸³³

Nach der Ansicht Boissards verfolgte Sophie Fremiet-Rude mit ihren Porträts also hauptsächlich das Ziel, eine Ähnlichkeit mit dem Erscheinungsbild des Modells herzustellen – eine Einschät-

¹⁸²⁹ Aukt.-Kat. BERNAERTS: *Kunst & Antiek. Primitieve kunst - Oude wijnen. Antwerpen, 21-23.06.1999*, S. 34, Lot.-Nr. 121: "RUDE (SOPHIE RUDE FREMIET) (1797-1867). Jong meisje voedert duifjes. Olie op doek. Getekend. Jeune fille aux pigeons. Huile sur toile. Signée. 49 x 59 cm; S. 36, Lot.-Nr. 136: RUDE (SOPHIE RUDE FREMIET) (1797-1867). Het verloren vogeltje. Olie op doek. Getekend. L'oiseau perdu. Huile sur toile. Signée. 49 x 59 cm."

¹⁸³⁰ CHRISTIE'S Kensington, London, 04.02.1999. – Vgl. HISLOP, Duncan: *The Art Sales Index 1998/1999*. 31. Jg., 2 Bde. [o.O.] 1999, Bd. 2, S. 1906: "RUDE, S (c. 1831 ?) British, [...] A king Charles Spaniel with dead hare in an extensive landscape (31 x 36 cm [...]) s.d. 1831 board." – Der freundliche Versuch des Auktionshauses CHRISTIE'S, den Kontakt zu den Erwerbenden des Gemäldes herzustellen, blieb leider erfolglos.

¹⁸³¹ Vgl. Textband, **Kapitel III.5.1**.

¹⁸³² SUTY, Claude: "Salon de 1857. Les Artistes Bourguignons. Peinture d'Histoire, de Genre et Portraits. A. M. A. D. (9^e article.) (Suite et fin.)". In: *L'Union Bourguignonne. Journal de Dijon*. 7. Jg., Nr. 191, 20.09.1857, S. [2]-[3], hier: S. [3].

¹⁸³³ BOISSARD, Yves: "Exposition 1857. Artistes nés dans le département de la Côte d'Or. Peinture." In: *JCO*. 57. Jg., Nr. 96, 11.08.1857 S. [1]-2, hier: S. 2.

zung, die im Zuge des Medienwettstreits der Malerei mit der Photographie, der unter anderen durch den Kunstkritiker Théophile Thoré genährt wurde, wenig schmeichelhaft war.¹⁸³⁴

Im Jahre 1861 zeigte sie ein "Portrait de M. D..." (**A I, Kat.-Nr. 172**), ein mögliches Pendant zum 1858 in Dijon ausgestellten Gemälde "Portrait de Mme D...", und das "Portrait de M. E..." (**A I, Kat.-Nr. 180**). Im Salon von 1864 stellte sie ihr "Portrait du Général de Division M..." (**A I, Kat.-Nr. 184**) aus, dessen Modell möglicherweise mit dem von Bellier de la Chavignerie 1867 genannten Général Mazure identifizierbar ist.¹⁸³⁵

Obwohl die Künstlerin bereits spätestens 1844 Bildnisse von Militärs schuf, empfand sie solche erst seit der Mitte der 1850er Jahre als ausstellungswürdig, was durch die öffentliche Ausstellung des oben beschriebenen "Portrait de Jean-Baptiste-Louis Vanderhaert" in Militäruniform im Pariser Salon von 1857 dokumentiert wird (Vgl. **A I, Abb. Kat.-Nr. 168**). Das erste lokalisierbare Porträt eines Militärs ist das bislang unveröffentlichte "Portrait d'Officier" (datiert 1844) (**A I, Abb. Kat.-Nr. 127**). Mit dem "Portrait d'un Officier en buste" kann ein weiteres Werk in die Forschungsdiskussion eingebracht werden (**A I, Abb. Kat.-Nr. 164**). Daneben besteht Kenntnis über ein bislang weder lokalisiertes noch näher datierbares "Portrait du lieutenant-colonel Joannès" (**A I, Kat.-Nr. 136**).

Auch nicht zur Familie gehörige Militärs waren also auf die Fähigkeit der Malerin aufmerksam geworden, sie in repräsentativer Form darzustellen. Bei dem 1867 in Paris ausgestellten "Portrait de M^{me} M..." (**A I, Kat.-Nr. 184**)¹⁸³⁶ handelt es sich möglicherweise um das Portrait der Ehefrau des "Général de division M..." (**A I, Kat.-Nr. 182**), dessen Bildnis die Malerin drei Jahre zuvor in Paris ausgestellt hatte und das von zeitgenössischer Kritik gelobt wurde.¹⁸³⁷ Daß die Künstlerin längere Zeit vor ihrem Tod über Sehstörungen klagte, muß nicht bedeuten, daß sie dieses Gemälde einige Zeit vor Beginn des Salons von 1867 gemalt hatte. Denn ein – kurz vor Abgabe dieser Dissertation aufgefundenes Männerporträt (**A I, Kat.-Nr. x** (Nachtrag)) – belegt, daß die hohe Qualität der Porträtmalerei Fremiet-Rudes bis zu ihrem Tode ungebrochen war.

VIII.2 WIRTSCHAFTLICHE LAGE IM ALTER

Das Zusammenspiel der Faktoren Kunstschaffen, persönliche und wirtschaftliche Lage wird in der Literatur seltener berücksichtigt.¹⁸³⁸ Anhand von Quellenmaterial soll hier beleuchtet werden, wie die wirtschaftliche Lage Sophie Fremiet-Rudes im Alter aussah und inwiefern diese ihr künstlerisches Schaffen möglicherweise beeinflußte.

Wie oben erwähnt sind aus den letzten Lebensjahren der Künstlerin sind nur wenige Werke bekannt. Dabei ist ungewiß, ob dies, ebenso wie ihre in ihren letzten rund zwanzig Lebensjahren stark gesunkene Ausstellungstätigkeit ein gesunkenes Schaffensvolumen widerspiegelt.

¹⁸³⁴ Zum Paragone zwischen der Malerei und der Photographie vgl. KRÜGER 2007, S. 229-280, insbes. S. 252-256.

¹⁸³⁵ Ausst.-Kat. Paris 1864, S. 279, "RUDE (M^{me}), née SOPHIE FRÉMIET, née à Dijon, élève de L. David. Ed. 2^e cl. (Genre) 1833 – [EX]. Rue des Feuillantines, 90," Nr. 1697. – BELLIER DE LA CHAVIGNERIE in: *Chronique des Arts* (1867), S. 301.

¹⁸³⁶ Ausst.-Kat. Paris 1867, S. 183: "RUDE (Mme Sophie), née FRÉMIET, née à Dijon, élève de David. Méd. 2^e cl. 1833. Rue des Feuillantines, 90," Nr. 1331.

¹⁸³⁷ [o.V.]: "Feuilleton du Temps du 6 Juillet. Salon de 1864. (10^e article). Portraits." In: *Le temps*, 06.07.1864, S. 1: "Ce morceau compte parmi les rares bons portraits d'hommes qui soient au Salon, et je les aurai à peu près tous nommés en citant [...] et celui [le portrait] du général M... par M^{me} Sophie Rude."

¹⁸³⁸ Ausnahmen bilden beispielsweise LÉTHÈVE 1968 und OPPENHEIMER 1996, S. 56-99.

Perrault-Dabot zufolge widmete sich die Künstlerin nach der Übernahme der Erziehung ihrer Nichte ausschließlich dem Porträt.¹⁸³⁹ Nach Fourcaud, der wie bereits oben bemerkt, die Kunst Fremiet-Rudes nicht sonderlich schätzte, verfiel die Künstlerin nach dem Salon von 1857 in eine tiefe Melancholie.

Dès lors, M^{me} Rude s'efface. Dans le crépuscule mélancolique et prolongé de sa vie, elle peint, par intervalles, des portraits, des tableaux médiocres; [...].¹⁸⁴⁰

Fourcaud erwähnt also neben Portraits auch Historiengemälde, über die wir jedoch keinerlei Quellenmaterial besitzen. Demgegenüber gibt es zahlreiche Quellen, die belegen, daß mehrere äußere Umstände das künstlerische Schaffen Fremiet-Rudes zunehmend in den Hintergrund treten ließen.

Während der ersten Hälfte der 1850er Jahre war es ihr möglich, auf Ausstellungstätigkeit zu verzichten, da ihr Lebensunterhalt durch ihren Ehemann gesichert war. Nach dem Tode des Künstlers am 3. November 1855¹⁸⁴¹ wurde ihr auf eigenes Gesuch hin am 26. Dezember 1855 eine jährliche staatliche Rente zugesprochen. Dies geschah mit folgender Begründung:

Rude est mort sans laisser de fortune. Sa veuve, artiste elle-même et Elève du célèbre David ne pourrait, [/] malgré son talent, se créer de ressources suffisantes. [/] L'Indemnité qu'elle sollicite lui est donc tout à fait [/] indispensable.¹⁸⁴²

Zu dieser Zeit befand sich im vom *Ministre de la Maison de l'Empereur et des Beaux-arts* verwalteten Fonds eine Restsumme von 200 francs, die nicht ausreichte, um der Künstlerin die volle Rente von 1200 francs auszus zahlen. Deshalb wurden die Zahlungen allmählich der zugebilligten Summe angeglichen und so erhielt sie ab Oktober 1856 500 francs, ab April 1857 900 francs und erst im Oktober 1857 die volle Rentenzahlung von 1200 francs,¹⁸⁴³ was übrigens der Kaufsumme ihres im Salon von 1857 präsentierten religiösen Gemäldes "La Foi, l'Espérance et la Charité" entsprach. Da zu dieser Zeit allein die Materialkosten für ein größeres Gemälde rund 500 francs betragen,¹⁸⁴⁴ erscheint diese Summe zu gering um Fremiet-Rude die Fortführung ihrer Tätigkeit auf dem Gebiet der Historienmalerei zu gestatten.

¹⁸³⁹ PERRAULT-DABOT 1894, S. 251: "Dans la suite, détournée de ses travaux par l'éducation de ses nièces, à laquelle elle se consacrait, elle ne put s'adonner dès lors qu'au portrait, genre dans lequel elle excella."

¹⁸⁴⁰ FOURCAUD 1904, S. 420.

¹⁸⁴¹ Vgl. das "Extrait du Registre des Actes de décès de la 12^{ème} Mairie" (Préfecture du Département de la Seine), 04.11.1855, beigeheftet zu: Paris, AN, *minutier central des notaires parisiens*, étude XLIII (M^e LINDET), liasse 938: "Notoriété concernant les héritiers Rude." 21.12.1855. Hier: Adressenangabe des Verstorbenen: rue d'Enfer, Nr. 63.

¹⁸⁴² Paris, AN, F²¹ 518, "Indemnités Annuelles", Dossier "M^{me} Sophie Rude, V^{ve} du Sculpteur": "Ministère d'Etat. Beaux-Arts. Sommaire. Proposition d'accorder à Mad^e Veuve Rude, une indemnité annuelle de Douze cents francs, payable à partir du moment où il surviendra des vacances sur le crédit spécial des Indemnités": Paris, le 26 X^{bre} 1855 [/], Note pour M. le Ministre d'Etat. [/] Madame Veuve Rude demande que Monsieur le [/] Ministre veuille bien lui accorder une Indemnité annuelle [/] sur les fonds du Budget du Ministère d'Etat. [/] Rude est mort sans laisser de fortune. Sa veuve, artiste elle-même et Elève du célèbre David ne pourrait, [/] malgré son talent, se créer de ressources suffisantes. [/] L'Indemnité qu'elle sollicite lui est donc tout à fait [/] indispensable. [/] Monsieur le Ministre sera disposé, sans doute, à [/] accueillir favorablement la demande de Mad^e Rude [/] et je lui proposerai, dans ce cas, de fixer à Douze [/] cents francs, le chiffre de l'Indemnité à allouer. [/] Mais je dois faire remarquer à Son Excellence [/] qu'il n'y a en ce moment qu'un disponible de 200 fr. [/] sur le crédit spécial des Indemnités. L'Indemnité [/] de Madame Rude ne pourrait donc lui être payée [/] que lorsqu'il surviendra des vacances. [/] Le chef de la Section des Beaux-arts."

¹⁸⁴³ Paris, AN, F²¹ 518, "Indemnités Annuelles", Dossier "M^{me} Sophie Rude, V^{ve} du Sculpteur": "20 X^{bre} 1856, arrêté qui accorde une ind^{te} ann^{elle} de 500 f, jouissance du 1^{er} 8^{bre} 1856. [/] 27 avril 1857 d° [dito] porte cette indemnité à 900 f du 8 avril 1857. [/] 17 8^{bre} 1857 d° d° à 1200 f du 1^{er} 8^{bre} 1857."

¹⁸⁴⁴ Vgl. LETHÈVE 1968, S. 164: "[...] Une grande toile peut absorber de 300 à 500 F de couleurs, si bien qu'un peintre qui travaille régulièrement, arrive, dans ce domaine, à des notes de 400 à 1000 F par an." und S. 167-168: "Moreau-Nélaton a calculé que, de 1862 à 1866, Manet avait dépensé 20000 F par an, sans pratiquement rien tirer de son art."

Im Antrag auf Gewährung der staatlichen Künstlerwitwenrente an Sophie Fremiet-Rude wurde erwähnt, daß François Rude ihr kein Vermögen hinterlassen habe. Obwohl sie nicht als Universalerin eingesetzt worden war, besaß sie dennoch einigen Besitz.

Zur Erläuterung des Testaments und der sonstigen Vermögensverhältnisse soll zunächst ein kurzer Überblick die Familienverhältnisse und relativ komplizierte Erbfolge François Rudes und Sophie Fremiet-Rudes erhellen. Dieser soll auch dazu dienen, die Provenienz einiger Kunstwerke des Künstlerehepaars Fremiet-Rude besser nachvollziehen zu können.

François Rude hatte am 12. April 1843, also kurz vor seiner Italienreise mit Camille Bouchet,¹⁸⁴⁵ seiner Ehefrau seinen gesamten Besitz notariell übertragen.¹⁸⁴⁶ Am 26. März 1851 jedoch setzte er die zu dieser Zeit noch unverheiratete Nichte seiner Ehefrau, Martine Vanderhaert, als Universalerin ein, die ab 1840 ihre gemeinsame Ziehtochter war.¹⁸⁴⁷ Seiner Ehefrau sollte ab seinem Tode bis zum Ende ihres Lebens das Nutzungsrecht (*usufruit*) sämtlicher Mobilien und Immobilien zukommen. Das Testament wurde im Haus der Rudes, rue d'Enfer Nr. 61, niedergelegt im Beisein des Arztes Henri-Victor Jacotot,¹⁸⁴⁸ Sohn Joseph Jacotots,¹⁸⁴⁹ des Bildhauers Eugène-Antoine-François Aizelin (Paris, 10.07.1821 – 1902), Ehemann einer Schülerin Sophie Fremiet-Rudes, und der beiden Angestellten Gabriel-Alfred Amand [Arnaud?] und Alexandre Ferment [so gelesen]. François Rude verstarb am 03 November 1855 in seinem Pariser Wohnhaus und wurde auf dem Friedhof Montparnasse beigesetzt.¹⁸⁵⁰ Am 21. Dezember 1855 wurde festgestellt,¹⁸⁵¹ daß kein Nachlaßinventar erstellt und keine Person festgelegt worden war für den Fall, daß die Universalerin, Martine Vanderhaert, vor ihrer Tante, Sophie Fremiet-Rude, verstürbe. Nachdem dieser Fall am 3. August 1865 tatsächlich eingetretenen war,¹⁸⁵² wurde am 18. August 1865 die kurz vor dem Tod François Rudes, am 28. Oktober 1855 geborene und nach diesem als ihrem Patenonkel benannte Françoise Cabet als Erbfolgerin ihrer Mutter, Martine Vanderhaert, eingesetzt.¹⁸⁵³ Da Françoise Cabet noch minderjährig war, bedurfte diese Entscheidung der Zustim-

¹⁸⁴⁵ CALMETTE bemerkte, Maximin LEGRAND habe ihm Camille BOUCHETS Niederschrift seiner Reiseerinnerungen zur Verfügung gestellt. – Vgl. CALMETTE, Joseph: *La Sculpture Historique et Patriotique de Rude*. [= Bibliothèque des "Marches de l'Est"] [o.O.] [o.J.], S. 16, Anm. 3: "Nous pouvons reconstituer le très intéressant voyage de Rude en Italie, à condition de lire entre les lignes, grâce aux souvenirs de Bouchet, compagnon de voyage du sculpteur, et dont le récit nous a été légué par le docteur Legrand."

¹⁸⁴⁶ Paris, AN, *minutier central des notaires parisiens*, étude XLIII (M^e GIRARD), liasse 835.

¹⁸⁴⁷ Paris, AN, *minutier central des notaires parisiens*, étude XLIII (M^e LINDET), liasse 894: "Testament de François Rude", Paris, 26.03.1851. Notar: M^e LINDET, Paris, rue de la Harpe, Nr. 29; Testamentszeugen: Henri-Victor JACOTOT (*docteur en médecine*), Paris, rue de l'est, Nr. 23 [= Sohn von Joseph JACOTOT]; Eugène-Antoine-François AIZELIN (*statuaire*), Paris, rue d'enfer, Nr. 50 [= Schüler von François RUDÉ]; Gabriel-Alfred AMAND (*employé*), Paris, rue de l'est, Nr. 29 [= möglicher Angehöriger von Estelle AMAND, einer Schülerin von Sophie FREMIET-RUDE und / oder von Paul CABET]; Alexandre FERMENT (*employé*) [= Alexandre FREMIET?], Paris, rue d'enfer, Nr. 54.

¹⁸⁴⁸ Vgl. FOURCAUD 1904, S. 152-152. Victor JACOTOT befand sich seit 1829 in Paris und war ein enger Freund RUDÉS.

¹⁸⁴⁹ Wie oben erwähnt, war Joseph JACOTOT sowohl Modell Sophie FREMIET-RUDÉS als auch ihres Ehemannes.

¹⁸⁵⁰ Das Lebensende François RUDÉS sowie seine Beisetzung werden beschrieben bei: FOURCAUD 1904, S. 415: "A la première heure, un vieil admirateur de Rude, son voisin de la rue Saint-Jacques, l'architecte, peintre et graveur Jean-Baptiste Delestre, a offert à Cabet ses services. Ary Scheffer, Louis Dietsch et Mme Dietsch accourent aussitôt. Le dimanche soir arrivent, du fond de la Bourgogne, le fidèle Noisot et Camille Bouchet, jaloux de veiller le cadavre de leur ami, la nuit d'avant les funérailles. [...]" und S. 416: "Rable, l'humaniste, et Villiaumé, l'historien, vantent son attachement à ses convictions, la dignité de sa vie, la grandeur de son art; Charles-Auguste Arnaud, de La Rochelle, au nom des élèves de l'atelier, dit son dévouement au moindre d'entre eux et sa bonté infinie."

¹⁸⁵¹ Paris, AN, *minutier central des notaires parisiens*, étude XLIII (M^e LINDET), liasse 938: "Notoriété concernant les héritiers Rude.", Paris, 21.12.1855. Notar: M^e LINDET, Paris, rue de la Harpe, Nr. 49: "[...] après son décès il n'a pas été dressé d'inventaire; [] et qu'il n'a laissé en mourant aucun ascendant ni descendant, [] par conséquent aucun héritier en réserve."

¹⁸⁵² Vgl. GEIGER [2004], S. 140, Anm. 34 m. Verw. auf das "régistre des Actes de Sépulture de l'église Saint-Jacques-du-Haut-Pas", Paris 1865, Nr. 176.

¹⁸⁵³ Paris, Archives de Paris, D12 U1 / 151 (*Justice de paix*), 31.08.1865, "Conseil de famille Cabet." Friedensrichter: Frédéric-Gustave KIEFFER; Assistent: THÉAUX; Neue Universalerin des Vermögens François RUDÉS: Françoise-Victorine-Sophie CABET; Erster Vormund: Paul CABET; Zweiter Vormund: [Jean-Baptiste-] Louis VAN[DERHAERT] [oder Louis VAN ROORT?– vg. Hierzu: FOURCAUD 1904, S. 393]; Zeugen väterlicherseits: Alexandre-Maximin LEGRAND (*docteur en médecine*; - wahrscheinlich der spätere Autor der Biographie François RUDÉS); Gabriel-Alfred AMAND (*directeur de* [unleserliches Wort]); Etienne MONTAGNY (*statuaire*; geb. St.-Étienne, 17.06.1816 – 1895;

mung ihres Vaters, des Bildhauers Paul Cabet, und eines weiteren Vormundes aus der Familie mütterlicherseits in Belgien.¹⁸⁵⁴

Diese Erbfolge blieb bis zum Tod der Sophie Fremiet-Rudes bestehen. Wie oben erwähnt, wurde sich die Künstlerin seit dem Ende der 1830er Jahre verstärkt ihres fortschreitenden Alters bewußt. Etwa ein Jahr vor dem Tod ihres Mannes im Jahre 1855 scheinen tatsächliche Alterserscheinungen ihr Schaffensvermögen beeinträchtigt zu haben, denn sie berichtete ihrer Freundin Cécile Demoulin-Moyne, sie habe eine Sehschwäche entwickelt, welche sie daran hindere, ihren Vorstellungen entsprechend lang oder viel zu malen.¹⁸⁵⁵ Seit Anfang des Jahres 1867 scheint sich jedoch ihr gesamter körperlicher Zustand bedenklich verschlechtert zu haben, denn seit dieser Zeit war sie größtenteils bettlägrig:

[D]epuis deux mois je suis retenue [] soit au lit, soit au coin de [] mon feu. J'ai d'abord eu des [] douleurs rhumatismales, qui m'ont [] causés des douleurs assez vives. [] puis, le crachement de sang que [] j'avais déjà eu au commencement [] de l'été, est revenu, il cessait il [] revenait, et n'est pas encore entièrement décidé a me laisser [] en repos, comme la temperature [] est très variable cet hiver, [] et que nous passons à chaque [] instant, du déluge à la gelée, [] mon medecin, me [d]c-ondamne a [] une réclussion complete, me [] voilà donc depuis long-temps, [] éloignée de mon travail — [] d'atelier, heureusement que je [] puis suivre le travail de Françoise ce qui n'est pas une [] fatigue, mais une distraction [...]¹⁸⁵⁶

In ihren Ateliers zu arbeiten, die unweit ihrer Wohnung (rue des Feuillantines, Nr. 90) in der rue d'Enfer und der rue du Val de Grâce Nr. 16 lagen,¹⁸⁵⁷ war also für die Künstlerin undenkbar, aufgrund rheumatischer Beschwerden und daraus hervorgehender Einschränkung ihrer Bewegungsfähigkeit sowie anscheinend einer Lungenkrankheit. Diese scheint bereits im Sommer des Vorjahres aufgetreten und mit Lungenblutungen verbunden gewesen zu sein. Ende Oktober gelangte sie zu der Gewißheit, daß es sich nicht um eine vorübergehende Beeinträchtigung ihrer Gesundheit handelte und sie beschloß, ihr Testament niederzulegen.¹⁸⁵⁸ Der von ihr berufene, im selben Viertel wohnende Notar Lindet bezeichnete sie im Testament als "malade de corps, mais

Schüler von François RUDE); Zeugen mütterlicherseits: Jean-Barthelemy DAUMAS (*sculpteur*; Toulon, 06.08.1815 – Paris, 09.08.1879) [ehemaliger Schüler DAVID D'ANGERS und Bruder des Bildhauers Louis-Joseph DAUMAS (Toulon, 24.01.1801 – Toulon, 23.01.1887)]; Elie Olivier Roland Celestin BLONDEL DESBORDES (*avocat*) [Name äußerst schwer leserlich]; Alexandre FREMIET (*employé à la préfecture de la Seine*; = möglicher Verwandter von Emmanuel FREMIETS). Beigeheftet: Registrierung des Aktenvorgangs in Schaerbeek (heute Stadtteil von Brüssel) am 08.11.1865 (M^e MILCAMPs).

¹⁸⁵⁴ In der entsprechenden Akte wurde die neue Universalerbin Françoise-Victorine-Sophie CABET genannt. Dieser Zuwachs an Vornamen gegenüber den/m Taufnamen war in ihrer Familie nicht ungewöhnlich: Bereits ihre Mutter, Martine VANDERHAERT, wurde in ihrer Todesakte Martine-Henriette-Victorine VANDERHAERT genannt. Beide trugen als Vornamen "Victorine", den Rufnamen Claudine-Victoire VANDERHAERTS, geborene FREMIET, und somit gegenüber ihrem Taufnamen einen Vornamen mehr. Daraus wird ersichtlich, daß weibliche Mitglieder der Familie FREMIET Vornamen verstorbener Ahnfrauen übernahmen [Aufgrund der Namensnennung "Claudine-Cathérine-Victoire VANDERHAERT" in der entsprechenden Todesakte läßt sich demnach folgern, daß Cathérine FREMIET, Tante von Claudine-Victoire (Victorines) und Sophie FREMIET bereits vor 1840 verstorben sein muß.] – Sophie FREMIET-RUDE scheint den Vornamen ihrer im Jahre 1820 verstorbenen Großmutter angenommen zu haben. Dies erklärte zumindest, warum die Künstlerin in einigen amtlichen Dokumenten Jeanne-Sophie FREMIET genannt wurde und entsprechend signierte oder mit "J. S. F." paraphierte. Nach ihrem eigenen Tode bereiteten diese Unterschriften amtliche Verwirrung, weshalb zur Nachlaßverwaltung eine Kopie der Dijonaiser Geburtsakte nach Paris bestellt wurde. [Paris, AN, *minutier central des notaires parisiens*, étude XLIII (M^e LINDET), liasse 1071, "Notoriété concernant M^{de} V^e Rude", 04.06.1868. – Mit beigehefteter Kopie der Geburtsakte Sophie FREMIETS.]

¹⁸⁵⁵ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, [o.O.], [1854?]. Paris, BnF, n.a.F. 12238, Fol. 105 u. 106, hier: Blatt 1, Fol. 2 v: "Enfin comme tu vois nous [] travaillons toujours, moi pas autant que je le ~~voudrais~~ voudrais à [] cause des zig zag de mes vieux [] yeux."

¹⁸⁵⁶ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 11.03.1867. Paris, BnF, n.a.F. 12238, Fol. 111 u. 112, Blatt 1, Fol. 1 r u. v.

¹⁸⁵⁷ "Testament de Mad^e Rude" Paris, 25.10.1867. Paris, *minutier central des notaires parisiens*, étude XLIII (M^e LINDET), liasse 1063, s. "Prisée des Objets mobiliers" und "Côte Huitième. Renseignements divers."

¹⁸⁵⁸ Dieses Testament wird ausführlich behandelt in: KLEWITZ, Vera: "Das Künstlerehepaar Sophie und François Rude und ihr Einfluß auf ihr postumes Bild in Kunstgeschichte und Gesellschaft" In: *Künstler und der Tod – Künstlertestamente vom Mittelalter bis zur Gegenwart als Quellen der Kunst- und Sozialgeschichte*. Hrsg. Nicole HEGENER, Markwart HERZOG, Thomas PÖPPER. Im Druck.

sain d'esprit".¹⁸⁵⁹ Zwei Tage später berichtete Sophie Fremiet-Rude, daß sie ihrer Körperkoordination nicht mächtig sei – sie leide an einem nervenbedingten Zittern ("tremblement nerveux"), welches sie schon vorher heimgesucht habe.¹⁸⁶⁰

Nur einen Monat später verstarb sie am 4. Dezember 1867. Ihr gesamter Besitz ging an ihre testamentarisch festgelegte Universalerbin Françoise Cabet, die aufgrund ihrer Minderjährigkeit noch immer unter der Vormundschaft ihres mit ihr gemeinsam wohnenden Vaters und ihres in Brüssel lebenden Angehörigen stand.¹⁸⁶¹

Um den Lebensstandard der Künstlerin ermessen zu können, soll hier kurz ihr materieller Nachlaß betrachtet werden. Hierzu können sowohl eine "Déclaration de Succession"¹⁸⁶² als auch ein detaillierteres Nachlaßinventar¹⁸⁶³ herangezogen werden. Aus dem ersten Dokument geht hervor, daß das Vermögen aufgrund des Fehlens eines Ehevertrags geteilt wurde zwischen der Witwe und der testamentarischen Universalerbin. Fremiet-Rude gelangte also in den Besitz der einen Vermögenshälfte und besaß bis zu ihrem Tode das Nutzungsrecht über die andere Hälfte:

La épouse Rude, à defauc [en défaut] de contrat de mariage, étaient-nommée au [] régime de la communauté légale de bien et du loi, toute les valeurs [] qui excertaient au décès de M Rude, lui appartenant par moitié. [] Après ce décès aucun inventaire n'a été dressé et toutes les valeurs [] mobilier sont restées la propriété endivia de m.^{de} Rude, comme commune [] en biens et usufruitien de son mari ce de mad. Cabet comme sa propriétaire [] de la part affecte à la succession de m Rude [.]¹⁸⁶⁴

Zum Nachlaß der Künstlerin gehörte ein Haus in der rue d'Enfer (Nr. 66), das an der Straßenecke der rue du Val de Grâce lag.¹⁸⁶⁵ Sein geschätzter Wert belief sich – nach dem möglichen Vermietungswert zur Zeit ihres Todes (1100 francs, multipliziert mit dem Faktor 20) – auf 22.000 francs. Sophie Fremiet-Rude und ihrem Ehemann waren über eine Zwangsversteigerung 1851 in den Besitz des Hauses gekommen.

Die ehemaligen Eigentümer des Hauses, das Ehepaar Lecoq-Gauthier, hatten sich 1841 vom Ehepaar Fremiet-Rude zum wiederholten Male eine Geldsumme von 4000 francs geliehen. Diese wurde mit 5 Prozent verzinst. Die Zinsen waren alle drei Monate zu zahlen, jedoch nur in Silber oder Goldmünzen – vermutlich, weil der Wert von Münzen in Edelmetallen weniger von einer möglichen Inflation betroffen war als Papiergeld. Als Sicherheit belegte das Ehepaar Lecoq-Gauthier ihr Haus mit einer Hypothek. Es stand auf einer Parzelle von rund 190 Quadratmetern

¹⁸⁵⁹ "Testament de Mad^e Rude". Paris, 25.10.1867. Paris, AN, *minutier central des notaires parisiens*, étude XLIII (M^e LINDET), liasse 1063, Notar: M^e LINDET; Testamentszeugen: Pierre-Louis COTHENET (*menuisier*), Paris, rue d'Enfer, Nr. 66; Jean VILLATTE (*marchand fruitier*), Paris, rue d'Enfer, Nr. 56; Jean-Baptiste DAUPHIN (*marchand de tabac*), Paris, rue des Feuillantines, Nr. 90; Jean EMONET (*tapissier marchand de meubles*), Paris, rue du Val de Grace Nr. 8. – Zur Erbfolge Sophie FREMIET-RUDES vgl. auch ebd., liasse 1066, "Notoriété après le décès de Mad^{me} Rude", Paris, 11.01.1868.

¹⁸⁶⁰ Sophie FREMIET-RUDE an Léonie [?] MOYNE, [o.O.] Vendredi 01.11.1867. Paris, BnF, n.a.F. 12238, Fol. 113 u. 114, hier: Blatt 1, Fol. 1 r: "pour moi je suis bien malade [] le catharre, et le tremblement nerveux [] qui me sont venus a Dijon ce contre [] les quels numa a tant lutté m'ont [] m'y [mis] a bas, mais je ne veux pas vous [] ennuyer, ne pensez pas moi, je suis [] reléguée au coin de mon feu avec [] toutes ces misères. Françoise et M^r [] Cabet se portent bien, françoise est [] ma petite infirmière, elle m'allume [] mon feu le matin, m'habille me coiffe [] eh voila notre vie." – Das Zittern des Körpers und die Einschränkung der Lunge könnten auf das Parkinson-Syndrom hinweisen. – Nach Victor DEGRANGE ließ FREMIET-RUDE diesen Brief von Françoise CABET schreiben – Vgl. DEGRANGE, Victor: [Ausschnitt eines Verkaufskatalogs seiner Autographenhandlung] [Paris 1931], Paris, BnF, n.a.F. 12238, Fol. 1: "Celle du [] 1^{er} Novembre 1867, la dernière, a été dictée, sans doute, à Françoise, sa petite-nièce."

¹⁸⁶¹ Paris, AN, *minutier central des notaires parisiens*, étude XLIII (M^e LINDET), liasse 1069, "Depot de pièces Cabet (Rude)", Paris, 17.04.1868.

¹⁸⁶² Paris, Archives de Paris, DQ7 / 10280, Doppelseite 8 rechts und Doppelseite 9 links, Nr. 515, "Déclaration de Succession".

¹⁸⁶³ Paris, AN, *minutier central des notaires parisiens*, étude XLIII (M^e LINDET), liasse 1066, "Inventaire après le décès de Mad^e V^e Rude", 11.01.1868 und 06.02.1868.

¹⁸⁶⁴ Vgl. Anm. 1863.

¹⁸⁶⁵ Paris, Archives de Paris, DQ18 / 83, "Sommiere des biens fonciers de Paris.": Als erste Besitzer werden sowohl François RUDE als auch "[J]eanne Sophie" FREMIET angegeben. Nach dem Tod François RUDES 1855 sei seine Witwe "legataire en usufruit" und Martine VANDERHAERT befinde sich "en nue propriété". – Paris, Archives de Paris, D¹ P4 / 380, "Calepin du Cadastre de 1862": Hier ist ein Vermietungswert von 1400 francs vermerkt.

und lag an der rue d'Enfer St. Michel Nr. 74. In der "Obligation" des Ehepaars Lecoq-Gauthier gegenüber dem Ehepaar Fremiet-Rude von 1841 wurde das Haus folgendermaßen beschrieben:

cette maison consiste en un corps de logis principal élevé sur la [] rue & divisé en deux ateliers, une chambre à feu, une cuisine & deux salles à manger [] xx un petit jardin, une cour & un hangard.¹⁸⁶⁶

Eine genauere Beschreibung des Hauses, inclusive seines Mobiliars, befindet sich im Nachlaßinventar Benoit Gauthiers von 1848.¹⁸⁶⁷ Nach seinem Tode vermochten seine Erben nicht, seine Schulden gegenüber dem Ehepaar Fremiet-Rude zurückzuzahlen, weshalb es 1851 zur Zwangsversteigerung des genannten Hauses kam. Bis 1854 wurden finanzielle Unstimmigkeiten mit der Erbgemeinschaft Gauthiers bezüglich der vom Ehepaar Fremiet-Rude zu zahlenden Summe geregelt.¹⁸⁶⁸ Durch die von Rambuteau veranlaßten Umgestaltungsmaßnahmen in Paris erfolgte zwischen 1847 und 1851 eine Änderung der dortigen Hausnumerierungen.¹⁸⁶⁹ Dies erklärt, warum die Adresse des 1851 zwangsversteigerten Hauses seit spätestens 1851 nicht mehr als "rue d'Enfer St. Michel Nr. 74", sondern als "rue d'Enfer, Nr. 66" bezeichnet wurde.¹⁸⁷⁰

Aus der "Déclaration de Succession" und dem Nachlaßinventar Sophie Fremiet-Rudes geht hervor, daß sie und ihr Mann 1849 einem weiteren Ehepaar und nach dem Tode François Rudes sie alleine mehreren Personen teils umfangreiche Geldsummen geliehen hatten. Daß das Ehepaar Fremiet-Rude privat Geld verlieh und für ihre Privatkredite Zinsen forderte, war in der damaligen Zeit nicht ungewöhnlich, da ein institutionelles Spar- und Kreditsystem zu dieser Zeit weniger ausgebaut war als heute. Es fällt auf, daß die elf Schuldnerparteien, unter Ausnahme des Ehepaars Dreyfus-Wolffson aus Blotzheim, aus Dijon oder der näheren Umgebung dieser Stadt stammten. Aus diesem Grund war der Dijonnaiser Notar Virely mit der Verwaltung des hier verliehenen Kapitals betraut. Während ihrer Burgundreisen fand die Künstlerin also nicht nur Auftraggeber für Porträts – sie wickelte auch größere finanzielle Geschäfte ab. Denn die Gesamtsumme des bis zu ihrem Tode verliehenen, stets mit fünf Prozent verzinsten und größtenteils durch Hypotheken auf Immobilien im Burgund abgesicherten Kapitals betrug mehr als 50.000 francs [!].

Zu den Schuldnern gehörten sowohl Landbesitzer, Weinproduzenten oder -händler, wie das Ehepaar Jacqueminot-Peste (Beaune), das Ehepaar Ravet-Lambert (Dijon) und Charles Poupier (Marsannay-le-Côte), als auch Militärs wie Claude Jean-Baptiste Maréchal (Quetigny) und Charles Bergère (Dijon) oder aber der Schuhmacher Joseph Calixte Grange (Dijon) und die Witwe Culmet, geborene Mongin (ohne Angabe des Wohnorts). Zwei in Dijon wohnhafte Personen mögen vor allem mit François Rude in beruflichem Kontakt gestanden haben: François Ballot als

¹⁸⁶⁶ Paris, AN, *minutier central des notaires parisiens*, étude XLIII (M^e GIRARD), liasse 827, "Obligation par M^e et Mad. Gauthier A M et Mad. Rude", 22.09.1841. – Obwohl später auch François RUDE unterschrieb, war bei Anlage der Akte nur Sophie FREMIET-RUDE zugegen, die "sous l'autorisation de son mari" handelte.

¹⁸⁶⁷ Paris, AN, *minutier central des notaires parisiens*, étude XLIII (M^e LINDET), liasse 873, "Inventaire après le décès de M^e Gauthier.", 28.09.1848. Beigeheftet: "Décharge par M^e Pérille à M^e Lindet", 19.07.1851.

¹⁸⁶⁸ Paris, AN, *minutier central des notaires parisiens*, étude XLIII (M^e LINDET), liasse 920, "Quittance d'ordre du prix d'adjudication de la maison rue d'Enfer, n^o 66 de M^e & Mad^e Rude", 17., 20. und 27.02.1854. – Laut Gerichtsbeschluss des *Tribunal civil de la Seine* (20.08.1851) ging das Gebäude, rue d'Enfer Nr. 66 (alte Hausnummer: Nr. 74) an François RUDE. Dieser Vorgang wurde geregelt über den Friedensrichter KIEFFER. Am 24.10.1851 ließ François RUDE seinen Namen im *Bureau des Hypothèques* von Paris als Eigentümer des Hauses (Bd. 2291, Nr. 4) eintragen. – In der "Quittance d'ordre" vom 17.02.1854 werden die Vornamen von [Jeanne]-Sophie FREMIET-RUDE offenbar durch ein akustisches Mißverständnis zu "Josephine" verschmolzen.

¹⁸⁶⁹ Vgl. PRONTEAU, Jeanne: *Les Numérotages des maisons de Paris, du XVe siècle à nos jours*. Paris 1966, S. 163: "Le numérotage de type actuel découle du décret du 4 février 1805, qui établit les principes modernes et reçut une exécution immédiate; il fut renouvelé sous Rambuteau, de 1847 à 1851."

¹⁸⁷⁰ Die durch die oben genannte "Quittance d'Ordre" (vgl. Anm. 1869) belegbare Identität von alter und neuer Adresse widerspricht den Angaben bei PRONTEAU, wonach die alte Hausnummer 74 in 64 oder 100 hätte geändert worden sein müssen. – Vgl. PRONTEAU 1966, Anhang, S. 20: "Correspondance entre les numéros nouveaux et les anciens (y compris les rues prolongées et réunies) extraite de l'Almanach-Bottin du Commerce de Paris [1851]".

tailleur de pierres, und Eugène Jobard, der hier als *imprimeur* aufgeführt wird, als Verleger, beispielsweise der Festschrift zur Errichtung des Napoleon-Monuments in Dijon (1847) und als Daguerreotypist, der auch ein Porträt François Rudes (1846) schuf.¹⁸⁷¹

Besonderes Interesse verdient, daß das Ehepaar Driolon-Rebourseau aus Dijon zur Sicherheit ihr Haus in der rue des Forges Nr. 54 mit einer Hypothek belasteten, denn in eben dieser Straße befand sich das Elternhaus von Sophie Fremiet-Rude, in dem sie auch geboren worden war. Eine mögliche Absicht der Künstlerin, in den Besitz ihres Geburtshauses zu gelangen, kann jedoch nicht zweifelsfrei belegt werden, da in ihrer Geburtsakte keine Hausnummer angegeben war.

Neben dem verliehenen Kapital besaß Sophie Fremiet-Rude zum Zeitpunkt ihres Todes zwei Sparbücher bei dem *Credit agricole*, davon jedoch nur eines mit einem größeren Betrag (rund 4500 francs) und sechsundzwanzig verzinsten "obligations des chemins de fer du midi, N° 1607" im Wert von je 500 francs.

In der Erbmasse des Künstlerehepaars Fremiet-Rude befanden sich also größere Geldsummen, die als Immobilie in altbewährter und als Bahnobligation in neuerer Weise angelegt waren. Das Nachlaßinventar Sophie Fremiet-Rudes bietet auch Aufschluß über die Ausgaben der Künstlerin, wobei nur die interessanteren aufgeführt werden sollen.

Zu diesen Ausgaben gehören Steuern für das Haus rue d'Enfer Nr. 66, in dem die Künstlerin ein Atelier besaß, auf das später zurückgekommen werden soll. Nach dem oben genannten Katasterverzeichnis von 1862 betrug der "revenu cadastral imposable" jährlich 525 francs. Aufgrund der vielen Verbesserungen sind die dem gegenüberstehenden Mieteinnahmen nicht klar zu erkennen – in der entsprechenden Rubrik steht der Betrag von 1550 francs. Durch das Haus in der rue d'Enfer Nr. 66 erwuchs der Künstlerin also ein jährlicher Gewinn von rund 1000 francs.

Das Nachlaßinventar nennt außerdem zwei bezahlte Mietrechnungen "pour le terme échu le premier Janvier mil huit Cent Soixante huit", die eine für die Wohnung in rue des Feuillantines Nr. 90 über 366,50 francs¹⁸⁷² und die andere für ihr außerhäusiges Atelier in der rue du Val de Grâce Nr. 16 über 102,65 francs.¹⁸⁷³ Die Hälfte der Wohnungsmiete zahlte Paul Cabet, da er mit seiner Tochter im selben Appartement wohnte. Nach dem Tode seiner Ehefrau Martine Cabet, geborene Vanderhaert, im Jahre 1865 widmete sich Sophie Fremiet-Rude der Erziehung ihrer neunjährigen Großnichte Françoise Cabet. Im Gegenzug pflegte das Mädchen ihre Großtante während ihres letzten Lebensjahrs. Hausarbeiten wurden sicherlich von dem im Nachlaßinventar Sophie Fremiet-Rudes genannten Dienstmädchen erledigt, das in der Wohnung wohnte und monatlich 35 francs erhielt. Durch die jährliche Künstlerwitwenrente Sophie Fremiet-Rudes von 1200 francs erhielt die Künstlerin umgerechnet monatlich etwa das Dreifache des Lohns ihres Dienstmädchens. Auch ein Vergleich mit den Ausgaben anderer Künstlern ihrer Zeit, wie etwa Paul Cézanne (Aix-en-Provence, 19.01.1839 – Aix-en-Provence, 22.10.1906) oder Gustave Courbet (Ornans / Besançon, 10.06.1819 – La-Tour-de-Peilz, 31.12.1877), zeigt, daß die staatliche Künstlerwitwenrente Sophie Fremiet-Rudes allein kaum zum Leben ausgereicht hätte.¹⁸⁷⁴ Sie bildete jedoch

¹⁸⁷¹ Hier fällt die Parallele seines Nachnamens mit dem desjenigen Künstlers auf, der in Brüssel Werke Sophie FREMIET-RUDES lithographierte.

¹⁸⁷² Die Wohnungsmiete war wahrscheinlich pro Jahrestriester fällig, denn im Katasterverzeichnis von 1862 wurde für die entsprechende Wohnung in der rue des Feuillantines Nr. 90 ein Mietwert von 1140 francs angegeben, was ungefähr dem Dreifachen der im Nachlaßinventar genannten eigenen Miete Fremiet-Rudes entspricht.

¹⁸⁷³ Als Vergleichswert können die Angaben bei LETHÈVE (1968, S. 164) herangezogen werden: "A la fin du siècle, la location d'un atelier est estimée de 1000 à 1800 F par an: ces prix semblent avoir doublé en cinquante ans, car le *Journal des Artistes* de 1841 signale en location 'un élégant atelier garni et ses dépendances pour un peintre d'histoire ou de portraits: 500 F par an ou 50 F par mois.'"

¹⁸⁷⁴ Vgl. das sehr interessante Kapitel "La question d'argent: gains et dépenses" bei: LETHÈVE, Jacques: *La vie quotidienne des artistes français au XIX^e siècle*. [o.O.] 1968, S. 161-172. – Während ZOLA 1859 die Gesamtausgaben CÉZANNES zum Leben und Arbeiten in Paris im Jahre 1859 auf 125 francs pro Monat berechnete, so soll COURBET

eine gute Ergänzung zu ihren diversen Nebeneinkünften, wodurch es ihr vielleicht sogar gelang, ihren Lebensstandard zu steigern.

Da Sophie Fremiet-Rude in ihrem eigenen Haus in der rue d'Enfer Nr. 66 (ehem. Nr. 74) ein Atelier besaß, ebenso wie Paul Cabet, und dort Wohnräumlichkeiten vorhanden waren, ist auffällig, daß sie dort nicht wohnten. Das Haus rue d'Enfer Nr. 66 (ehem. Nr. 74) scheint vergleichsweise wenig Platz und Komfort geboten zu haben,¹⁸⁷⁵ so daß François Rude auch nach dem Ankauf des Hauses (1851) zwar weiterhin hier arbeitete. Doch blieben er und seine Frau in der rue d'Enfer Nr. 61 wohnen, wohin sie im Jahre 1838, als das Haus noch die Hausnummer 65 trug, gezogen waren.¹⁸⁷⁶ Dies war der erste Wohnungswechsel seit ihrer Wahl des Hauses rue d'Enfer Nr. 66 (alte Hausnummerierung) im Jahre 1827. Damit wird die Aussage Fourcauds revidiert, der offenbar davon ausgeht, François Rude hätte stets in seinem Wohnhaus gearbeitet.¹⁸⁷⁷ Hingegen kann beispielsweise auch für 1836 belegt werden, daß François Rude in der rue de Babylone Nr. 27 arbeitete.¹⁸⁷⁸ Fourcaud zufolge hatte Rude in der rue d'Enfer Nr. 74 zwei übereinanderliegende Ateliers gemietet. Aufgrund Fourcauds Erzählstruktur muß angenommen werden, daß sich seine Aussage auf die Mitte der 1840er Jahre beziehen soll.¹⁸⁷⁹ Somit wäre François Rude seit 1851 Eigentümer desselben Hauses, in dem er zuvor zwei Ateliers gemietet hatte. Nach dem Tod François Rudes übernahm Paul Cabet sein Atelier. Sophie Fremiet-Rude blieb im Haus rue d'Enfer Nr. 61 bis 1862 wohnen und zog im Laufe dieses Jahres in die rue des Feuillantines Nr. 90 um.¹⁸⁸⁰ Das neue Haus scheint ein Neubau vom Anfang der 1860er Jahre gewesen zu sein, denn 1862 waren noch einige Wohnungen vakant.¹⁸⁸¹ Im Katasterverzeichnis dieses Jahres wurde das Gebäude folgendermaßen beschrieben:

Cette propriété situé à l'angle de la rue d'Ulm et de celle des Feuillantines prend son entrée sur cette derrière par une porte batarde et consiste en un bâtiment d'angle, ayant 3 fenêtres de façade sur la rue des Feuillantines, une sur le pan coupé, et quatre sur la rue d'Ulm, double en profondeur, élevé sur caves d'un rez de chaussée, entresol, quatre étages carrés et 5^e un mansarde: balcons aux salons du

1850 allein für außerhäusige Mahlzeiten monatlich 97 bis 130 francs ausgegeben haben (vgl. LETHÈVE 1968, S. 162).

¹⁸⁷⁵ Paris, Archives de Paris, D¹ P4 / 380, "Calepin du Cadastre de 1862", "Rue d'Enfer", Nr. 66 (spätere Hausnummer hinzugefügt: Nr. 32). Gebäudebeschreibung: "Cette propriété prend son entrée par une porte simple et consiste en deux batiments [] séparé par une petite cour; le 1^{er} est élevé d'un rez de chaussée seulement; le 2^e [] à usage d'atelier d'artiste est élevé d'un rez de chaussé en 1^{er} étage; construction en pan de [] bois dans un mediocre [= Eintrag von 1862; Eintrag von 1877: "bon"] état." – Zur Auflistung des Vermietungswerts des Gebäudes vgl. die Expertise der "Révision cadastrale" vom 13.09.1862, ebd.

¹⁸⁷⁶ Nach HILLAIRET (1963, Bd. 2, S. 629) wohnte François RUDE in der rue d'Enfer Nr. 61 ab 1850. – Durch die wichtige Arbeit von PRONTEAU kann bewiesen werden, daß das Gebäude, das zur besagten Zeit die Hausnummer 61 trug, zuvor die Hausnummer 65 besaß. – Vgl. PRONTEAU 1966, Anhang, S. 20: "Correspondance entre les numéros nouveaux et les anciens (y compris les rues prolongées et réunies) extraite de l'Almanach-Bottin du Commerce de Paris [1851]".

¹⁸⁷⁷ FOURCAUD 1904, S. 228, Anm. 1: "Voici, d'après les catalogues des Salons et les documents divers, les successifs ateliers de Rude. De 1827 à 1838: rue d'Enfer, n° 66. De 1838 à 1852, même rue, n° 65. De 1852 à sa mort, toujours même rue, n° 61."

¹⁸⁷⁸ François RUDE an "Monsieur le Directeur", Paris, 16.06.1836. Paris, Inst. Néerl. / Fondation Custodia, 1993-A.433, Fol. 1 r: "J'ai l'honneur de vous prévenir, que je travaillerai [] dans l'atelier de la rue de Babylone N° 27 près [] de la caserne, vendredi et samedi 17 et 18. Si vous [] désirez voir la statue de maréchal de Saxe, vous [] m'y trouverez depuis neuf heures jusqu'à une heure[.]"

¹⁸⁷⁹ FOURCAUD 1904, S. 276: "[1842] Ses [David d'Angers] élèves, dans l'alternative de se disperser ou de choisir un nouveau maître, ont, sur sa recommandation [] frappé à la porte de Petitot, qui n'a pu les accueillir. Devant son refus, c'est à Rude qu'ils s'adressent. – Ebd., S. 280: "[On a loué deux ateliers au-dessus l'un de l'autre, rue d'Enfer, Nr. 74.]"

¹⁸⁸⁰ Zur alten Adresse vgl.: *Annuaire de l'Association des Artistes* 1862, S. 88, Nr. 422: "Rude (Mme) (Sophie), médaille de 2^e classe, peintre / rue d'Enfer, 61." – Zur neuen Adresse vgl. Paris, Archives de Paris, D¹ P4 / 380, "Calepin du Cadastre de 1862", "Rue des Feuillantines", Nr. 90 und das "Annuaire de l'Association des Artistes" (1863, S. 81), Nr. 422: "Rude (Mme) (Sophie), médaille de 2^e classe, peintre / rue des Feuillantines, 40". – Der durch die zuvor genannte Quelle verifizierbare Tippfehler wurde im "Annuaire de l'Association des Artistes" erst 1866 berichtigt.

¹⁸⁸¹ Paris, Archives de Paris, D¹ P4 / 380, "Calepin du Cadastre de 1862", "Rue des Feuillantines", Nr. 90. – Der erste Besitzer des Hauses im Jahre 1863 waren "Bougeault et C^{ie} rue Richelieu 62".

1^{er} étage et terrasse au 4^e. Construction en pierres et moellons, escalier commode et bien éclairé; bonne distribution pour appartements bourgeois. Cour derrière.

Spätestens seit ihrem Umzug in die rue des Feuillantines Nr. 90 besaß die Künstlerin also einen bürgerlichen Lebensstandard in beschaulichem Rahmen. Mit ihrem Großneffen Paul Cabet und ihrer Großnichte Françoise bewohnte sie ein Apartment in der ersten Etage rechts.

Diese Wohnung besaß eine *entrée* mit einem nach rechts verlaufenden Gang. Auf der dem Innenhof zugewandten Seite befand sich eine befensterte Küche, daneben eine Kammer ohne natürliches Licht (*cabinet noir*), die entweder Françoise Cabet oder dem Dienstmädchen als Schlafraum diente, und ein Zimmer, das sowohl einen Kamin (*pièce à feu*), als auch ein Fenster besaß. Dies war vermutlich das Zimmer Paul Cabets. Am Ende der Wohnung befand sich ein weiteres *cabinet noir*, in dem ein Toilettentisch stand und das zumindest von dem angrenzenden Schlafzimmer Sophie Fremiet-Rudes aus zugänglich war, das zur Straßenseite lag. Links daneben befand sich ein kleinerer Raum, in dem sowohl kostbareres Geschirr als auch Medaillen, welche das Ehepaar Fremiet-Rude gewonnen hatte, aufbewahrt wurden.¹⁸⁸² Dieser Raum grenzte an den Salon. Danach folgte das Esszimmer. Diese vier straßenseitigen Räume besaßen jeweils ein Fenster.¹⁸⁸³ In der Wohnung befand sich außerdem eine Toilette (*lieux [d'aisance]*), was mit zeitgenössischen Augen betrachtet einen erheblichen Luxus darstellte, ebenso wie das fließende Wasser, das zumindest in der Küche vorhanden war.¹⁸⁸⁴

Unter den beweglichen Gütern in der Wohnung verdienen Kunstwerke und die Bibliothek besonderes Interesse. Zur Zeit des Todes Sophie Fremiet-Rudes befanden sich in ihrer Wohnung sowohl Werke von eigener Hand als auch von der anderer Künstler.

In ihrem Schlafzimmer hingen zwölf Porträts von Familienmitgliedern. Zumindest einige davon dürften von ihrer Hand stammen. Im Nachlaßinventar sind jedoch keine Bildtitel genannt, da ihnen lediglich ein Erinnerungswert für die Familie zugesprochen wurde.¹⁸⁸⁵ Dasselbe geschah im Zusammenhang mit ihren Gemälden, die im Salon hingen:

A l'Egard des Six Tableaux [/] en bois doré, dont cinq contiennent [/] des portraits et le Sixième un sujet [/] historique, ils n'ont pas été estimés attendu qu'ils [/] sont portraits de famille à l'égard [/] des cinq & œuvre personnelle de Md^e Rude [/] pour le Sixième¹⁸⁸⁶

Da nach dem Tod der Künstlerin einzig das Gemälde "L'Entrevue de M. le Prince et de Mademoiselle" (**A I, Kat.-Nr. 98**) über die direkte Erbschaftslinie Sophie Fremiet-Rudes in das Museum von Dijon gelangte, kann gefolgert werden, daß es sich bei dem im Nachlaßinventar Sophie Fremiet-Rudes genannten Historienbild um eben dieses Gemälde gehandelt haben muß.

¹⁸⁸² Das Nachlaßinventar nennt: "Trois médailles en or provenant des différentes [/] expositions [...] Deux médailles en Vermeil & trois autres [/] médailles en argent [...]". – Vgl. Paris, AN, *minutier central des notaires parisiens*, étude XLIII (M^e LINDET), liasse 1066, "Inventaire après le décès de Mad^e V^e Rude", 11.01.1868 und 06.02.1868.

¹⁸⁸³ Diese Beschreibung der Wohnung resultiert aus der Kombination der Angaben im "Calepin du Cadastre" und im Nachlaßinventar. – Laut des "Calepin du Cadastre" (Archives de Paris, D¹ P4/0438) befand sich der Eingang des Hauses ("porte batarde") an der rue des Feuillantines, worauf drei Fenster der Wohnung ausgerichtet waren. Ein weiteres Fenster befand sich an der diagonal angeschnittenen Hausecke und vier weitere waren auf die rue d'Ulm ausgerichtet. Demnach handelt es sich sehr wahrscheinlich um dasjenige Gebäude, in dem sich heute im Erdgeschoß ein Postamt befindet.

¹⁸⁸⁴ Im Nachlaßinventar wird für diesen Raum eine "fontaine" (Brunnen) genannt. – Paris, AN, *minutier central des notaires parisiens*, étude XLIII (M^e LINDET), liasse 1066, "Inventaire après le décès de Mad^e V^e Rude", 11.01.1868 und 06.02.1868.

¹⁸⁸⁵ Vgl. Nachlaßinventar: [La Chambre à coucher]: "A L'Egard de Douze cadres [/] ou médaillons contenant tous [/] des portraits, ils n'ont pas été [/] estimés attendu qu'ils sont [/] Souvenir de famille". – Paris, AN, *minutier central des notaires parisiens*, étude XLIII (M^e LINDET), liasse 1066, "Inventaire après le décès de Mad^e V^e Rude", 11.01.1868 und 06.02.1868.

¹⁸⁸⁶ Vgl. Nachlaßinventar: [Salon éclairé par une croisée sur la rue]. – Paris, AN, *minutier central des notaires parisiens*, étude XLIII (M^e LINDET), liasse 1066, "Inventaire après le décès de Mad^e V^e Rude", 11.01.1868 und 06.02.1868.

Im Salon befanden sich außerdem Werke ihres vor ihr verstorbenen Mannes, darunter die Marmorbüste von Jacques-Louis David, vier Gemälde der älteren holländischen Schule und ein Triptychon ungenannter Zuschreibung:

Deux futs de colonnes en stuc & un buste en [/] marbre, representant David le peintre, [...] [/] Un tableau ancien, école Hollandaise, [/] representant un sujet religieux, un triptique representant [/] une Vierge avec L'Enfant Jesus & deux Saints à droite [/] & à gauche, Deux autres petits tableaux représentant [/] différents sujets, un portrait ancien de femme, école Hollandaise [...].¹⁸⁸⁷

Im Eßzimmer befanden sich acht weitere Gemälde, darunter eines zugeschrieben an Sassoferato (Sassoferato, 11.07.1605 – Rom, 08.04.1685) und ein anderes an Baptiste (wohl der Mitarbeiter der Gobelinmanufaktur während der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts), und zwei Zeichnungen. Letztere könnten von Hand Sophie Fremiet-Rudes stammen:

Huit cadres contenant diffé- [/] rentes peintures dont une vierge avec [/] enfant jésus attribué à Sassoferato [/] un bouquet de fleurs attribué à [/] Baptiste et les autres différents paysages [/] [...] [/] Deux dessins dans leurs cadres [...].¹⁸⁸⁸

Die in der Wohnung vorhandenen Gemälde von beziehungsweise Kopien nach anderen Künstlern bezeugen einen Kunstgeschmack des Künstlerehepaars Fremiet-Rude, der für die Zeit üblich war: Weil (unter anderem) italienische Gemälde auf dem französischen Kunstmarkt rarer wurden, boten Kunsthändler ab dem achtzehnten Jahrhundert verstärkt Gemälde aus dem niederländischen Kunstraum an, die sich bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein großer Beliebtheit erfreuten.¹⁸⁸⁹

Im Eßzimmer des Künstlerhaushalts rue des Feuillantines Nr. 90 befanden sich außerdem insgesamt sechsunddreißig Kartons mit Grafiken von Künstlern verschiedener Schulen. Diese Grafiksammlung dürfte zumindest größtenteils aus dem Nachlaß Louis Fremiets stammen, um dessen Überführung nach Frankreich sich François Rude im Jahre 1848 bemüht hatte.¹⁸⁹⁰

Quatorze cartons contenant quantité de gravures [/] d'artistes en mauvais état, de différentes écoles, Hollandaises, [/] Italiennes & Françaises [...] [/] Douze autres cartons contenant également des [/] gravures d'artistes de différentes Ecoles [...].¹⁸⁹¹

Zudem befand sich im Eßzimmer eine in zwei Schränken aufgestellte, umfangreiche Bibliothek von rund vierhundertfünfzig, teils ledergebundenen Bänden, nämlich:

Deux cents volumes environ de différents [/] formats in quarto, in octavo & in douze, reliés & brochés dont [/] le dictionnaire encyclopédique universel de M^r de Félicé, les [/] œuvres de Jean Jacques Rousseau & autres livres de littérature [/] & d'histoire [...] [/] Deux cent cinquante volumes environ de différents formats [/] in folio in octavo & in douze, reliés & brochés dont [/] les antiquités de Montfaucon,

¹⁸⁸⁷ Vgl. Nachlaßinventar: [Salon éclairé par une croisée sur la rue]. – Paris, AN, *minutier central des notaires parisiens*, étude XLIII (M^e LINDET), liasse 1066, "Inventaire après le décès de Mad^e V^e Rude", 11.01.1868 und 06.02.1868.

¹⁸⁸⁸ Vgl. Nachlaßinventar: [Salle à manger éclairée par une croisée sur la rue]. – Paris, AN, *minutier central des notaires parisiens*, étude XLIII (M^e LINDET), liasse 1066, "Inventaire après le décès de Mad^e V^e Rude", 11.01.1868 und 06.02.1868.

¹⁸⁸⁹ Vgl. TEN DOESSCHATE-CHU, Petra: "France". In: *Dutch Art. An Encyclopedia*. Hrsg. Sheila D. MULLER. London 1997, S. 143-147, insbes. S. 144-145: TEN DOESSCHATE-CHU stellte fest, daß Kunsthändler aufgrund der auf dem Kunstmarkt rarer werdenden italienischen Gemälde in Frankreich ab der Mitte des 17. Jahrhunderts verstärkt niederländische Kunst anboten. Diese Taktik war bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein von großem Erfolg bekrönt, unterstützt sowohl durch in dieser Arbeit bereits genannte Maler, die sich dem historischen Genre widmeten, als auch durch die Kunstkritiken Arsène HOUSSAYES als auch Théophile THORÉS (Pseudonym: William BÜRGER). – Vgl. GRUISENHOUT, Frans: "Reputation of Dutch Art Abroad." Ebd., S. 327-328, hier: S. 327: "In the course of the eighteenth century, foreign appreciation for Dutch painting steadily increased."

¹⁸⁹⁰ François RUDE an [Adressat unbekannt], Paris 08.07.[1848]. Dijon, BmD, PF Aut 165.

¹⁸⁹¹ Vgl. Nachlaßinventar: [Salle à manger éclairée par une croisée sur la rue]. – Paris, AN, *minutier central des notaires parisiens*, étude XLIII (M^e LINDET), liasse 1066, "Inventaire après le décès de Mad^e V^e Rude", 11.01.1868 und 06.02.1868.

œuvres de Plaute, lettres [] de Cicéron, œuvres de Molière, le théâtre des Grecs [] & autres livres de littérature & d'histoire [..].¹⁸⁹²

Besonderes Interesse verdient hierbei das illustrierte Werk Bernard de Montfaucons, aus dem Sophie Fremiet-Rude einzelne Figuren in ihr Skizzenbuch kopierte (Vgl. **A II**).

Das dem Künstlerehepaar Fremiet-Rude ehemals gemeinsam gehörende Mobiliar wurde insgesamt auf 6135 francs geschätzt und der Gegenwert der ihr allein gehörenden Objekte auf 1055 francs.¹⁸⁹³ Sie hinterließ außerdem eine Barsumme von 2025 francs, gespeist durch ihre Künstlerwitwenrente, Zins- und Mieteinnahmen.

Die Tatsachen, daß die Künstlerin trotz mehrerer Krankheitssymptome bis zu ihrem Tode zwei Ateliers behalten hatte und außerdem eine Rechnung bei dem hier als "restaurateur de tableaux" bezeichneten Farben- und Leinwandhändler Haro offen blieb, weisen neben dem neu aufgefundenen Männerporträt von 1867 (**A I, Abb. Kat.-Nr. x**) darauf hin, daß die Künstlerin bis zu dem Zeitpunkt malte, als es ihr gesundheitlich nicht mehr möglich war und daß sie seit ihrer Ankunft in Paris dem Familienunternehmen Haro treu geblieben war.

Die obige Analyse des Nachlaßinventars macht ebenfalls deutlich, daß die Künstlerin ihren Beruf weiterhin ausführte, obwohl sie seit Längerem finanziell nicht mehr unbedingt auf ihn angewiesen war. Allerdings scheint sie sich im letzten Viertel ihres Lebens der Malerei weniger gewidmet zu haben als zuvor. Ein Großteil ihrer Zeit scheint durch Finanzgeschäfte und Familienpflichten gebunden gewesen zu sein, wozu später gesundheitliche Probleme kamen.

IX BEWAHRUNG DES KÜNSTLERISCHEN TESTAMENTS

IX.1 SOPHIE FREMIET-RUDE ALS MITBILDNERIN DES NACHRUFES IHRES EHEMANNES

Wie zuvor beschrieben (vgl. Kapitel **V.3**), bemühte sich Sophie Fremiet-Rude nach 1848 verstärkt, durch die Platzierung ihrer Kunstwerke in ihrer Geburtsstadt Dijon eine Verankerung im dortigen öffentlichen Bewußtsein zu erreichen. Nach dem Tod François Rudes scheint sie sich jedoch vornehmlich dem Andenken an ihren Ehemann gewidmet zu haben.

Seit dem Jahr 1852 sind schwere Gesundheitsprobleme François Rudes bekannt.¹⁸⁹⁴ Am 3. November 1855 starb er in seinem Wohnhaus. Dieses Ereignis zog mehrere Angelegenheiten nach sich, die den Einsatz seiner Ehefrau bei Kunstinstitutionen oder gar vor Gericht erforderten. Diese

¹⁸⁹² Vgl. Nachlaßinventar: [Salle à manger éclairée par une croisée sur la rue]. – Paris, AN, *minutier central des notaires parisiens*, étude XLIII (M^e LINDET), liasse 1066, "Inventaire après le décès de Mad^e V^e Rude", 11.01.1868 und 06.02.1868. – Bei dem hier genannten "Plaute" handelt es sich vermutlich um den römischen Komödienschreiber PLAUTUS, der die Dramatiker des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts inspirierte.

¹⁸⁹³ Aufgrund der Wohnsituation FREMIET-RUDES mit Familienangehörigen ist zu vermuten, daß sie Zeit ihres Lebens einige Schenkungen vorgenommen hatte.

¹⁸⁹⁴ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, [o.O.], "Mercredi" [20.11.1852]. Paris, BnF, n.a.F. 12238, Fol. 97 u. 98, Blatt 1, Fol. 1 r u. v: "[L]a même douleur, [] qu'il avait eu a chambolle lui [] sont revenues, mais ont déve-nus beaucoup [] plus, et lui ont occasionnés une [] convalescence bien longue, il est [] retombé malade quatre ou cinq [] jours afin notre arrivées, et il ne [] retourne a son atelier que depuis trois [] jours il est ~~×~~ faible et n'a [] pu encore reprendre son travail. [] outre sa triste position que donnent [] les souffrances, il avait le tourment [] que cause la suspension d'un [] ouvrage extrêmement pressé, aussi avons-nous tous passés un mois [] bien triste et bien pénible, enfin [] nous ne devons pas nous plai[xxxx]ndre [] puisque tout est mieux maintenant, [...]."

Vorkommnisse seit dem Tode François Rude lassen sich teilweise durch 1904 von Fourcaud lokalisierte Dokumente rekonstruieren.¹⁸⁹⁵

Nach dem Tode François Rudes blieben zwei seiner Hauptwerke, "Hébé" und "L'amour dominateur" unvollendet. Für die letztgenannte Skulptur, die in hochwertigem Marmor aus Carrara gefertigt werden sollte, sicherte ihm Anatole Devosge 12.000 francs zu in der Absicht, die vollendete Skulptur der Stadt von Dijon zu schenken.¹⁸⁹⁶ Im Falle, daß Rude seine Skulptur "L'amour dominateur" bis zum Tode Devosges noch nicht nach Dijon geliefert habe, solle Devosges Universalerbe, sein Neffe Jules Charles Saintpère, in dieser Angelegenheit eine Entscheidung treffen.

Je declare que j'ai commandé [] à M^r Rude une statue en marbre blanc de carrare [] moyennant 12000., que je donne cette œuvre d'art [] à la ville de dijon; dans le cas ou M^r Rude ne m'aurait pas livré son travail a l'[]epoque de mon décès, mon [] legataire universel devra en acquitter le prix.¹⁸⁹⁷

Anatole Devosge verstarb am 8. Dezember 1850. Nach dem Tode François Rudes machte Jules Charles Saintpère im Zusammenhang mit der oben beschriebenen Angelegenheit bei der Präfektur von Dijon am 19. Januar 1856 Ansprüche geltend: Er habe erfahren, daß das Gipsmodell von "L'amour dominateur" unvollendet und der für die Skulptur vorgesehene Marmorblock noch unbehauen sei. Deshalb bezeichnete er die Aussage der Erben Rudes, die Marmorstatue sei durch Rude selbst fast vollendet und bedürfe nur letzter Überarbeitung, als einen Vorwand, der davon ablenken solle, daß Rude seinen festgelegten Verpflichtungen nicht nachzukommen vermocht habe. Saintpères Vorschlag an Rudes Erben, unter Berücksichtigung bereits geleisteter Anzahlungen für die Marmorskulptur, das Gipsmodell zu erwerben und dies der Stadt Dijon zukommen zu lassen, sei gescheitert. Daraufhin habe er am 10. Januar 1856 einen Gerichtsvollzieher zur Adresse der Erben Rudes in die rue d'Enfer 61 geschickt, der jedoch keinen von ihnen angetroffen habe. Saintpère habe deshalb beschlossen, das Problem vor Gericht zu lösen.

Die Affaire um "L'amour dominateur" wurde vom Stadtrat von Dijon erstmals am 11. Februar 1856 behandelt. Hier wurden das Ansinnen und die Vorgehensweise Saintpères als Anmaßung empfunden, die darauf abzielte, seine durch den letzten Willen seines Onkels entstandenen finanziellen Verpflichtungen zumindest teilweise rückgängig zu machen.¹⁸⁹⁸ Entgegen der Meinung Saintpères sei das Gipsmodell vollendet und der Marmorblock werde bereits von Gehilfen (*prati-*

¹⁸⁹⁵ FOURCAUD 1904, S. 495: "L'heureuse chance nous est échue de pouvoir reconstituer, grâce aux documents conservés aux archives de l'Hôtel-de-ville de Dijon et aux archives du Louvre et à la correspondance de Mme Rude, le dossier complet de cet ouvrage [...] auquel Rude attachait la plus grande importance [...]". – Die von FOURCAUD angezeigten Dokumente befinden sich heute in Dijon (AmD, 4 RI – 35: "Œuvres dossiers particuliers 1790-1956", Dossier: "'Hébé et l'aigle de Jupiter' statue commandée à Rude par la ville de Dijon" und "'L'amour dominateur' statue commandée à Rude par Devosge et léguée ensuite par ce dernier à la ville de Dijon 1846-1858.") und in Paris (AMN, X, "Salon de 1857", Nr. 540, "S. Rude"). – Außerdem befinden sich heute hierzu auch Unterlagen in Dijon (AdCO – Vgl. das Quellenverzeichnis). – Vgl. auch GEIGER [2004], S. 129-133.

¹⁸⁹⁶ LETHÈVE (1968, S. 165) bietet interessante Angaben zu den laufenden Kosten eines Bildhauers, die vermutlich auf die zweite Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bezogen sind: "[...] Le beau marbre d'Italie vaut 1500 à 1200 F le mètre cube et il faut deux mètres cubes pour une statue assise. Un buste payé 8000 F, un simple buste en marbre, coûte 300 F de marbre; ajoutez 200 F de moulage, 700 à 800 F de travail de praticien et 100 F de faux frais, soit 1400 F que débourse l'artiste. Il ne lui reste donc que 6600 F pour prix de son travail, de son inspiration... et pour vivre."

¹⁸⁹⁷ Dijon, AdCO, XXXII, Série T, 2 b/1, Dossier "Legs Devosges (1851-1856)": Jules Charles SAINTPÈRE an "Monsieur le Prefet", [19.01.1856], Registrationsnummer der Präfektur: 440. – Mit diesem Passus zitierte SAINTPÈRE das Testament Anatole DEVOSGES vom 20.03.1849.

¹⁸⁹⁸ Dijon, AdCO, XXXII, Série T, 2 b/1, Dossier "Legs Devosges (1851-1856)", "Extrait du Registre des Délibérations du Conseil Municipal de la Ville de Dijon", Sitzung: 11.02.1856: "Considérant que lors du décès de M. Rude arrivé le dernier, la ville n'était point encore en possession de cette statue, mais que le modèle en plâtre était achevé et que le bloc de marbre destiné à reproduire cette œuvre d'art, se trouvait entre les mains des praticiens dont le travail était en cours d'exécution. Que M. Saintpère légataire universel de M. Devosges croyait trouver dans cette circonstance une occasion favorable de s'affranchir au moins en partie, des obligations que lui a imposées son bienfaiteur soit envers M. Rude soit envers la ville de Dijon [...]."

ciens) bearbeitet. Die Streitigkeiten zogen sich bis zum 12. Dezember 1856 hin und wurden zugunsten der Erbgemeinschaft François Rudes entschieden.¹⁸⁹⁹

Nach dem schmerzlich empfundenen Verlust ihres Ehemannes war Sophie Fremiet-Rude nicht nur durch die von ihr als Intrige verachtete Verhaltensweise Saintpères betroffen.¹⁹⁰⁰ Ihr größtes Anliegen war es, die letzten Werke François Rudes in seinem Sinne vollenden zu lassen. Die Verantwortung hierfür hatte sie kurz nach dem Tod ihres Mannes Paul Cabet übertragen. Von der schließlichen Empfängerseite der Skulpturen, vertreten durch den Dijonaiser Bürgermeister Louis André kamen Zweifel auf, ob nicht das unvollendete Original seinem durch die Hand Paul Cabets überarbeiteten Zustand vorzuziehen sei. Obwohl der diesbezüglich von André befragte Alfred-Émilien Comte de Nieuwerkerke (1811-1892), *Directeur général des Musées Impériaux*, keinerlei Einwände bezeugte, unterbreitete Bürgermeister André Sophie Fremiet-Rude den Vorschlag, anstatt Cabet den Bildhauer Francisque [eigentl. François-Joseph] Duret (Paris, 19.10.1804 – Paris, 26.05.1865) mit der Aufgabe zu betrauen. Doch die Künstlerin lehnte den Vorschlag vehement ab, weshalb die letzte Überarbeitung der Skulpturen "in der Familie blieb".¹⁹⁰¹

Sophie Fremiet-Rudes Ziel war es, die umstrittenen Arbeiten François Rudes unter seinem Namen der Öffentlichkeit zu präsentieren. Am 6. April 1857 richtete sie ein Schreiben an den Comte de Nieuwerkerke, in dem sie ihr Vorhaben ankündigte:

Je désire placer à l'exposition [] qui va avoir lieu trois ouvrages [] de mon mari. Deux de ces — [] ouvrages sont terminés et pourront [] y être envoyés dans le délai [] fixé; mais l'exécution en marbre [] du troisième ne peut être achevée [] que dans les derniers jours de mai. [] Je veux, monsieur le comte, [] vous demander la faveur d'un [] délai de quelques semaines; c'est [] un bien grand service que vous [] me rendez et je ne puis vous [] exprimer combien j'en serais [] reconnaissante. [] cette figure en marbre a été [] le sujet d'un procès injuste que [] je viens de gagner, et je désire [] ardemment faire voir au public [] que cette œuvre est digne de [] la signature qu'elle porte.¹⁹⁰²

Besonders wichtig war es der Künstlerin, daß im Salon von 1857, der am 15. Juni begann, auch die noch im Überarbeitungsstadium befindliche Skulptur "L'amour dominateur" ausgestellt würde. Ihr Grund war, der Öffentlichkeit neben der legalen auch die moralische Rechtmäßigkeit zu demonstrieren, mit der sie den Gerichtsprozeß gegen Saintpère gewonnen hatte und das künstlerische Andenken François Rudes im breiten öffentlichen Bewußtsein zu verankern. Obwohl der Pariser Salon ausschließlich zur Ausstellung von Werken lebender Künstler vorgesehen war, wurde dem drängenden Gesuch Fremiet-Rudes stattgegeben. Neben "Hébé" und "L'amour dominateur" wurde auch eine "Tête de Christ" im Pariser Salon gezeigt.

Schließlich sollte François Rude in seiner Heimatstadt gewürdigt werden, wobei sich seine Ehefrau vehement für die termingerechte Sendung der beiden Skulpturen "Hébé" und "L'amour dominateur" nach Dijon und für ihre Platzierung im Herzstück des Museums von Dijon einsetzte, die Mitte Oktober 1857 erfolgte. Sie wurden in der "Salon carré" beziehungsweise der "Salle Devosge" aufgestellt. Diese Hauptwerke Rudes waren somit auch anlässlich der am 8. Juli 1858 – erstmals seit dem Tod François Rudes – in Dijon organisierten *Exposition* zu sehen, wo auch von Eck und Durand gegossene Reduktionen seiner beiden früheren Erfolge des "Mercure" und des "Petit Pêcheur" präsentiert wurden, die anschließend vom Museum angekauft wurden. Weiterhin

¹⁸⁹⁹ Vgl. GEIGER [2004], S. 132 m. Anm. 11.

¹⁹⁰⁰ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, Paris, 25.02.1856. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 152.

¹⁹⁰¹ Sophie FREMIET-RUDE an "Monsieur le Maire" [Louis ANDRÉ], Paris, 17.12.1855. Dijon, AmD, 4 RI – 35. Oeuvres. Dossiers particuliers (1790-1956). – Der Brief stammt möglicherweise von Hand Martine CABETS, die häufiger familiäre Schreibtätigkeiten übernommen zu haben scheint. – Vgl. GEIGER [2004], S. 129-130, insbes. S. 130, Anm. 6.

¹⁹⁰² Sophie FREMIET-RUDE an "Monsieur le Directeur" [Alfred-Émilien Comte DE NIEUWERKERKE], Paris, 06.04.1857. Paris, AMN, Salon de 1857, "Sophie Rude", Nr. 540, Fol. 1 r u. v.

war hier ein Exemplar der von Paul Cabet geschaffenen Büste François Rudes zu sehen, wovon ein Bronzeguß das Familiengrab Rudes und – nach einem Auftrag Noisots – ein weiterer Bronzeguß seit dem 28. September 1857 den Park von Fixin bei Dijon zierte, der dem Andenken Napoleon Bonapartes gewidmet war.

Sophie Fremiet-Rude prägte also das öffentliche Andenken ihres Ehemannes entscheidend mit – nicht zuletzt, indem sie einen der frühesten Biographen François Rudes, Maximin Legrand, betrieb,¹⁹⁰³ der sehr wahrscheinlich ein Familienmitglied Paul Cabets war.¹⁹⁰⁴ Dies könnte auch erklären, warum Angélique Legrand, wahrscheinlich die Tochter Maximin Legrands, im Testament von Françoise Cabet-Fabers bedacht wurde.¹⁹⁰⁵

Zur eigenen Person Sophie Fremiet-Rudes erschienen neben den Pariser Nachrufen im "Annuaire de l'Association des Artistes [...]" von 1868¹⁹⁰⁶ und von Bellier de la Chavignerie¹⁹⁰⁷ weitere in der Burgundischen Presse.¹⁹⁰⁸ Letztere nannten sie stets als Ehefrau des Bildhauers François Rude und als ehemalige Schülerin Devosges und Davids. In diesem Zusammenhang wurde auf ihre als besonders gelungen empfundene Kopie nach Davids "Telemach und Eucharis" verwiesen. Als ihr größter Erfolg scheint die Medaille für "Les Adieux de Charles I^{er}", verbunden mit dem Ankauf durch das Innenministerium, gegolten zu haben. Bellier de la Chavignerie äußerte sich differenzierter und erwähnte, unter rund vierhundert Porträts der Malerin sei vermutlich das Porträt des Lieutenant-Colonel De Joannès das herausragendste gewesen. Von einem künstlerischen "Nachruhm" kann aufgrund der geringen Zahl an bekannten Nachrufen kaum gesprochen werden. Die relative Stille um den Tod Sophie Fremiet-Rudes ist sicherlich dadurch zu erklären, daß sie sich während ihrer letzten Lebensjahre zunehmend aus der Öffentlichkeit zurückgezogen hatte.

Dennoch scheint sie sich bis zu ihrem Tode ihren Schülerinnen gewidmet zu haben. Zu Anfang ihrer Lehrtätigkeit in Brüssel hatte die Malerin erwähnt, daß ihr das Ansehen der Werke ihrer Schülerinnen zur Ehre gereichen würde. Deshalb soll für ihre Pariser Schaffensphase untersucht werden, inwiefern die Künstlerin durch ihre Lehrtätigkeit im öffentlichen Bewußtsein verankert blieb.

¹⁹⁰³ LEGRAND wurde für seine Biographie zu François RUDE von Sophie FREMIET-RUDE beraten – Vgl. FOURCAUD 1904, S. 445: "Le fait de l'exécution d'un médaillon de David par Rude avait été révélé au docteur Legrand par M^{me} Rude."

¹⁹⁰⁴ Paris, Archives de Paris, D12 U1 / 151 (Justice de paix), 31.08.1865, "Conseil de famille Cabet". – Unter den Zeugen der "ligne paternelle" [von Françoise CABET, also die Familienlinie von Paul CABET] wird genannt Alexandre-Maximin LEGRAND (*docteur en médecine*), wohnhaft in der rue de Navar[r]e, Nr. 29.

¹⁹⁰⁵ Testament von Françoise FABER, geb. CABET, Paris, 12.11.1876. Paris, AN, minutier central des notaires parisiens, étude XLIII (M^e LINDET), liasse 1226, registriert am 13.11.1876.

¹⁹⁰⁶ *Annuaire de l'Association des Artistes* 1868, S. 49.

¹⁹⁰⁷ BELLIER DE LA CHAVIGNERIE 1867, S. 301.

¹⁹⁰⁸ [o.V.]: [Nachruf beginnend mit: "Mme veuve Rude, née Sophie Frémyet, vient de mourir à Paris, [...]"] In: *L'Union Bourguignonne. Journal de Dijon*. 17. Jg., 17.12.1867, Nr. 247, S. [2]: Mme veuve Rude, née Sophie Frémyet, vient de mourir à Paris, où elle était née vers l'an 1802 [Mischung aus Revolutionsjahr und heutiger Jahreszählung]. – Mme Rude était elle-même une artiste distinguée. Elève de Devosge, à Dijon, elle reçut plus tard des leçons de David, à Bruxelles; elle exécuta pour ce maître des copies si fidèles, qu'il en signa plusieurs, notamment celle du tableau de *Télémaque et Eucharis*. Mme Rude a pris part aux Salons depuis 1826 [sic] jusqu'en 1867. En 1833, elle avait obtenu une médaille de 1^{re} classe pour les *Adieux de Charles I^{er} à ses enfants*, tableau qui appartient aujourd'hui au ministère de l'intérieur. – Dijon, la chapelle du mont Saint-Michel [sic] et la bibliothèque du duc d'AreMBERG, à Bruxelles, possèdent un gran[d] nombre de ses œuvres." – [o.V.]: [Nachruf, beginnend mit: "Mme veuve Rude, née Sophie Frémyet, vient de mourir à Paris, [...]"] In: *L'Impartial Bourguignon*, 18.12.1867, 3. Jg., Nr. 252. S. [2]: Hier wurde der Text des Nachrufes in *L'Union Bourguignonne* fast identisch übernommen. – BELLIER DE LA CHAVIGNERIE in: *Chronique des Arts* (1867), S. 301.

IX.2 KÜNSTLERISCHES NACHLEBEN

IX.2.1 SCHÜLERSCHAFT UND ATELIERBETRIEB

Die von Künstlerinnen ausgehende Lehrtätigkeit ist bislang noch weniger erforscht als die Ausbildung, welche Künstlerinnen bei männlichen Kollegen erfuhren. Deshalb soll in diesem Kapitel die Kunstvermittlung durch Sophie Fremiet-Rude untersucht werden.

Dazu wird einerseits ihre grundsätzliche Einstellung zur künstlerischen Arbeit beleuchtet und andererseits ihre Förderung anderer Talente untersucht. Dabei ist von Interesse, welche Rolle ihr Geschlecht für ihre Karriere spielte, sowohl nach ihrer eigenen als auch nach fremder Einschätzung.

Sophie Fremiet-Rude blieb ihren ehemaligen Lehrern zeitlebens eng verbunden. So stand bis zum Tod der Künstlerin die von François Rude postum geschaffene Büste Jacques-Louis Davids an einem zentralen Ort ihrer Wohnung. Zusammen mit der Tatsache, daß sie ihrem angeheirateten Neffen Paul Cabet als ehemaligem Schüler ihres Mannes die Vollendung von dessen letzten Werken übertrug, spricht dies für ihre Einstellung, daß über den Tod eines Lehrers hinaus eine Verpflichtung seitens seines Schülers besteht.

Im Gegenzug scheint auch das Ehepaar Fremiet-Rude eine besonders enge Verbindung zwischen beruflichen und privaten Beziehungen gesehen zu haben. So soll François Rude beispielsweise mit Ernest Christophe¹⁹⁰⁹ noch vor Paul Cabet einen anderen seiner begabteren Schüler als zukünftigen Ehemann seiner Ziehtochter Martine Vanderhaert ins Auge gefaßt haben.

Außerdem war eine Schülerin Sophie Fremiet-Rudes namens Clémentine Dondey de Sainteny (geb. 1813 – Auteuil / Paris, 1902) der Familie offenbar besonders verbunden. Die Großnichte und Erbin des Ehepaars Fremiet-Rude, Françoise Faber, geborene Cabet, bedachte Clémentine Dondey de Sainteny, wie auch die Demoiselles Lechêne und weitere Damen, die möglicherweise Schülerinnen von Sophie Fremiet-Rude waren, in ihrem Testament.¹⁹¹⁰

Schüler und Schülerinnen des Künstlerehepaars Fremiet-Rude waren auch zu den regelmäßig montags stattfindenden Treffen von Verwandten und Bekannten geladen, die Emmanuel Fremiet (Paris, 06.12.1824 – Paris, 10.9.1910)¹⁹¹¹ folgendermaßen beschrieb:

Les lundis soir, dans le salon de Mme Rude, on dansait. Dès huit heures, les premiers arrivants vidaient la salle de ses meubles qu'ils empilaient dans les pièces voisines. Quelques jeunes filles, amies ou parentes, venaient ensuite. On débutait par quelques morceaux de piano exécutés à quatre mains, d'après la méthode Jacotot, un des intimes de Rude; puis la cousine [sic – Martine war die Nichte Sophie Fremiet-Rudes] du maître, Melle Martine, remplaçait au clavier les jeunes virtuoses, attaquait la musique de danse, et les polkas, les quadrilles, les schottischs et les mazurkas se succédaient sans in-

¹⁹⁰⁹ FOURCAUD 1904, S. 483, Anm. 2: "La chronique a toujours affirmé que Rude, à ce moment, espérait marier Christophe à sa nièce Martine Van der Haert."

¹⁹¹⁰ Vgl. Testament von Françoise FABER, geb. CABET, Paris, 12.11.1876. Paris, AN, *minutier central des notaires parisiens*, étude XLIII (M^e LINDET), liasse 1226, registriert am 13.11.1876. – In folgendem Artikel wird irrigerweise angegeben, daß DONDEY diese drei Bozetti direkt von Sophie FREMIET-RUDE erhalten habe: *L'Art et les Artistes*, Bd. 2, 10/1905-03/1906. S. XXII: "1 Le Napoléon à Cheval en terre cuite bronzée, a été donné au musée de Dijon par M^{lle} Dondey, décédée en 1903. M^{lle} Dondey était une amie de la famille Rude. Cette maquette, ainsi que plusieurs autres, lui fut donnée par Mme Rude, en souvenir de son mari."

¹⁹¹¹ CHEVILLOT, Catherine.: "Fremiet, Emmanuel, frz. Bildhauer". In: SAUR, Bd. 44, [...] 2005. S. 393-396.

terruption jusqu'au thé que l'on servait, vers dix heures et demie, avec une assiettée de gâteaux secs.¹⁹¹²

Diese Treffen waren teilweise von Musik begleitet,¹⁹¹³ womit sich auch die Gelegenheit zum Tanz bot. Doch wurden auch rege Diskussionsrunden mit Künstlerkollegen¹⁹¹⁴ über künstlerische oder politische Inhalte¹⁹¹⁵ geführt oder ein ruhigeres Zusammensein gepflegt. Gegenüber bekannteren Pariser Salons, wie demjenigen Heinrich Heines oder aber George Sands, scheinen die Treffen im Hause des Ehepaars Fremiet-Rude jedoch weniger intellektuell oder mondän geprägt gewesen zu sein. Sie fanden in einer Zeit statt, in dem das Salonwesen generell einen Niedergang erfuhr.¹⁹¹⁶

Obwohl die Beziehung zwischen Sophie Fremiet-Rude und ihrem Ehemann in der Literatur zu meist als perfekte künstlerische und charakterliche Ergänzung dargestellt wird,¹⁹¹⁷ finden sich auch Anhaltspunkte für professionell bedingte Eifersucht zwischen den Ehepartnern, die im zeitgenössischen Rollenverständnis begründet liegen. So schilderte Fourcaud das Unbehagen François Rudes angesichts der engen Beziehung Sophie Fremiets zu ihrem Lehrer Jacques-Louis David und ihrer aufkeimenden "männlichen Ambitionen".¹⁹¹⁸ Demgegenüber deutete Sophie Fremiet-Rude in einigen ihrer Briefe ihre Unzufriedenheit an, da François Rudes verstärkten Kontakt mit seinen Künstlerkollegen pflegte,¹⁹¹⁹ während sie immer mehr an den Haushalt gebunden war.¹⁹²⁰ Die oben zitierte Bemerkung Rudes, daß ihr 1838 ausgestelltes "Portrait von Z.L." das erste ihrer Werke sei, welches er "bien complet" finde,¹⁹²¹ läßt bezweifeln, daß sie von ihm häufigere künstlerische Anerkennung erhielt. Daß François Rude anstatt ihrer 1843 den Ma-

¹⁹¹² Erinnerungen Emmanuel FREMIETS, überliefert durch: THIÉBAULT-SISSON: "Au jour le jour, une vie d'Artiste, Emmanuel Fremiet". In: *Le temps*, 2 und 03.01.1896. – Zitiert nach: *Emmanuel Fremiet "La main et le multiple"* Musée des Beaux-Arts de Dijon, Musée de Grenoble. Dijon 1988, S. 186.

¹⁹¹³ Sophie FREMIET-RUDE an Adeline ROLLE-DEPAULIS. [Paris], [o.D.]. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 1378, Blatt 1, Fol. 1 r u. v: depuis un mois, nous av[on]s eu deux [] lundis un peu de musique, ce qui [] aurait été plus agréable pour [] vous que nos pauvres petites soirées [] ordinaires, mais je n'aurais pas pu [] vous prévenir attendre que cela lenzait [] a la visite que de quelques unes [] de nos jeunes demoiselles, qui ne viennent [] pas régulièrement.

¹⁹¹⁴ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, [o.O.], [Ende 1839]. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 154, Blatt 1, Fol. 1 r u. v: "Vous aviez donne pour nous une [] lettre a M' Matthieux, [das Komma und das "x" ligiert] ce pauvre M' [] est venu plusieurs fois sans nous rencontrer, [] lundi il a passé la soirée avec nous et [] nous l'avons engagé a revenir quand il [] aurait le temps, il est fort aimable [] et comme il a voyagé [,] sa conversation [] est très intéressante, [...]." – Bei dem hier genannten Monsieur MATTHIEUX, dessen Name in zeitgenössischen Texten in zahlreichen Schreibweisen vorkam, könnte es sich um den Maler Eugène MATTHIEU (Nogent-sur-Seine, 03/1812 – n. 1868), einen ehemaligen Schüler DROLLINGS, oder Lambert MATHIEU (Bure, 05.05.1804 – Leuven, 09.07.1861) handeln.

¹⁹¹⁵ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, Paris, 26.05.1848. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 150, Blatt 1, Fol. 1 r: "[]L–e bon temps ou vous étiez ici, avec [] les autres aussi que nous n'avons plus, est [] déjà loin, les conversations ont bien changés, [] de sujets, aulieu [ligiert] d'art, on [s]p–arle politique, [...]."

¹⁹¹⁶ KALE, Steven: *French Salons. High Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848*. Baltimore, London 2004. S. 165 ff.: "The Decline of Salons (1830-1848)" – KALE diskutiert vornehmlich politisch geprägte Salons aristokratischer Frauen.

¹⁹¹⁷ ALVIN 1883, S. 300: "En effet, aucune union ne fut jamais mieux assortie que celle de ces époux ayant les mêmes goûts, s'aidant et s'encourageant dans leurs travaux mutuels, et se valant quant à l'élévation des sentiments."

¹⁹¹⁸ FOURCAUD 1904, S. 102: "Sophie Frémiet étudie la peinture à l'école de David; le sculpteur, en l'admirant, redoute constamment que quelque déception l'effleure. Pour lui [Rude], de mâles ambitions l'ont pénétré: mettre au jour des œuvres de vie et de passion, des œuvres glorieuses, dignes de l'Art, dignes d'Elle...Le culte de l'Art s'affilie étroitement à ses plus intimes aspirations. Malheureux homme! Homme trop heureux! On voit comment en cette candeur de plébéien s'accomplit le commun mystère."

¹⁹¹⁹ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, [Paris], 04.02.[1843], Poststempel: Dijon, 06.02.1843. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 155, Blatt 1, Fol. 1 v: "nous avons bien toujours nos petites [] réunions du lundi, mais celui dont je [] parle nous manquent tout-à-fait, Rude [] passe toutes ses soirées, a son atelier avec [] M^{ms} Cabet et Bouchet, [...]."

¹⁹²⁰ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, Paris, 26.05.1848. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 150, Blatt 1, Fol. 1 r: "mais — [] quoique les artistes n'aient rien à faire, [] en ma qualité de femme j'ai toujours [] de quoi m'occuper, le temps se passe [] si vite, et tant de choses se passent aussi, [] qu'on ne peut pas toujours faire, ce [] qui plaît."

¹⁹²¹ Vgl. Anm. 1645.

ler Camille Bouchet auf seine Bildungsreise nach Rom mitnahm, enttäuschte sie sehr.¹⁹²² Sie hegte Mißtrauen, daß die von ihrem Ehemann versprochene gemeinsame Romreise etwa vier Jahre später durchgeführt werde, was darauf hinweist, daß sie auf nicht realisierte Projekte zurückblickte. In der Tat scheint Sophie Fremiet-Rude – auch nach dem Tod ihres Mannes – nie nach Rom gereist zu sein.

In einem Brief von 1828 äußerte Sophie Fremiet-Rude ihre allgemeine Ansicht, daß Jungen im Leben glücklicher seien als Mädchen.¹⁹²³ Die schönste Mitgift für Kinder allgemein sei es, ihnen eine Ausbildung zukommen zu lassen.¹⁹²⁴ Denn durch ihre Revolutionserfahrungen erschien ihr die Arbeit allein der Weg zum Glück zu sein, da sie eine gewisse Sicherheit vermittelte. Die Künstlerin zeigte sich mehrfach besorgt um unverheiratete jüngere Frauen (*desdemoiselles*) aus ihrem Umkreis, womit sicherlich auch einige ihrer Schülerinnen gemeint waren.¹⁹²⁵ Ihr Engagement für die künstlerische Ausbildung junger Frauen scheint sich allerdings eher auf ihrer engeren Umgebung beschränkt zu haben. Jedenfalls ist nicht überliefert, daß sie sich 1858 bis 1859 für das – erfolglos gebliebene – Projekt engagierte, eine *École de dessin pour les femmes* in Dijon einzurichten.¹⁹²⁶

Gelegentlich scheinen unverheiratete Schülerinnen Fremiet-Rudes sogar in ihrem Haus gewohnt zu haben, wie beispielsweise Sophie Berger (Dijon, 1813¹⁹²⁷ – Paris, April 1882),¹⁹²⁸ die spätere Ehefrau des Bildhauers Eugène-Antoine-François Aizelins.¹⁹²⁹ Die Schülerschaft Bergers bei Fremiet-Rude kann durch entsprechende Vermerke in Ausstellungskatalogen belegt werden.

Für junge Bildhauer, die nachweislich Schüler François Rudes waren, scheint es ebenso üblich gewesen zu sein, in seinem Atelierhaus zu wohnen. Dies trifft beispielsweise auf Paul-Joseph-Raymond Gayrard (Clermont-Ferrand, 03.09.1807 – Enghien-les-Bains, 22.07.1855) zu, der zumindest 1834 bis 1835 hier ansässig war,¹⁹³⁰ ebenso wie auf Paul Cabet, der seit 1844 einige Zeit die Adresse rue d'Enfer Nr. 66 besaß¹⁹³¹ sowie auf Louis[-Jean-Désiré] Schröder (Paris,

¹⁹²² Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, [Paris] "Lundi" [30.08.1841]. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 163, Blatt 1, Fol. 2 r: "m' Rude et [l] m' bouchet iront en Italie et je resterai [l] a Dijon avec ma petite nièce, ce voyage [l] serait fatigant pour une femme, Rude [l] ne pouvant pas s'absenter long-temps, et [l] je l'empêcherait de voir beaucoup de chose [l] qu'il pourra voir très vite, dans quatre [l] ou cinq ans nous y retournons pour y passer [l] un an et faire quelque chose, voila les [l] projets, qui je l'espère bien se réalisent [l] cette fois. [...]"

¹⁹²³ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Brüssel, 15.10.1828. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 45 u. 46, hier: Blatt 1, Fol. 1 v: "si mes vœux peuvent servir a quelque [l] chose tu auras une fille mais si c'est un garçon [l] il faut dire qu'ils sont plus heureux et cela console [...]" – Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 07.02.1829. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 47 u. 48, hier: Blatt 1, Fol. 1 r: "mais puisqu'ils [das Apostroph nachträglich eingefügt] [l] en est arrivé autrement il faut en prendre [l] son parti d'autant mieux que les garçons sont [l] généralement plus heureux que les filles. [l] ce petit marmot t'occupera encore long tems [l] et te fera une petite société jusqu'à ce que [l] m^{rs} tes fils ne t'occupe des leurs."

¹⁹²⁴ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, Paris, 26.05.1848. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 150, hier: Blatt 1, Fol. 2 r: "Dans ce monde cher monsieur devillebichot, [l] il n'y a que le travail, qui rende heureux [l] et qui puisse donner quelque sécurité, ain[si] faites bien travailler. votre charmante petite [l] fille, c'est la plus belle dot qu'on puisse [l] laisser à un enfant, et c'est aussi la fortune [l] que je prépare à Martine, [...]"

¹⁹²⁵ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, [Paris] "Jeudi" [Anfang 1840]. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 159, Blatt 1, Fol. 1 v: "rien de nouveau dans notre monde pas [l] même un mariage, - il est vraie qu'une partie [l] de notre société a passé l'age depuis long- [l] -temps. ce que je dis bien bas car il ne faut [l] mecontenter personne, et puis nos demoiselles [l] les plus jeunes n'ont pas de dot, et maintenant [l] point d'argent point de mari, c'est entendu [...]"

¹⁹²⁶ Vgl. *Mémoire présenté A M. Le Préfet du Département de la Cote d'Or par la Société permanente des Amis des Arts de Dijon sur l'Utilité d'établir dans cette ville une école de dessin pour les femmes*. Dijon [o.J.]. – Exemplar in: Dijon, AdCO, XXXII, Série T, 8: Dijon: *Projet, sans suite, d'une école de dessin pour les femmes*, 1858-1859.

¹⁹²⁷ Zu Sophie BERGER-AIZELIN vgl.: LAVEISSIÈRE 1980, S. 2: LAVEISSIÈRE nannte als Geburtsjahr 1817. – GEIGER in: *MAD* (1985), S. 228-229. – GEIGER [2004], S. 108-109, 137.

¹⁹²⁸ Für die Künstlerin ist für die Jahre 1847 bis 1848 die Adresse "rue d'Enfer Nr. 65" nachweisbar (vgl. LAVEISSIÈRE 1980, S. 2.), wo auch das Künstlerehepaar FREMIET-RUDE zur entsprechenden Zeit wohnte.

¹⁹²⁹ Vgl. das Bildnis ihres Mannes in **Anhang III, Abb. iv**.

¹⁹³⁰ Ausst.-Kat. Paris 1834, S. 189. – Ausst.-Kat. Paris 1835, S. 220.

¹⁹³¹ Hier wohnte er zumindest noch bis 1846. Danach zog er in derselben Straße zur Haus-Nr. 54, was für 1853 belegbar ist. In den Jahren 1855 bis 1864 soll er in derselben Straße Nr. 61 gewohnt haben und von 1866 [also nach

24.12.1828 – 1898)¹⁹³² und Charles[-François-Marie] Iguel (Paris, 03.01.1827 – Plainpalais / Genf, 29.12.1897)¹⁹³³ für die Zeit um 1848. Auch Jean Schey (Paris, 23.04.1791 – 1843),¹⁹³⁴ Auguste Poitevin (La Fère, 05.07.1819 – La Fère, 12.08.1873)¹⁹³⁵ und Casimir Martin (Lebensdaten unbekannt)¹⁹³⁶ wohnten zeitweise in der rue d'Enfer Nr. 66.¹⁹³⁷ Es liegt nahe, daß sämtliche im Atelierhaus François Rudes wohnenden Bildhauer in irgendeiner Weise in den dortigen Betrieb involviert waren.

Ebenso wahrscheinlich ist es, daß die beiden Malerinnen Mademoiselle A. und J. Wasset, die 1834 in der rue d'Enfer Nr. 66 wohnten, also noch zu der Zeit, als das Atelierhaus auch das Wohnhaus des Künstlerehepaars Fremiet-Rude bildete, Schülerinnen Sophie Fremiet-Rudes waren. Im Pariser Salon von 1834 stellten sie Blumenstilleben in Aquarell aus.¹⁹³⁸ Möglicherweise handelte es sich bei einer der beiden Künstlerinnen um die Tochter des *Conseiller Référénaire à la Cour des Comptes* Wasset, die Sophie Fremiet-Rude porträtierte (**A I, Abb. Kat.-Nr. 127**).

Ebenfalls im Jahre 1834 schilderte sie ihrer Freundin Cécile Demoulin-Moyne, eine gewisse "dame Rolle",¹⁹³⁹ habe mit ihr in einer Gruppe gezeichnet und werde nun in der rue d'Enfer Nr. 66 wohnen.

l'aimable dame Rolle dés[s]jainait [] avec nous le jour de leur arrivée, et nous les avons reçu au moment du dessert [...] m^d Roll demeura maintenant [] rue d'enfer n° 66.¹⁹⁴⁰

Wie oben erwähnt, handelte es sich bei dieser Person vermutlich um die spätere Ehefrau des Kupferstechers Depaulis.

Wie für die Schaffensphase des Ehepaars Fremiet-Rude in Brüssel muß auch für diejenige in Paris hinterfragt werden, inwiefern Maler oder Malerinnen, die in Ausstellungskatalogen eine Schülerschaft bei "Rude" angaben, damit Sophie Fremiet-Rude oder aber ihren Ehemann meinten. So bezeichnete Hardouin-Fugier die Malerin Uranie-Alphonsine Colin-Libour (Paris, 19.09.1833 – nach 1887),¹⁹⁴¹ als Schülerin Sophie Fremiet-Rudes, die vor allem Genredarstellungen und Blumenstilleben ausstellte und selber eine einflußreiche Lehrerin geworden sein soll.¹⁹⁴² Ihre regel-

dem Tod seiner Ehefrau Martine VANDERHAERT] bis zu seinem Tod in der rue des Feuillantines Nr. 90. – Vgl. LAVEISSIÈRE 1980, S. 86.

¹⁹³² Ausst.-Kat. Paris 1848, S. 365.

¹⁹³³ Ausst.-Kat. Paris 1848, S. 357.

¹⁹³⁴ Ausst.-Kat. Paris 1839, S. 240.

¹⁹³⁵ Ausst.-Kat. Paris 1845, S. 262.

¹⁹³⁶ Ausst.-Kat. Paris 1850, S. 282.

¹⁹³⁷ Zu den Schülern, beziehungsweise Mitarbeitern im Atelier von François RUDE existiert kein zeitgenössisches Register, weshalb die Liste FOURCAUDS (1904, S. 512), wie von diesem Autor selbst erwähnt, unvollständig war. – Sicherlich wird es Christophe FEULLERAT oder Wassilij JOSEPH, Doktoranden zu François RUDE, gelingen, diese Liste zu vervollständigen.

¹⁹³⁸ Ausst.-Kat. Paris 1834, S. 179: "WASSET (Mlle A.), 66, r. d'Enfer. 1940 - *Etude de camélias; aquarelle. 1941 - Un cadre de fleurs; idem, *même numéro*. (Appartiennent à MM. Durand Ruel et F. M***) 1942 - Fleurs à l'aquarelle, *même numéro*. (Appartient à M. D...)" – Ebd., S. 179: "WASSET (Mlle J.), 66, r. d'Enfer. 1943 - *Oiseaux-mouches; aquarelle."

¹⁹³⁹ Diese Person entstammte einer Familie, die vermutlich noch aus Dijonnaiser Zeit mit der Familie FREMIET bekannt war. Bei dieser Person könnte es sich um Adeline ROLLE, die spätere Ehefrau des Medailleurs Alexis-Joseph DEPAULIS handeln (vgl. Anm. 1566 und 1567) und / oder um eine Angehörige des städtischen Bibliothekars in Paris Pierre-Nicolas ROLLE.

¹⁹⁴⁰ Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, 16.10.1834. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 75 u. 76, hier: Blatt 1, Fol. 1 r und Fol. 2 r.

¹⁹⁴¹ Ausst.-Kat. Paris 1866, S. 53: "COLIN-LIBOUR (M^{me} Uranie), née à Paris, élève de Rude et de MM. CH.-L. Muller et Bonvin. Rue de Constantinople, 23. 428 – La Bible. 429 – La sœur aînée." – Ausst.-Kat. Paris 1867, S. 49: "[...] élève de F. Rude, et de MM. Ch.-L. Muller et Bonvin. [...] 355 – Le canard aimanté. 356 – La recette." – Werke der Künstlerin befinden sich beispielsweise in den Museen von Amiens ("L'Abandonnée"), Tourcoing ("La Baie de Somme") und Fécamps (Schwester an einer Wiege). Das letztgenannte Werk konnte lokalisiert werden: Vgl. die Bildbeispiele in Anhang III, Abb. i und Abb. ii.

¹⁹⁴² HARDOUIN-FUGIER / GRAFE 1989, S. 146-147, hier: S. 146: "Pupil of S. Rude, Muller and Bonvin. Painted genre and flowers. An influential teacher." – Zu ihren Schülerinnen gehörten: Adolphe BONOME aus Paris (HARDOUIN-FUGIER / GRAFE 1989, S. 103), Hélène BOURON aus Agen (HARDOUIN-FUGIER / GRAFE 1989, S. 109), Marie CANOBY aus Paris (HARDOUIN-FUGIER / GRAFE 1989, S. 124), Marie CIBOT aus Paris (HARDOUIN-FUGIER / GRAFE 1989, S. 139),

mäßige Ausstellungstätigkeit erstreckte sich nicht nur auf Frankreich, sondern auch auf das europäische Ausland, so die Weltausstellungen in Madrid und Barcelona und die Ausstellung der *Royal Academy* in London im Jahre 1883.¹⁹⁴³ Sowohl von Familienmitgliedern der Malerin als auch von solchen der zuvor genannten Madame Rolle schuf François Rude Büsten.¹⁹⁴⁴

Sowohl bei der Malerin Uranie-Alphonsine Colin-Libour als auch bei ihrem männlichen Kollegen Guisepe oder Joseph Devers (Turin, 27.08.1823 – Paris, 10.06.1882)¹⁹⁴⁵ kann beobachtet werden, daß im Salonkatalog von 1866 als einer der ansonsten klar identifizierbar männlichen Lehrer "Rude" genannt wurde, was im Salonkatalog von 1867 auf "F. Rude" ergänzt wurde. Somit ist unklar, ob diese Künstler bei beiden Ehepartnern ihr Metier erlernten oder ob es schon früh zu fehlerhaften Angaben bezüglich ihrer Lehrperson kam. Denn offenbar gab es sine Tendenz, Sophie Fremiet-Rudes Schülerinnen oder Schüler François Rude zuzuschreiben.

Auffällig ist, daß auch der Bildhauer Emmanuel Fremiet (Paris, 06.12.1824 – Paris, 10.9.1910) im Salonkatalog des Jahres 1867 als seinen Lehrer nur François Rude nannte,¹⁹⁴⁶ obwohl er zuvor Unterricht bei Sophie Fremiet-Rude genossen hatte. Als Erklärung für die Angaben Emmanuel Fremiets kann angenommen werden, daß für den späteren Bildhauer die Schülerschaft bei François Rude wichtiger war.

Emmanuel Fremiet beschrieb Sophie Fremiet-Rude als exzellente Lehrerin im Zeichnen:

A huit ans on me trouva du goût pour le dessin. Une cousine de mon père, Mme Rude, née Sophie Fremiet, s'offrit à cultiver ce goût naissant. C'est à elle que j'ai appris à tenir un crayon. Le maître était, d'ailleurs excellent: les leçons me profitèrent. A douze ans, j'entrais à l'École des arts décoratifs.¹⁹⁴⁷

Bei Emmanuel Fremiet handelte es sich um ihren Großcousin.¹⁹⁴⁸ Nach ihm unterrichtete sie wahrscheinlich auch weitere Familienmitglieder, darunter ihre Nichte Martine Vanderhaert¹⁹⁴⁹ und ihre Großnichte Françoise Cabet.¹⁹⁵⁰ Während Martine Vanderhaert und Françoise Cabet keine künstlerischen Spuren hinterlassen zu haben scheinen, entwickelte sich Emmanuel Fremiet durch seine Standbilder im öffentlichen Raum zu dem wohl bekanntesten Schüler Sophie Fremiet-Rudes. Möglicherweise wurde er durch sie zur Beschäftigung mit den historischen Personen

Louise FAUVEL aus Istanbul (HARDOUIN-FUGIER / GRAFE 1989, S. 200), Coralie FERREY aus Rennes (HARDOUIN-FUGIER / GRAFE 1989, S. 201), Berthe und Blanche HARDY aus Paris (HARDOUIN-FUGIER / GRAFE 1989, S. 233), Henriette MALANDRIN (HARDOUIN-FUGIER / GRAFE 1989, S. 174) und Adèle SIMON (HARDOUIN-FUGIER / GRAFE 1989, S. 361).

¹⁹⁴³ T. / B. / BLUMER, M.-L.: "COLIN-LIBOUR (Uranie Alphonsine, Mme), peintre." In: *Dbf*, Bd. 9 (1961), S. 245, Nr. 43.

¹⁹⁴⁴ François RUDE schuf kurz vor seiner geplanten Abreise nach Rom eine Büste des Malers E. A. LIBOUR (Musée de Laval) und einer engen Verwandten des Künstlers (Büste von Mme LIBOUR, Ehefrau o. Mutter des Künstlers, Musée de Laval). – TERRIER 1932, S. 100-103 m. Abb. in s-w. gegen S. 102, dort Bezeichnung: "Bustes du Peintre E.-A. Libour et de sa femme". im Gegensatz zu S. 100: bustes "[...] du peintre Libour et de sa mère." – François RUDE schuf eine Porträtbüste von Pierre-Nicolas ROLLE. – Vgl. Dijon 1947, S. 12, Nr. 10.

¹⁹⁴⁵ Ausst.-Kat. Paris 1866, S. 73: "DEVERS (Joseph), né à Turin (Italie), élève de Ary Scheffer, de Rude et de MM. Picot et Jollivet. Méd. 3^e cl. (Émail) 1849 et 1855." – Ausst.-Kat. Paris 1867, S. 66: "[...] élève de A. Scheffer, de F. Rude et de MM. Jollivet et Picot. [...]."

¹⁹⁴⁶ Ausst.-Kat. Paris 1867, S. 317: "FRÉMIET (Emmanuel), né à Paris, élève de F. Rude."

¹⁹⁴⁷ Erinnerungen Emmanuel FREMIETS, überliefert durch: THIÉBAULT-SISSON: Au jour le jour, une vie d'Artiste, Emmanuel Fremiet. In: *Le temps*, 2 und 03.01.1896. – Zitiert nach: Ausst.-Kat. Dijon / Grenoble Dijon 1988, S. 186. – Die Schülerschaft Emmanuel FREMIETS bei Sophie FREMIET-RUDE wurde außerdem überliefert durch: FAURÉ-FREMIET, Philippe: *Fremiet*. Paris 1934, S. 25-26. – Vgl. auch: [o.V.] in: *Larousse mensuel illustré. Revue encyclopédique universelle*. Hrsg. Claude AUGÉ. 3. Jg., Nr. 45, Nov. 1910, S. [807]-826, hier: S. 814.

¹⁹⁴⁸ Vgl. die Genealogie in: Ausst.-Kat. Dijon / Grenoble 1988, S. 183: Louis FREMIET besaß einen Bruder namens Jacques (*employé des contributions*), der mit Justine-Claudine GROGNOT verheiratet war. Aus dieser Beziehung ging unter anderem Auguste-Théophile FREMIET (1801-1853) hervor, der den Beruf eines *graveur de musique* ergriff. Mit seiner Ehefrau Joséphine FROCHOT (1803-1868) hatte er zwei Söhne, darunter Emmanuel FREMIET (1824-1910).

¹⁹⁴⁹ Als Beleg für die Ausbildung Martine VANDERHAERTS vgl. Anm. 1929.

¹⁹⁵⁰ Als Beleg für die Ausbildung Françoise CABETS vgl.: Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE. Paris, 11.03.1867. Paris, BnF, n.a.F. 12238, Fol. 111 u. 112, Blatt 1, Fol. 1 v: "[M]e [J] voilà donc depuis long-temps, [J] éloignée de mon travail — [J] d'atelier, heureusement que je [J] puis suivre le travail de Françoise ce qui n'est pas une [J] fatigue, mais une distraction, [...]."

des "Grand Condé" (A III, Abb. vi) und der "Isabeau de Bavière" (A III, Abb. vii)¹⁹⁵¹ inspiriert, die in ihrem Kostüm frappante Ähnlichkeit zur "Duchesse de Bourgogne" im Gemälde Fremiet-Rudes von 1841 besitzt. Die Schülerschaft Emmanuel Fremiets bildet den einzigen gesicherten Beweis dafür, daß die Künstlerin auch männliche Schüler unterrichtete. Angesichts der Verwandtschaft zwischen Schüler und Lehrerin könnte es sich jedoch um eine Ausnahme handeln.

Mit dem oben zitierten Bericht Emmanuel Fremiets verfügen wir über einen Beleg, daß Fremiet-Rude spätestens ab 1832 in Paris ihre Lehrtätigkeit wieder aufnahm. 1835 gab eine gewisse Mademoiselle C. Broc[c]hi bei der Beantragung einer Studienkarte für den Louvre an, Schülerin von Sophie Fremiet-Rude zu sein.¹⁹⁵² Unter dem Namen Broc[c]hi ist weder eine Ausstellungsbeteiligung noch ein Werk bekannt, ebenso wie für Mademoiselle Estelle Amand (geboren um 1815), die 1837 eine Studienkarte für den Louvre erhielt.¹⁹⁵³

1837 gelang es außerdem zwei Schülerinnen Fremiet-Rudes, in der *Exposition de la Société des Amis des Arts* in Dijon ihre Werke öffentlich zu präsentieren. Dies waren Mademoiselle Hippolyte Magnien,¹⁹⁵⁴ und Mademoiselle Claire Hucherot. Die von ihnen in Dijon ausgestellten Werke sind die einzigen Belege ihres Schaffens. Hippolyte Magnien war spätestens seit 1835 und mindestens bis zum Anfang der 1840er Jahre Schülerin Sophie Fremiet-Rudes. Von ihrer Hand sind sowohl Kopien als auch Porträts bekannt, von Hand Claire Hucherots ausschließlich Porträts. Für beide stellte die *Exposition des Amis des Arts* in Dijon einen gewissen Erfolg dar, da sie eine *Mention honorable de seconde classe* erhielten.¹⁹⁵⁵

Vermutlich wurde Hippolyte Magnien ebenso wie die oben genannte Sophie Berger von ihrem ehemaligen Lehrer Anatole Devosge in Dijon an Sophie Fremiet-Rude nach Paris vermittelt.¹⁹⁵⁶

Bereits vor der Hochzeit Sophie Bergers in den 1850er Jahren¹⁹⁵⁷ mit dem François Rude nahestehenden Bildhauer Eugène-Antoine Aizelin (Paris, 10.07.1821 – Paris, 05.03.1902)¹⁹⁵⁸ ist in einem der Register des Louvre ihr Status als Künstlerin verzeichnet.¹⁹⁵⁹ Sie ist wahrscheinlich die erste Schülerin Fremiet-Rudes, die von der Jury zum Pariser Salon zugelassen wurde, nämlich

¹⁹⁵¹ Vgl. Ausst.-Kat. Dijon / Grenoble 1988, S. 145.

¹⁹⁵² Paris, AMN, *LL 6: "Registre des Cartes des Élèves 1834-1840", [17.06.1834 – 05.05.1840], S. 41: "[N° de la Carte] 845 [Délivrée le] 4 Juin 1835 [Noms et prénoms de l'Élève] M^{lle} Brochi [Agé de – ohne Angabe] [Demeure] Gros cail-lou [/] à l'École Polyth [Nom du Maitre] S. Rude [Signature de l'Élève] C. Brocchi". – Möglicherweise handelt es sich bei dieser Künstlerin um dieselbe Person, die 1855 unter dem Namen "C. Brocky" an der *Exposition Universelle* teilnahm. Die in Großbritannien lebende Künstlerin zeigte hier zwei Werke mit den Titeln: "Vénus et Phaon" (Nr. 742) und "Psyché" (Nr. 743). Dabei fällt auf, daß Jacques-Louis DAVID Werke mit denselben Titeln geschaffen hatte.

¹⁹⁵³ Paris, AMN, *LL 6, S. 89: "[N° de la Carte] 1861 [Délivrée le] 10 8^{bre} 1837 [Noms et prénoms de l'Élève] M^{lle} Amand Estelle [Agé de] 19 [Demeure] 21, r du pont *aux choseuil* [so gelesen] [Nom du Maitre] M^{me} Rude [Signature de l'Élève] Estelle amand. – Möglicherweise war Mlle Estelle AMAND eine Angehörige von Gabriel-Alfred AMAND, der bei amtlichen Vorgängen der Familie FREMIET-RUDE und CABET gelegentlich als Zeuge hinzugezogen wurde. – Vgl. Anm. 1848 und 1854.

¹⁹⁵⁴ Paris, AMN, *LL 6, S. 39: "[N° de la Carte:] 798 [Délivrée le] 19 Janvier 1835. [Noms et prénoms de l'Élève] M^{lle} Magnien. [Agé de – ohne Angabe] [Demeure] 66, rue d'enfer. [Nom du Maitre] Rude [Signature de l'Élève] H. Magnien". – Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, [Paris], [an bzw. vor dem 04.02.1843]. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 155, Blatt 1, Fol. 1 r u. v: "Vous souvenez vous des [/] nos bonnes et longues conversations, quand [/] Emile, numa, notre bonne demoiselle Magnien [/] l'aimable albert, vous et nous étions [/] autour d'un bon petit feu, [...]."

¹⁹⁵⁵ SANCHEZ 2002, S. 243: "1837 – s.n. (AA) Son portrait. s.n. (AA) Portrait de Mme Hucherot, sa mère. [Anm. 6: Peinture. Portrait. Mention honorable de seconde classe pour ce portrait et le précédent. Ces œuvres sont mentionnées dans le rapport du jury mais n'apparaissent pas dans le catalogue.] – SANCHEZ 2002, S. 312: "MAGNIEN, Mlle Hippolyte Elève de M. Devosge et de Mme Rude. 65 rue d'Enfer, Paris. 1837 – 209 (AA) Portrait de Mme W... 210 (AA) Portrait de Mme H... [Anm. 1: Peinture. Portrait. Mention honorable de seconde classe pour ce tableau et le précédent.] 211 (AA) Loth et sa famille quittant Sodome, d'après Rubens."

¹⁹⁵⁶ Vgl. GEIGER [2004], S. 108.

¹⁹⁵⁷ SANCHEZ (2002, S. 23) gibt als Hochzeitsjahr der Künstlerin 1858 an, was nicht stimmen kann, da sie bereits im Pariser Salon von 1857 unter dem Namen ihres Ehegatten genannt ist. – GEIGER ([2004], S. 109) datierte die Hochzeit auf 1850.

¹⁹⁵⁸ Eugène-Antoine AIZELIN war Zeuge des Testaments von François RUDE (vgl. Anm. 1848).

¹⁹⁵⁹ Paris, AMN, *LL 39 [ohne genaue Datierung]: "Répertoire alphabétique des cartes délivrées aux artistes et élèves, aussi que les permissions accordées": "a[rtiste] 165 Berger (M^{elle} Sophie)".

im Jahre 1847.¹⁹⁶⁰ Sie spezialisierte sich erfolgreich auf die Technik der Pastellzeichnung und engagierte sich 1849 mehrfach für eine vorteilhaftere Platzierung ihres eingesandten Werks.¹⁹⁶¹ Danach wurde sie zwar gelegentlich abgelehnt, so in den Jahren 1852 und 1853,¹⁹⁶² doch stellte sie bis 1870 regelmäßig im Pariser Salon aus. Während der zweiten Hälfte der 1860er Jahre erhielt sie eine Studienkarte für den Louvre. Denn obwohl sie eine der hervorragenden Schülerinnen Sophie Fremiet-Rudes war, blieb sie als Kopistin tätig, was ihr ein regelmäßiges Einkommen sicherte.¹⁹⁶³ Auch Sophie Berger-Aizelin stellte in Dijon aus, allerdings erst später als Hippolyte Magnien und Claire Hucherot, nämlich 1849 und 1858.¹⁹⁶⁴ Hier beteiligte sich auch Anna-Claudine-Françoise Delautel-Clément (Montbard, 30.06.1822¹⁹⁶⁵ – Paris, 11.09.1865¹⁹⁶⁶), Ehefrau des Schriftstellers, Musikers und Komponisten Félix Clément.¹⁹⁶⁷ eine weitere erfolgreichere Schülerin Sophie Fremiet-Rudes. Die Tochter eines Regierungsbeamten (*directeur des Messageries royales*)¹⁹⁶⁸ verstarb infolge eines Verkehrsunfalls. Das Talent dieser ehemaligen Zeichenschülerin des Malers und Bildhauers Pierre-Paul Darbois soll in Dijon von François Rude entdeckt worden sein, wonach sie sowohl seine Schülerin als auch diejenige seiner Ehefrau wurde.¹⁹⁶⁹ Im Jahre 1844 besaß sie den Status einer Schülerin.¹⁹⁷⁰ Im Zusammenhang mit der Ausstellung von François Rudes Napoleondenkmäl für Fixin in seinem Atelier, soll der Künstlerin 1846 wie auch einigen Schülern François Rudes die Teilnahme am Pariser Salon verweigert worden sein.¹⁹⁷¹ Danach gelang es Anna Delautel-Clément jedoch ab 1847 mehrmals, im Salon ihre Werke zu präsentieren, 1851 allerdings erst nach einer Revision.¹⁹⁷² 1850 wurde sie zur Ausführung eines religiösen Gemäldes für die Kirche in dem in der Bretagne liegenden Ort Saint-Germain-sur-Sèves vorgeschlagen und als Referenzen ihre Salonausstellungen

¹⁹⁶⁰ Nicht erwähnt in: SANCHEZ / SEYDOUX 1999 (Bd. 2, 1819-1834); SANCHEZ / SEYDOUX 2000 (Bd. 3, 1835-1840); SANCHEZ / SEYDOUX 2000 (Bd. 4, 1841-1845). GEIGER [2004], S. 109 gibt jedoch den Beginn der Ausstellungstätigkeit für 1845 an.

¹⁹⁶¹ Hierzu existieren zwei Einträge in: Paris, AMN, *KK 90, "Palais des Tuileries Salon de 1849. Réclamations des artistes exposants": "18 Juin, Salle 8 M^{lle} Berger demande que son dessin N° 129 soit placé en face le [du] jour et plus bas" und "21 Juin Salles des dessins 8 : M^{elle} Berger (Sophie) demande que le pastel N° 129 qui se trouve à contre jour soit mis dans une place mieux éclairée."

¹⁹⁶² Zur Ablehnung von drei Pastellen [ohne Präzisierung des Motivs] für den Pariser Salon im Jahre 1852 vgl.: Paris, AMN, *KK 67: "Registres des Salons. Procès-verbaux du jury. Salon de 1852", Nr. 3864, 3865, 3866. – Zur Ablehnung von "Une Mosaïque" [ohne Präzisierung der Technik] für den Pariser Salon im Jahre 1853 vgl.: Paris, AMN, *KK 69: "Registres des Salons. Procès-verbaux du jury. Salon de 1853", Nr. 2203: "Aizelin (M^{me} Sophie née Ber.) Une Mosaïque. R".

¹⁹⁶³ Paris, AMN, *LL 21: "Répertoire des Cartes. Artistes, Élèves, Permissions (1866-1869)", "Aizelin Mme 221" [ohne genauere Angabe des Ausgabedatums der Karte]. – Paris, AMN, *LL 22, S. 270: "1866 mars 29 Aisselin [sic] Mme 43 9 r. du G^{al} Lemoine: Rembrandt N° 414 : Port.^l de Rembrandt dans sa jeunesse coiffé d'une toque."

¹⁹⁶⁴ SANCHEZ 2002, S. 23: Für das Jahr 1849: "20 (AA) Une Amazone sous Louis XIV, pastel. 20, rue de Ménilmontant, Paris." Für das Jahr 1858: "6 (AA) La messagère, pastel. 7 (AA) La lecture du matin, pastel (Salon de 1857, Paris)."

¹⁹⁶⁵ Montbard, Am, Régistre des Naissances, Nr. 55: Geburtsakte (01.07.1822) von Anna-Claudine-Françoise DELAUTEL, geb. am 30.06.1822. – In der Literatur finden sich abweichende Namen wie DE LANTEL oder DELAUTEU.

¹⁹⁶⁶ PAULY, Alphonse: "Bulletin nécrologique". In: *Revue artistique et littéraire*, 7. Jg., Bd. 10, 1866, S. 16-20. – DUTHU, B.; DUTHU, H.: *Montbard, ses feux, ses temps, ses lieux*. [Paris] 1997.

¹⁹⁶⁷ Dieser, in Frankreich häufigere Familienname ist auch in der entfernteren Familie François DEVOSGES vertreten. – Vgl. den Familienstammbaum der DEVOSGES von Jean DEVOGE (geb. 1942) [heutige Schreibweise des Namens] im MBA / Dijon, Doku. François DEVOSGE.

¹⁹⁶⁸ Notice [...] 1847, S. 29: "[...] M. Delautel, directeur des Messageries royales, dont la fille est l'élève de M. et de M^{me} Rude [...]."

¹⁹⁶⁹ LAVEISSIÈRE 1980, S. 121. – GEIGER [2004], S. 109-110: "Rude ayant, à l'occasion d'un voyage à Dijon, remarqué les qualités de son travail engagea son père à l'envoyer à Paris; elle devint son élève et celle de sa femme."

¹⁹⁷⁰ Beleg der Schülerkarte für den Louvre: Paris, AMN, *LL 39: "e[lève] 501 Clément (M^{me} Anna)".

¹⁹⁷¹ TRIPODES [2003], S. 247, Anm. 1 Verweis auf: WAGNER, Anne: Jean-Baptiste *Carpeaux. Sculptor of the Second Empire*. New Haven, London 1986, S. 287, Anm. 34: Anna CLÉMENT figuriert in der von WAGNER angegebenen Liste von jungen Künstlern, die 1846, im Jahr als François RUDE sein Napoleondenkmäl in seinem Atelier ausstellte, von der Jury abgelehnt wurden. – WAGNER nennt als abgelehnte Werke CLÉMENTS ihr "Portrait de Mme A..." und "St. François d'Assise".

¹⁹⁷² Paris, AMN, *KK 65: "Régistres des Salons. Procès-verbaux du jury. Salon de 1850-1851.", [Nr. 4562:] "Mme Clément ad refusé ad. Par revision" [Nr. 4563:] "Mme Clément Ad. Refusé ad Par revision."

gen und ihre Schülerschaft bei "Rude" erwähnt.¹⁹⁷³ Möglicherweise arbeitete sie 1853 als Kopistin.¹⁹⁷⁴

Um diese Zeit hatte Sophie Fremiet-Rude zwei weitere Schülerinnen, die Angehörige der Familie Lechêne waren.¹⁹⁷⁵ Zu Anfang der 1830er Jahre hatte diese Familie in Dijon gelebt, wo die beiden Töchter Alice (Dijon, 1833 – Paris [?], nach 1852) und Mathilde (Dijon, 1836 – Paris [?], vermutl. n. 1876) geboren wurden. In Paris wurden die jüngere Tochter Mathilde und die Mutter Amicie Blagny-Lechêne (Genlis, 1813 – Paris [?], nach 1867) Schülerinnen Sophie Fremiet-Rudes.¹⁹⁷⁶ Auch die Schülerinnen Lechêne scheinen der Familie Fremiet-Rude eng verbunden gewesen zu sein, da Françoise Cabet-Faber (Paris, 28.10.1855 – Paris, 06.01.1881) in ihrem Testament eine "Mademoiselle Lechêne" bedachte,¹⁹⁷⁷ wobei es sich vermutlich um Mathilde als ehemalige Schülerin Sophie Fremiet-Rudes handelte.

Amicie Blagny-Lechêne gelang es erst nach zweimaligem Scheitern am Urteil der Salon-Jury in den Jahren 1852 und 1853¹⁹⁷⁸ ihre Gemälde in der *Exposition Universelle* von 1855 und darauf in mehreren Salons im Zeitraum von 1857 bis 1868 öffentlich auszustellen. Sie malte Landschaften und Tierdarstellungen, vor allem aber Blumen- und Früchtestilleben, wovon sie zwei auf der Dijonnaiser *Exposition de la Société des Amis des Arts* 1858 zeigte.

Auch ihre jüngere Tochter Mathilde präsentierte hier zwei Porträts, nämlich das "Portrait de M. G..." und das "Portrait de Mme L...".¹⁹⁷⁹ Ein Gemälde mit demselben Titel hatte sie im Pariser Salon 1857 ausgestellt.¹⁹⁸⁰

Für Alice, die ältere Schwester Mathilde Lechênes, ist als Lehrerin Madame Pauline Joannis-de Girardin (Paris, 1818; gest. n. 1850) überliefert. Wie ihre Mutter Amicie Blagny-Lechêne, hatte Alice Lechêne zunächst Schwierigkeiten, sich auf dem Pariser Ausstellungsmarkt zu etablieren. Ihre Blumenstilleben in Aquarell fanden bei der Salon-Jury 1853 kein Gefallen.¹⁹⁸¹ Danach gelang es ihr jedoch 1855 und 1856, an der Ausstellung der Pariser *Société des Amis des Arts* teilzunehmen¹⁹⁸² und – wie ihre anderen Familienangehörigen – 1858 in Dijon an der *Exposition de la Société des Amis des Arts*.¹⁹⁸³

¹⁹⁷³ DE GOULHOT DE SAINT GERMAIN an "Monsieur le Ministre de l'Intérieur", Paris, 21.08.1850. Paris, AN, F/21/382, Dossier 32, "Manche. [/] S^t germain s/Sèves. [/] Eglise" [Dep^t Manche, Arr^t Coutances], Fol. 1 r u. v: Anliegen: "avoir un [/] tableau représentant un des épisodes [/] de la vie de s^t Germain, évêque [/] d'auxerre, patron de l'église. – [/] si vous étiez assez bon pour [/] accueillir ce vœu je vous – [/] demanderais de confier l'exécution [/] de ce tableau à Madame – [/] Clément, élève de Rude, qui, [/] en 1847 et en 1848 a exposé [/] plusieurs tableaux estimés."

¹⁹⁷⁴ Paris, AMN, *LL 22, S. 119: "1853 7^ore 14 Clément [N^s des Cartes] 142 e. 33: Mignard N° 349: La vierge à la grappe". – Ob sich dieser Eintrag auf Anna oder auf die für diese Zeit ebenfalls, u.a. durch Salonausstellungen, nachgewiesene Sophie CLÉMENT bezieht, ist ungewiß.

¹⁹⁷⁵ Erwähnung der "dames Lechêne" im Brief: Sophie FREMIET-RUDE an Cécile DEMOULIN-MOYNE, Paris, [Sommer 1854]. Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 105 u. 106, hier: Blatt 1, Fol. 2 v.

¹⁹⁷⁶ Beide standen in Kontakt mit der Fondation Taylor. Vgl.: *Annuaire de l'Association des Artistes* 1857, S. 33, Anm. 2. – Vgl. ein Gemälde von Amicie BLAGNY-LECHÊNE in Anhang III, Abb. iii.

¹⁹⁷⁷ Testament von Françoise FABER, geb. CABET, Paris, 12.11.1876. Paris, AN, minutier central des notaires parisiens, étude XLIII (M^e LINDET), liasse 1226, registriert am 13.11.1876. – Vgl. GEIGER [2004], S. 144.

¹⁹⁷⁸ Paris, AMN, *KK 67 "Régistres des Salons. Procès-verbaux du jury. Salon de 1852": "[275:] Lechêne (Mme) Dessin à Paphurus R.[ejet] [276:] id Paysage R [277:] id Dessin R". – Paris, AMN, *KK 69 "Régistres des Salons. Procès-verbaux du jury. Salon de 1853": "[1101:] Lechêne (M^{me} Amicie) Chrysanthèmes R [1102:] id Dahlias R [1103:] id Roses".

¹⁹⁷⁹ SANCHEZ 2002, S. 287: "LECHÊNE Mlle Mathilde. Née à Dijon. Elève de Mme Rude. 31, rue Louis-le-Grand, Paris. 1858 – 473 (AA) Portrait de Mme L. 474 (AA) Portrait de M. G."

¹⁹⁸⁰ SANCHEZ / SEYDOUX 2002 (Bd. 6, 1852-1857), m. Reproduktion von: Ausst.-Kat. Paris 1857, S. 205: "LECHÊNE (M^{lle} MATHILDE), née à Dijon (Côte-d'Or), élève de M^{me} Rude. Rue Louis-le-Grand, 31. 1632 – Portrait de M^{me} L...".

¹⁹⁸¹ Paris, AMN, *KK 69 "Registres des Salons. Procès-verbaux du jury. Salon de 1853": "[1104:] Lechêne (Alice Melle) Guirlande d'azaleas aquarelle R [1105:] id bruyères et violettes id R".

¹⁹⁸² HARDOUIN-FUGIER / GRAFE 1989, S. 258.

¹⁹⁸³ SANCHEZ 2002, S. 287: "LECHÊNE Mlle Alice. Né à Dijon. Elève de Mme Girardin. 31, rue Louis-le-Grand, Paris. 1858 – 467 (AA) Groupe d'iris. 468 (AA) Amaryllis et clématites. 469 (AA) Roses et jasmins."

Die Schülerinnen Fremiet-Rudes scheinen hauptsächlich aus Burgund zu stammen. Eine Ausnahme bildet Clémentine Dondey de Sainteny (Paris, 1813¹⁹⁸⁴ – Auteuil (bei Paris), 1902), die gesichertermaßen aus Paris kam. Sie stammte aus demselben Jahrgang wie Amicie Lechêne (geb. in Genlis, 1813 – Paris [?], nach 1868). Die Altersstruktur der Schülerinnen Sophie Fremiet-Rudes war jedoch sehr unterschiedlich und scheint mindestens zwei Generationen umfaßt zu haben, die etwa fünfzehn bis etwa fünfunddreißig Jahre jünger waren als Sophie Fremiet-Rude selbst.

Clémentine Dondey de Sainteny war spätestens seit Anfang 1843 Schülerin von Sophie Fremiet-Rude.¹⁹⁸⁵ Ihre erste öffentliche Ausstellung hatte sie 1845 im Pariser Salon mit einem religiösen Gemälde "Saint Matthieu",¹⁹⁸⁶ das sie im selben Jahr in Boulogne-sur-Mer präsentierte, wo sie eine Bronzemedaille erhielt. 1847 stellte sie in Boulogne-sur-Mer erneut zwei Gemälde aus, diesmal zwei Genreszenen,¹⁹⁸⁷ nämlich "L'enfant studieux", das von der *Société des Amis des Arts* für 250 francs angekauft wurde und "Devineresse étudiant un livre de nécromancie". Mit diesem Bildthema verband Dondey de Sainteny das bereits seit dem frühen 19. Jahrhundert beliebte Thema der Wahrsagerin mit dem um die Jahrhundertmitte verbreiteten Interesse für spirituelle Verbindungsmöglichkeiten mit dem Jenseits. Nach 1845 gelang es Dondey de Sainteny nicht, sich auf dem Pariser Ausstellungsmarkt zu etablieren.¹⁹⁸⁸

Sophie Fremiet-Rude scheint ihre Schülerinnen zur Teilnahme am Pariser Salon und somit zum Schritt in die Öffentlichkeit animiert zu haben. Die Tatsache, daß einige ihrer Schülerinnen gleichzeitig mit ihr am selben Ort ausstellten, so Hippolyte Magnien und Claire Hucherot in Dijon 1837, Clémentine Dondey de Sainteny in Boulogne-sur-Mer 1845, Sophie Berger-Aizelin und Anna Delautel-Clément in Dijon 1849 und 1858, hier ebenso wie Amicie und Mathilde Lechêne, deutet darauf hin, daß Sophie Fremiet-Rude ihre Schülerinnen ebenfalls zur Ausstellungstätigkeit in der Provinz anregte.

IX.2.2 SCHÜLERINNEN FREMIET-RUDES IN DER KUNSTKRITIK

In diesem Kapitel sollen einige der Ausstellungskritiken der Schülerinnen untersucht werden, in denen teilweise auch Bezug auf die Lehrerin genommen wurde.

Zur Ausstellung in Dijon im Jahre 1837 bemerkte der Kritiker von "Le Spectateur de Dijon" nach einer sehr positiven Besprechung von Sophie Fremiet-Rudes 1836 bereits im Pariser Salon präsentierten "L'entrevue de M. le Prince et de Mademoiselle"¹⁹⁸⁹ zu den beiden Porträts von Hand Claire Hucherots:

¹⁹⁸⁴ Paris, AMN, *KK 20 "Salon de 1849. Enregistrement des notices." – Vgl. GEIGER [2004], S. 111, Anm. 44.

¹⁹⁸⁵ Paris, AMN, *LL 13 "Permissions 1840-1851", S. 42, Nr. 575: 20.03.1843: "M^{lle} Dondey (Clémentine) r des Bernardins 15 [Présenté par] M^d Rude". – Vgl. auch: Paris, AMN, *LL 39: "a[rtiste] 320 M^{elle} Dondey" [ohne Datierung].

¹⁹⁸⁶ Ausst.-Kat. Paris 1845, S. 63: "DONDEY DE SANTENY (Mlle Clémentine), 15, rue des Bernardins 488 - *Saint Matthieu, apôtre et évangéliste."

¹⁹⁸⁷ Ausst.-Kat. Calais / Dunkerque / Douai 1993, Bd. 2, S. 56: "Dondey de Santeny (Clémentine): [Ausstellung 1845:] Boulogne-sur-Mer, n° 128, Saint Matthieu, évangéliste (Médaille de bronze, section 'Tableaux d'histoire, genre, intérieurs et sujets religieux'). [Ausstellung 1847:] "Boulogne-sur-Mer, n° 228, L'enfant studieux (prix 250 fr. Acquis par la Société des Amis des Arts; gagné par M. Morand-Delalleau); n° 229 Devineresse étudiant un livre de nécromancie (prix 250 fr.)."

¹⁹⁸⁸ Für den Salon von 1849 soll sie abgelehnt worden sein. – Vgl. GEIGER [2004], S. 111, Anm. 44. m. Bezug auf: Paris, AMN, *KK20 "Salon de 1849. Enregistrement des notices."

¹⁹⁸⁹ [*****]: "Feuilleton. Exposition Dijonnaise de 1837. Peinture." In: *Le Spectateur de Dijon, Journal Politique, littéraire et industriel*, 8. Jg., Nr. 116, 20.08.1837, S. [1]-[2]: "Maintenant, j'arrive à la peinture, et je commence par les deux tableaux qui attirent le plus de foule et qui obtiennent le plus de succès, légitimement mérité: [...] et le tableau représentant l'entrevue du prince de Condé et de Mlle de Montpensier, à l'hôtel du Maître des comptes de la Croix, après le combat de la grande barricade du faubourg Saint-Antoine, par Mme Sophie Rude. [...] Quant au tableau de

Comme ressemblance, ils [les portraits] sont vrais; mais on peut lui reprocher d'avoir, dans celui de Me H...., imité un peu trop le pastel, et dans le sien même, d'avoir fait un trop grand fracas de couleur et d'avoir mélangé trop de rose et trop de blanc. Du rest, je le répète, on ne critique que les objets qui le méritent par leur talent, et Mlle Claire Hucherot en a déjà beaucoup.¹⁹⁹⁰

Zum Porträt von Hand Hippolyte Magniens meinte der Kritiker:

Nous trouverons ensuite le portrait de Mme H...., par Mlle Magnien, dont la pose est coquette et le sourire gracieux; [...].¹⁹⁹¹

Der Kritiker des "Journal [...] de la Côte d'Or" äußerte sich hingegen etwas zweideutiger:

Le portrait de M^{me} H...., par M^{lle} Hippolyte Magnien, est d'une ressemblance parfaite; tous les accessoires en sont habilement traités. On se plaît à reconnaître dans le travail de l'élève les excellents principes de son premier professeur, M. Devosge, et les leçons de boudoir de M^{me} Rude.¹⁹⁹²

Zwar könnte diese Bemerkung grundsätzlich auf die zu dieser Zeit möglicherweise kleinen Atelierräumlichkeiten der Künstlerin bezogen sein. Die Gegenüberstellung der Vermittlung von exzellenten Prinzipien durch Anatole Devosge und Boudoir-Lektionen von Sophie Fremiet-Rude rückte letztere jedoch in ein ungünstiges Licht. Der Begriff "Boudoir" wurde im Zusammenhang mit der Malerei Fremiet-Rudes häufiger verwendet. So bemerkte der Kritiker desselben Blattes 1840 zu einem religiösen Gemälde von Camille Bouchet:

Une autre figure d'imagination, où l'on remarque peut-être moins de vigueur, mais autant de sentiment, c'est la *Méditation sur l'Imitation de Jésus-Christ*, par M. C. Bouchet. C'est bien là un homme vraiment religieux, méditant sur la fragilité des choses humaines et profondément pénétré de la grandeur du sujet qu'il a sous les yeux. Un petit défaut, selon nous, s'est glissé dans les accessoires: c'est un tissu de fantaisie, de l'école de Mme. Rude, qui serait mieux placé dans le boudoir d'une femme à la mode que dans le cabinet d'un homme grave et religieux.¹⁹⁹³

Hier bezieht sich die Nennung eines "Boudoirs" also auf die Bildausstattung und zugleich auf ein – nach Meinung des anonymen Kritikers – weniger ernst zu nehmendes Sujet. Doch scheint Historienmalerei in den vierziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts wieder als ein allein für männliche Künstler geeignetes Genre angesehen worden zu sein. Wie oben zitiert, ereilte Fremiet-Rude bei der Ausstellung ihrer "Duchesse de Bourgogne" im Jahre 1849 durch den "Vieil amateur" geschlechtsspezifische Kritik:

Malgré de sérieuses qualités et de louables efforts, on sent que M^{me} Rude a dépassé la mesure de ses forces. Une femme de talent ne touche pas impunément à la tragédie et à l'épopée, et la peinture d'histoire veut une main plus vigoureuse.¹⁹⁹⁴

Diese Kritik muß im Zusammenhang mit der – wiederum anonymen – Kritik gegenüber emanzipierten Frauen allgemein gesehen werden, die in der vorhergehenden Ausgabe desselben Blattes erschien. Dabei handelt es sich um eine wahre Tirade auf "*La femme libre. – La femme artiste*", bei der die Schriftstellerin George Sand explizit als negatives Beispiel genannt wurde, und auch Anspielungen auf weitere Personen zu finden sind. Im folgenden können nur Auszüge wiedergegeben werden:

Mme Rude, il est réellement admirable. Les plans sont bien disposés et bien conçus; les personnages sont pleins de dignité; la foule que l'on aperçoit dans le lointain se précipite bien, et le coloris en est charmant. Du reste, que pourrions-nous ajouter à ce que les journaux de la capitale en ont dit lors du salon de 1837, auquel il a figuré, si ce n'est qu'ici, n'étant pas écrasé par des ouvrages plus importants, il brille encore davantage?"

¹⁹⁹⁰ Ebd., S. [2].

¹⁹⁹¹ Ebd., S. [2].

¹⁹⁹² [o.V.]: "Dijon, 2 Septembre 1837, Exposition Dijonnaise. Peinture (2^e article)." In: *JCO*, 37. Jg., Nr. 106, 03.09.1837, S. [1].

¹⁹⁹³ [o.V.]: "Exposition dijonnaise. – 1840. (Deuxième article)." In: *JCO*, 29.07.1840, 40. Jg., Nr. 91, S. [1].

¹⁹⁹⁴ Vgl. Anm. 1589.

'Je veux être émancipée; nous serons émancipées.' - Tel est le cri de la croisade en jupon. [...] mais je déscapérerais de la fidélité de vos adorateurs, si vous affubliez votre joli minois du burlesque mortier de Montesquieu ou de la loge drôlatique de M. Dupin.¹⁹⁹⁵ [...] Georges Sand démocrate! en vérité, pourquoi pas? Quand on a tout foulé aux pieds, convenances, morale et devoirs sociaux, ses devoirs de femme, d'épouse et de mère, n'est-on pas éminemment propre à faire de la démocratie, et ne possède-t-on pas toutes les vertus républicaines? [...] C'est que la femme libre, type repoussant, n'a plus rien de la femme que le sexe. Ce n'est plus que la femelle de l'homme. Mais après la femme libre, vient la femme artiste, cette autre plaie sociale, et fait naître l'éducation vicieuse donnée aujourd'hui aux jeunes filles. [...] Dieu vous preserve donc jamais d'une femme libre, ou même d'une femme artiste, la monnaie de celle-ci! Mères prudentes! faites donc de vos filles des femmes de ménage, et non des artistes. Femmes chrétiennes! veillez sur vos filles et ne leur donnez pas de romans; car tous les travers qui inondent la société conjugale sont leur ouvrage. J'ai constaté, par la statistique, que presque toutes nos femmes à génie, et le nombre n'en est pas petit, sont tatouées de vices et de ridicules comme un griffon de puces, pendant la saison caniculaire. [...] Occupez ses doigts à des travaux de son sexe. [...] Toutes les heroines du monde ne valent pas une bonne femme de ménage.¹⁹⁹⁶

Dieser "antirepublikanische", weibliche Intellektuelle und Künstlerinnen als "soziale Plage" denunzierende Beitrag wurde im Feuilleton des "Spectateur de Dijon" über drei Seiten hinweg publiziert und scheint dort anschließend nicht kritisch kommentiert worden zu sein. Ein solches geistiges Klima könnte verständlich machen, daß Sophie Fremiet-Rude sich scheute, ihre politische Meinung öffentlich kund zu tun oder aber sich breitenwirksam für die Interessen ihrer Geschlechtsgenossinnen zu engagieren. Ebenso mag dies erklären, warum selbst wohlmeinende Autoren eher die moralische Charakterstärke und häuslichen Fähigkeiten der Künstlerin als ihr künstlerisches Talent hervorhoben, so beispielsweise Bellier de la Chavignerie 1867:

M^{me} Rude était une femme supérieure à tous égards, d'une activité proverbiale, et qui, comme artiste, a laissé des œuvres estimables.¹⁹⁹⁷

Auch Bertrand beschrieb zunächst die Person Sophie Fremiet-Rudes, bevor er auf die Einschätzung ihrer künstlerischen Fähigkeiten kam.

Ceux qui ont connu Mme Rude dans sa vieillesse nous l'ont dépeinte comme une femme charmante pleine de bonté, d'entrain, de gaieté, pétillante d'esprit et de bonne humeur bourguignonne, type achevé de ces femmes françaises de tant de grâce et de tant de cœur, qu'elles transfigurent comme avec une baguette magique les jours sombres en jours de soleil et de fête et donnent à l'exil lui-même tout le charme de la patrie absente.¹⁹⁹⁸

Auf diese Weise ließen sowohl Bellier de la Chavignerie als auch Bertrand Sophie Fremiet-Rude über jeden Verdacht erhaben erscheinen, zum im "Spectateur de Dijon" diabolisierten Typ der ehebrecherischen, macht- und geltungssüchtigen *femme libre* oder *femme artiste* zu gehören. Wahrscheinlich war genau dies die Assoziation, worauf die häufigere Verwendung des Begriffes "Boudoir" in Kritiken zu Werken von begabteren Künstlerinnen abzielte. Casid wies darauf hin, daß dieses Wort bereits 1769 von Beaucousin zur Beschreibung des – seiner Meinung nach – eine dekadente Entwicklung nehmenden Salons benutzt worden war.¹⁹⁹⁹

¹⁹⁹⁵ Möglicherweise eine Anspielung auf den Vater von George SAND, Maurice DUPIN oder aber auf Charles DUPIN (vgl. die im Druck befindlichen Akten zum Kolloquium: *Charles Dupin (1784-1873) – Ingénieur, savant, économiste, pédagogue et parlementaire du Premier au Second Empire*, Paris 25.-26.10.2007). In Frage kommt auch André DUPIN, einer der Anwälte des Marschalls NEY, von dem François RUDE zwischen 1838 und 1841 eine Büste schuf. – Somit könnte auch das Künstlerehepaar FREMIET-RUDE als Angehörige jener *loge drôlatique* gemeint sein, zumal RODES republikanische Geisteshaltung bekannt war.

¹⁹⁹⁶ [o.V.]: "Feuilleton. Des femmes première catégorie. *La femme libre. – La femme artiste*". In: *Le Spectateur de Dijon, Journal Politique, littéraire et industriel*. 23.07.1840, 11. Jg., Nr. 103, S. [1]-[3].

¹⁹⁹⁷ BELLIER DE LA CHAVIGNERIE 1867, S. 301.

¹⁹⁹⁸ BERTRAND 1888, S. 30.

¹⁹⁹⁹ Vgl. CASIDS Verweis auf: B*** [BEAUCOUSIN]: *Lettres sur le Salon de Peinture de 1769*. Paris 1769, Bd. 9, Nr. 119, S. 54. – Vgl. CASID, Jill H.: "Commerce in the Boudoir." In: HYDE / MILLAM [Hrsg.] 2003, S. [91]-114, hier: S. [91].

Eigentlich war das sogenannte "Boudoir" ein kleiner Raum, der gesellschaftlich hochstehenden Damen zur Lektüre oder kleineren Empfängen privaten Charakters diente. Um 1740 wurde dieser Begriff jedoch von der *Académie Française* anerkannt, um einen Ort zu umschreiben, in dem eine Frau durch taktischen Einsatz ihrer Sexualität Kontrolle ausübt.²⁰⁰⁰ Deshalb beschrieb Nicolas Le Camus de Mézières in seinem 1780 veröffentlichten Werk *Le Génie de l'architecture*:

Le boudoir est regardé comme le séjour de la volupté; c'est là qu'elle semble méditer ses projets, ou se livrer à ses penchans ... Il est essentiel que tout y soit traité [sic] dans un genre où on voit régner le luxe, la mollesse, & le goût ... Donnez à cette pièce un ton de dignité & de prétention, c'est une petite maîtresse à parer.²⁰⁰¹

Der Begriff "Boudoir" fand auch in der zeitgenössischen Diskussion um Pastellzeichnungen Verwendung. Gegen die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts erfreute sich die Pastellzeichnung großer Beliebtheit, sowohl unter weiblichen, als auch unter renommierten männlichen Künstlern wie den bereits genannten Louis-Antoine-Léon Rieseners (Paris, 21.01.1808 – Paris, 25.05.1878) oder Franz-Xaver Winterhalters (Menzenschwand, 20.04.1805 – Frankfurt / Main, 08.07.1873).

Wie oben beschrieben, wurden auch die Zeichnungen Sophie Fremiet-Rudes farbiger, obwohl kein Werk von ihr mit vollflächigem Einsatz von Pastellkreide bekannt ist. Allerdings regte sie andere Künstler zur Beschäftigung mit dieser Technik an. So riet sie 1856 ihrem Malerkollegen Jean-Auguste Devillebichot:

vous n'avez jamais essayée, [] vous qui dessinez si bon, de faire [] du pastel, ce genre plait c'est [] une mode, exploitée par des [] gens souvent sans talent comme [] art, mais il a du mérite, pour tout le monde, quand des [] artistes s'en mêlent.²⁰⁰²

Die Pastellzeichnung des neunzehnten Jahrhunderts fand kaum Beachtung in der Kunstgeschichte, welche diejenige des Rokoko mehr zu schätzen scheint. Gerade gegen die Pastellzeichnung dieser Zeit versuchte man sich interessanterweise im neunzehnten Jahrhundert abzugrenzen. So hob Boissard angesichts der beiden von Sophie Berger-Aizelin 1857 zum Pariser Salon ausgestellten Pastelle "La messagère" und "La lecture du matin" den künstlerischen Wert der zeitgenössischen Pastellzeichnungen gegenüber denjenigen der als dekadent verpönten Epoche des Rokoko hervor:

Mme Aizelin est connue dans notre ville pour la manière dont elle fait de délicieux portraits au pastel: que de personnes ont la satisfaction de contempler gracieusement embellies par le talent de cette artiste qui sait manier très habilement le procédé qu'affectionnent les peintres de boudoir? Il faut ajouter que ce procédé du pastel a été grande[ment] amélioré depuis l'époque où toutes les favorites et les danseuses se faisaient peindre de cette façon et que l'énergie du coloris donne de la valeur aux portraits d'aujourd'hui si artistement finis, [...].²⁰⁰³

Sophie Berger-Aizelin entschloß sich, dieselben Pastellzeichnungen auch bei der *Exposition de la Société des Amis des Arts de Dijon* zu zeigen.²⁰⁰⁴ Dazu urteilte Schaler:

[N]ous dirons à M^{me} Aizelin que quand on sait à peu près son métier il faut aspirer au bien, si l'on ne veut tomber tout à fait dans le mauvais. Ses pastels, d'aspect assez agréable, sont mous; leur couleur est une erreur. La nature a plus de fermeté dans la transition des ombres à la lumière, quelque [sic]

²⁰⁰⁰ Ebd.

²⁰⁰¹ LE CAMUS DE MÉZIÈRES, Nicolas: *Le Génie de l'architecture*. Paris 1780, S. 116. – Zitiert nach: CASID 2003, S. 112, Anm. 12.

²⁰⁰² SOPHIE FREMIET-RUDE an JEAN-AUGUSTE DEVILLEBICHOT, [o.O.], 27.09.1856. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 153, Blatt 1, Fol. 1 v.

²⁰⁰³ BOISSARD, Yves: "Exposition 1857. Artistes nés dans le département de la Côte d'Or. Peinture." In: JCO, 57. Jg., Nr. 96, 11.08.1857 S. [1]-2, hier: S. 2.

²⁰⁰⁴ SANCHEZ 2002, S. 23.

douce qu'elle pluisse être. Le modelé des parties grasses de la chair n'est pas le même que celui qui doit rendre sensible l'apparence ferme des parties osseuses d'une figure. Cette observation rigoureuse pour l'expression des chairs, de même que la justesse et la vérité du rendu pour les étoffes prouvent que l'on sait la partie plastique de la peinture.²⁰⁰⁵

Die negative Einschätzung Schalers stand der Verleihung einer Medaille zweiter Klasse an Sophie Berger-Aizelin gegenüber.²⁰⁰⁶ Dieselbe Auszeichnung erhielt Amicie Lechêne, die drei Stilleben ausstellte. Ihre Tochter Mathilde wurde im Zusammenhang mit positiver Kritik zu den von ihr gemalten Porträts, wovon sie eines fast unbeachtet 1857 in Paris gezeigt hatte,²⁰⁰⁷ als Schülerin "M.[onsieur] Rude" genannt.²⁰⁰⁸ Anna Delautel-Cléments Porträt fand vor der Kritik Gefallen, doch wurde sie hinsichtlich ihres Historienbildes "Sainte Cathérine de Sienne" blutrünstiger Effekt-hascherei bezichtigt:

Mme Anna CLÉMENT, née Delautel, nous fait voir *sainte Cathérine de Sienne* tenant sur un linge sanglant la tête tranchée d'un jeune homme. J'avoue que je n'ai vu dans la vie de sainte Catherine de Sienne rien qui pût motiver une pareille représentation. En admettant même une erreur de ma part, il n'était pas possible de choisir un plus malencontreux épisode sur lequel le livret ne donne aucune explication. Cette jeune fille qui vient vous présenter avec un calme parfait une tête coupée et sanglante, c'est répugnant, il faut en convenir. Ce portrait n'inspire aucune sympathie pour la sainte qui cependant, si l'on en croit son biographe Adrien Baillet, était un modèle de candeur et de toutes les vertus. Voilà comme on s'égare en voulant faire de l'effet. J'aime beaucoup mieux cet autre portrait inscrit sous le n° 156 du livret: il fera certainement beaucoup plus d'honneur au talent dont Mme Anna Clément a fait preuve.²⁰⁰⁹

Auch eine der letzten Generationen von Schülerinnen Sophie Fremiet-Rudes erlitt also ähnliche Kritik wie ihre Lehrerin. Außergewöhnlichere Werke konnten sowohl offizielle Auszeichnung als auch herbe Kritik erfahren. Für Frauen übliche Bildthemen konnten in Paris kaum beachtet, in der Dijonnaiser Provinz jedoch als verwerflich empfunden oder aber sehr gelobt werden.

Letzteres war häufiger bei Stilleben der Fall, denen sich vor allem Amicie Lechêne widmete. Für eine entsprechende Tätigkeit Sophie Fremiet-Rudes in diesem Feld konnte bislang kein Nachweis gefunden werden.²⁰¹⁰ Doch scheint die Malerei von Stilleben zu den Lehrinhalten bei Sophie Fremiet-Rude gehört zu haben. Denn im Nachlaßinventar der Künstlerin wurde erwähnt, daß sich in ihrem Atelier in der rue d'Enfer Nr. 66 mit zehn Stühlen und zwei Tischen drei Staffeleien befunden haben, worauf neben einem religiösen Gemälde und einer Landschaftsdarstellung eine "Nature morte" stand:

²⁰⁰⁵ SCHALER, Auguste Schaler: *Les Beaux-Arts à l'Exposition de Dijon 1858*. Dijon [1858], S. 80-81.

²⁰⁰⁶ GEIGER [2004], S. 137.

²⁰⁰⁷ BOISSARD, Yves: "Exposition 1857. Artistes nés dans le département de la Côte d'Or. Peinture." In: *JCO*, 57. Jg., Nr. 96, 11.08.1857 S. [1]-2, hier: S. 2: " Les portraits exposés par MM. Legros et Guasco, de Dijon, Michaud et Billotte, Mme Rude et Mlle Mathilde Lechêne, de Dijon, rentrent dans les catégories ordinaires. Seulement, à leur air plus ou moins simple, naturel, bourgeois ou un peu prétentieux, coquet et excentrique, on sent qu'ils doivent être ressemblant. [...]"

²⁰⁰⁸ [TERNANTE, Amédée]: "Chronique locale. Exposition de Dijon. Beaux-Arts. (Suite- 6^e article)." In: *JCO*, 58. Jg., Nr. 94, 07.08.1858, S. 2-3, hier: S. 2: "MMemes LECHÊNE se sont vouées à la culture des arts et y obtiennent de légitimes succès. Mlle Mathilde, élève de M. Rude [!], a fait de grands progrès dans le genre du portrait. Nous en avons la preuve dans ces deux toiles exposées sous les n. 473 et 474. Sa sœur, Mlle Alice, a exposé trois tableaux de fleurs, *Groupe d'iris, Amaryllis et Clématites, Roses et Jasmins*, portant les n. 487, 468, et 469, qui font honneur à son talent. Ce talent ne peut que progresser sous l'habile direction de Mme GIRARDIN, dont nous connaissons les œuvres si parfaites, et dont l'Exposition possède deux ouvrages représentant, l'un un *Bouquet de Tulipes*, l'autre des *Lys et des Roses*, n. 344 et 345 du catalogue. Là se révèlent toute la délicatesse du pinceau et la pureté des tons de cette artiste distinguée. Mme Lechêne, qui surveille avec un soin tout maternel l'éducation artistique de ses filles, a exposé sous les n. 470, 471 et 472, trois tableaux de *nature morte*, rendue avec une vérité qui approche très près de la nature."

²⁰⁰⁹ [TERNANTE, Amédée]: Chronique locale. Exposition de Dijon. Beaux-Arts (suite). In: *JCO*, 58. Jg., 05.08.1858, Nr. 93, S. 2-3, hier: S. 2.

²⁰¹⁰ HARDOUIN-FUGIER, Élisabeth; GRAFE, Étienne: *French Flower Painters of the 19. Century*. London 1989.

encore quelques [] objets mobiliers appartenant à Mad^{me} Rude & qui se [] trouvent dans un atelier qui lui app[ar]tient [] rue d'Enfer, N^o 66 & qui consistent en: et [] un poele en fonte avec tuyaux [] de tole [] [] deux tables, dix chaises foncées de paille [] trois chevalets, [] trois tableaux anciens, dont l'un représente une [] Scène de la vie de Tobie, le second, un paysage & le [] troisième, une nature morte [...].²⁰¹¹

Die Anzahl der Stühle läßt darauf schließen, daß das Atelier von mehreren, etwa zehn Personen genutzt wurde. Das in der rue du Val de Grâce Nr. 16 gemietete Atelier²⁰¹² scheint hingegen von Sophie Fremiet-Rude allein benutzt worden zu sein.

Die Einrichtung des Ateliers in der rue d'Enfer Nr. 66 deutet durch seine hohe Anzahl an Sitzmöbeln in Verbindung mit der Präsenz von Gemälden älterer Epochen darauf hin, daß sich in diesem Atelier Schülerinnen aufhielten, denen die genannten Werke wohl als Anschauungsmaterial diente.

Wie das Beispiel Emmanuel Fremiets für 1832 zeigt, führte die künstlerische Ausbildung bei Sophie Fremiet-Rude über das Erlernen der Zeichenkunst. Danach wurde sowohl im Atelier der Lehrerin als auch im Louvre das Auge an Gemälden älterer Epochen geschult, wie auch die Beantragung von Studienkarten durch Mademoiselle C. Broc[c]hi im Jahre 1835 und Estelle Amand zwei Jahre später belegt. Den Schlüssel zum Erfolg sah Sophie Fremiet-Rude ebenso wie ihr Ehemann in intensivem Studium und Arbeitseifer begründet, wie sie 1840 gegenüber ihrem engen Bekannten Jean-Auguste Devillebichot äußerte:

Rude vous a toujours dit qu'il [] fallait peindre le plus possible, car on [] apprend tout aussi bien a modeler avec [] de la couleur qu'avec du crayons. et en même [] temps on s'habitue a voir les differens [] tons, et quand on les voit bien on fini [] par les faire, mais il faut un travaille [] constant, car voyez vous, celui qui réussit [] le mieux, est ~~par~~ toujours celui qui a ~~le~~ plus travaillé [] une ~~voix~~ volonté ferme ne peut pas [] nous redresser quand nous sommes tordu, [] ou nous rendre beau quand nous sommes [] laids. mais elle peut nous donner du [] talent si nous le voulons serieusement, et [] cela est bien tranquilisant.²⁰¹³

Im Atelier Sophie Fremiet-Rudes scheint es möglich gewesen zu sein, mit Stilleben, Landschaften und religiösen Historien die volle thematische Bandbreite der Malerei zu erlernen. Zumindest Porträtmalerei dürfte nach dem lebenden Modell betrieben worden sein.

Wie oben zitiert, wurde 1837 die Anlehnung der Farbgebung eines Porträts von Claire Hucherot an das Pastell erwähnt und kritisiert. Später spezialisierte sich Sophie Berger-Aizelin auf diese Technik. Möglicherweise malte sie auch auf Porzellan.²⁰¹⁴ Daneben soll sie als Miniaturmalerin und als Bildhauerin gewirkt haben.²⁰¹⁵ Entsprechende Tätigkeiten sind für Sophie Fremiet-Rude oder ihre anderen Schülerinnen nicht überliefert.

²⁰¹¹ "Testament de Mad^e Rude" Paris, 25.10.1867. Paris, AN, minutier central des notaires parisiens, étude XLIII (M^e LINDET), liasse 1063, s. "Prisée des Objets mobiliers".

²⁰¹² "Testament de Mad^e Rude" Paris, 25.10.1867. Paris, AN, minutier central des notaires parisiens, étude XLIII (M^e LINDET), liasse 1063, s. "Côte Huitième. Renseignements divers.": "La Deuxième quittance de Cent deux francs soixante cinq [] pour location de l'atelier occupé par M^{de} Veuve Rude, rue du Val [] de Grace N^o 16."

²⁰¹³ Sophie FREMIET-RUDE an Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, Cachan, 22.10.1840. Dijon, BmD, PF Aut. Nr. 147, Blatt 1, Fol. 1 r u. v.

²⁰¹⁴ Vgl. den Artikel zu Sophie BERGER-AIZELIN von LAVEISSIÈRE, Sylvain. In: SAUR, Bd. 1 (1983), S. 684: "Schuf v.a. Portraits, Genredarst. (z.B. La Lecture du matin; La messagière, beide Salon 1857) und Landschaften; bevorzugte die Pastellmalerei, auch Öl und Porzellanmalerei in gefälliger akad. Manier." – Nach SANCHEZ hingegen war nur der Ehemann Sophie BERGER-AIZELINS als Porzellanmaler tätig. – Vgl.: SANCHEZ, Pierre: *Dictionnaire des ceramistes, peintres sur porcelaine, verre et émail, verriers et émailleurs, exposant dans les salons, expositions universelles, industrielles, d'art decoratif et des manufactures nationales. 1700-1820*. 3 Bde. Dijon 2005. Bd. 1, S. 37: "AIZELIN Eugène-Antoine (Paris 1821- Paris, 1902): 1893: Manufacture nationale de porcelaines de Sèvres. § II – Sculpture contemporaine. 1893 – 1412 (Chic) Judith. Figure debout (1893). [Exposition Universelle de Chicago, section française]".

²⁰¹⁵ LAVEISSIÈRE 1980, S. 2: "Pratique le pastel, la miniature, la peinture à l'huile et sur porcelaine, et peut-être la sculpture."

Wie oben erwähnt, kopierte Berger-Aizelin trotz ihres offenbar hohen Talents noch lange nach ihrem Ausstellungsdebut Gemälde im Louvre, wie eventuell auch Anna Delautel-Clément. Diese scheint besonderen Erfolg mit religiösen Historiengemälden gehabt zu haben. Ihre Werke belegen ihren Ruf, der sich über Paris hinaus auf Burgund und bis in die Bretagne erstreckte. Bei dem dortigen Auftrag in Saint-Germain-sur-Sèves war der Name Sophie Fremiet-Rudes als Referenz genannt worden.²⁰¹⁶ Von ihrer Lehrerin hingegen konnten in Gotteshäusern von Paris oder in der Umgebung keine religiösen Historiengemälde lokalisiert werden.

Die Talente der Schülerinnen Sophie Fremiet-Rudes waren demnach sehr heterogen. Obwohl sie in Teilgebieten sogar erfolgreicher waren als ihre Lehrerin, sind sie heute kaum bekannt, weshalb ein weites Feld für zukünftige Forschung offen bleibt.

²⁰¹⁶ Zum Auftrag für eine "Szene aus dem Leben von St. Germain" vgl. Anm. 1974. – Weitere Werke von ihr befinden sich in Paris in der ehem. Klosterkapelle St. Joseph de Cluny ("Hl. Katharina von Siena") und in der Kirche St. Jean – St. François ("Hl. Franziskus, betend), im Departement Seine et Marne in Villenauxe ("Geburt Christi") und im Burgund in Tonnerre / Yonne im Hôpital ("Annonciation et Adoration des Bergers") und in Longecourt / Côte-d'Or in der Schlosskapelle ("Saint Etienne distribuant des aumônes"). – Vgl. LAVEISSIÈRE 1980, S. 121.

X FAZIT

Das Leben der französischen Malerin Sophie Fremiet-Rude war in besonderem Maße durch Wohnortwechsel und politische Umwälzungen geprägt. Mit diesen Veränderungen gingen neue Entwicklungen bezüglich ihres künstlerischen Stils und ihrer Vermarktungsstrategie einher. Das persönliche Umfeld der Künstlerin, welches eine gewisse Konstante bildete, spielte dabei eine wesentliche Rolle.

Die Lebensstationen der Künstlerin – Dijon, Brüssel und Paris – besaßen in künstlerischer Hinsicht jeweils ein besonderes Potential, welches Sophie Fremiet-Rude geschickt zu nutzen verstand. Dieses bestand sowohl in der Zugänglichkeit hochkarätiger Kunstwerke als auch im Kontakt mit für die Karriere der Malerin wegbereitenden Künstlerpersönlichkeiten.

Durch das didaktische Engagement der Devosges und ihre der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellte Sammlung, welche im Museum von Dijon mit napoleonischen Kunstsendungen vereint war, bot Dijon zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts Bedingungen zur praktischen Auseinandersetzung mit Kunst, die im Vergleich zu den meisten anderen Provinzstädten außergewöhnlich gut war. So erhielt Sophie Fremiet hier eine solide künstlerische Grundausbildung, welche den Möglichkeiten männlicher Zeitgenossen fast entsprochen haben dürfte.

Das durch das endgültige Scheitern Napoleons bedingte Exil in Brüssel bedeutete für sie einerseits Entwurzelung und Unsicherheit. Andererseits war damit für die junge Frau eine gewisse Freiheit verbunden, zumal sie außerhalb ihres Elternhauses wohnte, welches ihren eigenständigen Beitrag zu ihrem Lebensunterhalt durch künstlerische Arbeit begrüßte. Außerdem befand sie sich an einem Ort von höchster künstlerisch-intellektueller Stimulanz – einerseits durch die verstärkte Zugänglichkeit niederländischer Kunst und andererseits durch den Austausch mit bedeutenden aus Frankreich und den Niederlanden stammenden Persönlichkeiten. Der Auftrag für die Glasmalereien in der Bibliothek des Prosper-Louis d'Arenberg in Brüssel ermöglichte der Malerin außerdem, mit technischen Experimenten im Bereich der Glasmalerei zu einem künstlerisch überzeugenden Ergebnis zu gelangen. Ihre Schülerschaft bei Jacques-Louis David kann als der wohl wichtigste Impuls zur künstlerischen Karriere Sophie Fremiet-Rudes angesehen werden. Unter seiner Leitung erfuhr sie die entscheidenden künstlerischen Grundlagen sowie einen Überblick über den zeitgenössischen Kunstmarkt, der es ihr schließlich ermöglichte, sich trotz einiger Hindernisse mit sicherer Konsequenz zu behaupten. Ihre Entfernung von ihrem ehemaligen Lehrer geht vermutlich auf ein unterschiedliches Verständnis eines ungeschriebenen "Generationenvertrages" zwischen Lehrern und Schülern zurück. Seit Beginn der 1820er Jahre, einhergehend mit dem Beginn ihrer Ehe mit François Rude, gab die Künstlerin dem Streben nach einer eigenständigen Karriere verstärkten Ausdruck, das auch in ihrer offiziellen Tätigkeit als Lehrerin Niederschlag fand. Nach ihrem künstlerischen Durchbruch mit "La belle Anthia" (1820) in Gent, vermochte sie hier in besonderem Maße, ihr Ansehen zu festigen. Dabei kam ihr zugute, daß in Gent generell eine besonders offene Atmosphäre gegenüber Künstlerinnen herrschte. Allerdings ist außergewöhnlich, daß es ihr gelang, sich neben ihren männlichen Kollegen gleichwertig zu situieren. Als in den südlichen Niederlanden belgisch-nationalistische Tendenzen an Bedeutung gewannen, der Konkurrenzdruck durch belgische Künstler stärker wurde und die Rückkehrbestimmungen für französische Exilierte gelockert wurden, weitete Fremiet-Rude ihren Ausstellungsradius in die nördlichen Niederlande und Nordfrankreich aus. Ihre Ausstellung in Lille im Jahre 1825 belegt ihre zunehmende Inspiration durch den Geist der Romantik, welche auch anhand des Gemäldes "Ariane abandonnée" (1826) beobachtet werden kann.

Ist anhand dieses Gemäldes ihr Übergang von neoklassizistischer zu romantischer Bildsprache erkennbar, so verraten ihre drei Historiengemälde mit nationalhistorischem Inhalt, welche sie während des ersten Jahrzehnts der Julimonarchie schuf, ihre Hinwendung zum romantischen Stil. Diese drei Gemälde ("Les Adieux de Charles I^{er}" (1833), "L'Entrevue de Mademoiselle et M. le Prince" (1836) und "La Duchesse de Bourgogne" (1841)) sind in mehrfacher Hinsicht von besonderem Interesse. Einerseits lassen sie vermuten, daß die Künstlerin durch die öffentliche Ausstellung von Gemälden mit – zu ihrer Zeit allgemein beliebten, jedoch in ihrer Auswahl speziellen – historischen Themen versuchte, öffentliche Aufträge zu erhalten, was allerdings nicht gelang. Andererseits weisen diese Gemälde in ihrer Bildaussage eine hohe Ambiguität auf, welche nicht zuletzt durch Zitate von Werken anderer Künstler erreicht wurde. Hatte die Künstlerin bereits in ihren neoklassizistischen Historiengemälden im öffentlichen Bewußtsein fest verankerte Kunstwerke der Antike zitiert, so fiel ihre Wahl nun auf Kunstwerke, anhand derer sich eine Verbindung zur Französischen Revolution herstellen ließ. In den romantischen Historiengemälden mit nationalhistorischem Thema können Bildzitate folglich als Ausdrucksmittel von tieferen, gar subversiven Bildbotschaften, aber auch als Mittel verstanden werden, ein politisch heterogenes Kunstpublikum zu erreichen. Die ungewisse Absatzmöglichkeit ihrer Historiengemälde ließ die Künstlerin offenbar eine neue Ausstellungsstrategie ergreifen. Die Erwerbung ihres Gemäldes "Les Adieux de Charles I^{er}" (1833) durch Thiers kann zwar als ein großer Erfolg gewertet werden. Doch wurde das Gemälde danach im Privathaus Guizots platziert, weshalb das Original den öffentlichen Blicken entzogen war. Die Neueinrichtung regionaler Kunstausstellungen und die Kontakte Sophie Fremiet-Rudes nach Belgien ermöglichten der Künstlerin, die Themen ihrer Historiengemälde "L'Entrevue de Mademoiselle et M. le Prince" (1836) und "La Duchesse de Bourgogne" (1841) gezielt auf die potentiellen Kundeninteressen mehrerer Ausstellungsorte hin auszuwählen. Die vor dem Hintergrund ansteigender Konkurrenz im Salon fortbestehenden Absatzschwierigkeiten ihrer Historiengemälde mögen Sophie Fremiet-Rude dazu veranlaßt haben, sich weniger der kosten- und zeitintensiven Historienmalerei, denn der Porträtmalerei mit feststehender Gewinnspanne, zu widmen. Möglicherweise hat auch das offene republikanische Bekenntnis François Rudes durch seine Plastik "Napoleon erhebt sich zur Unsterblichkeit" zu Anfang der 1840er Jahre dazu beigetragen, daß sich seine Ehefrau auf das Malen von Historiengemälden mit ambivalenter Bildaussage verzichtete.

Mit ihren öffentlich ausgestellten Porträts versuchte sie gelegentlich, wie etwa beim Porträt von Camille Bouchet (ausgestellt in Dijon 1840 und in Paris 1841), einen der Familie nahestehenden Künstler in der Öffentlichkeit zu positionieren. Die Ausstellungsreihenfolge dieses Gemäldes – zuerst in der französischen Provinz und dann in der Hauptstadt – bildete einen Sonderfall. Normalerweise war diese umgekehrt, zumal mit bereits in Paris ausgestellten Gemälden dem Publikum aus der Provinz oder dem Ausland ein Eindruck über in der Hauptstadt angesagte Kunst vermittelt werden konnte. Bei ihrer Porträtmalerei scheint sich Sophie Fremiet-Rude besonders um eine klar wiedererkennbare und zugleich charakterisierende Darstellung des Modells bemüht zu haben. Es ist möglich, daß sie zum Festhalten der Pose der Modelle die neuen Möglichkeiten der Photographie genutzt hat.

Stilistisch orientierte sie sich dabei an diversen Schulen vergangener Epochen und knüpfte so an die historisierenden Rückgriffe in ihren Historiengemälden an. Obgleich einige Porträts recht locker gemalte Bildpartien aufweisen und die Künstlerin – insbesondere seit den 1850er Jahren – verschiedene Texturen durch reliefhaften Farbauftrag charakterisiert, läßt keines ihrer bekannten Gemälde darauf schließen, daß sie versuchte, sich der realistischen oder naturalistischen Malerei

bewußt anzunähern. Damit widerfuhr ihr durch die zeitgenössische Kunstkritik sowohl Lob als auch Ablehnung. Zwar sind keine Belege für Sophie Fremiet-Rude als Plein-Air-Malerin greifbar, doch scheint sie in ihren späteren Porträts zunehmend Außenräume als Bildhintergrund gewählt zu haben. Außerdem verwendete sie gerade in ihren späten Frauenporträts vergleichsweise klare und starke Farben, wie sie auch in "La Foi, l'Espérance et la Charité" (1857) zu finden sind. Die Komposition dieses Gemäldes belegt aufs Neue die Originalität Sophie Fremiet-Rudes bei der Bildkomposition. Daß gesundheitliche Schwierigkeiten der Künstlerin keinen Einfluß auf die hohe Qualität ihrer Werke ausübten, belegt das im Rahmen dieser Arbeit lokalisierte Männerporträt aus ihrem letzten Lebensjahr. Die ungeminderte Qualität der – zwar nur vereinzelt bekannten – Werke ihrer letzten Lebensjahre und das Beibehalten ihres Lehrateliers bis zu ihrem Tode sind Zeugnis ihres außergewöhnlichen Schaffensdrangs. Die in der Literatur beständige These, daß Sophie Fremiet-Rudes künstlerische Energie nach dem Tod ihres Ehemannes einen stetigen Niedergang erfuhr, kann somit entkräftet werden.

Sophie Fremiet-Rude und ihr Ehemann François Rude hatten als Künstlerehepaar ein symbiotisches Verhältnis. Hatten Louis Fremiet und die mit ihm befreundeten Devosges dem jungen Rude die ersten Schritte zu einer künstlerischen Karriere, berufliche Kontakte und somit den Besuch der *École des Beaux-Arts* in Paris ermöglicht – die eigentlich für ihn unerreichbar waren – und darüber hinaus den Neuanfang in Brüssel ermöglicht, so scheint François Rude seinerseits Sophie Fremiet in ihrer künstlerischen Tätigkeit unterstützt zu haben. Geschlechtsbedingt besaß François Rude einen leichteren Zugang zu relevanten Institutionen und potentiellen Auftraggebern. Diese Kontakte scheint er für Sophie Fremiet-Rude vorteilhaft eingesetzt zu haben, indem er sie beispielsweise über die Diskussionen der Jury beim Wettbewerb von Gent 1820 auf dem Laufenden hielt und indem er sie vermutlich für Tätigkeiten im Schloß von Tervueren und im *Palais d'Arenberg* zu Brüssel vorschlug. Außerdem ist zu vermuten, daß sie durch die Arbeit François Rudes in Lille dazu angeregt wurde, ihren Ausstellungsradius nach Nordfrankreich auszuweiten. Auch in Paris scheint es kein Zufall gewesen zu sein, daß ein Mitglied der Salon-Jury inoffiziell des aus Brüssel mitgebrachten Porträts von Claudine-Victoire Vanderhaert (1827) besichtigte, was letztendlich zu ihrer ersten Salonausstellung führte. Außerdem hat der Kontakt Rudes zu Thiers (im Rahmen des Auftrags für den *Arc de Triomphe*) sicherlich dazu beigetragen, daß dieser ihr Gemälde "Les Adieux de Charles I^{er}" (1833) kaufte und Guizot schenkte.

Wie Sophie Fremiets Bericht über ihren Ausstellungserfolg in Gent 1820 zeigt, beeinflusste sie über ihre persönlichen Kontakte im Burgund indirekt die dortige öffentliche Meinung, was sich sogar in der Presse widerspiegelte. Diese persönlichen Kontakte erwiesen sich von besonderer Wichtigkeit sowohl bei der Akquisition von neuen Porträtkunden als auch bei der Organisation von Ausstellungsbeteiligungen in Dijon ab 1837 und von Ankäufen ihrer Werke oder der Vervollständigung und Platzierung von Werken ihres Mannes, die nach seinem Tod unvollendet geblieben waren. Sophie Fremiet-Rudes regelmäßige, umfangreiche Korrespondenz mit burgundischen Freunden, in denen sie auch über die Arbeiten ihres Ehemannes berichtete, dürften sich auch positiv auf die Rezeption seiner Werke im Burgund ausgewirkt haben. Daß sie mit Maximin Legrand einen der wichtigsten frühen Biographen ihres Mannes beriet, bringt sie der Rolle einer Kunstagentin oder Bildnerin der postumen öffentlichen Einschätzung gegenüber François Rude nahe. Indirekt profitierte sie von ihren Bemühungen – wie bei der postumen Platzierung der Werke François Rudes im Salon von 1857 – indem hierdurch die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit auch auf ihr eigenes Werk gelenkt wurde.

Neben ihrer hervorragenden künstlerischen Begabung waren es sicherlich dieses kommunikative Talent gepaart mit ausgeprägtem wirtschaftlichen Denken (was sich auch in ihrer Vermögensverwaltung niederschlug), die es ihr ermöglichten, sich in der männlich dominierten Kunstwelt ihrer Zeit zu behaupten. Durch ihre Sensibilität für die Bedürfnisse und geschlechtsspezifischen Möglichkeiten des Kunstmarktes gelang es ihr, eine dem jeweiligen Ort und der jeweiligen Zeit angemessene Strategie zu entwickeln. Diese verfolgte sie sehr diskret, um nicht mit dem ihr zugewiesenen konservativen Rollenbild zu kollidieren, das über ihr Lebensende hinaus wirksam blieb.

XI VERZEICHNISSE

XI	VERZEICHNISSE	358
XI.1	HINWEISE ZUR ZITIERMETHODE	359
XI.2	ABKÜRZUNGEN	360
XI.3	AUTOGRAPHENVERZEICHNIS	364
XI.4	ALLOGRAPHENVERZEICHNIS	377
XI.5	VERZEICHNIS SONSTIGER QUELLEN	391
XI.6	LITERATUR MIT QUELLENCHARAKTER	410
XI.7	LITERATURVERZEICHNIS	420

XI.1 HINWEISE ZUR ZITIERMETHODE

(Orientiert an: *Der Brief in Klassik und Romantik* 1993, MORGENTHALER [Hrsg.] 1996, GRÉSILLON 1999, PLACHTA 1997 und ROLOFF [Hrsg.] 1998.)

XI.1.1 MARKIERUNG EIGENHÄNDIGER KORREKTUREN DES QUELLENAUTORS

Text	eigenhändige Streichung (Die Länge der Streichung entspricht derjenigen von Hand des Quellenautors.)
<u>Text</u>	eigenhändige Unterstreichung (Die Länge entspricht derjenigen von Hand des Quellenautors.)
Te[t]xt	ersetzende Überschreibung durch ein Zeichen (Das eckig eingeklammerte Zeichen markiert dasjenige, welches durch den Quellenautor mit dem nachfolgenden Zeichen überschrieben wurde.)
Te[te]xte	ersetzende Überschreibung durch mehrere Zeichen (Die eckig eingeklammerten Zeichen stellen diejenigen dar, welche durch den Quellenautor mit mehreren Zeichen überschrieben wurden. Das Begrenzungszeichen "-" markiert das Ende der Überschreibung.)
Textxt	Einfügung in der linearen Zeichenfolge
┌┐└┘	Einfügungen zwischen den Zeilen (Der Einweisbogen dient der Lokalisierung einer Einfügung zwischen den Zeilen. Das Begrenzungszeichen "-" markiert die Textstelle, über der die Einfügung endet.)
eben~so	Nachträgliche Verbindung von Zeichenfolgen
eben so	Nachträgliche Trennung von Zeichenfolgen

XI.1.2 ENTZIFFERUNGSBEDINGTE ZEICHEN

Text	Unsichere Entzifferung
x, xx	Unentzifferte(s) Zeichen
X	Unentzifferte Zeichenfolge
eben^so	Unsichere Getrennschreibung

XI.1.3 SONSTIGES

Texte	Endungsverschleifung durch den Autor der Quelle
Tex[...]	Textlücke wegen Textzeugenbeschädigung u.ä.
{Text}	Einfügung von Hand der Autorin der Dissertation
⊖	Nicht eindeutig als Zeichen interpretierbare Eintragung

XI.2 ABKÜRZUNGEN

XI.2.1 INTERNATIONALE INSTITUTIONEN

AA	Arenberg Archiv (B, Edingen)
AdCO	Archives départementales de la Côte-d'Or (F, Dijon)
AEM	Archives de l'État / Mons (B, Mons)
AGR	Archives Générales du Royaume (B, Brüssel)
AmD	Archives municipales de Dijon (F, Dijon)
AMN	Archives des Musées Nationaux (F, Paris)
AVB	Archives de la Ville de Bruxelles (B, Brüssel)
AVP	Archives de la Ville de Paris (F, Paris)
AN	Archives Nationales (F, Paris)
Bib. Hist.	Bibliothèque Historique (F, Paris)
BnF	Bibliothèque Nationale de France (F, Paris)
Bm	Bibliothèque municipale (s. Angabe der jeweiligen Stadt)
BmD	Bibliothèque municipale de Dijon (F, Dijon)
BR	Bibliothèque Royale Albert I ^{er} (B, Brüssel)
CARHIF	Centre d'archives pour l'histoire des femmes (B, Brüssel)
COARC	Centre de Documentation de la Conservation des œuvres d'art religieuses et civiles de la Ville de Paris (F, Paris)
Inst. Néerl.	Institut Néerlandais / Fondation Custodia (F, Paris)
KIK-IRPA	[KIK = Koninklijk Instituut voor het Kunstpatrimonium – IRPA = Institut Royal du Patrimoine artistique] (B, Brüssel)
KHK	Koninklijke Heemkundige Kring Sint-Hubertus (B, Tervueren)
MBA	Musée des Beaux-Arts (s. Angabe der jeweiligen Stadt)
MRBAB	Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique (B, Brüssel)
MRAH	Musées Royaux d'Art et d'Histoire (B, Brüssel)
MRA	Musée Royal de l'Armée et d'Histoire Militaire (B, Brüssel)
StAWü	Staatsarchiv Würzburg (D, Würzburg)
UB	Universitätsbibliothek (s. Angabe der jeweiligen Stadt)

XI.2.2 DEUTSCHE ABKÜRZUNGEN

Abb.	Abbildung
Abschn.	Abschnitt
Anm.	Anmerkung
Aukt.	Auktion
Aukt.-Kat.	Auktions-Katalog
Ausg.	Ausgabe
Ausst.	Ausstellung
Ausst.-Kat.	Ausstellungskatalog
B, [Stadt]	Belgien
Best.-Kat.	Bestandskatalog
bez.	bezeichnet
Bez.	Bezeichnung
Bd.	Band
CH, [Stadt]	Schweiz
ca.	circa
D, [Stadt]	Deutschland
Diss.	Dissertation
ebd.	ebenda
evtl.	eventuell
F.	Farbe
f.	folgende
ff.	fortfolgende
Fol.	Folio
F, [Stadt]	Frankreich
geb.	geboren
gen.	genannt
gest.	gestorben
gg.	gegen
GB, [Stadt]	Großbritannien
H.	Heft
I, [Stadt]	Italien
in F.	in Farbe
in s.-w.	in schwarz-weiß
insbes.	insbesondere
i.J.	im Jahre
Inv.	Inventar
Jg.	Jahrgang
Kap.	Kapitel
Kat.	Katalog
li.	links
Lot-Nr.	Versteigerungsnummer
L, [Stadt]	Luxemburg
Ms	Manuskript
m.	mit

m.W.	meines Wissens
NL, [Stadt]	Niederlande
Nr.	Nummer
o.	oben
o.A.	ohne Angabe
o.D.	ohne Datum
o.J.	ohne Jahr
o.O.	ohne Ort
o.V.	ohne Verfasser
r	recto
re.	rechts
S.	Seite
s.	siehe
Si.	Sitzfigur
Slg.	Sammlung
St.	Stehfigur
s.-w.	schwarz-weiß
unpag.	unpaginiert
u.	und
u.	unten
unveröff.	unveröffentlicht
USA, [Stadt]	Vereinigte Staaten von Amerika
v	verso
vgl.	vergleiche
z.B.	zum Beispiel
z.Zt.	zur Zeit

XI.2.3 FRANZÖSISCHE ABKÜRZUNGEN UND ÜBERSETZUNG VON HÄUFIGER GEBRAUCHTEN BEGRIFFEN INS DEUTSCHE

art.	article [Artikel]
cart.	carton [Karton]
[Institution], Est.	Cabinet des Estampes [Kabinett für Druckgraphik]
ENSBA	École Normale Supérieure des Beaux-Arts [Höhere Schule der Bildenden Künste]
étude	[Notariatsbüro oder ein Auktionshaus, das einem anderen, bekannteren Auktionshaus angehört]
liasse	[wörtl. Bündel; = Lasche mit Akten]
livraison	[wörtl. Lieferung; = Jahrgang]
[Institution], Ms	Cabinet des Manuscrits [Kabinett für Handschriften]
n.a.F.	nouvelle acquisition Française [Code für neuere Ankäufe von Manuskripten in der BnF]
n°	numéro [= Nummer]
PF Aut.	[Code für Manuskripte in der BmD]
série	[Serie]
t.	tome [Band]

XI.3 AUTOGRAPHENVERZEICHNIS (EIGENHÄNDIGE BRIEFE VON SOPHIE FREMIET-RUDE)

XI.3.1 DATIERTE UND DATIERBARE AUTOGRAPHEN

Aut.-Verz.-Nr.	Ort / Datum Brief	Absender	Empfänger	Standort / Slg.	Signatur	Anmerkungen
1	[Brüssel], [03.05.1818]	Sophie FREMIET	Cécile DEMOULIN- MOYNE	nicht lokalisiert	Unbekannt	Provenienz: Slg. Fam. BICHOT- MAIREL D'ESLON – Erwähnt bei RABUT in: <i>Le Bien Public</i> (16.07.1908)
2	[Brüssel], [01.10.1818]	Sophie FREMIET	Cécile DEMOULIN- MOYNE	nicht lokalisiert	Unbekannt	Provenienz: Slg. Fam. BICHOT- MAIREL D'ESLON – Erwähnt bei RABUT in: <i>Le Bien Public</i> (16.07.1908)
3	[Brüssel], [18.10.1818]	Sophie FREMIET	Cécile DEMOULIN- MOYNE	nicht lokalisiert	Unbekannt	Provenienz: Slg. Fam. BICHOT- MAIREL D'ESLON – Erwähnt bei RABUT in: <i>Le Bien Public</i> (23.07.1908)
4	[Brüssel], 1819 [um die Mitte des Jahres]	Sophie FREMIET	Anatole DEVOSGE	nicht lokalisiert	Unbekannt	Erwähnt im Brief von Louis FREMIET an Gaspard MOYNE, Mons 07.09.1819. (Paris, BnF, Ms, n.a.F. 12238, Fol. 4 u. 5, Blatt 1, Fol. 1 v: "Sophie qui a écrit il y a quelque tems à M. Devosge [...]")
5	Brüssel, 05.07.1819	Sophie FREMIET	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 2 u. 3	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 443, 444
6	Mons, 07.09.1819 bzw. 10.09.1819	Louis FREMIET bzw. Sophie FREMIET	Gaspard MOYNE bzw. Cécile DEMOULIN-MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 4 u. 5	1. Datum: Beginn d. Briefes durch Louis FREMIET 2. Datum: Fortsetzung des Briefes durch So- phie FREMIET Vgl. FOURCAUD 1904, S. 444
7	Brüssel, 20.12.1819	Sophie FREMIET	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 6 u. 7	Provenienz: Slg. Fam. MOYNE- BICHOT (1888) – Vgl. FOURCAUD in: <i>Ga- zette des Beaux-Arts</i> 1888, S. 483 und

						FOURCAUD 1904, S. 100, 444
8	Brüssel, [ca. 05.-08.08.1820]	Sophie FREMIET	Cécile DEMOULIN-MOYNE	nicht lokalisiert	Unbekannt	Erwähnt im Brief vom 23.08.1820 – Erwartetes Eintreffen in Dijon ca. 15 Tage vorher
9	Brüssel, 23.08.1820	Sophie FREMIET	Cécile DEMOULIN-MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 8,9,10	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 104-107 [Transkription]; Vgl. FOURCAUD in: <i>Gazette des Beaux-Arts</i> 1888, S. 486-487 [Transkription]
10	Brüssel, 29.12.1821	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN-MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 13 u. 14	
11	Brüssel, 04.02.1823	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN-MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 17 u. 18	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 110 [hier Datierung von FOURCAUD auf einen Termin nach dem 20.06.1823], 116 [hier richtige Datierung], 446, 449
12	Brüssel, 04.05.1823	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN-MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 19 u. 20	Vgl. FOURCAUD 1904, S. [120], hier zitiert mit größeren Abweichungen, 446
13	Brüssel, 21.09.1823	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN-MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 11 u. 12	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 112, dort datiert auf 10/1824
14	Brüssel, 21.12.1823	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN-MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 21 u. 22	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 116, Anm. 2, 444, 446, dort datiert auf 23.12.1823]
15	[o.O.], [nach 21.12.1823]	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN-MOYNE?	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 15 u. 16	
16	Brüssel, 18.03.1824	Sophie FREMIET- RUDE	"Monsieur" [= Mitglied der Société royale des beaux-arts de Gand],	Gent, Rijksuniversiteit, Centrale Bibliotheek	Ms G 6148, <i>Correspondance d'Artistes</i> Bd. 4 (R-Z), Nr. 21.	Erstmals erwähnt bei: VAUTIER in: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986, S. 252
17	Brüssel, 07.06.1824	Sophie FREMIET- RUDE u. [angebl.] Amédée RUDE	Cécile DEMOULIN-MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 23 u. 24	
18	Brüssel,	Sophie	Cécile DEMOULIN-	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238,	

	09.06.1824	FREMIET- RUDE	MOYNE		Fol. 25 u. 26	
19	[Brüssel], 06.11.1824	Sophie FREMIET- RUDE	[o.A.]	nicht lokalisiert	Unbekannt	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 448
20	Brüssel, 15.04.1825	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 27 u. 28	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 115, 443, 447
21	Brüssel, 22.05.1825	Sophie FREMIET- RUDE	"DEBASTE" [= Liévin DE BAST]	Paris, Institut Néerlandais / Fondation Cus- todia	1973-A-1146	Erstmals erwähnt bei: TRIPODES 2003, S. 445
22	Brüssel, 27. [o.29?].05.1825	Sophie FREMIET- RUDE	Adriaan VAN DER WILLIGEN	Amsterdam, RPK	RUDE, S., Nr. 1a (142/174), 1b (142/175) und 2dd (142/176)	Erstmals erwähnt bei: VAUTIER in: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986, S. 252
23	[o.O.], 8.05.1826	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 29 u. 30	Vgl. FOURCAUD in: <i>Ga- zette des Beaux-Arts</i> 1888, S. 492 und FOURCAUD 1904, S. 115-116, 449. 1888 und 1904 datiert auf 08.05.1826
24	[Brüssel], 15. [o.18?].12.1826	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 31 u. 32	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 124 [hier datiert auf 18.12.1826], S. 447
25	Brüssel, 16.04.1827	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 33 u. 34	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 124-125, 454
26	Paris, 29.07.1827	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 35 u. 36	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 125, 454
27	Paris, 25.09.1827	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 37 u. 38	
28	Paris, 06.11.1827	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 39 u. 40	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 126, 454
29	Paris, 26.01.1828	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 41 u. 42	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 126, 454, dort datiert auf 16.01.1828
30	Brüssel, 11.05.1828	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 43 u. 44	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 454
31	Brüssel, 15.10.1828	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 45 u. 46	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 127, S. 454

32	Paris, 07/09[?].02.1829	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 47 u. 48	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 454, dort datiert auf 07.02.1829
33	Paris, Juli 1829	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 49 u. 50	
34	[Paris], 23.07.1829	Sophie FREMIET- RUDE	Anatole DEVOSGE	Dijon, MBA	<i>Fonds DEVOSGE</i> [?]	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 441, 464 und GEIGER [2004], S. 74, Anm. 8 [vgl. Textband, Anm. 15]
35	Paris, 19.11.1829	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 51 u. 52	
36	Paris, 08.03.1830	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 53 u. 54	
37	Paris, "Mardi", 06.04.[1830]	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 55 u. 56	
38	Paris, 14.09.1830	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 57 u. 58	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 157
39	Paris, 10.08.1831	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 59 u. 60	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 162, 461, 463
40	Paris, 19.01.1832	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 61 u. 62	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 158, 162
41	Paris, 14.04.1832	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 65 u. 66	
42	Vor dem 08.08.1832 [Datierbar durch: Poststempel vom 07.08.1832]	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 63 u. 64	[Datierungen von frem- der Hand auf den 05.04.1832 und den 06.08.1832]
43	Paris, 06.03.1833	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 67 u. 68	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 462
44	[o.O.], "Di- manche" [29.03.1833?]	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 69 u. 70	
45	Paris, 09.05.1833	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 71 u. 72	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 462

46	[Paris, 27.07.1833?]	Sophie FREMIET- RUDE	Anatole DEVOSGE	Dijon, MBA	<i>Fonds DEVOSGE</i> [?]	Vgl. GEIGER [2004], S. 80, Anm. 1 [vgl. Textband, Anm. 15]
47	[o.O.], 19.07.1833	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 73 u. 74	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 163, 471
48	[Paris], [11.12.1833]	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	nicht lokalisiert	Unbekannt	Provenienz: Slg. Fam. BICHOT- MAIREL D'ESLON (1908) – Erwähnt bei RABUT in: <i>Le Bien Public</i> (23.07.1908)
49	[Paris, 13.03.1834]	Sophie FREMIET- RUDE	Anatole DEVOSGE	Dijon, MBA	<i>Fonds DEVOSGE</i> [?]	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 465. – Vgl. GEIGER [2004], S. 93, Anm. 9; S. 163 [vgl. Textband, Anm. 15]
50	Paris, 16.10.1834	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 75 u. 76	
51	Paris, 20.02.1835	Sophie FREMIET- RUDE	François-Joseph NAVEZ	Brüssel, BR	Il. 70. Bd. 3., Nr. 487	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 226 [dort datiert auf 15.02.1835], 475
52	[o.O.], 06.04.1835	Sophie FREMIET- RUDE	[o.A.]	nicht lokalisiert	Unbekannt	Provenienz: Slg. Jean GIGOULT. – FOURCAUD 1904, S. 216, 467-468
53	[ca. Ende 1835]	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 77 u. 78	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 155
54	Paris, 01.12.1836	Sophie FREMIET- RUDE	Anatole DEVOSGE	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 139	Provenienz: Nachlaß BREUIL, Dijon
55	[o.O.], 11.08.1836	Sophie FREMIET- RUDE	[o.A.]	nicht lokalisiert	Unbekannt	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 465
56	Paris, 25.08.1837	Sophie FREMIET- RUDE	Charles-Balthazar Julien FÉVRET DE SAINT MÉMIN	Dijon, MBA [Archiv]	1982, 32, A. 189	
57	Paris, 29.10.1837	Sophie FREMIET- RUDE	Charles-Balthazar Julien FÉVRET DE SAINT MÉMIN	Dijon, MBA [Archiv]	1982, 32, A. 190	
58	[o.O.], [o.J.] [Anfang 1838?]	Sophie FREMIET- RUDE	Jean-Auguste DEVILLEBICHOT	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 160	Provenienz: Nachlaß BREUIL, Dijon [Zur Datierung auf Anfang 1838 vgl. GEIGER [2004] S. 95 und 164]

59	[o.O.], 13.02.1838	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 79 u. 80	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 229 [dort datiert auf 23.02.1838], 477
60	[o.O.], "Lundi" [20.08.1838]	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 81 u. 82	
61	[o.O.], [o.J.] "Vendredi"	Sophie FREMIET- RUDE	Anatole DEVOSGE	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 140	Provenienz: Nachlaß BREUIL, Dijon
62	[o.O.], 20.07.1839	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	nicht lokalisiert	nicht lokalisiert	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 227, Anm. 1 [Cf. An- nuaire de l'Académie royale de Belgique, an- née 1854, notice Alvin] - Brief bezüglich An- kunft Martine VANDER- HAERTs]
63	Paris, 13.08.1839	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 83 u. 84	
64	[Paris], 10.09.1839	Sophie FREMIET- RUDE	Jean-Auguste DEVILLEBICHOT	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 143	Provenienz: Nachlaß BREUIL, Dijon
65	Cachan, 16.09.1839	Sophie FREMIET- RUDE	Jean-Auguste DEVILLEBICHOT	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 144	Provenienz: Nachlaß BREUIL, Dijon
66	Cachan, 03.10.1839; Paris, 05.10.[1839]; Dijon, 06.10.1839	Sophie FREMIET- RUDE	Jean-Auguste DEVILLEBICHOT	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 145	Provenienz: Nachlaß BREUIL, Dijon
67	Cachan, 27.10.1839	Sophie FREMIET- RUDE	Jean-Auguste DEVILLEBICHOT	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 146	Provenienz: Nachlaß BREUIL, Dijon
68	[o.O.], [Ende 1839]	Sophie FREMIET- RUDE	Jean-Auguste DEVILLEBICHOT	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 154	Provenienz: Nachlaß BREUIL, Dijon
69	"Jeudi" [Früh- jahr 1840]	Sophie FREMIET- RUDE	Jean-Auguste DEVILLEBICHOT	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 159	Provenienz: Nachlaß BREUIL, Dijon
70	[Paris, 06.03.1840]	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	nicht lokalisiert	Unbekannt	Provenienz: Slg. Fam. BICHOT- MAIREL D'ESLON – Erwähnt bei RABUT in: <i>Le Bien Public</i> (30.07.1908)
71	Paris, 31.05.1840	Sophie FREMIET-	Charles-Balthazar Julien FÉVRET DE	Dijon, MBA [Ar- chiv]	1982, 32, A. 191	

		RUDE	SAINT MÉMIN (1817-1852)			
72	Cachan, 22.10.1840	Sophie FREMIET- RUDE	Jean-Auguste DEVILLEBICHOT	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 147	Provenienz: Nachlaß BREUIL, Dijon
73	Paris, 31.01.1841	Sophie FREMIET- RUDE	Jean-Auguste DEVILLEBICHOT	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 148	Provenienz: Nachlaß BREUIL, Dijon
74	[o.O.], [o.J.] "Lundi" [30.08.1841]	Sophie FREMIET- RUDE	Jean-Auguste DEVILLEBICHOT	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 163	Provenienz: Nachlaß BREUIL, Dijon [Datierung möglich auf- grund des Datums der im Brief erwähnten <i>Thèse</i> von Numa MOYNE] – Vgl. GEIGER [2004], S. 97, Anm. 19
75	[o.O.], [o.J.] "Mardi" [1841?]	Sophie FREMIET- RUDE	Monsieur [Alexandre- Joseph] DEPAULIS	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 6659 (Fol. 246 bzw. 249)	
76	[um 1841?]	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 85 u. 86	
77	"Jeudi" [Anfang 1840er J.]	Sophie FREMIET- RUDE	Jean-Auguste DEVILLEBICHOT	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 156	Provenienz: Nachlaß BREUIL, Dijon
78	"Samedi" [Paris], [04.02.1843 o- der davor]	Sophie FREMIET- RUDE	Jean-Auguste DEVILLEBICHOT	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 155	Provenienz: Nachlaß BREUIL, Dijon
79	[o.O.], [1844]	Sophie FREMIET- RUDE	Jean-Auguste DEVILLEBICHOT	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 158	Provenienz: Nachlaß BREUIL, Dijon
80	[o.O.], 24.06.1845	Sophie FREMIET- RUDE	Jean-Auguste DEVILLEBICHOT	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 149	Provenienz: Nachlaß BREUIL, Dijon
81	Paris, 27.06.1845	Sophie FREMIET- RUDE	Antoine-Jacques- Joseph DEMARLE (gest. 02.08.1864)	Paris, Institut Néerlandais / Fondation Cus- todia	1973-A.1147	Erstmals erwähnt bei: TRIPODES 2003, S. 445
82	Paris, 24.12.1847	Sophie FREMIET- RUDE	Léonie FEBVRE- MOYNE [Schwiegertochter Cécile DEMOULIN- MOYNES]	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 87 u. 88	
83	[1848?]	Sophie FREMIET- RUDE	Léonie FEBVRE- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 89	
84	Paris,	Sophie FREMIET-	Jean-Auguste	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 150	Provenienz:

	26.05.1848	RUDE	DEVILLEBICHOT			Nachlaß BREUIL, Dijon
85	[um 1848?]	Sophie FREMIET- RUDE	Numa MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 90 u. 91	FOURCAUD 1904, S. 259; S. 350, dort angeblich ein Brief an Mme MOYNE, datiert auf "postérieure aux journées de juin"; S. 489-490, dort datiert auf Oktober oder November 1848
86	Mardi, [n. 1848?]	Sophie FREMIET- RUDE	[...] DEPAULIS	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 6659 (Fol. 247 bzw. 271 u. 248 bzw. 272)	
87	[vor der Ausst. in Dijon] 1849	Sophie FREMIET- RUDE	[Organisatoren der Ausst. in Dijon]	Dijon, BmD	Ms BAUDOT 2546. <i>Société des amis des arts 1849 - Documents et notes sur les œuvres exposés.</i>	Ausstellungsnotiz zum Gemälde "La Duchesse de Bourgogne" von Sophie FREMIET-RUDE
88	[um 1850?]	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 92 u. 93	
89	[o.O.], [o.J.] [unbestimmter Zeitpunkt nach dem Tod von Anatole DEVOSGE am 08.12.1850]	Sophie FREMIET- RUDE	Jean-Auguste DEVILLEBICHOT	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 162	Provenienz: Nachlaß BREUIL, Dijon
90	[o.O.], [o.J.] "Jeudi" [Donnerstag, zu einem unbestimmten Zeitpunkt nach dem Tod von Anatole DEVOSGE am 08.12.1850]	Sophie FREMIET- RUDE	Jean-Auguste DEVILLEBICHOT	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 164	Provenienz: Nachlaß BREUIL, Dijon
91	Paris, [o.J.] "Jeudi" [nach 1851]	Sophie FREMIET- RUDE	Jean-Auguste DEVILLEBICHOT	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 157	Provenienz: Nachlaß BREUIL, Dijon [Datierung auf nach 1851 aufgrund Erwähnung des entsprechenden Datums im Brief]
92	[o.O.], "Jeudi", 25.03.[1852?]	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 95 u. 96	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 499

93	[o.O.], [vor 09.05.1852 (Datum des Poststempels)]	Sophie FREMIET- RUDE	Jean-Auguste DEVILLEBICHOT	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 161	Provenienz: Nachlaß BREUIL, Dijon
94	[nach Oktober 1852]	Sophie FREMIET- RUDE	[...] FEIGNEAUX	nicht lokalisiert	Unbekannt	Vgl. FOURCAUD in: <i>Gazette des Beaux-Arts</i> (1891), S. 219: hier datiert auf "Novembre 1859"; FOURCAUD 1904, S. 393
95	[o.O.], "Lundi" [nach 24.07.1852, in jedem Fall noch im Jahr 1852]	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 99 u. 100	[identisch mit: FOURCAUD 1904, S. 336-337 – Provenienz des bei FOURCAUD genannten Briefes: Fam. [MOYNE-]BICHOT]
96	[o.O.], "Mercredi" [20.11.1852]	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 97 u. 98	
97	[Januar 1853]	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	nicht lokalisiert	Unbekannt	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 385 [Nennung dieses Briefes im Zusammenhang mit Aufstellung der Statue des Marschall Michel NEY]
98	Paris, 30.09.1853	Sophie FREMIET- RUDE	Claude NOISOT	nicht lokalisiert	Unbekannt	BOIS 1934, S. 72-73, "Note V" [vollständige Transkription].
99	[o.O.], "Mercredi" 19.10.1853	Sophie FREMIET- RUDE	[o.A. – Monsieur et ami] [Sohn von Joseph JACOTOT?]	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 2925	Provenienz: Nachlaß LIÉGEARD; Erworben von Librairie Ancienne Georges PRIVAT, 180, bvd Haussmann, 75008 Paris (Lot. 6527)
100	"Mercredi" [Ende 1853]	Sophie FREMIET- RUDE	[...] FEIGNEAUX	nicht lokalisiert	Unbekannt	Provenienz: Slg. Madame PRINZ, geb. FEIGNEAUX. – DIETSCH [1889], S. 7-8 (vollständige Transkription) – FOURCAUD 1904, S. 394
101	[Nov. 1853 o. 1858?]	Sophie FREMIET- RUDE	Cécile DEMOULIN- MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 101 u. 102	
102	[Ende Dezember 1853 / Anfang 1854]	Sophie FREMIET- RUDE	Numa MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 103 u. 104	Datiert durch: FOURCAUD 1904, S. 506
103	[o.O.], [2. Hälfte Januar 1854]	Sophie FREMIET-	[o.A.]	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 94	Datierungsmöglichkeit aufgrund Erwähnung der zu einer Lotterie

		RUDE				eingesandten "Tête de Christ" von François RUDE – vgl. hierzu: FOURCAUD 1904, S. 490
104	[1854?]	Sophie FREMIET-RUDE	Cécile DEMOULIN-MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 105 u. 106	[Evtl. Identisch mit FOURCAUD 1904, S. 507]
105	[24.05.1855?]	Sophie FREMIET-RUDE	Cécile DEMOULIN-MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 107 u. 108	
106	Paris, 17.12.1855	Sophie FREMIET-RUDE	"Monsieur le Maire" [Louis ANDRÉ, Dijon]	Dijon, AmD	4 RI - 35: <i>Œuvres. Dossiers particuliers (1790-1956).</i> Dossier: <i>'Hébé et l'aigle de Jupiter' statue commandée à Rude par la Ville de Dijon:</i> <i>'L'amour dominateur' statue commandée à Rude par Devosge et legué ensuite par ce dernier à la ville de Dijon (1846-1858)</i>	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 504
107	[o.O.], [nach 1855]	Sophie FREMIET-RUDE	Madame DIETSCH	nicht lokalisiert	Unbekannt	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 90
108	[o.O.], 25.02.1856	Sophie FREMIET-RUDE	Jean-Auguste DEVILLEBICHOT	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 152	Provenienz: Nachlaß BREUIL, Dijon
109	[o.O.]"Samedi", 27.09.1856	Sophie FREMIET-RUDE	Jean-Auguste DEVILLEBICHOT	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 153	Provenienz: Nachlaß BREUIL, Dijon
110	[1856]	Sophie FREMIET-RUDE	Präfektur	Dijon, AdCO	XXXII Série T, 2, / b1. <i>Legs Devosge 1851-1856.</i>	Abschrift von Eintrag 440 [nach Sophie FREMIET]: Claude SAINTPÈRE an den Präfekten
111	Paris, 06.04.1857	Sophie FREMIET-RUDE	"Monsieur le Directeur [du Louvre]" [Comte DE NIEUWERKERKE]	Paris, AMN	X. <i>Salon. 1857. S. RUDE</i>	
112	Paris, 20.04.1857	Sophie FREMIET-	[o.A. - "Monsieur"]	Los Angeles, Getty Research	86-A 1095	Hier erstmals erwähnt.

		RUDE		Institute		[Konsultiert: Photokopie] Betr. Ausst. von Werken François RUDÉS.
113	[Paris?], [ca. 20.06.1857]	Sophie FREMIET-RUDE	[o.A. - "Monsieur"]	nicht lokalisiert	Unbekannt	Erwähnt im Brief vom 02.07.1857
114	Paris, 02.07.1857	Sophie FREMIET-RUDE	[o.A. - "Monsieur"]	Los Angeles, Getty Research Institute	86-A 1095	[Konsultiert: Photokopie] Betr. Ausst. von Werken François RUDÉS
115	Paris, 13.07.1857	Sophie FREMIET-RUDE	"Monsieur le Maire" [Louis ANDRÉ, Dijon]	Dijon, AmD	4 RI - 35: <i>Œuvres. Dossiers particuliers</i> (1790-1956). [...].	Erstmals erwähnt bei: TRIPODES 2003, S. 444
116	[o.O.], 18.09.1857	Sophie FREMIET-RUDE	Jean-Auguste DEVILLEBICHOT	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 151	Provenienz: Nachlaß BREUIL, Dijon
117	Nuits [-St. Georges], 01.10.1857	Sophie FREMIET-RUDE	"Monsieur le Maire" [Louis ANDRÉ, Dijon]	Dijon, AmD	4 RI - 35: <i>Œuvres. Dossiers particuliers</i> (1790-1956). [...].	Erstmals erwähnt bei: TRIPODES 2003, S. 444
118	[o.O.], [o.J.] "Mardi soir"	Sophie FREMIET-RUDE	Claude NOISOT (1787-1861)	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 142	Provenienz: Nachlaß BREUIL Datierungsmöglichkeit durch Bemühungen um Photographien der Skulpturen "Hébé" und "Amour Dominateur" in Dijon nach 1857
119	[o.O.], [n. 17.09.1858]	Sophie FREMIET-RUDE	"Monsieur le Maire" [Th. VERNIER, Dijon]	Dijon, AmD [laut DIETSCH]	" <i>Nomination des rues</i> - v. 3" [laut DIETSCH]	Vgl. DIETSCH [1889], S. 10 [Antwort auf Brief des Bürgermeisters vom 17.09.1858]
120	Paris, 25.01.1862	Sophie FREMIET-RUDE	[Angehöriger der Commission Impériale, Paris]	Paris, Bibliothèque Historique	Ms 3310, <i>Cat. d'Autographes</i> Bd. 92, Fol. 233	Provenienz: Slg. BUCUET
121	Paris, 11.03.1867	Sophie FREMIET-RUDE	Cécile DEMOULIN-MOYNE	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 111 u. 112	
122	Paris, 25.09.1867	Sophie FREMIET-RUDE	Lucie MOYNE-BICHOT	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 109 u. 110	
123	[o.O.], "Vendredi" 01.11.1867	Sophie FREMIET-RUDE [von Hand Françoise CABETS	[Léonie FEBVRE-MOYNE?]	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 12238, Fol. 113 u. 114	

		(i.A.)?]				
124	[o.O.], Mardi matin [o.J.]	Françoise CABET [i.A. von Sophie FREMIET- RUDE]	Lucie [MOYNE- BICHOT]	Paris, BnF, Ms	n a.F. 12238, Fol. 117	

XI.3.2 NÄHER ZU DATIERENDE AUTOGRAPHEN

125	Cachan, [o.J.] "Mercredi"	Sophie FREMIET- RUDE	Adelphine ROLLE-DEPAULIS	Paris, BnF, Ms	n.a.F. 6659 (Fol. 249 bzw. 273 u. 250 bzw. 274)	Datierungsmöglichkeit auf nach 1832, da das Künstlerehepaar 1833 ein Haus in Cachan gemietet haben soll.
126	[o.O.], [o.J.] "Jeu- di"	Sophie FREMIET- RUDE	[...] JOLIET	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 141	Provenienz: Nachlaß BREUIL Datierungsmöglichkeit durch erwähnte Bemü- hungen François RU- DES zugunsten Jean- Auguste DEVILLEBI- CHOTS, 1839 und kurz danach erfolgten.
127	[o.O.], [o.J.]	Sophie FREMIET- RUDE	Adelphine ROLLE-DEPAULIS	Dijon, BmD	PF Aut., Nr. 1378	Provenienz: Nachlaß MUTEAU Erwähnung von mon- tags stattfindenden kleineren Empfängen.

XI.3.3 WIDMUNGEN VON HAND SOPHIE FREMIET-RUDES AUF ZEICHNUNGEN FRANÇOIS RUDES

128	[vor dem Tod von Monsieur FREMIET]	Sophie FREMIET-RUDE	"Monsieur Fremiet" [vermutlich Louis o. Emmanuel FREMIET]	Dijon, MBA	Inv. 975.4.3228, linke Seite	Provenienz: Slg. BADEION (1978) [Zeichnung für Dekor des <i>Palais Royal</i> in Brüssel]
129	[06.06.1856]	Sophie FREMIET-RUDE	Louis DUCORNET (1806-1856), Maler	Ehem. Slg. DUCORNET		Erwähnung in: <i>L'Autographe</i> , Nr.28, 15.01.1865 [Nach handschriftlicher Notiz in der Dokumentation in: Paris, Musée d'Orsay, François RUDE] Der Maler Louis DUCORNET wurde ohne Arme geboren. Möglicherweise handelt es sich um eine Gabe zur caritativen Unterstützung dieses Künstlers
130	[nach 1863]	Sophie FREMIET-RUDE	Lotterie der Église St. Jean, Dijon.	Dijon, MBA	Inv. 304-10	Provenienz: Nachlaß JOLIET [Zeichnung "Achille se voyant enlever Briseis par les envoyés d'Agamemnon" – für das Schloß des Prinzen von Oranien-Nassau in Tervuren, ca. 1822?] [1863= Wiederbenutzung der Église St. Jean - Vgl. GEIGER [2004], S. 176]

XI.4 ALLOGRAPHENVERZEICHNIS (SONSTIGE THEMENRELEVANTE BRIEFE)

Alphabetisch nach den Absendern geordnet. – Hier sind nur Familienangehörige Sophie FREMIET-RUDES und in ihre Ausstellungstätigkeit involvierte Personen verzeichnet. Korrespondenz anderer Personen wurde im Quellenverzeichnis erfaßt.

XI.4.1 ZEITGENÖSSISCHE BRIEFE

Ort / Datum Brief	Absender	Empfänger	Standort / Slg.	Signatur	Anmerkungen
Dijon, 13.12.1855	Louis ANDRÉ [Bürgermeister v. Dijon]	Madame [Sophie FREMIET-RUDE]	Dijon, AmD	4 RI - 35: <i>Œuvres. Dos- siers particu- liers (1790- 1956)</i>	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 503
[o.O.], 26.09.1859	Jean-Auguste DEVILLEBICHOT	Anatole DEVOSGE (Dijon, 13.01.1770 – Dijon, 08.12.1850)	Dijon, MBA	[o.A.]	Vgl. GEIGER [2004], S. 160, Kat.-Nr. 78 [vgl. Textband , Anm. 15]
[o.O.], 07.07.1835	Cathérine FREMIET	Anatole DEVOSGE (Dijon, 13.01.1770 – Dijon, 08.12.1850)	Dijon, MBA	Fonds DEVOSGE [?]	Vgl. GEIGER [2004], S. 114, Anm. 7 [vgl. Textband , Anm. 15]
Mons, 07.07.1835	Louis FREMIET	Monsieur VERPLANKEN, concierge de l'Académie de Peinture de Gand.	Gent, Rijksuni- versiteit, Centrale Bibliotheek	Ms, G 6149 (<i>Exposition Tri- ennale XVI^e Sa- lon à Gand. Lettres auto- graphes d'artis- tes</i>)	
[Mons] [1836]	Louis FREMIET	Sophie FREMIET-RUDE	Nicht lokalisiert [Ehem. Slg. Paul VITRY ?]	[o.A.]	Erwähnt bei VITRY 1929, S. 40 ohne Angabe der Anzahl oder der Lokalisie- rung der Quelle/n
Paris, 21.08.1850	DE GOULHOT DES GERMAINS [membre de l'as- semblée]	Monsieur le Mi- nistre	Paris, An	F ²¹ 382/32: <i>Manche. St Germain s/Sèves. Église</i>	Betr.: Bitte, den Au- trag für ein Gemälde in der Kirche von St. Germain an Mme [Anna] CLÉMENT zu vergeben
[Ort?], 28.12.1835	Jacques LÉCURIEUX	Anatole DEVOSGE (Dijon, 13.01.1770 – Dijon,	Dijon, MBA	Fonds DEVOSGE [?]	Vgl. GEIGER [2004], S. 85, Anm. 18 [vgl. Textband , Anm. 15]

		08.12.1850)			
[Ort ?], 27.12.1836	Jacques LÉCURIEUX	Anatole DEVOSGE (Dijon, 13.01.1770 – Dijon, 08.12.1850)	Nicht lokalisiert.	Unbekannt.	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 466 [Anm. 1: "Le conseil de gratifier Rude d'une armure venait certainement de lui." – aufgrund dieses Zitats vermutl. iden- tisch m. zuvor ge- nanntem Brief
[Beaune, 30.05.1812]	M. MOYNE-MASSON	Gaspard MOYNE	Nicht lokalisiert. – Ehem. Slg. Fam. MOYNE [Stand: 1908].	Unbekannt	Erwähnung durch RABUT in: <i>Le Bien Public</i> (09.07.1908)
Dijon, 08.08.1849	Numa MOYNE	[Bürgermeister der Stadt Dijon]	Dijon, AmD	4 RI - 34: <i>Ventes et échanges d'œuvres d'art (1815-1958)</i>	
[o.O.], 21.06.1826	Jean-Baptiste ROMAN	François- Joseph NAVEZ	Brüssel, BR	II. 70. Bd. 3, Nr. 469	
[o.O.], [20?].10.1827	Jean-Baptiste ROMAN	François- Joseph NAVEZ	Brüssel, BR	II. 70. Bd. 3, Nr. 470	
[o.O.], [o.J.]	Jean-Baptiste ROMAN	François- Joseph NAVEZ	Brüssel, BR	II. 70. Bd. 3, Nr. 471	
[o.O.], 30.05.1828	Jean-Baptiste ROMAN	François- Joseph NAVEZ	Brüssel, BR	II. 70. Bd. 3, Nr. 473	
[o.O.], 01.11.1828	Jean-Baptiste ROMAN	François- Joseph NAVEZ	Brüssel, BR	II. 70. Bd. 3, Nr. 476	
[o.O.], 18.11.1830	Jean-Baptiste ROMAN	François- Joseph NAVEZ	Brüssel, BR	II. 70. Bd. 3, Nr. 477	
[Paris], 21.09.1813	François RUDE?		Sèvres, manufac- ture	vf. 63 Fol. 21	[Anzahlung]
November 1813	François RUDE?		Sèvres, manufac- ture	Unbekannt	[vgl. GASTINEAU in: <i>Revue de l'Art an- cien et moderne</i> (1932), S. 181-186]
[Paris], 10.01.?1814	François RUDE		Sèvres, manufac- ture	T.7. L.1. d.3. va' 20 Folio 195[0?] v°	[vgl. GASTINEAU in: <i>Revue de l'Art an- cien et moderne</i> (1932), S. 181-186]
[Paris], 05.02.1814	François RUDE?		Sèvres, manufac- ture	T.7. L.1. d.3. va' 20 Folio 195[0?] v° bzw. vf. 64 Fol. IV	[vgl. GASTINEAU in: <i>Revue de l'Art an- cien et moderne</i> (1932), S. 181-186]
Dijon, 15.12.1815	François RUDE	Jean-Baptiste ROMAN	Gray, Musée Ba- ron Martin	Inv. 2194	[Transkription: MIRIMONDE und

					DAVOINE 1993]
Brüssel, 30.12.1819	François RUDE	Monsieur le Secrétaire de l'académie des Beaux-Arts de Gand [Égide- Norbert CORNELISSEN]	Gent, Rijksuni- versiteit, Centrale Bibliotheek	Ms G 6148, Bd. 4 (R-Z), <i>Correspon- dance d'ar- tistes</i> , Nr. 20	
Brüssel, 23.01.1819	[Autor: o.A.]	François RUDE	Nicht lokalisiert. – Vermutl. Brüssel, Archives de la Ville [?]	<i>Comptes Muni- cipaux 1819</i> , Anhang [laut FOURCAUD]	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 100, Anm. 2 m. Transkription [= Quittung für ver- goldete Karyatiden Monnaie 1819]
Brüssel, 11.05.1828 bzw. [o.O.], 13.05.18 28	François RUDE	Jean-Baptiste ROMAN	Paris, Institut Néerlandais / Fondation Custodia	J. 71020 [1992-A-1180]	[Betr.: Beendigung der Arbeiten in Brüs- sel u. Arbeit bei CARTELLIER]
[o.O.], 11.03.1829	François RUDE (u.a.)	Innenminister	Nicht lokalisiert	Unbekannt	Vgl.: FOURCAUD 1904, S. 177-178
[o.O.], 05.07.[1831]	François RUDE	[o.A.]	Dijon, BmD	PF Aut. 2927	Provenienz: Nachlaß VIRELY [Betr. Dekoration e. Kirche]
[o.O.], 15.03.1832	François RUDE	[o.A.]	Paris, Institut Néerlandais / Fondation Custodia	Inv. J.7717	Transkription bei TRIPODES 2003, S. 318-319 Vgl. FOURCAUD 1904, S. 465
[o.O.], 24.06.1832	François RUDE	Edme GAULLE [?]	Nicht lokalisiert	Unbekannt	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 465
[o.O.], 07.06.1833	François RUDE	Edme GAULLE	Nicht lokalisiert	Unbekannt	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 465
Paris, 24.10.1833	François RUDE	Monsieur BLOUET	Bibliothèque Doucet (INHA)	Carton 41 <i>bis</i> (Autographes d'Artistes), Fol. 21557 / 21558	[Konsultiert: mfB XXVI (Micro- film)]
Paris, 16.06.1836	François RUDE	Monsieur le Di- recteur	Paris, Institut Néerlandais / Fondation Custodia	1993-A.433	[Betr. "Atelier rue Babylone, Nr. 27" u. Skulptur "maréchal de Saxe"]
[Paris], 03.09.1837	François RUDE	Alexandre RUDE [uneheli- cher Sohn von	Nicht lokalisiert	Unbekannt	Vgl. FOURCAUD 1904

		Françoise RUDE, der Schwester François RUDES]			
Paris, 26.02.1838 Poststempel: Paris, 27.02.1838; Dijon, 29.02.1838	François RUDE	Monsieur [Numa o. Gaspard] MOYNE	Paris, Institut Néerlandais / Fondation Custodia	J. 7717	[Transkription bei TRIPODES 2003, S. 318, dort datiert auf: 26.02.1832] Vgl. FOURCAUD 1904, S. 133, 160-161 [Transkription], 458, 464
[Paris], Mai 1838	François RUDE		Paris, Archives du Musée du Luxembourg [n. FOURCAUD 1904]		Vgl. FOURCAUD 1904, S. 257
[o.O.], 06.12.1840	François RUDE	Jacques-Félix DUBAN (Paris, 14.10.1797 – Bordeaux, 08.10.1870)			Vgl. FOURCAUD 1904, S. 266-267 und MÜNTZ 1900, S. 5
[o.O.], 11.03.1846	François RUDE	Claude NOISOT (1787-1861)	Dijon, BmD	PF Aut. 2926	Provenienz: Nachlaß LIÉGEARD [Betr. Skulptur "Napoleon"]
[o.O.], 09.12.1846	François RUDE	Monsieur le Maire [Dijon]	Dijon, AmD	4 RI - 35: Œuvres. Dossiers particuliers (1790-1956)	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 496
[o.O.], 22.03.1848	François RUDE	Directeur des Beaux-Arts	Nicht lokalisiert.	Nicht lokalisiert	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 488
Paris, 30.03.1848	François RUDE	Club Républicain de la Côte d'Or	Dijon, BmD	PF Aut. 2928	Provenienz: Nachlaß PETIT [wohl das Modell von Sophie FREMIET-RUDE oder sein Nachfahre] [Annahme e. Auftrags]
Paris, 06.04.1848	François RUDE (u.a.)	Minister	Paris, An	F ²¹ 566	
Paris, 08.07.[1848]	François RUDE	[o.A.]	Dijon, BmD	PF Aut. 165	Provenienz: Nachlaß BREUIL [Betr. Transport der Graphiken Louis FREMIETS n. Frank-

					reich]
Paris, 01.09.1848	François RUDE	Monsieur	Genf, Slg. Rena- to & Rosine SAGGIORI [Stand: 2004]		[Betr. St. Vincent de Paul / Emmanuel VARCOLLIER / Ou- vrage pour le mouleur]
[o.O.], 23.10.1848	François RUDE	[o.A.]			Aukt. Kat. Paris, DROUOT, (ADLER / PICARD / TAJAN), 13.12.1990, Nr. 216
Paris, 18.12.1849	François RUDE	[o.A.]	Paris, Institut Néerlandais / Fondation Custodia	J. 7400	[Betr. Skulptur "Jeanne d'Arc" 1849]
[o.O.], 1849	François RUDE	Anatole DEVOSGE (Dijon, 13.01.1770 – Dijon, 08.12.1850)			Vgl. FOURCAUD 1904, S. 140, Anm. 1 [Betr. Skulptur "Amour Dominateur" von François RUDE]
[o.O.], 16.04.1850	François RUDE	[Auguste] ROMIEU (1800- 1855) [Direktor/ Bild- hauer]			Vgl. FOURCAUD 1904, S. 494
[o.O.], 07.05.1851	François RUDE	Monsieur le Maire [Dijon]	Dijon, AmD	4 RI – 35: Œuvres. Dos- siers particu- liers (1790- 1956)	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 497, 500, 502, 504
[o.O.], 01.07.1851	François RUDE	Monsieur le Maire [Dijon]	Dijon, AmD	4 RI – 35: Œuvres. Dos- siers particu- liers (1790- 1956)	Zitiert bei DIETSCH unter Signatur: R N° 11 (N° 1912); Zitiert bei FOURCAUD 1904, S. 498 und 500; auf letztgenannter Seite datiert auf 17.07.1851
[o.O.], Januar 1852	François RUDE	Citoyen [Nico- las] VILLIAUMÉ (1818 - 1877) (Historiker, u.a. Autor der "His- toire de la Révolution française")		Getty Research Institute Inv. 87-A549	Provenienz: Aukt.-Kat. Paris, MATTERLIN (1985); Aukt.-Kat. Paris, DROUOT, (ADLER / PICARD / TAJAN), 19.04.1985, Nr. 163
[o.O.], 15.01.1852	François RUDE	Monsieur le Maire [Dijon]	Dijon, AmD	4 RI – 35: Œuvres. Dos-	Vgl. FOURCAUD 1904,

				siers particuliers (1790-1956). [...]	S. 498, 500
[o.O.], 16.03.1852	François RUDE	Monsieur le Maire [Dijon]	Dijon, AmD	4 RI – 35: Œuvres. Dos- siers particu- liers (1790- 1956). [...]	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 498
Paris, 24.10.1852	François RUDE	[Charles- Philippe] Mar- quis DE CHENNEVIÈRES [-POINTEL] (1820-1899)	Paris, Autogra- phenhandel [Stand: 06/2006]	Paris, Autogra- phenhandel [Stand: 06/2006]	Paris, Librairie de l'Abbaye-Pinault, Kat. 326, Nr. 121 [Betr. seinen Gießer M. DAGUET und den Calvaire für St. Vin- cent-de-Paul]
[o.O.], 15.06.1853	François RUDE	[o.A.]	Nicht lokalisiert	Unbekannt	Vgl. FOURCAUD 1904, S. 502
Paris, 30.04.1855	François RUDE	Monsieur	Paris, Institut Néerlandais / Fondation Custo- dia	J. 8702	[Betr. Expo. Univer- selle / Baptême du Christ / Jeanne d'Arc / Krankheit - Vorzei- chen auf Tod von François RUDE?]
[vor Beginn der Statue des Maréchal LOBAU]	François RUDE	Cher Camara- de	Paris, Institut Néerlandais / Fondation Custo- dia	1980-A.112	
	François RUDE	Monsieur	Paris, Institut Néerlandais / Fondation Custo- dia	1993-A.432	[Erw. eines Schülers namens BLARD (so gelesen)] [-BLARD <i>ivoiriens</i> oder Augus- te BIARD (1798- 1882)?]
Chinon, 08.09.1861	Y. o. J. TRAVISINI	Monsieur le Maire [Dijon]	Dijon, AmD	4 RI - 16: Musée. Dons et legs de particu- liers (1817- 1890)	

XI.4.2 POSTUME BRIEFE

Ort / Datum Brief	Absender	Empfänger	Standort / Slg.	Signatur	Anmerkungen
[Dijon], 07.02.1881	Emile GLEIZE [Zu "Sainte Famille"]	Monsieur le Maire [Dijon]	Dijon, AmD	4 RI - 55: <i>Musée. Œuvres du Musée mises en dépôt à l'extérieur. (An VII - 1956)</i>	
[Dijon], 16.02.1881	Émile GLEIZE	Monsieur le Maire [Dijon]	Dijon, AmD	4 RI - 55: <i>Musée. Œuvres du Musée mises en dépôt à l'extérieur. (An VII - 1956)</i>	
Paris, 17.08.1882	Eugène AIZELIN [Bildhauer]	[o.A.-"Monsieur"]	Dijon, AmD	4 RI - 16: <i>Musée. Dons et legs de particu- liers (1817-1890)</i>	
Paris, 12.03.1883	M. BRICHAUD [Ingenieur Civil]	Monsieur le Maire [Dijon]	Dijon, AmD	4 RI - 16: <i>Musée. Dons et legs de particu- liers (1817-1890)</i>	
Paris, 25.07.1894	Mlle Clémentine DONDEY DE SAINTENY	Monsieur le Maire [Dijon]	Dijon, AmD	4 RI - 16: <i>Musée. Dons et legs de particu- liers (1817-1890)</i>	
Gevrey- Chambertin, 19.10.1894	Gaston JOLIET	Monsieur le Maire [Dijon]	Dijon, AmD	4 RI - 16: <i>Musée. Dons et legs de particu- liers (1817-1890)</i>	
[o.O.], 12.11.1887	Émile GLEIZE	Monsieur le Maire [Dijon]	Dijon, AmD.	4 RI - 16: <i>Musée. Dons et legs de particu- liers (1817-1890)</i>	
[o.O.], 28.05.1886	[o.A.]	Archiv des MBA Dijon	Dijon, AmD	4 RI - 16: <i>Musée. Dons et legs de particu- liers (1817-1890)</i> [= Acte notaire Faber]	
Lille, 13.02.1893	L. PAQUET [Trésorier de l'Union artistique, Lille]	Monsieur le Con- servateur	Dijon, AmD	4 RI - 29: <i>Acquisitions à ti- tre onéreux (1818-1895).</i>	
[o.O.], 1895	[o.A.]	Archiv des MBA Dijon	Dijon, AmD	4 RI - 17: <i>Musée. Dons et legs de particu- liers (1891-1898)</i>	[Nachlaß WASSET 1895 – lose Eingangsno- tiz]

Paris, 02.06.1895	Gaston JOLIET	Monsieur DERVAUX	Dijon, AmD	4 RI - 17: <i>Musée. Dons et legs de particu- liers (1891-1898)</i>	
Paris, 22.07.1907	Mme Vve FOUCQUE	Monsieur	Dijon, AmD	4 RI - 19: <i>Musée. Dons et legs de particu- liers (1907-1914)</i>	
Dijon, 26.07.1907	[Protokollant der Mu- seumskommission]	Archiv des MBA Dijon	Dijon, AmD	4 RI - 4: <i>Commission du Musée (Février 1902 - 14 avril 1911)</i>	[Zu Portrait Mme BOUTMY]
Dijon, 30.11.1907	[Protokollant der Mu- seumskommission]	Archiv des MBA Dijon	Dijon, AmD	4 RI - 4: <i>Commission du Musée (Février 1902 - 14 avril 1911)</i>	[Zu Portrait Mme BOUTMY]

XI.4.3 NOTARIATSAKTEN

Ort / Datum Brief	Notar / Schrift- führer	Verbleib / Emp- fänger	Standort / Sig.	Signatur	Anmerkungen
Paris, 12.09.1841	M ^e André GIRARD	["Procuration en Brevets" => das Dokument wurde an das Ehepaar FREMIET-RUDE ausgehändigt]	Vermutl. Erbschafts- linie FREMIET-RUDE	-	"Procuration" Erw. im Dokument vom 17.&20.02.1854 [s.u.]
Paris, 22.09.1841	M ^e André GIRARD	Verbleib beim Notar	Paris, An	ET XLIII, li- asse 827	"Obligation par M et Mad. Gauthier à M et Mme Rude" [Signatur: "J. S. Rude"]. [Die im Dokument vom 17.&20.02.1854 [s.u.] erw. Datie- rung "27.09.1841" ist falsch]
Paris, 12.04.1843	M ^e André GIRARD	Verbleib beim Notar	Paris, An	ET XLIII, li- asse 835	"Donation par M ^r Rude a sa femme"
Paris, 12.04.1843	M ^e André GIRARD	Verbleib beim Notar	Paris, An	ET XLIII, li- asse 835	"Donation par M ^{me} Rude a son mari"
Paris, 22.05.1844	M ^e André GIRARD	Nicht lokalisiert	Paris, An?	Unbekannt	erw. 17. & 20.02.1854
Paris, 17.01.1848	M ^e Louis-Jean LINDET	["Procuration en Brevets" => das Dokument wurde an das Ehepaar FREMIET-RUDE ausgehändigt]	Vermutl. Erbschafts- linie FREMIET-RUDE	-	"Procuration [...] " par François Rude & Jeanne Sophie Fremier [sic] " [vgl. das Register Nr. 27 (Eintrag-Nr. 73) der Étude XLIII]
Paris, 28.09.1848 und 19.07.1851	M ^e Louis-Jean LINDET	Verbleib beim Notar	Paris, An	ET XLIII, li- asse 873	"Inventaire après le décès de M. Benoît GAUTHIER"
Paris, 30.11.1850 [?]	M ^e Louis-Jean LINDET	Nicht lokalisiert	Paris, An?	Unbekannt	erw. 17. & 20.02.1854
Paris, 26.03.1851	M ^e Louis-Jean LINDET	Verbleib beim Notar	Paris, An	ET XLIII, li- asse 894	"Testament de François RUDE" [= <i>Testament au- thentique</i>]
Paris, 11.09.1851	M ^e Louis-Jean LINDET	Nicht lokalisiert	Paris, An	Unbekannt	erw. 17. & 20.02.1854
Paris, 17&20.02.1854 [& 27.02.1854]	M ^e Louis-Jean LINDET	Verbleib beim Notar	Paris, An	ET XLIII, li- asse 920	"Quittance d'ordre du prix d'adjudica- tion de la maison rue d'Enfer n° 66

					de Mr & Mad ^e RUDE" [Apokryphe Nennung von "Josephine" FREMIET] Unterzeichnung m. J. F.]
Paris, 21.12.1854	M ^e Louis-Jean LINDET	["Procuration en Brevets" => das Dokument wurde an Martine VANDERHAERT-CABET ausgehändigt]	Vermutl. Erbschaftslinie VANDERHAERT-CABET.	Unbekannt	"Procuration [...] par Martine Henriette Victorine Vanderhaert" [vgl. das Register Nr. 29 (Eintrag-Nr. 1918) der Étude XLIII]
Paris, 21.12.1855	M ^e Louis-Jean LINDET	Verbleib beim Notar	Paris, An	ET XLIII, liasse 938	"Notoriété concernant les héritiers RUDE"
Paris, [Eintrag n.1855]	[o.A.]		Paris, Archives de Paris	DQ 18 / 83	"Sommier des biens fonciers de Paris"
Paris, 21.01.1857	M ^e Louis-Jean LINDET	["Procuration en Brevets" => das Dokument wurde an Sophie FREMIET-RUDE ausgehändigt]	Vermutl. Erbschaftslinie FREMIET-RUDE	-	"Procuration [...] par Mad ^e Jeanne Sophie Fremier [sic] V ^e de Fçois. [...]" [vgl. das Register Nr. 29 (Eintrag-Nr. 110) der Étude XLIII]
Paris, 11.12.1858	M ^e Louis-Jean LINDET	["Procuration en Brevets" => das Dokument wurde an Sophie FREMIET-RUDE ausgehändigt]	Vermutl. Erbschaftslinie FREMIET-RUDE		"Procuration [...] par Mad ^e Jeanne Sophie Fremiet" [vgl. das Register Nr. 30 (Eintrag-Nr. 2013) der Étude XLIII]
Paris, [Eintrag 1862; 1877]	[o.A.]	Katasterarchiv.	Paris, Archives de Paris	D1 P4 / 380	"Calepin de Cadastre de 1852", "rue d'Enfer", [modèle n° 6]
Paris, 13.09.1862	[o.A.]	Katasterarchiv	Paris, Archives de Paris	D1 P4 / 380	"Revision Cadastrale, Expertise", einliegend in: "Calepin de Cadastre de 1852", "rue d'Enfer", [modèle n° 7]
Paris, [Eintrag 1862]	[o.A.]	Katasterarchiv.	Paris, Archives de Paris	D1 P4 / 438	"Calepin de Cadastre de 1862", "rue d'Enfer", [modèle n° 5]

Paris, [Eintrag 1862]	[o.A.]	Katasterarchiv.	Paris, Archives de Paris	D1 P4 / 438	"Calepin de Cadastre de 1862", "rue de Feuillantines"
Paris, 13.10.1864	M ^e Louis-Jean LINDET	["Procuration en Brevets" => das Dokument wurde an Paul CABET ausgehändigt]	Vermutl. Erbschafts- linie VANDERHAERT- CABET.	-	"Procuration [...] Cabet" [vgl. das Register Nr. 31 (Eintrag-Nr. 1458) der Étude XLIII]
Paris, 31.08.1865 / 12.10.1865	M ^e KIEFFER [Friedensrichter] u. M. THÉAUX [Assistent] / geprüft durch M ^e MILCAMPS / Schaerbeek (Brüssel)		Paris, Archives de Paris	Justice de Paix, D12 U1 / 151	[Betr. Vormund- schaft F. CABETS]
Paris, 20.03.1866	M ^e Louis-Jean LINDET	["Procuration en Brevets" => das Dokument wurde an Paul CABET ausgehändigt]	Vermutl. Erbschafts- linie VANDERHAERT- CABET	-	"Procuration [...] Cabet" [vgl. das Register Nr. 32 (Eintrag-Nr. 256) der Étude XLIII]
Paris, 25.10.1867	M ^e Louis-Jean LINDET		Paris, An	ET XLIII, li- asse 1063	"Testament de Mad ^e RUDE" [= <i>Testament au- thentique</i>]
Paris, 11.01.1868	M ^e Louis-Jean LINDET		Paris, An	ET XLIII, li- asse 1066	"Notoriété après le décès de Mad ^{me} RUDE"
Paris, 11.01. & 06.02.1868	M ^e Louis-Jean LINDET		Paris, An	ET XLIII, li- asse 1066	"Inventaire après le décès de Md ^e V ^{ve} RUDE"
Paris, 17.04.1868	M ^e Louis-Jean LINDET		Paris, An	ET XLIII, li- asse 1069	"Dépot de pièces CABET (RUDE) " m. Abschrift (Auszug 10.08.1865)
Paris, 11.05.1868	M ^e Louis-Jean LINDET	["Procuration en Brevets" => das Dokument wurde an Paul CABET ausgehändigt]	Vermutl. Erbschafts- linie VANDERHAERT- CABET	-	"Procuration [...] Cabet" [vgl. das Register Nr. 32 (Eintrag-Nr. 743) der Étude XLIII]
Paris, 04.06.1868	M ^e Louis-Jean LINDET		Paris, An	ET XLIII, 1071	"Notoriété con- cernant M ^{de} V ^{ve} RUDE"
Paris, 20.02.1872	M ^e Louis-Jean LINDET	["Procuration en Brevets" => das	Vermutl. Erbschafts- linie VANDERHAERT-	-	"Procuration [...] Cabet"

		Dokument wurde an Paul CABET ausgehändigt]	CABET		[vgl. das Register Nr. 33 (Eintrag-Nr. 353) der Étude XLIII]
Paris, 12.11.1876 [Registriert am 13.11.1876]	M ^e Louis-Jean LINDET	Verbleib beim Notar. [Es ist eine Abschrift dieses Testaments bekannt, daß sich in der Erbschaftsline von Françoise CABET-FABER befand [Stand: 1980er Jahre] und möglicherweise noch dort vorhanden ist]	Paris, An	ET XLIII, liasse 1226	Testament Françoise CABET [= <i>Testament olographe</i>]

XI.4.4 SONSTIGE AMTLICHE VORGÄNGE

Ort / Datum Brief	Institution / Schriftführer	Betroffene Insti- tution	Standort / Slg.	Signatur	Anmerkungen
Dijon, 20.03.1849	[o.A.]	Stadt Dijon	Dijon, AmD	4 RI - 22: <i>Legs DEVOSGE</i> (1850-1864)	[Testament Anato- le DEVOSGE (Dijon, 13.01.1770 – Dijon, 08.12.1850)]
Dijon, 27.05.1850	[o.A.]	Stadt Dijon	Dijon, AmD	4 RI - 50: <i>Comptabilité</i> (1817-1851)	[Zum Gemälde: "La Duchesse de Bourgogne" von Sophie FREMIET- RUDE]
[Dijon, vor dem 08.12.1850?]	[o.A.]	Stadt Dijon	Dijon, AmD	4 RI - 22: <i>Legs DEVOSGE</i> (1850-1864)	"Catalogue des Li- vres et Estampes appartenant à An- atole Devosge"
Dijon, 14.12.1850	[o.A.]	Stadt Dijon	Dijon, AmD	4 RI - 22: <i>Legs DEVOSGE</i> (1850-1864)	"Inventaire après décès d'Anatole Devosge"
[Dijon, 01.07.1854?]	[o.A.]	Stadt Dijon	Dijon, AmD	4 RI - 22: <i>Legs DEVOSGE</i> (1850-1864)	"Bibliothèque lé- gué par Anatole Devosge"
Dijon, 01.07.1854	[o.A.]	Stadt Dijon	Dijon, AmD	4 RI - 22: <i>Legs DEVOSGE</i> (1850-1864)	"Inventaire de la Collection Devosge"
Dijon, 01.07.1854	[o.A.]	Stadt Dijon	Dijon, AmD	4 RI - 22: <i>Legs DEVOSGE</i> (1850-1864)	"Inventaire de la Collection Devosge"
Paris, 26.12.1855	Ministère d'Etat. Beaux- Arts	Frz. Staat, Maison de l'Empe- reur	Paris, An	F ²¹ 518	"Indemnités Annu- elles", Dossier "M ^{me} Sophie Rude, V ^{ve} du Sculpteur" [Situation von So- phie FREMIET- RUDE nach dem Tod von François RUDE]
1857	Maison de l'Empereur	Frz. Staat, Staats- kasse	Paris, An	O ^o 1698	- Nr. 384 ² : "Ordonnance de Payement. Maison de l'Empereur, Budget de l'Année 1857.", Nr. 65. - Ebd., Nr. 385 ² : "Ministère de la Maison de l'Em- pereur. Direction Générale des Musées Impériaux.

					<p>Etat de liquidation de sommes dues à diverses parties prenantes pour les causes ci-après." Nr. 66.</p> <p>- Ebd., Nr. 386²: "Arrêté. Au Nom de l'Empereur, Le Ministre d'Etat et de la Maison de l'Empereur, Sur la proposition du Directeur général des Musées Impériaux Intendant des Beaux arts de la Maison de l'Empereur."</p> <p>- Ebd., Nr. 517: "Certificat de Livraison."</p> <p>- Ebd., Nr. 518: "Mandat de Payement. Budget de l'Année 1857. Musées impériaux (Exposition des beaux-arts)."</p>
[o.O.], 07.03.1860	[o.A.]	Stadt Dijon	Dijon, AmD	4 RI - 37: Musée. Restaurations (1850-1871)	[Zum Gemälde: "Le Sommeil de la Vierge" von Sophie FREMIET-RUDE]

XI.5 VERZEICHNIS SONSTIGER QUELLEN

BRÜSSEL, AVB

DOKUMENTE MIT PERSÖNLICHEN DATEN

Geburtsakten

Brüssel, AVB, *EC* [= *État civil*], *N* [= *Actes des Naissances*] 1822 (1-1922), Nr. 1836:
[Geburtsakte von Amédée RUDE]
Sohn von Sophie FREMIET und François RUDE, geb. am 20.06.1822.

Brüssel, AVB, *EC* [= *État civil*], *2 N* [= *Actes des Naissances*, Bd. 2] 1825, (1921-3763), Nr. 2608:
[Geburtsakte Maria Elisabetha Sophia VANDERHAERT]
Tochter von Claudine-Victoire FREMIET und Henri-Anna-Victoria VANDERHAERT, geb. am 12.09.1825.

Hochzeitsakten

Brüssel, AVB, *EC* [= *État civil*], *M* [= *Actes des Mariages*] 1821 (1-758), Nr. 429:
Hochzeitsakte von Sophie FREMIET und François RUDE, 25.07.1821.

Brüssel, AVB, *EC* [= *État civil*], *1 M* [= *Actes des Mariages*, Bd. 1] 1824, (1-691), Nr. 602:
Hochzeitsakte von Claudine-Victoire FREMIET und Henri-Anna-Victoria VANDERHAERT, 17.11.1824.

Todesakten

Brüssel, AVB, *État civil*, *1 D* [= *Actes des Décès*, Bd. 1] 1818 (1-1360), Nr. 472:
Todesakte von Thérèse Marguerite Sophie MONNIER-FREMIET, verst. am 27.02.1818 in Brüssel.

Brüssel, AVB, *État civil*, *2 D* [= *Actes des Décès*, Bd. 2] 1820 (1441-2855), Nr. 2542:
Todesakte von Jeanne Clémence [sic] FREMIET, verst. am 27.11.1820 in Brüssel.

KARTEN / PLÄNE

Brüssel, AVB, *Plan Parcellaire* (1821), *Tableau d'Assemblage*.
[= *Tableau d'Assemblage du Plan Cadastral de la Ville de Bruxelles. En 10 Sections et 73 Feuilles. Levé en 1821 – Révisé en 1832. Réduit à l'échelle de 1 à 5000*. Par W. B. Craan. Ingenieur Vérificateur du cadastre de la Province du Brabant]

- Brüssel, AVB, *Plan Parcellaire* (1821), Sektion 1, Blatt 6.
- Brüssel, AVB, *Plan Parcellaire* (1821), Sektion 5, Blatt 2.
- Brüssel, AVB, *Plan Parcellaire* (1821), Sektion 5, Blatt 4.
- Brüssel, AVB, *Plan Parcellaire* (1821), Sektion 6, Blatt 6.

SONSTIGE AKTEN

Brüssel, AVB, *Registres du Recensement de la Ville de Bruxelles*, 1816
[Sektionen 3, 5, 6, 7, 8 mit jeweiligen *suppléments*].

Brüssel, AVB, *MM*, Karton 24, *Police des étrangers* (Jahr IV bis 1819).

Brüssel, AVB, *IP* [= *Instruction Publique*], *1^{ère} Série*, Karton-Nr. 115.
- Der Bürgermeisters von Lille an den Bürgermeister von Brüssel, 24.12.1825
[mit Liste von Medaillengewinnern der Ausstellung zu Lille i.J. 1825].

BRÜSSEL, AGR

AKTEN UND PLÄNE ZU AUFTRÄGEN SOPHIE FREMIET-RUDES UND FRANÇOIS RUDES IN BRÜSSEL UND UMGEBUNG

Brüssel, AGR, 2 SA 13.393
[Liste zum Auftrag für die Bibliothek des Duc D'ARENBERG / Brüssel].

Brüssel, AGR, Ms 3706 A, Ms divers, insbes. Fol. 329, 426 und 472
[Liste zum Auftrag für den Pavillon des Prinzen von Oranien / Tervueren].

Brüssel, AGR, Archives d'Arenberg, Cartes et Plans, 3035, [COUSSIN, Ambroise?]: Zeichnung in Aquarell, Blei, Tusche auf chamoisfarbenem, geripptem Bütten, 55,5 x 46,0 cm.

BRÜSSEL, BR

KORRESPONDENZ (ZEITGENÖSSISCH)

Brüssel, BR, II 70, Bd. 1

- Fol. 100: Félix HEYNDRICKS an François-Joseph NAVEZ, Paris, 14.11.1820.

Brüssel, BR, II 70, Bd. 5,

- Fol. 237: Huard DE CHAPEL an NAVEZ, [o.O.] 08.06.1818.

- Fol. 336: [...] RENTY an François-Joseph NAVEZ, [o.O., o.D.].

- Fol. 341: [...] RENTY an François-Joseph NAVEZ, [o.O., o.D.].

- Fol. 529: L. RENTY an François-Joseph NAVEZ, [o.O.], 20.04.1824.

- Fol. 533: L. RENTY an François-Joseph NAVEZ, [o.O.], 02.11.1824.

DIJON, BMD

KORRESPONDENZ (ZEITGENÖSSISCH)

Dijon, BmD, *Coll. TOUSSAINT*, MF Ms. 2139, Fol. 31-33

Prosper DE BARANTE an J.-B. TOUSSAINT [ehem. Bibliothekar der BmD], 02.06.1835.

Dijon, BmD, *Ms BERLIER* 2044, Fol. 8 u. 9.

Comte Théophile BERLIER an Comte Antoine-Claire THIBAudeau, 29.04.1824.

MANUSKRIPTE ZUR VORBEREITUNG VON VERÖFFENTLICHUNGEN (NUR TEILWEISE REALISIERT)

BAUDOT [o.J.]

Dijon, BmD, Ms 2062 u. Ms 2064

BAUDOT, Louis-Benigne [Sammler, 1765-1844]: *Dictionnaire des auteurs de Bourgogne*.¹

- Dijon, BmD, Ms 2062 [D-K], Fol. 378 r und v: "Fremyet" [sic];

- Dijon, BmD, Ms 2064 [N-R], Fol. 814 r und v, Fol. 815: *Rude (François)* und Fol. 816: *Mad.^{me} Rude (Sophie, née Fremiet)*.

BAUDOT, Korrespondenz

Dijon, BmD, Ms 2546

- Dossier: *Société des amis des arts. 1837. Projet de rapport sur les ouvrages de Peinture, dessin et sculpture exposés au Salon Dijonnais. 10.08.1837*. [Vgl. Ausst.-Kat. Dijon 1837]

- Dossier: *Société des amis des arts. Documents et notes sur des œuvres exposées 1849* [vgl. Ausst.-Kat. Dijon 1849].

PROST / BRUNE [o.J.]

Dijon, BmD, Ms 1986.113 (MIF 25 76 354):

PROST, Bernard; BRUNE, abbé Paul: *Dictionnaire des artistes bourguignons – artistes modernes XIX^e et XX^e siècle* [= Arbeitsgrundlage von: LAVEISSIÈRE 1980].

DIJON, ADCO

DOKUMENTE MIT PERSÖNLICHEN DATEN

REGISTER NACH JAHRZEHNTEEN [TABLE DÉCENNALE DES ACTES]

TdD [= *Tables des Décès*]

TdM [= *Tables des Mariages*]

TdN [= *Tables des Naissances*]

Geburtsakten

Dijon, AdCO, 3 E 617 / 01, *TdNMD*, 1802-1812, Talant (Côte d'Or):

- Geburtsakte Jean-Auguste DEVILLEBICHOT, 18 Brumaire Jahr XII [08.11.1804].

Dijon, AdCO, 3 E 239 / 01, *TdN*, 1802-1812, Dijon:

- Geburtsakte François-Numa MOYNE, 04.05.1812.

Dijon, AdCO, 3 E 239 / 04, *TdN*, 1813-1822, Dijon:

- Geburtsakte Paul Emile VILLENEUVE, 27.05.1813.

- Geburtsakte René J^[eal]n Bap^[tis]te Léon MOYNE, 05.07.1816.

¹ *Supplément* zum Werk des Abbé PAPILLON "Bibliothèque des auteurs de Bourgogne", (1742), bestehend aus 1200 biographischen Notizen in alphabetischer Ordnung.

Dijon, AdCO, 3 E 239 / 07, *TdN*, 1823-1832, Dijon:
- Geburtsakte Jean Anatole Sosthène MOYNE, 17.01.1829.

Dijon, AdCO, 3 E 239 / 10, *TdN*, 1833-1842, Dijon:
- Geburtsakte Françoise Cécile Lucie MOYNE, 09.03.1842.

Dijon, AdCO, 3 E 239 / 13, *TdN*, 1843-1852, Dijon:
- Geburtsakte Jeanne Marie Félicie MOYNE, 21.04.1845.
- Geburtsakte François Étienne Adrien MOYNE, 31.07.1847.
- Geburtsakte Léonie Alexandrine Marie MOYNE 18.11.1850.

Hochzeitsakten

Dijon, AdCO, 3 E 239 / 02, *TdM*, 1802-1812, Dijon:
- Hochzeitsakte von Cathérine Aug^{lustijne} JOLIOT und Jean ADELON, 06.09.1809.
- Hochzeitsakte von Louisa F^{rançoise} Cécile DEMOULIN und Gas^{pard} MOYNE, 06.05.1811.

Dijon, AdCO, 3 E 239 / 05, *TdM*, 1813-1822, Dijon:
- Hochzeitsakte Am^{élie} Jean^{ne} F^{rançoise} TROUVÉ und L[ouis] J^{acques} Phil[ippe] Th. FEBVRE, 27.07.1818.

Dijon, AdCO, 3 E 239 / 11, *TdM*, 1833-1842, Dijon:
- Hochzeitsakte von Charlotte Léonie FEBVRE und René Jean B^{aptiste} Léon MOYNE, 06.12.1840.

Dijon, AdCO, 3 E 239 / 14, *TdM*, 1843-1852, Dijon:
- Hochzeitsakte Anne Louise BENOIST und F^{rançois} Numa MOYNE, 05.11.1843.
- Hochzeitsakte Cathérine JULLIEN o. JULIEN und Célestin MOYNE, 27.11.1849.

Todesakten

Dijon, AdCO, 3 E 239 / 06, *TdD*, 1813-1822, Dijon:
Todesakte Jeanne TRAVISINI-MASCARPA, 26.09.1822
[vermutl. Verwandte von J. o. Y. TRAVISINI, Modell Sophie FREMIET-RUDES].

Dijon, AdCO, 3 E 239 / 09, *TdD*, 1823-1832, Dijon:
Todesakte Jean ADELON, 06.12.1832.

Dijon, AdCO, 3 E 239 / 15, *TdD*, 1843-1852, Dijon:
- Todesakte Comte Théophile BERLIER, 13.09.1844.
- Todesakte Jeanne Marie Félicie MOYNE, 30.01.1846.

Dijon, AdCO, 3 E 239 / 18, *TdD*, 1853-1862, Dijon:
- Todesakte Célestin MOYNE, 22.02.1852.
- Todesakte J^{ean} Auguste DEVILLEBICHOT, 16.11.1862.

Dijon, AdCO, 3 E 239 / 21, *TdD*, 1863-1872, Dijon:
- Todesakte René Jean Baptiste Léon MOYNE, 16.03.1863.
- Todesakte Louis Jacques Philippe FEBVRE, 26.07.1870.

Dijon, AdCO, 3 E 239 / 24, *TdD*, 1873-1882, Dijon:
Todesakte Françoise Cécile DEMOULIN, 09.09.1882.

Dijon, AdCO, 3 E 239 / 27, *TdD*, 1883-1892, Dijon:
Todesakte François MOYNE, 12.07.1884.

Dijon, AdCO, 3 E 239 / 27, *TdD*, 1883-1892, Dijon:
Todesakte Rose Claire LORIN, 24.05.1891.

Dijon, AdCO, 3 E 692 / 01, *TdNMD*, 1893-1902, Villecomte (Côte d'Or):
Todesakte Laurent Paul Émile VILLENEUVE, 20. o. 28.11.1897.

AKTEN ZUR VORBEREITUNG DES UMZUGS DER FAMILIE FREMIET NACH BRÜSSEL

Dijon, AdCO, 4 E 16/15, notaire Gaspard-Louis MOYNE:
- *Substitution de procuration par M^{de} [M^{me}] Fremiet a M^r Brunet, 01.10.1816*
[Beigeheftet: Vollmacht von Louis FREMIET an seine Ehefrau zur Auflösung des familiären Haushalts in Dijon, Mons, 09.01.1816].
- *Vente mobilière par M^r Fremiet[-M]onnier.*

AKTEN IM ZUSAMMENHANG MIT DER ÉCOLE DE DESSIN UND DEM MUSEUM VON DIJON (ZEITGENÖSSISCH)

Dijon, AdCO, XXXII, *Série T*, 2 b / 1: *Legs Devosges (1851-1856)*:
- Jules Charles SAINTPÈRE an den Präfekten der Côte d'Or, [19.01.1856], Registrationsnummer der Präfektur: 440.
- *Extrait du Registre des Délibérations du Conseil Municipal de la Ville de Dijon* [Sitzung vom 11.02.1856].

- Dijon, AdCO, XXXII, *Série T*, 3: *Situation générale de l'École*.
 - Der Präfekt der Côte d'Or an den französischen Innenminister, Dijon, 21.05.1806.
 - *Listes nominatives d'élèves* [enthält Listen zu den Jahren 1810, 1811, 1812 und 1813, jeweils signiert "A. Devosge"].
- Dijon, AdCO, XXXII, *Série T*, 4: *Mobilier, matériel, ouvrages et modèles d'enseignement*.
- Dijon, AdCO, XXXII, *Série T*, 8: Dijon: *Projet, sans suite, d'une école de dessin pour les femmes, 1858-1859*.
- Dijon, AdCO, XXXIII, *Série T*, 2: *Musées, Collections, Expositions: Dijon, Musée de la Ville*:
 - Erlaß des Präfekten [GUIRANDET] vom 5. Pluviöse, Jahr X [25.01.1802]
 [Ernennung Louis FREMIETS zum *adjoint* MONNIERS zur Betreuung der graphischen Sammlung im Museum von Dijon].
 - Brief von Louis-Gabriel MONNIER [*Conservateur du Musée*] an *Citoyen* GUIRANDET [Präfekt von Dijon], 23 Nivôse, Jahr X [1802].
 - Erlaß, 11. Ventôse, An XII [28.02.1804].
 - Der Präfekt der Côte d'Or [Burgund] an den französischen Innenminister [Briefentwurf], 6. Germinal, Jahr XII [27.03.1804].
 - Der französische Innenminister an den Präfekten der Côte d'Or [Burgund], Paris, 05. [09?] Floréal, Jahr XII [25. bzw. 29.04.1804].
- Dijon, AdCO, XXXIII, *Série T*, 10: *Catalogue et notice descriptive: Rédaction, impression, distribution. (An XI – 1884)*.
 - MOISANT, Charles: *Catalogue des gravures existantes au Musée de Dijon* [Jahr XIII = 1805].

DIJON, AMD

PERSÖNLICHE DOKUMENTE

Geburtsakten

- Dijon, AmD, (21) 5 *Mi* 9 (R 120) *État civil*, Jahr V [o. Foliozählung]:
 - Nr. 618: Geburtsakte von Sophie FREMIET (29. Prairial, Jahr V [17.06.1797]), geb. am 28. Prairial, Jahr V [16.06.1797].
- Dijon, AmD, (21) 5 *Mi* 9 (R 124) *État civil*, Jahr VIII [o. Foliozählung]:
 - Nr. 42: Geburtsakte Claudine-Victoire FREMIET, geb. am 17. Vendémiaire, Jahr VIII [09.10.1799].
- Dijon, AmD, 1845 (21) 5 *Mi* 9 (R 212) *État civil* (1845):
 - Nr. 269: Geburtsakte von Jeanne-Marie-Félicie MOYNE, 21.04.1845, geb. in Dijon am selben Tag.

Taufregister

- Dijon, AmD, *État Civil*, Paroisse Notre-Dame.
 - B 610, Fol. 189, Nr. 75
 - B 611, Fol. 186, Nr. 51

Todesakten

- Dijon, AmD, 1846 (21) 5 *Mi* 9 (R 214) *État civil* (1846):
 - Nr. 67: Todesakte von Jeanne-Marie-Félicie MOYNE, 30.01.1846, gest. in Dijon am selben Tag

Sonstige Akten

- Dijon, AmD, 1 H 1/6: *Registre d'inscription des citoyens actifs de la Ville de Dijon pour le service de la Garde 1790*.

AKTEN IM ZUSAMMENHANG MIT WERKEN VON SOPHIE FREMIET-RUDE UND FRANÇOIS RUDE UND DEM MUSEUM VON DIJON (ZEITGENÖSSISCH UND POSTUM)

- Dijon, AmD, 4 RI – 16: *Musée. Dons et legs de particuliers. 1817-1890*
 - (Witwe) Y. oder J. TRAVISINI an "Monsieur", Chinon, 08.09.1861.
- Dijon, AmD, 4 RI – 29. *Acquisitions à titre onéreux 1818-1895*
 - Monsieur L. PAQUET an Monsieur le Conservateur, Lille, 13.03.1893.
- Dijon, AmD, 4 RI – 34:
 - François-Numa MOYNE à "Monsieur le Maire de la Ville de Dijon." [Dijon], 08.08.1849.
- Dijon, AmD, 4 RI – 35: *Cœuvres dossiers particuliers 1790-1956*
 - Dossier: *'Hébé et l'aigle de Jupiter'* statue commandée à Rude par la ville de Dijon.
 - Dossier: *'L'amour dominateur'* statue commandée à Rude par Devosge et léguée ensuite par ce dernier à la ville de Dijon 1846-1858.
- Dijon, AmD, 4 RI – 50: *Comptabilité 1817-1851*:
 - *Exercice de l'année 1850*.

DIJON, MBA

PRIVATE KORRESPONDENZ (ZEITGENÖSSISCH)

Jacques-Joseph LÉCURIEUX an Charles-Balthazar-Joseph FÉVRET DE SAINT-MÉMIN, Paris, 03.09.1837.
Dijon, MBA, Archiv, 1982.32.A.138.

Louis HERSENT an Charles-Balthazar-Joseph FÉVRET DE SAINT-MÉMIN, Paris, 10.03.1840.
Dijon, MBA, Archiv, 1982.32.A.112.

Camille BOUCHET an Charles-Balthazar-Joseph FÉVRET DE SAINT-MÉMIN, [o.O.], 26.07.1840.
Dijon, MBA, 1982.32.A.29.

PRIVATE KORRESPONDENZ (POSTUM)

Dijon, MBA, Dokumentation für Gemälde, Sophie FREMIET-RUDE (Généralités)

[Stand: 1999, anschließend klassiert an unbekanntem Ort]

- P. EECKHOUT an Pierre QUARRÉ (MBA Dijon), 11.01.1971

- Mme G. P[...] - J[...] an M. S.-C. G.[...], 25.07.1973

- [o.V.]: Gesprächsnotiz m. Monsieur M[...] (Manuskript) und Brief [ohne Absender] an Monsieur M[...] (Chamalières / Clermont-Ferrand), 26.12.1973 (Typoskript)

- Monsieur M[...] DE T[...], dem aktuellen Eigentümer des Gemäldes vom 16.01.1987

ENGHIEN, AA

Enghien, AA, Karton 60/4: *Maisons*.

- Dossier 9: *Restauration et travaux Palais d'Arenberg 1815-1825. Sous le duc Prosper Louis d'Arenberg*.

Enghien, AA, Karton 60/7 II.

Enghien, AA, Karton 60/10, Dossier 19.

- Louis DE FOURCAUD an den Herzog Engelbert-Marie D'ARENBERG, 10.11.1902.

- Louis DE FOURCAUD an den Herzog Engelbert-Marie D'ARENBERG, 17.11.1902.

- LALOIRE, Edouard: "Rapport sur les sujets décoratifs peints par Madame Rude sur les panneaux de la bibliothèque de S.A.S. Mgr. le duc d'Arenberg à Bruxelles" [ehem. Signatur: "Maisons XIII"].

- P. Auguste ROEYKENS (Archivar, Archives d'Arenberg, Enghien) an Pierre QUARRÉ (Direktor des MBA Dijon von 1943 bis 1979), 11.04.1972. Mit Anhang: "Palais d'Arenberg à Bruxelles. Rapport sur les sujets décoratifs peints par Madame RUDE sur les Journaux de la bibliothèque du Palais 1824 (Étude de M. LALOIRE)."

Enghien, AA, *Personnel, Ambroise COUSSIN*

[Photokopie in Dokumentation Anne VERBRUGGE (Leuven, Kunstpatrimonium, Universiteit Leuven)].

- A[mbroise] COUSSIN an [Empfänger unbekannt], [o.O.] 7. o. 9.?.02.1824.

- A[mbroise] COUSSIN an [Empfänger unbekannt], 18.02.[1824].

- Ambroise COUSSIN an [L. BRION?], 15.10.1824.

- A[mbroise] COUSSIN an Sophie und François FREMIET-RUDE, [Frühjahr 1825].

GENT, RIJKSUNIVERSITEIT, CENTRALE BIBLIOTHEEK

Gent, Rijksuniversiteit, Centrale Bibliotheek, Ms G 6148, *Correspondance d'artistes*, Bd. 3 (K-Q), Nr. 2-5; ebd., Ms G 6149, Nr. 142-144; ebd., Ms G 6150, Nr. 168; ebd., Ms G 6151, Nr. 164:

KINDT, Adèle: Korrespondenz [div. Jahre]

Gent, Rijksuniversiteit, Centrale Bibliotheek, Ms G 5956, *Gand, Société Royale des Beaux-Arts, 1819-1820:*

Programme de la Séance solennelle qui aura lieu Vendredi 18 Août 1820, à la Salle de l'Académie de Musique, rue Meire, pour la Distribution des Prix du Concours de la présente année (eingeheftet).

GENT, STADSARCHIEF

Gent, Stadsarchief, ASK, Karton-Nr. 15, Nr. H 106 und H 107.

Gent, Stadsarchief, ASK, Karton-Nr. 17, Nr. H 113:

- Académie Royale de Gand: *Procès verbal du jugement des productions envoyées au concours de l'Académie Royale de Dessin, peinture, sculpture & architecture de Gand; Le Dimanche 6. aout 1820, à neuf heures du Matin*.

Gent, Stadsarchief, ASK, Karton-Nr. 17, Nr. H 118.

GRAY, MUSÉE DU BARON-MARTIN

Gray, Musée du Baron-Martin, Inv. 2194:

François RUDE an Jean-Baptiste ROMAN, rue de Petit-Carreau, Nr. 27, Paris, 15.12.1815.

LEUVEN, UB

Dokumentation Anne VERBRUGGE (Kunstpatrimonium)

Beschluß [des Herzogs D'ARENBERG] an die Generalverwaltung (Administration Générale), Brüssel, 15.11.1905.

MONS, AEM

Mons, AEM, *État civil de Mons, Notariat: THOMERET, Athanase-Marie*, Karton 5105 (Jahr XI – 1824)

Mons, AEM, *État civil de Mons: Registre des décès, registre des mariages* (1825) [Microfilm Nr. 441]:

- Nr. 131: Hochzeitsakte von Louis FREMIET anlässlich seiner zweiten Ehe mit Henriette Ernestine Désirée SIMON

Mons, AEM, *État civil de Mons: Registre des décès, registre des mariages* (1825) [Microfilm Nr. 441]:

- Nr. 131: Hochzeitsakte von Louis FREMIET und Henriette [H]Ernestine Désirée SIMON

Mons, AEM, *État civil de Mons: Registre de décès* (1839-1840) [Microfilm 458]:

- Nr. 435: Todesakte vom 11.05.1839 von Claudine-Cathérine-Victoire FREMIET, gest. am 11.05.1839 in Mons

Mons, AEM, *Collection Lettres Mortuaires, Recueil 31:*

- Fol. 12974. [Nachruf auf Claudine-Victoire FREMIET durch ihren Ehemann Henri-Anne-Victor VANDERHAERT]

- Fol. 12975. [Nachruf auf Louis FREMIET]

Mons, AEM, *Collection Lettres Mortuaires, Recueil 65:*

- Fol. 27159: [Nachruf auf Henriette-Ernestine [Désirée] SIMON]

PARIS, AMN

Enregistrements de notices

Paris, AMN, *KK 3: *Registres des Salons. Enregistrement des notices. Salon de 1831.*

Paris, AMN, *KK 4: *Registres des Salons. Enregistrement des notices. Salon de 1833.*

Paris, AMN, *KK 5: *Registres des Salons. Enregistrement des notices. Salon de 1835.*

Paris, AMN, *KK 7: *Registres des Salons. Enregistrement des notices. Salon de 1836.*

Paris, AMN, *KK 9: *Registres des Salons. Enregistrement des notices. Salon de 1838.*

Paris, AMN, *KK 12: *Registres des Salons. Enregistrement des notices. Salon de 1841.*

Paris, AMN, *KK 16: *Registres des Salons. Enregistrement des notices. Salon de 1845.*

Paris, AMN, *KK 20: *Registres des Salons. Enregistrement des notices. Salon de 1849.*

Registres des Salons. Enregistrements des ouvrages

Paris, AMN, *KK 24: *Registres des Salons, Enregistrement des Ouvrages. Salon de 1827.*

Paris, AMN, *KK 26: *Registres des Salons. Enregistrement des ouvrages. Salon 1831.*

Paris, AMN, *KK 27: *Registres des Salons. Enregistrement des Ouvrages. Salon 1833.*

Paris, AMN, *KK 29: *Registres des Salons. Enregistrement des ouvrages. 1835.*

Paris, AMN, *KK 30: *Registres des Salons. Enregistrement des ouvrages. Salon de 1836.*

Paris, AMN, *KK 32: *Registres des Salons. Enregistrement des ouvrages. Salon de 1838.*

Paris, AMN, *KK 35: *Registres des Salons. Enregistrement des ouvrages. Salon de 1841.*

Paris, AMN, *KK 39: *Registres des Salons. Enregistrement des ouvrages. Salon de 1845.*

Paris, AMN, *KK 43: *Registres des Salons. Palais des Tuileries. Enregistrement des ouvrages. Salon de 1849.*

Procès verbaux

- Paris, AMN, *KK 49-50: *Registres des Salons. Procès-verbaux du jury. Salons de 1831 et 1833.*
- Paris, AMN, *KK 51-52: *Registres des Salons. Procès-verbaux du jury. Salons de 1834 et 1835.*
- Paris, AMN, *KK 53-54: *Registres des Salons. Procès-verbaux du jury. Salons de 1836 et 1837.*
- Paris, AMN, *KK 55-56: *Registres des Salons. Procès-verbaux du jury. Salons de 1838 et 1839.*
- Paris, AMN, *KK 57-58: *Registres des Salons. Procès-verbaux du jury. Salons de 1840 et 1841.*
- Paris, AMN, *KK 61-62: *Registres des Salons. Procès-verbaux du jury. Salons de 1844 et 45.*
- Paris, AMN, *KK 64: *Registres des Salons. Procès-verbaux du jury. Salon de 1849.*
- Paris, AMN, *KK 65-66: *Registres des Salons. Procès-verbaux du jury. Salon de 1850-1851.*
- Paris, AMN, *KK 67: *Registres des Salons. Procès-verbaux du jury. Salon de 1852.*
- Paris, AMN, *KK 69: *Registres des Salons. Procès-verbaux du jury. Salon de 1853.*

Listes et Cartes des Exposants

- Paris, AMN, *KK 76: *Liste des Exposants. Exposition de 1831.*
- Paris, AMN, *KK 77: *Liste des Exposants. Exposition de 1834. Cartes d'Exposants.*
- Paris, AMN, *KK 78: *Liste des Exposants. Exposition de 1837.*
- Paris, AMN, *KK 79: *Liste des Exposants. Exposition de 1838.*
- Paris, AMN, *KK 83: *Cartes des exposants. Salon de 1841.*
- Paris, AMN, *KK 87: *Cartes des exposants. Salon de 1849.*

Diverse

- Paris, AMN, *KK 90: *Palais des Tuileries Salon de 1849. Réclamations des artistes exposants.*
- Paris, AMN, *KK 100: *Notices des Salons. 1849.*
- Paris, AMN, *LL 6: *Registre des Cartes des Élèves 1834-1840 [17.06.1834 – 05.05.1840].*
- Paris, AMN, *LL 7: *Registre des Cartes des Élèves [04.06.1840 – 22.07.1845].*
- Paris, AMN, *LL 8: *Registre des Cartes des Élèves [31.08.1845-20.12.1849].*
- Paris, AMN, *LL 13 *Permissions 1840-1851.*
- Paris, AMN, *LL 14: *Permissions 1850-1853.*
- Paris, AMN, *LL 16: *Enregistrement des Cartes des Permissions de Travail (1861-1865).*
- Paris, AMN, *LL 17: *Registre des Artistes (1840-1850).*
- Paris, AMN, *LL 18: *Répertoire des Cartes. Artistes, Élèves, Permissions (1850-1852).*
- Paris, AMN, *LL 19: *Répertoire des Cartes. Artistes, Élèves, Permissions (1853-1858).*
- Paris, AMN, *LL 21: *Répertoire des Cartes. Artistes, Élèves, Permissions (1866-1869).*
- Paris, AMN, *LL 22: *Copistes, École Française et Flamande (1851-1871).*
- Paris, AMN, *LL 39: *Répertoire alphabétique des cartes délivrées aux artistes et élèves, aussi que les permissions accordées [ohne genaue Datierung].*
- Paris, AMN, P 10: *Dépôts et dons d'œuvres originales et de copies*
- (1), Bürgermeister der Stadt Dijon [Louis ANDRÉ] an Monsieur le Comte [Alfred-Émilien] de NIEUWERKERKE, 23.10.1857.
 - (2), Bürgermeister der Stadt Dijon [Louis ANDRÉ] an Monsieur le Comte [Alfred-Émilien] de NIEUWERKERKE, 23.10.1857.
 - (3), [Alfred-Émilien] Comte de NIEUWERKERKE an den Bürgermeister der Stadt Dijon [Louis ANDRÉ], 26.10.1857
- Paris, AMN, X: *Salons, archives des Salons des artistes vivants.*
- *Salon de 1833, S. [8].*
 - *Salon de 1857: Nr. 540, S. Rude.*
- Paris, AMN, Z 6: *Acquisitions.*
- GAUTIER, Alfred, Paris, 30.09.1857.

PARIS, AN

Paris, AN, AJ 52 450: *École nationale supérieure des beaux-arts, collections du musée des études et de la bibliothèque, dons et legs*

Paris, AN, F²¹ 382: *Attributions et demandes d'œuvres d'art pour la décoration des édifices publics.*
- Dossier 32. DE GOULHOT DE SAINT GERMAIN an "Monsieur le Ministre de l'Intérieur", Paris, 21.08.1850.

Paris, AN, F²¹ 518: *Indemnités Annuelles.*
- Dossier "M^{me} Sophie Rude, V^{ve} du Sculpteur"

Paris, AN, F²¹ 642: *École des Beaux-Arts de Dijon: comptabilité 1804-1847.*

Paris, AN, LH [= Légion d'Honneur]
- Nr. 2423/18.

Paris, AN, O⁵: *Archives du ministère de la Maison de l'empereur.*
- O⁵ 54: *Arrêtés ministériels originaux (1857)*, Nr. 2529.
- O⁵ 1698: *Musées impériaux, pièces comptables*, Nr. 384-529, vor allem Nr. 384² - Nr. 386².

NOTARIATSAKTEN

Paris, AN, AJ 52 450 (Mikrofilm, Spule 2).
Testament von Achille-François WASSET, étude XXXIII (M^e Louis-Camille GENTEN), *succursale* (M^e Pierre-Emile DELAFON), Paris, 12.06.1889 [= Transkription von Pierre-Emile DELAFON vom 01.03.1895].

Paris, AN, MC [= *Minutier Central des Notaires Parisiens*]

Paris, AN, MC, ET XLIII (M^e GIRARD), liasse 827.
- *Obligation par M^e et Mad^e Gauthier à M et Mad^e Rude*, Paris, 22.09.1841.

Paris, AN, MC, ET XLIII (M^e GIRARD), liasse 835.
- *Donation par M^e Rude à sa femme*, Paris, 12.04.1843.
- *Donation par M^{me} Rude à son mari*, Paris, 12.04.1843.

Paris, AN, MC, ET XLIII (M^e LINDET), liasse 873:
- *Inventaire après le décès de M^e Gauthier*, Paris, 28.09.1848.
- *Décharge par M^e Pérille à M^e Lindet*, Paris, 19.07.1851.

Paris, AN, MC, ET XLIII (M^e LINDET), liasse 894:
- *Testament de François Rude*, Paris, 26.03.1851.

Paris, AN, MC, ET XLIII (M^e LINDET), liasse 920:
- *Quittance d'ordre du prix d'adjudication de la maison rue d'Enfer, n° 66 de M^e & Mad^e Rude*, Paris, 17., 20. und 27.02.1854.

Paris, AN, MC, ET XLIII (M^e LINDET), liasse 938.
- *Notoriété concernant les héritiers Rude*, Paris, 21.12.1855.
- *Extrait du Registre des Actes de décès de la 12^{eme} Mairie (Préfecture du Département de la Seine)*, Paris, 04.11.1855.

Paris, MC, ET XLIII (M^e LINDET), liasse 1063:
- *Testament de Mad^e Rude*, Paris, 25.10.1867.

Paris, AN, MC, ET XLIII (M^e LINDET), liasse 1066:
- *Inventaire après le décès de Mad^e V^e Rude*, Paris, 11.01.1868 und 06.02.1868.

Paris, AN, MC, ET XLIII (M^e LINDET), liasse 1069:
- *Dépot de pièces Cabet (Rude)*, Paris, 17.04.1868.

Paris, AN, MC, ET XLIII (M^e LINDET), liasse 1071:
- *Notoriété concernant M^{de} V^e Rude*, Paris, 04.06.1868 mit Kopie der Geburtsakte Sophie FREMIETS.

Paris, AN, MC, ET XLIII (M^e LINDET), liasse 1226.
- *Dépot jud^{iciale} du testament de Mac^e Faber (Réné Louis) décédé à Paris [...] le 6 Janvier 1881.*
[Testament Françoise FABER, geb. CABET] Paris, 13.01.1881.
- *Notoriété après le décès de Mac^e Faber*, Paris, 22.01.1881.

Paris, AN, MC, ET XLIII (M^e LINDET), liasse 1278.
- *Délivrance et décharge de legs.* [FABER] Paris, 28.05.1884.
- *Dépôt d'ord.^{ce} d'envoi en p.[ossession]* [FABER].

PARIS, ARCHIVES DE PARIS

Paris, Archives de Paris, D¹ P4 / 380, *Calepin du Cadastre de 1862*:
"Rue d'Enfer", Nr. 66 [spätere Hausnummer hinzugefügt: Nr. 32].

Paris, Archives de Paris, D¹ P4 / 380, *Calepin du Cadastre de 1862*:
"Rue des Feuillantines", Nr. 90.

Paris, Archives de Paris, D¹ P4 / 438, *Calepin du Cadastre de 1862*:
"Rue des Feuillantines", Nr. 90.

Paris, Archives de Paris, DQ18 / 83, *Sommier des biens fonciers de Paris*.

Paris, Archives de Paris, D12 U1 / 151, *Justice de paix*:
- *Conseil de famille Cabet*, Paris, 31.08.1865.

Paris, Archives de Paris, DQ7 / 10280, Doppelseite 8 rechts und Doppelseite 9 links, Nr. 515:
- *Déclaration de Succession*.

ROM, ACADÉMIE DE FRANCE À ROME

Rom, Académie de France à Rome (Villa Médicis), Archiv, Karton Nr. 13: *Guillon-Lethière. 1807-1816. Correspondance (Paris)*:

- Fol. 408 / 409: Schriftführer (*Directeur de Correspondance*) für das Innenministerium (i.A.) an Guillaume [GUILLON-] LETHIÈRE (Directeur de l'École de Rome), Paris, 09.12.1814, angekommen in Rom: 03.01.1815.

TERVUEREN, KHK, ARCHIV

SUYS 1826

SUYS, [Tilman]: "Description du Domaine de S.A.R. le Prince d'Orange à Tervueren." Brüssel, 05.03.1826. Tervueren, KHK, Archiv, Ms 196. Beschreibung in frz. Sprache: 57 Seiten m. Anmerkungen von VANDERSANDE.

VANDERSANDE [1855-1878]

VANDERSANDE, Barthélémy Louis: Anmerkungen im Ms von: SUYS 1826.

WÜRZBURG, STAWÜ

ENDRES 1818

Würzburg, StAWü, SA, KA FE 23^b:

"Notices sur le tableau [/] de M^r David [/] représentant les adieux de Télémaque [/] et d'Eucharis [/] acheté [/] par Monsieur le Comte de Schoenborn [/] Wiesentheid pendant son séjour à Bruxelles [/] l'hiver 1818 [/] Les lettres, dont il y a copie dans ces cahiers [/] ont été communiquées par M^r David au [/] soussigné, qui leur a ajouté toutes les notices [/] qu'il a trouvées dans les feuilles publiques [/] concernant le même tableau. A.V. Endres gouverneur [/] du jeune Comte de Schoenborn. [/] Bruxelles _ Juin 1818."

[= Reisetagebuch von ENDRES mit späteren Ergänzungen]

COGELS 1818

Würzburg, StAWü, SA, KA FE, 47: Korrespondenz COGELS

ZEITSCHRIFTENARTIKEL

Affiches, annonces et avis divers de la ville de Dijon Siehe unter *Journal de la Côte-d'Or*

L'Ami du Roi et de la Patrie – Vincit amor patriae

[o.V.] in: L'Ami du Roi et de la Patrie (29.12.1823)

[o.V.]: [o.T.]

In: *L'Ami du Roi et de la Patrie*. [2. Jg.], Nr. 363, 29.12.1823, S. 3.

[o.V.] in: L'Ami du Roi et de la Patrie (12.01.1824)

[o.V.]: "Article communiqué."

In: *L'Ami du Roi et de la Patrie*. [3. Jg.], Nr. 12, 12.01.1824, S. 3.

DE HEYN in: L'Ami du Roi et de la Patrie (16.01.1824)

HEYN, Michiels DE: [o.T.]

In: *L'Ami du Roi et de la Patrie*. [4. Jg.], Nr. 16, 16.01.1824, S. 3.

Annales Belges des Sciences, Arts et Littératures Später:
Annales Belges des Sciences, des Lettres et des Arts

"Un de vos Abonnés" in: Annales Belges [1818]

"Un de vos Abonnés": "Nouvelles Littéraires des Sciences et des Arts [Gand, 15 avril 1818]."

In: *Annales Belges*. Bd. 1. Gand [1818], S. 205-208.

CORNELISSEN [1818] in: Annales Belges [1818]

CORNELISSEN, M[onsieur] [Égide-] N[orbert]: "Beaux-Arts. Eucharis et Télémaque (I) – Première Partie."

In: *Annales Belges*. Bd. 1. Gand [1818], S. 383-393.

CORNELISSEN [1818] in: Annales Belges [1818]

CORNELISSEN, M[onsieur] [Égide-] N[orbert]: "Beaux-Arts. Eucharis et Télémaque. Deuxième et dernière Partie."

In: *Annales Belges*. Bd. 2. Gand [1818], S. 23-34.

[N.C.] in: Annales Belges (1820)

[N.C.] [= vermutl. Égide-Norbert CORNELISSEN]: "Beaux-Arts – Industrie Nationale. Salon de Gand."

In: *Annales Belges*. III^me Livraison. Bd. 6. 09/1820. S. 113-116.

N.C. [CORNELISSEN] in: Annales Belges (1820)

N.C. [= vermutl. Égide-Norbert CORNELISSEN]: "Beaux-Arts. De l'Influence de la Mode sur les arts du Dessin, dans la partie méridionale du royaume. Discours lu, par extrait, le 18 août 1820, dans une séance publique de la Société royale des Beaux-Arts et de Littérature, à Gand." [= Rede gehalten durch VAN HUFFEL].

In: *Annales Belges*. III^me Livraison. Bd. 6. 09/1820. S. 166-180 und Fortsetzung in IV^me Livraison. 10/1820, S. 166-180, 235-242.

L'Artiste

L'Artiste. Bulletin des arts, des sciences et de l'industrie. [Untertitel: 1. (1831-1838) u. 2. (1839-1841) Série: *Journal de la littérature et des beaux-arts*; 1860-1870: *beaux-arts et belles lettres*] Reprint 1972 bzw. 2006 [Paris 1831-1904].

RAYMOND in: L'Artiste (1833)

RAYMOND, Michel: "Beaux-Arts - Ouverture du Salon de 1833. Premier Article."

In: *L'Artiste*. Première Série, Bd. 5, Paris (1833), S. 57-61.

JANIN in: L'Artiste (1833)

JANIN, Jules: "Alfred et Tony Johannot."

In: *L'Artiste*. Première Série, Bd. 5, Paris (1833), S. 146-148.

[o.V.] in: L'Artiste (1836)

[o.V.]: "Salon de 1836. (IX^e Article.) Peinture."

In: *L'Artiste*. Première Série, Bd. 11 Paris (1836), S. 165-170.

[o.V.] in: L'Artiste (1841)

[o.V.]: "Société des amies des arts de Lyon. Exposition de 1841."

In: *L'Artiste*. 2^e Série. Bd. 7, Paris (1841), S. 144-147.

[o.V.] in: L'Artiste (1842)

[o.V.]: "SALON DE BRUXELLES. Exposition de 1842."

In: *L'Artiste*. 3^e Série. Bd. 2, Paris (1842), S. 310-314.

Courrier de la Côte d'Or – Journal Politique et littéraire, commercial, industriel et agricole [CCO]

SCHINDLER in: CCO (04.08.1840)

SCHINDLER, Felix: "Feuilleton. Exposition dijonnaise de 1840. Peinture. Sixième et dernier article."

In: *Courrier de la Côte d'Or. Journal politique, littéraire, commercial, industriel et agricole*. 2. Jg., Nr. 93, 04.08.1840. S. [1]-[2].

L'Émancipation

[o.V.] in: L'Émancipation (09.07.1835)

[o.V.]: [Besprechung von Prosper DE BARANTE].

In: *L'Émancipation*. 6. Jg., Nr. 190, 09.07.1835, S. [1].

[o.V.] in: L'Émancipation (09.07.1835)

[o.V.]: [Besprechung von Prosper DE BARANTE].

In: *L'Émancipation*. 6. Jg., Nr. 218, 06.08.1835, S. [1].

J.L. in: L'Émancipation (28.08.1835)

J.L.: "Exposition de Gand. Au Rédacteur."

In: *L'Émancipation*. 6. Jg., Nr. 240, 28.08.1835., S. [3].

K.Z. in: L'Émancipation (16.09.1842)

K.Z.: "Salon de Bruxelles de 1842. (4^e Article.) MM. Larivière – Mathieu – Leys – Blanchart – Observation à la commission directrice sur l'agencement des tableaux. – M. De Block – Remarque sur quelques amateurs de peinture. – M. Hunin. – M^{me} Sophie Rude."

In: *L'Émancipation*. 13. Jg., Nr. 259, 16.09.1842, S. 1-2.

Gazette générale des Pays-Bas

[o.V.] in: Gazette générale des Pays-Bas (25.06.1818)

[o.V.]: "Bruxelles, 24 Juin."

In: *Gazette générale des Pays-Bas*. [o. Jg., gegr. vor 1816] Nr. 892, 25.06.1818, S. 4.

Le Globe – Journal Quotidien

[o.V.] in: Le Globe (02.08.1830)

[o.V.]: [o.T.]

In: *Le Globe*. [o. Jg.], [o. Nr.], 02.08.1830, S. 646.

JOLY in: Le Globe (27./28.09.1842)

JOLY, Victor: "FEUILLETON DU GLOB[E]. Revue du Salon. (Onzième article)."

In: *Le Globe*. [o. Jg.] Nr. 399, 27./28.09.1842, S. 1-2.

L'Impartial

[o.V.] in: L'Impartial (05.10.1864)

[o.V.]: [o.T.]

In: *L'Impartial*, [o. Jg.], [o. Nr.], 05.10.1864, [o.S.].

[o.V.] in: L'Impartial (06.08.1865)

[o.V.]: [Nachruf auf Demarle]

In: *L'Impartial*. [o. Jg.], [o. Nr.], 06.08.1865, [o.S.].

[o.V.] in: L'Impartial (23.12.1865)

[o.V.]: "A la Mémoire de M. Demarle (Extrait de *L'Impartial* du 23 décembre 1865)."

In: *L'Impartial*. [o. Jg.], [o. Nr.], 23.12.1865, [o.S.].

L'Impartial Bourguignon

[o.V.] L'Impartial Bourguignon (18.12.1867)

[o.V.]: [Nachruf, beginnend mit: "Mme veuve Rude, née Sophie Frémyet, vient de mourir à Paris, [...]"]

In: *L'Impartial Bourguignon*. 3. Jg., Nr. 252, 18.12.1867, S. [2].

Journal d'Anvers et de la province

[o.V.] in: Journal d'Anvers (30.12.1823)

[o.V.]: [o.T.]

In: *Journal d'Anvers*. [o. Jg.], [o. Nr.], 30.12.1823, S. 2.

Journal des artistes. Revue pittoresque consacrée aux artistes et aux gens du monde

[o.V.] in: Journal des Artistes (24.04.1836)

[o.V.]: "Exposition de 1836. (9^me article.) Peinture."

In: *Journal des artistes*. 10. Jg. Bd. 1, Nr. 17, 24.04.1836, S. 256-265.

[o.V.] in: Journal des artistes (28.03.1841)

[o.V.]: "Salon de 1841."

In: *Journal des artistes*. 15. Jg. Bd. 1, Nr. 13, 28.03.1841, S. 195-196.

Journal de la Belgique

DE HEYN in: Journal de la Belgique (29.12.1823)

DE HEYN, Michiels: "EXPOSITION AU MUSÉE."

In: *Journal de la Belgique*. Bd. 40, Nr. 363, 29.12.1823, S. 355.

[o.V.] in: Journal de la Belgique (06.01.1824)

[o.V.]: [o.T.]

In: *Journal de la Belgique*. Bd. 41, Nr. 5, 06.01.1824, S. 24.

[o.V.] in: Journal de la Belgique (16.01.1824)

[o.V.]: Artikel beginnend mit "Les administrateurs des deux établissemens de charité de Sainte-Gertrude."

In: *Journal de la Belgique*. Bd. 41, Nr. 16, 16.01.1824, S. 63.

[o.V.] in: Journal de la Belgique (17.07.1826)

[o.V.]: "Affaires de la Grèce" und Artikel beginnend mit "M. Riquier, auteur de la tragédie de *Charles I^{er}* [...]."

In: *Journal de la Belgique*. Bd. 51, Nr. 198, 17.07.1826, S. 66.

Journal du Commerce

[o.V.] in: Journal du Commerce (28.07.1818)

[o.V.]: [o.T.]

In: *Journal du Commerce*. [25. Jg.], [o. Nr.], 28.07.1818, [o. S.].

Journal de la Côte-d'Or [JCO]² ehem. Affiches, annonces et avis divers de la ville de Dijon

[o.V.] in: JCO (26.12.1811)

[o.V. – Louis FREMIET?]: "Nécrologie" [zu François DEVOSGE].

In: *Affiches, annonces et avis divers de la ville de Dijon*. 18. Jg., Nr. 104, 26.12.1811, S. 833/834.

[o.V.] in: JCO (16.01.1812)

[o.V.]: "Exécution d'un monument public, a la mémoire de M. Devosges, fondateur et professeur de l'Ecole de Peinture et Sculpture de Dijon."

In: *Affiches, annonces et avis divers, de la Ville de Dijon*. [19. Jg.], [o. Nr.] 16.01.1812, Nr. 2, S. 18.

[o.V.] in: JCO (08.03.1812)

[o.V.]: Anzeige, beginnend mit "M. Devosge, professeur de peinture à l'École spéciale, [...]."

In: *Affiches, annonces et avis divers de la ville de Dijon*. [19. Jg.], Nr. 15 (bis), 08.03.1812, S. 126.

[o.V.] in: JCO (23.08.1812)

[o.V.]: Artikel, beginnend mit "M. Devosge, professeur de peinture à l'Ecole spéciale de Dijon [...]."

In: *Affiches, annonces et avis divers de la ville de Dijon*. [19. Jg.], [o. Nr.], 23.08.1812, S. 328.

[NAIGEON] in: JCO (17.02.1814)

NAIGEON, [o. Vorname] [im Namen von]: Anzeige, beginnend mit: "M. Naigeon, professeur de dessin à l'Ecole des beaux Arts [...]."

In: *JCO*. [14. Jg.], Nr. 8, 17.02.1814, S. 71.

[DEVOSGE] in: JCO (17.02.1814)

DEVOSGE, Anatole [im Namen von]: Anzeige, beginnend mit "M. Devosge a l'honneur de prévenir le public [...]."

In: *JCO*. 14. Jg., Nr. 8, 17.02.1814, S. 71/72.

[o.V.] in: JCO (02.08.1818)

[o.V.]: Artikel, beginnend mit "Mademoiselle Sophie Fremiet, qui avait reçu ici de MM. Devosge père et [f]ils [...]."

In: *JCO*. 18. Jg., Nr. 53, 02.08.1818, S. 424.

² Le *Journal de la Côte-d'Or*. Seit dem 12.01.1812: *Affiches, annonces et avis divers de la Ville de Dijon*; seit dem 23.01.1814: *Journal de la Cote d'Or et affiches de la ville de Dijon*; seit dem 10.02.1814: *Journal de la Côte-d'Or*; seit dem 22.05.1814: *Petites affiches de Dijon*; seit dem 19.03.1815: *Journal de Dijon*; seit dem 30.03.1815: *Journal de la Côte-d'Or*; seit dem 06.04.1815: *Journal de la Côte-d'Or*; seit dem 01.02.1818: *Journal d'Annonces de littérature, de sciences et arts du département de la Côte d'Or*; seit dem 01.07.1819: *Journal politique et littéraire de la Côte d'Or*; seit dem 01.05.1840: *Journal de la Côte d'Or*.

[o.V.] in: JCO (15.07.1819)

[o.V.]: Artikel, beginnend mit "M. David vient de terminer à Bruxelles [...]."
In: JCO. 19. Jg., Nr. 54, 15.07.1819, S. 454.

[o.V.] in: JCO (19.08.1819)

[o.V.]: [o.T.].
In: JCO. 19. Jg. Nr. 64, 19.08.1819, S. 532.

Un de vos Abonnés in: JCO (05.09.1819)

Un de vos Abonnés: "Dijon, le 3 septembre 1819."
In: JCO. 19. Jg., Nr. 69, 05.09.1819, S. 569-570.

Un de vos Abonnés in: JCO (19.09.1819)

Un de vos Abonnés: "Dijon, le 17 septembre 1819. A [sic] Rédacteur."
In: JCO. 19. Jg., Nr. 73, 19.09.1819, S. 605-607.

[o.V.] in: JCO (01.09.1820)

[o.V.]: "Beaux-Arts."
In: JCO. 20. Jg. Nr. 102, 01.09.1820, S. 889-890.

[o.V.] in: JCO (30.05.1824)

[o.V.]: "Beaux-Arts."
In: JCO. 24. Jg., Nr. 65, 30.05.1824, S. 517/518.

[o.V.] in: JCO (31.08.1825)

[o.V.]: Artikel, beginnend mit: "Le célèbre David avait envoyé à Gand [...]."
In: JCO, 25. Jg., Nr. 104, 31.08.1825, S. 852.

[o.V.] in: JCO (01.09.1837)

[o.V.]: "Dijon, 31 Aout 1837, Exposition Dijonnaise, peinture."
In: JCO. 37. Jg., Nr. 105, 01.09.1837, S. [1].

[o.V.] in: JCO (03.09.1837)

[o.V.]: "Dijon, 2 Septembre 1837, Exposition Dijonnaise. Peinture (2^e article)."
In: JCO. 37. Jg., Nr. 106, 03.09.1837, S. [1].

[o.V.] in: JCO (29.07.1840)

[o.V.]: "Exposition dijonnaise. – 1840. (Deuxième article)."
In: JCO. 40. Jg., Nr. 91, 29.07.1840, S. [1].

BOISSARD in: JCO (08.08.1857)

BOISSARD, Yves: "Exposition de 1857. Artistes nés dans le département de la Côte-d'Or. Premier article. Peinture."
In: JCO. 57. Jg., Nr. 95, 08.08.1857, S. [1]-2.

BOISSARD in: JCO (11.08.1857)

BOISSARD, Yves: "Exposition 1857. Artistes nés dans le département de la Côte d'Or. Peinture."
In: JCO. 57. Jg., Nr. 96, 11.08.1857 S. [1]-2.

[TERNANTE] in: JCO (05.08.1858)

[TERNANTE, Amédée]: "Chronique locale. Exposition de Dijon. Beaux-Arts (suite)."
In: JCO. 58. Jg., Nr. 93, 05.08.1858, S. 2-3.

[TERNANTE] in: JCO (07.08.1858)

[TERNANTE, Amédée]: "Chronique locale. Exposition de Dijon. Beaux-Arts. (Suite – 6^e article)."
In: JCO. 58. Jg., Nr. 94, 07.08.1858, S. 2-3.

Journal Politique, administratif, judiciaire, commercial et littéraire de la Flandre Orientale et Occidentale.

C*** in: Journal [...] de la Flandre (09.06.[1818])**

C***** [CORNELISSEN, Égide-Norbert?]: "SUR LE TABLEAU DE M. DAVID, exposé dans notre ville."
In: Journal [...] de la Flandre. [o. Jg.], Nr. 771, 09.06.[1818], S. 3.

[o.V.] in: Journal [...] de la Flandre (10.06.1818)

[o.V.]: "Gand, 10 Juin."
In: Journal [...] de la Flandre. [o. Jg.], Nr. 772, 10.06.1818, S. [1].

[o.V.] in: Journal [...] de la Flandre (13.06.1818)

[o.V.]: "TABLEAU DE TÉLÉMAQUE ET D'EUCCHARIS. Au profit de l'Atelier de Charité."
In: Journal [...] de la Flandre. [o. Jg.], Nr. 775, 13.06.1818, S. [1].

[o.V.] in: Journal [...] de la Flandre (14.06.1818)

[o.V.]: "GAND, 14 Juin."
In: Journal [...] de la Flandre. [o. Jg.], Nr. 776, 14.06.1818, S. 2.

[o.V.] in: Journal [...] de la Flandre (06.07.1818)

[o.V.]: "BRUXELLES, 4 Juillet."
In: Journal [...] de la Flandre. [o. Jg.], Nr. 798, 06.07.1818, S. [1].

Journal de Gand

[o.V.] in: Journal de Gand (14.02.1819)

[o.V.]: "Gand, 14 février. Article communiqué."

In: *Journal de Gand*. [o. Jg., gegr. vor 1816] Nr. 45, 14.02.1819.

[o.V.] in: Journal de Gand (26.07.1820)

[o.V.]: [o.T.]

In: *Journal de Gand*. [o. Jg.], Nr. 208, 26.07.1820, S. 2-3.

[o.V.] in: Journal de Gand (06.08.1820)

[o.V.]: "GAND, 6 août."

In: *Journal de Gand*. [o. Jg.], Nr. 219, 06.08.1820, S. 3.

[o.V.] in: Journal de Gand (07.08.1820)

[o.V.]: "GAND, 6 août."

In: *Journal de Gand*. [o. Jg.], Nr. 220, 07.08.1820, S. 3.

[o.V.] in: Journal de Gand (07.08.1820)

[o.V.]: "Sculpture."

In: *Journal de Gand*. [o. Jg.], Nr. 220, 07.08.1820, S. 3.

[o.V.] in: Journal de Gand (08.08.1820)

[o.V.]: "Pays-Bas, Gand, 8 août. Fête du 6 Aout [sic]."

In: *Journal de Gand*. [o. Jg.], Nr. 221, 08.08.1820, S. 3.

[o.V.] in: Journal de Gand (09.08.1820)

[o.V.]: "Discours prononcé par M. van Huffel, président de la Société royale des Beaux-Arts."

In: *Journal de Gand*. [o. Jg.], Nr. 222, 09.08.1820, S. 3-4.

[o.V.] in: Journal de Gand (09.08.1820)

[o.V.]: "(Art. comm.)."

In: *Journal de Gand*. [o. Jg.], Nr. 222, 09.08.1820, S. 3.

[o.V.] in: Journal de Gand (19.08.1820)

[o.V.]: [o.T.]

In: *Journal de Gand*. [o. Jg.], Nr. 232, 19.08.1820, S. 3.

[o.V.] in: Journal de Gand (23.08.1820)

[o.V.]: [o.T.]

In: *Journal de Gand*. [o. Jg.], Nr. 236, 23.08.1820, S. 3.

[o.V.] in: Journal de Gand (26.08.1826)

[o.V.]: "Feuilleton."

In: *Journal de Gand*. [o. Jg.], Nr. 238, 26.08.1826, S. [1].

Journal de Paris

[o.V.] in: Journal de Paris (29.07.1818)

[o.V.]: [o.T.]

In: *Journal de Paris*. [25. Jg.], Nr. 210, 29.07.1818, S. 2.

Kunst-Blatt

[o.V.] in: Kunst-Blatt (06.01.1820)

[o.V.]: [Artikel, beginnend mit: "Mehrere öffentliche Blätter ..."].

In: *Kunst-Blatt*. [5. Jg.] Nr. 2, 06.01.1820, S. 8.

SCHEIGHÄUFER in: Kunst-Blatt (27.03.1820)

SCHEIGHÄUFER [o. Vorn., Dr. aus Straßburg]: "Ueber die enkaustische Glasmalerei."

In: *Kunst-Blatt*. [5. Jg.], Nr. 25, 27.03.1820, S. [97]-99.

SPETH in: Kunst-Blatt (03.04.1820)

SPETH, B.: "Zur Geschichte der Glasmalerey."

In: *Kunst-Blatt*. [5. Jg.], Nr. 27, 03.04.1820, S. [105]-108.

SPETH in: Kunst-Blatt (06.04.1820)

SPETH, B.: "Zur Geschichte der Glasmalerey." [Fortsetzung].

In: *Kunst-Blatt*. [5. Jg.], Nr. 28, 06.04.1820, S. [107]-112.

SPETH in: Kunst-Blatt (10.04.1820)

SPETH, B.: "Zur Geschichte der Glasmalerey." [Beschluß].

In: *Kunst-Blatt*. [5. Jg.], Nr. 29, 10.04.1820, S. [111]-114.

[o.V.] in: *Kunst-Blatt* (12.10.1820)

[o.V.]: "Königliche Societät der schönen Künste und Literatur in Gent. Concours und Preisvertheilung von 1820."
In: *Kunst-Blatt*. [5. Jg.], Nr. 82, 12.10.1820, S. [325]-326.

P.A. [COUPIN] in: *Kunst-Blatt* (25.07.1825)

P.A. [COUPIN, Pierre-Alexandre]: "Paris, den 3. Juli 1825, Malerey."
In: *Kunst-Blatt*. [10. Jg.], Nr. 59, 25.07.1825, S. 234.

VOISIN in: *Kunst-Blatt* (10.10.1825)

VOISIN, A.: "Gent."
In: *Kunst-Blatt*. [10. Jg.], Nr. 81, 10.10.1825, S. 324.

V[OISIN] in: *Kunst-Blatt* (08.02.1827)

V[OISIN]: "Kunstaustellungen zu Gent und Amsterdam, im Dezember 1826." [Fortsetzung].
In: *Kunst-Blatt*. [12. Jg.], Nr. 12, 08.02.1827, S. 46-48.

t.d. in: *Kunst-Blatt* (21.01.1828)

t. d.: "Kunstaustellung in Brüssel (1827)."
In: *Kunst-Blatt*. [13. Jg.], Nr. 6, 21.01.1828, S. 22-23.

Magazin Pittoresque

[o.V.] in: *Magazin Pittoresque* (1838)

[o.V.]: "La Hollande. Habitations et Costumes."
In: *Magazin Pittoresque*. 6. Jg. I^{ère} livraison, 1838, S. 12-14.

Messenger des sciences et des arts

[o.V.] *Messenger des Sciences et des arts* (01-02/1824)

[o.V.]: Artikel, beginnend mit: "La Société royale des Beaux-Arts à Gand, ouvre annuellement deux salons [...]."
In: *Messenger des sciences et des arts. Recueil publié par la Société Royale des Beaux-Arts et des Lettres, et par celle d'Agriculture et de Botanique de Gand*. Gent 1823 [sic! 1824], IX^{me} et X^{me} livraisons, (01-02/1824) S. 414-415.

L'Oracle

[o.V.] in: *L'Oracle* (27.05.1818)

[o.V.]: "ROYAUME DES PAYS-BAS. De Bruxelles, le 26 mai."
In: *L'Oracle*. [18. Jg.], Nr. 147, 27.05.1818, S. 4.

[o.V.] in: *L'Oracle* (01.06.1818)

[o.V.]: "[ROYAUME DES PAYS-BAS.] De Bruxelles, le 31 mai."
In: *L'Oracle*. [18. Jg.], Nr. 152, 01.06.1818, S. 3.

[o.V.] in: *L'Oracle* (08.06.1818)

[o.V.]: "[ROYAUME DES PAYS-BAS.] Bruxelles, le 7 juin."
In: *L'Oracle*. [18. Jg.], Nr. 159, 08.06.1818, S. 3.

[o.V.] in: *L'Oracle* (14.06.1818)

[o.V.]: "ROYAUME DES PAYS-BAS. De Gand, le 13 juin."
In: *L'Oracle*. [18. Jg.], Nr. 165, 14.06.1818, S. 3.

DE HEYN in: *L'Oracle* (21.06.1818)

DE HEYN, Michiels: "Bruxelles, le 19 juin 1818. L'administrateur-secrétaire de l'établissement de Charité de Sainte-Gertrude, à MM. les rédacteurs de l'Oracle."
In: *L'Oracle*. [18. Jg.], Nr. 172, 21.06.1818, S. 3-4.

[o.V.] in: *L'Oracle* (26.06.1818)

[o.V.]: Artikel, beginnend mit: "Le beau tableau de M. David."
In: *L'Oracle*. [18. Jg.], Nr. 177, 26.06.1818, S. 3.

[VANDERFOSSE / CYLEN] in: *L'Oracle* (05.07.1818)

[VANDERFOSSE, C.; CYLEN, P.]: "Copie d'une lettre adressé par la régence de Bruxelles à M. David. Bruxelles, le 3 juillet 1818."
In: *L'Oracle*. [18. Jg.], Nr. 186, 05.07.1818, S. 4.

[DE HEYN] in: *L'Oracle* (05.07.1818)

[DE HEYN, Michiels]: Bruxelles, le 3 juillet 1818. "*L'administrateur-secrétaire de l'établissement de Sainte-Gertrude à MM. les rédacteurs de l'Oracle.*"
In: *L'Oracle*. [18. Jg.], Nr. 186, 05.07.1818, S. 4.

ODEVAERE in: *L'Oracle* (06.07.1818)

ODEVAERE, J[oseph]: "À MM. Les rédacteurs de l'Oracle."
In: *L'Oracle*. [18. Jg.], Nr. 187, 06.07.1818, S. 3-4, hier: S. 3.

DAVID in: L'Oracle (08.07.1818)

DAVID, Jacques-Louis [Kopie durch DE HEYN, Michiels]: "De Bruxelles, le 7 juillet. À MM. les administrateurs des établissements de Sainte-Gertrude et des Ursulines."
In: *L'Oracle*. [18. Jg.], Nr 189, 08.07.1818, S. 4.

[o.V.] in: L'Oracle (10.07.1818)

[o.V.]: "Bruxelles, le 10 juillet."
In: *L'Oracle*. [18. Jg.], Nr. 191, 10.07.1818, S. 4.

[o.V.] in: L'Oracle (12.07.1818)

[o.V.]: "ROYAUME DES PAYS-BAS. De Bruxelles, le 11 juillet."
In: *L'Oracle*. [18. Jg.], Nr. 193, 12.07.1818, S.4.

[o.V.] in: L'Oracle (15.07.1818)

[o.V.]: "ROYAUME DES PAYS-BAS. De Bruxelles, le 14 juillet."
In: *L'Oracle*. [18. Jg.], Nr. 196, 15.07.1818, S. 3.

[o.V.] in: L'Oracle (09.08.1820)

[o.V.]: "ROYAUME DES PAYS-BAS. De Gand, le 6 août."
In: *L'Oracle*. [20. Jg.], Nr. 222, 09.08.1820, S. 3.

[o.V.] in: L'Oracle (10.08.1820)

[o.V.]: "ROYAUME DES PAYS-BAS. De Gand, le 8 août."
In: *L'Oracle*. [20. Jg.], Nr. 223, 10.08.1820, S. 3.

[o.V.] in: L'Oracle (02.12.1820)

[o.V.]: "ROYAUME DES PAYS-BAS. De Bruxelles, le 1^{er} décembre."
In: *L'Oracle*. [20. Jg.], Nr. 337, 02.12.1820, S. 4.

[o.V.] in: L'Oracle (09.12.1820)

[o.V.]: "ROYAUME DES PAYS-BAS. De Bruxelles, le 8 décembre"
In: *L'Oracle*. [20. Jg.], Nr. 344, 09.12.1820, S. 3-4.

M.D.H. [DE HEYN] in: L'Oracle (13.12.1820)

M.D.H. [= D[E] H[EYN], Michiels]: "ROYAUME DES PAYS-BAS. De Bruxelles, le 12 décembre."
In: *L'Oracle*. [20. Jg.], Nr. 348, 13.12.1820, S. 3.

DE HEYN in: L'Oracle (16.12.1820)

DE HEYN, Michiels: "ROYAUME DES PAYS-BAS. De Bruxelles, le 15 décembre."
In: *L'Oracle*. [20. Jg.], Nr. 351, 16.12.1820, S. 3.

DE HEYN in: L'Oracle (29.12.1823)

DE HEYN, Michiels: "ROYAUME DES PAYS-BAS. De Bruxelles, le 28 décembre."
In: *L'Oracle*. [23. Jg.], Nr. 363, 29.12.1823, S. 2-4.

[o.V.] in: L'Oracle (06.04.1825)

[o.V.]: ["Réclamation" in bezug auf das Gemälde "Wolf, dit Bernard"]
In: *L'Oracle*. [25. Jg.], Nr. 96, 06.04.1825, S. 2-3.

[o.V.] in: L'Oracle (11.02.1826)

[o.V.]: "Bruxelles, le 1826."
In: *L'Oracle*. [26. Jg.], Nr. 42, 11.02.1826, S. 4.

La Renaissance – Chronique des Arts et de la Littérature

[o.V.] in: La Renaissance (1841-1842)

[o.V.]: "Mons, le 23 juin 1841. Exposition de Mons."
In: *La Renaissance*. Hrsg. Association Nationale pour favoriser les Arts en Belgique. Bd. 3, Nr. 11, Brüssel, 1841-1842, S. 44.

[ROBIN] in: La Renaissance (1842-1843)

[ROBIN, Charles]: "Salon National de 1842, (Suite)."
In: *La Renaissance*. Hrsg. Association nationale pour favoriser les arts en Belgique. Bd.4, Brüssel 1842-1843, S. 97-108.

Revue artistique et littéraire

PAULY in: Revue artistique et littéraire (1866)

PAULY, Alphonse: "Bulletin nécrologique."
In: *Revue artistique et littéraire*, 7. Jg., Bd. 10, 1866, S. 16-20.

Revue Encyclopédique – Analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans les Science[s], les Arts industrielle, la Littérature et les Beaux-Arts [Rev. Enc.]

[o.V.] in: Rev. Enc. (05/1826)

[o.V.]: "BEAUX-ARTS. – Exposition de tableaux au profit des Grecs."
In: *Revue encyclopédique*. Bd. 30, Paris (05/1826), S. 578-579.

P.A. [COUPIN] in: Rev. Enc. (01/1827)

P.A. [COUPIN, Pierre-Alexandre]: "Reclamations. Tableaux de David. Exposition des Grecs."
In: *Revue encyclopédique*. Bd. 33, Paris (01/1827), S. 336.

Revue de la Côte d'Or et de l'ancienne Bourgogne, Journal littéraire, Industriel, Agricole et Commercial

NOUVION in: Revue de la Côte d'Or (20.06.1841)

NOUVION, Victor D.: "Les artistes bourguignons au Salon de 1841."
In: *Revue de la Côte d'Or*, 6. Jg., Nr. 34, 20.06.1841, S. [1].

Revue Universelle

MERRUAU in: Revue Universelle (1838)

MERRUAU, Paul: "Beaux-Arts: Salon de 1838."
In: *Revue Universelle*, II (1838), S. 246-59, S. 340-51, S. 488-98.

Le Spectateur Belge. Ouvrage historique, littéraire, critique et moral.

[o.V.] in: Le Spectateur Belge (1821)

[o.V.]: "Mouvement de l'opinion. – Plan des libéraux en France pour recommencer la révolution."
In: *Le Spectateur Belge*, Bd. 13. Nr. 4, (1821), S. [161]-185.

Le Spectateur de Dijon – Journal Politique, littéraire et industriel

[o.V.] in: Le Spectateur de Dijon (22.03.1836)

[o.V.]: "Correspondance inédite de Voltaire."
In: *Spectateur de Dijon*. 7. Jg., Nr. 41, 22.03.1836, S. [1]-[3].

[o.V.] in: Le Spectateur de Dijon (06.04.1836)

[o.V.]: "Correspondance inédite de Voltaire."
In: *Spectateur de Dijon*. 7. Jg., Nr. 49, 06.04.1836, S. [1]-[2].

LORAIN in: Le Spectateur de Dijon (11.04.1836)

LORAIN, P.: "Correspondance inédite de Voltaire."
In: *Spectateur de Dijon*. 7. Jg., Nr. 51, 11.04.1836, S. [1]-[3].

[o.V.] in: Le Spectateur de Dijon (20.08.1837)

[o.V.]: "Feuilleton. Exposition Dijonnaise de 1837. Peinture."
In: *Le Spectateur de Dijon*. 8. Jg., Nr. 116, 20.08.1837, S. [1]-[2].

[o.V.] in: Le Spectateur de Dijon (22.08.1837)

[o.V.]: "Feuilleton. Exposition Dijonnaise de 1837. Peinture."
In: *Le Spectateur de Dijon*. 8. Jg., Nr. 117, 22.08.1837, S. [1]-[2].

[o.V.] in: Le Spectateur de Dijon (21.07.1840)

[o.V.]: "Feuilleton. Exposition Dijonnaise. Salon de 1840. (Premier article)."
In: *Le Spectateur de Dijon*. 11. Jg., Nr. 102, 21.07.1840, S. [1]-[2].

[o.V.] in: Le Spectateur de Dijon (23.07.1840)

[o.V.]: "Feuilleton. Des femmes première catégorie. *La femme libre. – La femme artiste.*"
In: *Le Spectateur de Dijon*. 11. Jg., Nr. 103, 23.07.1840, S. [1]-[3].

Un vieil amateur in: Le Spectateur de Dijon (14.06.1849)

Un vieil amateur. [Zur Exposition de Dijon i.J. 1849].
In: *Le Spectateur de Dijon*. 20. Jg., Nr. 71, 14.06.1849, S. [1]-[3].

Le Temps

[o.V.] in: Le Temps (06.07.1864)

[o.V.]: "Feuilleton du Temps du 6 Juillet. Salon de 1864. (10^e article). Portraits."
In: *Le Temps*. [4. Jg.], [o. Nr.], 06.07.1864, S. 1.

L'Union Bourguignonne – Journal de Dijon

SUTY in: L'Union Bourguignonne (18.09.1857)

SUTY, Claude: "Salon de 1857. Les Artistes Bourguignons. Peinture Religieuse. A M.A.D. (8^e article)."
In: *L'Union Bourguignonne*. 7. Jg., Nr. 183, 18.09.1857, S. [3].

SUTY in: *L'Union Bourguignonne* (20.09.1857)

SUTY, Claude: "Salon de 1857. Les Artistes Bourguignons. Peinture d'Histoire, de Genre et Portraits. A. M. A. D. (9^e article.) (Suite et fin.)."

In: *L'Union Bourguignonne*. 7. Jg., Nr. 191, 20.09.1857, S. [2]-[3].

SUTY in: *L'Union Bourguignonne* (26.09.1857)

SUTY, Claude: "Salon de 1857. Les artistes bourguignons. Peinture d'Histoire, de Genre et Portraits. A. M. A. D. (9^e article.) (Suite et fin.)."

In: *L'Union Bourguignonne*. 7. Jg., Nr. 191, 26.09.1857, S. [2]-[3].

SUTY in: *L'Union Bourguignonne* (29.09.1857)

SUTY, Claude: "Salon de 1857. Les Artistes Bourguignons. Peinture d'Histoire, de Genre et Portraits. A. M. A. D. (9^e article.) (Suite et fin.)."

In: *L'Union Bourguignonne*. 7. Jg., Nr. 191, 29.09.1857, S. [2]-[3].

[o.V.] in: *L'Union Bourguignonne* (17.12.1867)

[o.V.]: Nachruf, beginnend mit: "Mme veuve Rude, née Sophie Frémyet, vient de mourir à Paris, [...]."

In: *L'Union Bourguignonne*. 17. Jg., Nr. 247, 17.12.1867, S. [2].

Le Vrai Libéral

[o.V.] in: *Le Vrai Libéral* (25.06.1818)

[o.V.]: "Feuilleton du 25 Juin. Télémaque et Eucharis. Tableau de M. David."

In: *Le Vrai Libéral*. [2. Jg.], Nr. 176, 25.06.1818, S. [1]-3.

[o.V.] in: *Le Vrai Libéral* (14.07.1818)

[o.V.]: "Eucharis et Télémaque, par M. David."

In: *Le Vrai Libéral*. [2. Jg.], Nr. 195, 14.07.1818, S. 3-4.

XI.6 LITERATUR MIT QUELLENCHARAKTER

A

Almanach Royal 1816

Almanach Royal de la Cour des Provinces méridionales et de la Ville de Bruxelles, pour l'an 1816. Brüssel 1816.

ALVIN 1883

ALVIN, Louis: [Div. Artikel]. In: *Biographie Nationale. Publiée par l'Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique.* 44 Bde (incl. 16 suppléments). Brüssel, 1866-1985.

- [ALVIN, Louis]: "Fremiet (Louis)." (Biographie Nationale. Bd. 7 (1883), Sp. 295-298).

- [ALVIN, Louis]: "Fremiet (Sophie)." (Biographie Nationale. Bd. 7 (1883), Sp. 298-300).

- ALVIN, Louis: "Fremiet (Victorine)." (Biographie Nationale. Bd. 7 (1883), Sp. 300-301).

ANNET / TRIANON 1833

ANNET, A.; TRIANON, H.: *Examen critique du Salon de 1833.* Paris 1833.

Annuaire de l'Association des Artistes [div. Jahre]

Annuaire de l'Association des Artistes Peintres, Sculpteurs, Architectes, Graveurs et Dessinateurs. Fondée en Décembre 1844. Hrsg. Isidore-Justin Baron TAYLOR, Membre de l'Institut. [seit 1845, hier zitiert: 1845, 1853, 1855, 1856, 1868].

AZAÏS 1820

AZAÏS, Hyacinthe: *Jugement impartial sur Napoléon, [...] suivies d'un parallèle entre Napoléon et Cromwell, entre la révolution d'Angleterre et la Révolution française.* Paris 1820.

B

BARANTE 1839 [1824-1826]

BARANTE, Prosper de: *Histoire des Ducs de Bourgogne de la maison de Valois 1364-1477.* Paris 1839 [1824-1826].

BARÈRE DE VIEUZAC 1842

BARÈRE DE VIEUZAC, Bertrand: *Mémoires de B. Barère, membre de la Constituante, de la Convention, du Comité du salut public et de la Chambre des représentants.* Paris 1842.

[BAST] 1821

[BAST, Liévin Amand Marie DE]: *Annales du Salon de Gand ou Recueil des Productions des Artistes vivans de l'École Belgique; Choisies parmi les ouvrages de peinture, de sculpture, d'architecture et de gravure exposés au Musée le 1^{er} août 1820, et d'autres nouvelles productions de l'art, gravées au trait, avec l'explication des sujets et une notice sur les auteurs; dédiées à l'Académie Royale de Gand, Par le Secrétaire de la Société royale des Beaux-Arts et de Littérature, des Sciences et des Arts du Département du Nord à Douai, de l'Académie royale des Pays-Bas à Anvers, etc.* Gent 1821.

BAST 1823

BAST, Liévin-Armand-Marie DE: *Annales du Salon de Gand et de L'École Moderne des Pays-Bas; Recueil de morceaux choisis parmi les ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure, exposés au Musée en 1820, et d'autres nouvelles productions de l'art, gravés au trait, avec l'explication des sujets et une notice sur les artistes.* Gent 1823.

BAUDELAIRE 1846

BAUDELAIRE-DUFAYS [BAUDELAIRE, Charles]: "Le musée classique du Bazar Bonne-Nouvelle." *Feuilleton* in: *Corsaire-Satan*, 26.01.1846. [Reprint in: BAUDELAIRE, Charles: *Écrits sur l'art.* Hrsg. Michel SIMONIN. Paris 1999, S. 123-133].

BAUDELAIRE 1994 [1846]

BAUDELAIRE, Charles: *Der Künstler und das moderne Leben. Essays, "Salons", intime Tagebücher.* Hrsg. Henry SCHUMANN. 2. Aufl. Leipzig 1994.

BAUDOT 1815

BAUDOT, L[ouis]: *De la noblesse et du peuple français.* Dijon 1815.

[BAUDOT] 1837

[BAUDOT, Henri]: *Compte-Rendu de l'Exposition des Produits des Beaux-Arts et de l'Industrie. Année 1837.* Hrsg. Société des Amis des Arts de Dijon. Dijon [1837].

BAUDOT 1974 [1893]

BAUDOT, Marc-Antoine: *Notes historiques sur la Convention Nationale, le Directoire, l'Empire et l'Exil des Votants.* Genf 1974 [Paris 1893].

B* [BEAUCOUSIN] 1769**

B*** [BEAUCOUSIN, Christophe-Jean-François]: *Lettres sur le Salon de Peinture de 1769.* Paris 1769.

BELLIER DE LA CHAVIGNERIE in: BU [ca. 1856]

B. de L. [= BELLIER DE LA CHAVIGNERIE]: "Rude (François)." In: *Biographie universelle ancienne et moderne.* Hrsg. Joseph-François MICHAUD. 45 Bde. Paris 1845-1865, Bd. 37 [ca. 1856], S. 32-36.

BELLIER DE LA CHAVIGNERIE in: Chronique des Arts (1867)

BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, Émile: "Nécrologie de Sophie Frémiet." In: *La Chronique des Arts et de la Curiosité. Supplément à la Gazette des Beaux-Arts*. 1867, S. 301.

BELLIER / AUVRAY 1882-1887

Dictionnaire Général des Artistes de l'École Française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours. Hrsg. Émile BELLIER DE LA CHAVIGNERIE; Louis AUVRAY. 3 Bde. Paris (1882-1887).

BERTIÈRE 1990

BERTIÈRE, Simone: *La vie du Cardinal de Retz*. Paris 1990.

BERTRAND 1888

BERTRAND, Alexis: *François Rude*. Paris 1888 [= *Les artistes célèbres*, o. Bd.].

BOIS 1934

BOIS, Maurice: *Noisot. Capitaine sous-adjutant-major du Bataillon de l'île d'Elbe (1787-1861) et Rude statuaire (1784-1855). Le Monument de Fixin (Le Réveil de Napoléon)*. 2. verbesserte und ergänzte Auflage. Dijon 1934.

BONAFONT 1829

BONAFONT, Charles Philippe: *Cromwell et Napoléon, la révolution d'Angleterre et la révolution française parallèlement comparés, suivis de quelques pensées et réflexions morales et politiques par un ami de la vérité*. Wolfenbüttel 1829.

BOUTMY 1850 [1833?]

BOUTMY, Eugène: *Une Visite à Louvain, suivie des considérations d'un père de famille sur l'importante découverte de M. Jacotot et d'un modèle de questions à adresser aux élèves de l'enseignement universel sur le Télémaque*. 2. Aufl. Paris 1850 [1833?].

BOUTROUX 1820

BOUTROUX, L.-A. (de Montargis): *La Mort de Charles I^{er} ou les Régicides Anglais. Tragédie en cinq Actes*. Paris, London 1820.

BOUVIER 1828

BOUVIER, Pierre-Louis: *Manuel des jeunes artistes et amateurs en peinture*. Paris 1828.

BRISOT 1858

BRISOT, Joseph: *Le Salon de 1858 à l'exposition de Dijon*. Dijon, Paris 1858.

BULSTRODE 1721

BULSTRODE, Richard: *Memoirs and Reflections upon the Reign and Government of King Charles the 1st and King Charles the 1nd*. London 1721.

BURGER 1859

BURGER, W.: *Galerie d'Arenberg à Bruxelles. Catalogue complet de la Collection*. Paris, Brüssel, Leipzig 1859.

BUSSCHER [1845]

BUSSCHER, Edmond DE: *Précis Historique de la Société Royale des Beaux-Arts et de Littérature, de Gand. 1808-1845*. Gent [1845].

C**LE CAMUS DE MÉZIÈRES 1780**

LE CAMUS DE MÉZIÈRES, Nicolas: *Le Génie de l'architecture*. Paris 1780.

CHATEAUBRIAND 1838 [ca. 1826]

CHATEAUBRIAND, François René DE: "Les quatre Stuarts." [ca. 1826] In: *Œuvres de M. le Vicomte de Chateaubriand, Membre de l'Académie Française*. Paris 1838.

CHENNEVIÈRES 1979 [1883-1889]

CHENNEVIÈRES, Philippe DE: *Souvenirs d'un Directeur des Beaux-Arts*. Hrsg. Jacques FOUcart, Pierre ROSENBERG, Antoine SCHNAPPER. Paris 1979 [1883-1889].

CLAEYS [1892]

CLAEYS, Prosper: *Les Expositions d'œuvres d'Art à Gand. 1792 – 1892. Essai historique*. Hrsg. Société Royale pour l'Encouragement des Beaux-Arts. Gent [1892].

CLÉRY 1987 [1814]

CLÉRY, J.-B.: *Journal de ce qui s'est passé à la Tour du Temple*. Paris 1814. Hrsg. Jacques BROSSE. Paris 1987, S. [21]-110.

[COSTE] 1693

[COSTE, Pierre]: *Histoire de Louis de Bourbon II de nom, Prince de Condé, premier Prince du Sang*. Köln 1693.

COUPIN 1827

COUPIN, P[ierre] A[lexandre]: *Essai sur J. L. David, peintre d'histoire*. Paris 1827.

D

DAVID 1880

DAVID, Jacques-Louis Jules: *Le peintre Louis David 1748-1825. Souvenirs et Documents inédits*. Paris 1880.

DÉLÉCLUZE 1828

DÉLÉCLUZE, Étienne-Jean.: *Précis de peinture, contenant les principes du dessin, du modelé et du coloris, et leur application à la composition [...]*. Paris 1828.

DÉLÉCLUZE 1983 [1855]

DÉLÉCLUZE, Étienne-Jean: *Louis David. Son école & son temps*. Kommentierte Neuaufl. Paris 1983. [Paris 1855].

DELESTRE [nach 1854]

DELESTRE, Jean-Baptiste: *Discours prononcé sur la tombe de François Rude*. [Paris] [nach 1854].

DELESTRE 1904 [1855]

DELESTRE, J.-B.: "Discours prononcé par J. B. Delestre, peintre, sur la Tombe de François Rude, au cimetière Montparnasse, le 5 Novembre 1855." In: FOURCAUD 1904, S. [427]-432.

[o.V.] Dictionnaire des Hommes de Lettres 1837

[o.V.] *Dictionnaire des Hommes de Lettres, des savans et des Artistes de la Belgique; présentant l'énumération de leurs principaux ouvrages; suivi de la description des principales collections que renferme l'établissement géographique de Bruxelles*. Brüssel 1837.

DIETSCH 1889

DIETSCH, J.: *Lettres inédites de M. & M^{me} François Rude. (Extrait des Mémoires de la Société Bourguignonne de Géographie et d'Histoire)*. [o.O. 1889, Bd. 5], S. [3]-10.

DUCHESNE (1829-1834)

DUCHESNE [d.Ä.]: *Musée de Peinture et de Sculpture, ou Recueil des principaux tableaux, statues et bas-reliefs des collections publiques et particulières de l'Europe. Dessiné et gravé par Réveil*. 15 Bde., Paris (1829-1834).

DUPRÉ 1825

DUPRÉ, Louis: *Voyage à Athènes et à Constantinople ou collection de portraits, de vues et de costumes grecs et ottomans peint sur les lieux, d'après nature, lithographiés et coloriés par L. Dupré, élève de David, accompagné d'un texte orné de vignettes*. Paris 1825.

DU SEIGNEUR 1855

DU SEIGNEUR, J.: "Correspondance – François Rude." In: *Revue Universelle des Arts*. (1855), Bd. 2, S. [215]-218.

DUSSIEUX 1876 [1856]

DUSSIEUX, L.: *Les Artistes français à l'étranger*. 3. Aufl. Paris 1876 [1856].

E

EVELYN 1679

EVELYN, John: *Numismata*. London 1697.

E. B[...] in: NBG, Bd. 42 (1863)

E. B–N: "RUDE (François), statuaire français." In: *NBG*, Bd. 42 (1863), Sp. 859-860.

F

FAUCHER / BLANC 1849

FAUCHER, Léon; BLANC, Charles: [neue Regelungen zum Salon, Paris, 20.04.1849.]. In: *Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des Artistes Vivants, exposés au Palais des Tuileries le 15 Juin 1849*. Paris 1849.

FÉTIS 1860-1864

FÉTIS, F[rançois] J[oseph]: *Biographie Universelle des Musiciens et Bibliographie générale de la Musique*. 2. verb. Auflage. 8 Bde. Paris 1860-1864.

[FREMIET] Jahr VII [1798]

[FREMIET, Louis]: *Notice des ouvrages de peinture et de sculpture, exposés au musée du département de la Côte-d'Or*. Dijon Jahr VII [1798].

[FREMIET] in: Séance Publique 1810

[FREMIET, Louis]: [Über die .Ausgrabungen auf dem Terrain der ehem. Sainte-Chapelle [zu Dijon] und der Stadtmauer]. In: *Séance Publique de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon, tenue le 22 Août 1810*. Dijon 1810, S. 41-56.

[o.V. n. FREMIET] in: Séance Publique 1810

[o.V. nach FREMIET, Louis]: "Fragmens d'un voyage pittoresque." [= Indirekte Wiedergabe der Ideen Louis Fremiets in Auszügen durch einen Protokollanten]. In: *Séance Publique de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Dijon, tenue le 22 Août 1810*. Dijon 1810, S. 75-123.

[FREMIET] in: Séance Publique 1813

[FREMIET, Louis]: "Mémoire de M. Fremyot [sic], sur les monumens trouvés dans la démolition d'une partie de la tour du petit Saint-Bénigne." [04.12.1811] In: *Séance Publique de l'Académie des Sciences, Arts et Belles Lettres de Dijon, tenue le 8 avril 1813*, Dijon 1813: S. 62-84.

FREMIET 1813

FREMIET, Louis: *Éloge de M. Devosge, fondateur et professeur de l'École de dessin, peinture et sculpture de Dijon*. Dijon 1813.

FREMIET 1813

FREMIET, Louis: *Dialogue aux champs élysées pour servir de suite à l'éloge de M. Devosge*. Besançon 1813.

G

GABET 1831

GABET, Ch[arles]: *Dictionnaire des Artistes de l'École française au XIXe siècle. Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, dessin, Lithographie et composition musicale*. Paris 1831.

GASC 1830

GASC, J.-P.: *Des Méthodes d'enseignement en général, et de la méthode Jacotot en particulier*. Paris 1830.

GENDRÉ / WILLEMS 1857

GENDRÉ, [o. Vorn.], WILLEMS, [o. Vorn.]: *L'Art et la Philosophie au Salon de 1857. Revue critique*. Paris 1857.

GOETGHEBUER 1827

GOETGHEBUER, P[etrus] J[acobus]: *Choix des Monumens, édifices et maisons les plus remarquables du Royaume des Pays-Bas*. Gent 1827.

GOLDSMITH / COOTE 1825-1826

GOLDSMITH, Oliver; COOTE, Ch[arles]: *Histoire d'Angleterre, depuis Julius-César jusqu'en 1760, par Oliver Goldsmith, continuée jusqu'en 1815 par Ch[arles] Coote, et jusqu'à nos jours par le traducteur Alexandrine Aragon*. 4 Bde. Bd. 2. Paris 1837 [1825-1826].

GUIZOT 1997 [1823-1835]

GUIZOT, François: *Histoire de la Révolution d'Angleterre (1625-1660)*. Hrsg. Laurent THEIS. Paris 1997 [Collection des mémoires relatifs à la Révolution d'Angleterre. 30 Bde. Paris 1823-35.]

H

HALFORD 1842 [1813]

HALFORD, Sir Henry: *Essays and Orations, read and delivered at the Royal College of Physicians; to which added, an account of the opening of the tomb of king Charles I.* 3. Aufl. London 1842 [Ebd. 1813].

HAMILTON 1830-1832

École Anglaise, Recueil de tableaux, statues et Bas-Reliefs des plus célèbres Artistes Anglais, depuis le temps d'Hogarth jusqu'à nos jours. Gravé à l'eau-forte sur acier. Hrsg. G. HAMILTON. 4 Bde. Paris 1830-1832.

D'HANCARVILLE 1785 [1766-1767]

D'HANCARVILLE, P[ierre-] F[rançois] Hugues: *Antiquités étrusques, grecques et romaines*. 5 Bde. Paris 1785.

D'HANCARVILLE 2004

D'HANCARVILLE, Pierre-François-Hugues: *The Collection of Antiquities from the Cabinet of William Hamilton / Collection des Antiquités du Cabinet de Sir William Hamilton*. Köln 2004.

HEINE 1994 [1831]

HEINE, Heinrich: *Schriften über Frankreich*. Hrsg. Eberhard GALLEY. Frankfurt / Main, Leipzig 1994 [1831].

HEINE 1996 [1831]

HEINE, Heinrich, 1996. *De la France*. Übersetzt von J.-L. BESSON. Paris 1996.

HENNE / WAUTERS 1973 [1855]

HENNE, A. / WAUTERS, A. (Text), MARIEN, Fabienne (Abbildungen): *Histoire des environs de Bruxelles. Description historique des localités qui formaient autrefois l'ammunie de cette ville*. Bd. 9, Brüssel 1973 [=Neuaufll. des Texts von 1855, unter Hinzufügung von Abb.]

HERBERT 1823

HERBERT, Thomas Sir: *Mémoires de Sir Thomas Herbert, valet de chambre de Charles I^{er}, sur les deux dernières années du règne de ce prince. Mémoires de Sir John Berkley sur les négociations de Charles I^{er} avec Cromwell et l'armée parlementaire*. Paris 1823.

HUME 1806

HUME, David: *The History of England, from the Invasion of Julius Caesar to the Revolution in 1688*. Hrsg. Robert BOWYER. 10 Bde. London 1806.

I

IMMERZEEL, Bd. 2 (1843)

IMMERZEEL, J.: *De Levens en Werken der Hollandsche en Vlaamsche Kunstschilders, Beeldhouwers, Graveurs en Bouwmeesters, van het Begin der Vijftiende Eeuw tot Heden*. Hrsg. C. H. IMMERZEEL; C. IMMERZEEL. 3 Bde. Amsterdam 1842-1843, Bd. 1 (1842), Bd. 2 u. 3 (1843).

D'ISRAELI 1830

D'ISRAELI, Isaac: *Commentaries of the Life and Reign of Charles the First, King of England*. 3 Bde. London 1830.

J

JACOTOT 1841

JACOTOT, Victor: *Manuel de la méthode Jacotot (enseignement universel). Extraits textuels des œuvres de J. Jacotot comprenant l'étude de la lecture, l'écriture, des langues, ...etc.* Paris 1841.

JAL 1828

JAL, Auguste: *Esquisses, croquis, pochades, ou tout ce qu'on voudra, sur le salon de 1827*. Paris 1828.

JAL 1831

JAL, Auguste: *Salon de 1831. Ébauches critiques*. Paris 1831.

JAL 1833

JAL, Auguste: *Les Causeries du Louvre*. Paris 1833.

L

LANGLOIS DU BOUCHET 1832

LANGLOIS DU BOUCHET, Denis-Jean-Florimond: *La Mort de Charles Premier. Tragédie en cinq Actes*. Paris 1832.

LAROCHE 1830

LAROCHE, Benjamin: *Défense de la méthode Jacotot, réponse aux articles de journaux, principalement au 'journal des débats' du 13 décembre 1829*. Paris 1830.

LAROUSSE

LAROUSSE, Pierre: *Grand Dictionnaire universel du XIX^e siècle*. 17 Bde. Paris 1990 [1866-1876].

LASSALLE 1856

LASSALLE, R. DE: *Manuel complet et simplifié de la peinture à l'huile, suivi du traité de la restauration des tableaux [...]* revue par Thénot. Paris 1856.

LAVIRON / GALBACIO 1833

LAVIRON, G[abriel-Joseph-Hippolyte]; GALBACIO, B[runo]: *Le Salon de 1833*. Paris 1833.

LAVERDANT 1845

LAVERDANT, D.: *De la Mission de l'Art et du Role des Artistes*. Paris, 1845.

LAWRENCE 1818

LAWRENCE, Richard: *Elgin marbles from the Parthenon at Athens*. London 1818.

LECLERC 1845

LECLERC, Louis Stéphane: *Examen Critique de L'Exposition des Beaux-Arts en 1845*. Paris 1845.

[LEGRAND] 1856

[LEGRAND, Maximin]: *Rude, sa vie, ses œuvres, son enseignement. Considérations sur la sculpture avec un portrait gravé sur acier et deux figures explicatives gravées sur bois*. Paris 1856.

LENORMANT 1833, Bd. 1

LENORMANT, Charles: *Salon de 1831*. Paris 1833 (= *Les Artistes contemporains*, Bd. 1).

LENORMANT 1833, Bd. 2

LENORMANT, Charles: *Salon de 1833*. Paris 1833 (= *Les Artistes contemporains*, Bd. 2).

LEPRINCE DE BEAUMONT 1810 [1760]

LEPRINCE DE BEAUMONT, Marie: *Le Magasin des adolescentes, ou dialogues entre une sage gouvernante et plusieurs de ses élèves de la première distinction*. 3 Bde. Lyon 1810 [1760].

LEVY 1860

LEVY, Edmond: *Histoire de la peinture sur verre en Europe et particulièrement en Belgique*. Brüssel 1860.

Liste des Artistes 1853

Liste des Artistes Vivants ayant obtenu des Récompenses antérieurement au 1^{er} Mai 1853. Peintres. Sculpteurs et Graveurs en Médailles et sur Pierres fines. Graveurs. Lithographes. Architectes. Paris 1853.

LINGARD 1842 [1825-1826]

LINGARD, John: *Histoire d'Angleterre depuis la première invasion des Romains, traduite de l'Anglais sur la deuxième édition par M. le Baron de Roujoux [...]*. 19 Bde. Paris 1842 [1825-1826].

M

METTRIER 1868

METTRIER, Alfred: *Pierre Petitot et son fils Louis Petitot. Notice Biographique*. Langres 1868.

MICHAUD 1966-1970 [1854-1865]

MICHAUD, Joseph-François: *Biographie Universelle ancienne et moderne*. Graz 1966-1970 [Paris 1854-1865].

MIEL 1817

MIEL, E.-F.A.M.: *Essai sur les beaux-arts, et particulièrement sur le Salon de 1817*. Paris 1817.

[MIEL] [Jahr]

[MIEL]: "DAVID (Jacques-Louis)" In: **NBG**, Bd. 13 (1857), Sp. 228-234.

MONTAIGLON 1852

MONTAIGLON, A. DE: *Le Livret de l'exposition de 1673, suivi d'un essai de bibliographie des livrets et critiques, 1673-1851*. Paris 1852.

DE MONTFAUCON 1757

DE MONTFAUCON, Bernard: *Supplément au Livre de l'Antiquité expliquée et représentée en figures*. 5 Bde. Paris 1757.

MONTPENSIER 1908 [1657]

MONTPENSIER, Anne Marie Louise de: *Mémoires de Mlle de Montpensier (1647-1655)*. Hrsg. Mme CARETTE, née BOUVET. Paris 1908 [1657] (= Choix de mémoires et écrits des femmes françaises aux XVIIe, XVIIIe et XIXe siècles).

La Mort de Charles I^{er} 1829

[o.V.]: *La Mort de Charles I^{er}, Roi d'Angleterre*. Fragments d'une Tragédie Anglaise. Paris 1829.

MULLIÉ 1851

MULLIÉ, C[harles]: *Biographie des Célébrités Militaires des Armées de terre et de mer de 1789 à 1850*. 2 Bde. Paris 1851.

MURET 1836

MURET, Théodore: *Mademoiselle de Montpensier – Histoire du temps de la Fronde (1652)*. Paris 1836.

N

Notice 1847

Notice sur le monument élevé à Napoléon à Fixin (Côte-d'Or) le 19 Septembre 1847, par MM. Rude et Noisot, et sur le Banquet donné à Dijon le 21 du même mois. Hrsg. Commission du Banquet. Dijon 1847.

NBG [1857-1866]

Nouvelle Biographie Générale depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours. 46 Bde [1857-1866].

O

D'OUTREPONT 1827

D'OUTREPONT, Charles-Thomas-François: *La Mort de Charles I, Roi d'Angleterre*, Drame en quarante-deux scènes. Paris 1827.

P

PASSAVANT 1833

PASSAVANT, J.D.: *Kunstreise durch England und Belgien, nebst einem Bericht über den Bau des Domthurms zu Frankfurt am Main*. Frankfurt / Main 1833.

PLANCHE 1831

PLANCHE, Gustave: *Salon de 1831*. Paris 1831.

POISOT 1857

POISOT, Charles: *Notice sur le Sculpteur François Rude né à Dijon le 4 janvier 1784, mort à Paris le 3 novembre 1855. Lue le mercredi 26 Novembre 1856*. [Extrait des Mémoires de l'Académie de Dijon] Dijon 1857.

PRIEUR DE LA MARNE 1912 [ca. 1823]

PRIEUR DE LA MARNE, Pierre-Louis: *Notes et souvenirs inédits*. Hrsg. Gustave LAURENT. Paris, Nancy 1912 [ca. 1823].

Programme des Prix Proposés 1818

Programme des Prix Proposés par l'Académie Royale de Dessin, Peinture, Sculpture et Architecture De la Ville de Gand, pour le Concours de 1820. Gent 1818.

Programme de la Séance solennelle 1820

Programme de la Séance solennelle qui aura lieu Vendredi 18 Août 1820, à la Salle de l'Académie de Musique, rue Meire, pour la Distribution des Prix du Concours de la présente année. [Gent 1820].

R

ROUSSEAU 1966 [1762]

ROUSSEAU, Jean-Jacques: *Émile ou de l'éducation*. Paris 1966 [1762], S. 479-480.

S

SCHALER [1858]

SCHALER, Auguste Schaler: *Les Beaux-Arts a l'Exposition de Dijon 1858*. Dijon [1858].

SILVESTRE 1926 [1848]

SILVESTRE, Théophile: *Les Artistes Français*. Bd. 1: *Romantiques*. Paris 1926 [1848].

SILVESTRE 1856

SILVESTRE, Théophile: *Histoire des Artistes Vivants. Études d'après Nature*. Paris 1856.

T

TARDIEU 1831

TARDIEU, Ambroise: *Annales du Musée et de l'École moderne des Beaux-Arts*. Salon de 1831. [Paris] [1831].

TH[IBAUEAU] 1826 (a)

TH*** [THIBAUEAU], A.: *Vie de David. Premier Peintre de Napoléon*. Brüssel 1826.

TH[IBAUEAU] 1826 (b)

TH[IBAUEAU], A.: *Vie de David*. Paris 1826.

TODIÈRE 1854

TODIÈRE, [Louis-Phocion]: *Charles I^{er} et Oliver Cromwell*. Tours 1854.

V

VIENNE 1982 [n. 1830]

VIENNE, Henri: *Dix Jours à Paris du Dimanche 25 Juillet au Mardi 3 Août 1830*. Hrsg. v. Henri SORET. Dijon 1982 [n. 1830]

[o.V.] 1816

The Elgin marbles from the Temple of Minerva at Athens, on sixty-one plates, selected from "Stuart's and Revett's Antiquities of Athens". London 1816.

[o.V.] 1833

[o.V.]: *L'Observateur aux Salons de 1833*. [Paris] [1833].

[o.V.] in: *NBG*, Bd. 13 (1857)

[o.V.] [CAVELET DE BEAUMONT?]: "DELPECH (François-Séraphin), artiste et littérateur français." In: *NBG*, Bd. 13 (1857) Sp. 501- 502.

[o.V.] in: *NBG*, Bd. 44 (1863)

[o.V.]: "TAYLOR (Isidore-Justin-Severin, baron)." In: *NBG*, Bd. 44 (1863), Sp. 944-946.

W

WITT [Hrsg.] 1884.

WITT (geb. GUIZOT), Mme [Hrsg.]: *Lettres de Guizot à sa famille et ses amis*. Paris 1884, S. 133-136.

X

XENOPHON 1797 [2. Jh. v. Chr.]

Les Ephésiaques de Xénophon, ou les amours d'Anthia et Abrocome, trad. Du grec par M. J...... Hrsg. [...] JOURDAN. Paris 1797.

AUSSTELLUNGS- UND BESTANDSKATALOGE MIT QUELLENCHARAKTER

In alphabetischer Ordnung nach heutigem Namen des Ausstellungsorts.

Ausst.-Kat. Amsterdam [1824]

Lijst der kunstwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche meesters welke zijn toegelaten tot de tentoonstelling van den jare 1824. Amsterdam [1824].

Ausst.-Kat. Antwerpen [1819]

Notice des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Dessin, exécutés par des artistes vivans, et exposés au Salon d'Anvers. Ouvert par la Société Royale pour l'Encouragement des Beaux-Arts le premier Août 1819; Sous l'agrément de Son Exe. Le Gouverneur de la Province, et de Monsieur le Bourgmestre de la Ville. Antwerpen [1819].

Ausst.-Kat. Brüssel 1818

Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Dessin et Gravure, exécutés par des artistes vivans. Hrsg. Société Royale de Bruxelles pour l'Encouragement des Beaux-Arts. Brüssel 1818.

Ausst.-Kat. Brüssel 1821

Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Dessin et Gravure, exécutés par des artistes vivans et exposés au Salon de 1821. Société Royale de Bruxelles pour l'Encouragement des Beaux-Arts. Brüssel 1821.

Ausst.-Kat. Brüssel 1842

Exposition Nationale des Beaux-Arts. Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Gravure, dessin et Lithographie, exposés au Salon de 1842. Brüssel 1842.

Ausst.-Kat. Dijon [1837]

Exposition des Produits des Beaux-Arts et de l'Industrie. Hrsg. Société des Amis des Arts de Dijon. Dijon [1837].

Ausst.-Kat. Dijon [1840]

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie de l'Exposition de la Société des Amis des Arts de Dijon, ouverte au Musée de cette ville le 1^{er} juillet 1840. Dijon [1840].

Ausst.-Kat. Dijon [1849]

Explication des ouvrages de peinture, sculpture et dessin présentés à l'exposition de la Société des Amis des Arts de Dijon, ouverte au Musée de cette ville le 27 avril 1849. Dijon [1849].

Ausst.-Kat. Dijon [1858]

Exposition de Dijon organisée par la Société des Amis des Arts, la Société d'Agriculture de la Côte-d'Or et la Chambre de Commerce. Ouverture le 8 juillet 1858. Ancien palais des Ducs de Bourgogne et annexes de la place d'Armes, de la place du Théâtre et de la place des Ducs. Dijon [1858].

Ausst.-Kat. Gent 1817

Salon d'Exposition des productions d'artistes vivans, ouvert le 28 de Juillet 1817, dans la salle du Musée de tableaux de l'Académie royale de dessin, peinture, sculpture, architecture et gravure de la ville de Gand, Au local du Collège des ci-devant Augustins; sous l'agrément de M^r le Gouverneur de la Flandre orientale et de M^r le Maire de Gand; par la Direction de l'Académie. Gent 1817.

Ausst.-Kat. Gent [1820]

Salon de 1820. Exposition des Productions d'Artistes Vivans, ouvert le 1 Août 1820, Dans la Salle du Musée de Tableaux de l'Académie royale de Dessin, Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure de la ville de Gand, au local du collège des ci-devant augustins. Sous l'agrément de M. le Gouverneur de la Flandre Orientale et de M. le Bourguemaître de la Ville de Gand; Par la Direction de l'Académie. Gent [1820].

Ausst.-Kat. Gent 1826

Salon de Gand. Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Gravure, Architecture, etc. Des Artistes vivans, exposés au Musée de l'Académie, le 7 Août 1826. Gent 1826.

Ausst.-Kat. Gent [1835]

Notice des Productions de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure, Dessin, etc. d'Artistes vivans, exposés au Palais de l'Université, Le 20 Juillet 1835. Gent [1835].

Ausst.-Kat. Haarlem 1825

Lijst der schilder- en beeldhouwwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche meesters welke zijn toegelaten tot de tentoonstelling te Haarlem van den jare 1825. Haarlem [1825].

Ausst.-Kat. Den Haag 1825

Lijst der schilderwerken van nog in leven zijnde Nederlandsche meesters welke zijn toegelaten tot de tentoonstelling te 's-Gravenhage. Den Haag [1825].

Ausst.-Kat. Lille 1825

Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Gravure, Lithographie et Architecture des Artistes Vivans, exposés au Salon de Lille. Lille 1825.

Ausst.-Kat. Mechelen [1818]

Société pour l'Encouragement des Beaux-Arts à Malines, sous la protection de S.A.R. le Prince-d'Orange. Notice des ouvrages d'Art, exécutés par des Artistes vivans et exposés aux salles de l'hôtel-de-ville de Malines, le 5 juillet 1818. Sous l'agrément de Messieurs les Bourguemaitre et Echevins de la ville. [o.O.] [1818].

Ausst.-Kat. Mons [1841]

Catalogue des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Bronze, etc., etc. par des Artistes anciens et modernes, et exposés au Musée (Local de la Bibliothèque publique) le 6 juin 1841. Mons [1841].

Ausst.-Kat. Mons 1843

Exposition Triennale des Beaux-Arts à Mons. Catalogue des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Dessin, Lithographie, etc. exposés au Salon de 1843. (Ancien Temple Protestant, au Parc). Mons 1843.

Ausst.-Kat. Paris 1825

Explication des ouvrages de peinture et sculpture, de l'école moderne de France, exposés depuis le 1^{er} mars 1825, dans le Musée Royal du Luxembourg, destiné aux artistes vivans. Paris 1825.

Ausst.-Kat. Paris 1826

Explication des ouvrages de peinture exposés au profit des grecs. Ausst.-Kat. Paris, Galerie Lebrun. [Paris] 1826.

Ausst.-Kat. Paris 1827

Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Gravure, Lithographie et Architecture des Artistes vivans exposés au Musée Royal des Arts, Le 4 Novembre 1827. Paris 1827.

Ausst.-Kat. Paris 1829

Explication des ouvrages de peinture et sculpture exposés au profit de la caisse ouverte pour l'extinction de la mendicité. Hrsg. Gélerie Lebrun, Paris. [Paris] 1829.

Ausst.-Kat. Paris 1830

Exposition au profit des blessés des 27, 28, 29 juillet. Paris, Galérie du Luxembourg 1830. Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure, dessins et lithographies exposés dans la galérie de la chambre des pairs. Paris 1830.

Ausst.-Kat. Paris 1831

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Gravure, Lithographie et Architecture des Artistes Vivans Exposés au Musée Royal le 1^{er} Mai 1831. Paris 1831.

Ausst.-Kat. Paris 1835

Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des Artistes vivans exposés au Musée Royal, le 1^{er} Mars 1835. Paris 1835.

Ausst.-Kat. Paris 1836

Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des Artistes Vivans, exposés au Musée Royal. Le 1^{er} Mars 1836. Paris 1836.

Ausst.-Kat. Paris 1837

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des Artistes Vivans, exposés au Musée Royal le 1^{er} Mars 1837. Paris 1837.

Notice 1838

Notice des Tableaux de la Galerie Espagnole exposés dans les Salles du Musée Royal au Louvre. [o.O.] 1838.

Ausst.-Kat. Paris 1839

Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des Artistes Vivans, exposés au Musée Royal le 1^{er} Mars 1839. Paris 1839.

Ausst.-Kat. Paris 1840

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivans, exposés au Musée Royal le 5 Mars 1840. Paris 1840.

Ausst.-Kat. Paris 1841

Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des Artistes Vivants, exposés au Musée Royal le 15 mars 1841. Paris 1841.

Ausst.-Kat. Paris 1843

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des Artistes Vivants, exposés au Musée Royal le 15 Mars 1843. Paris 1843.

Ausst.-Kat. Paris 1845

Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des Artistes Vivants, exposés au Musée Royal le 15 Mars 1845. Paris 1845.

Ausst.-Kat. Paris 1846

Explication des Ouvrages de Peinture exposés dans la Galerie des Beaux-Arts. Boulevard Bonne-Nouvelle, 22. Au profit de la Caisse de Secours et Pensions de la Société des Artistes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs, Architectes et Dessinateurs. Le 11 Janvier 1846. [Paris] 1846.

Ausst.-Kat. Paris 1848

Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des Artistes vivants, exposés au Musée National du Louvre le 15 Mars 1848. Paris 1848.

Ausst.-Kat. Paris 1849

Explication des Ouvrages de peinture, sculpture et dessin, présentés à l'Exposition de la Société des amis des arts de Dijon, ouverte au Musée de cette ville le 27 Avril 1849. [o.O.] [o.J.].

Ausst.-Kat. Paris 1850

Explication des ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des Artistes Vivants, exposés au Palais National le 26 Décembre 1850. Paris 1850.

Ausst.-Kat. Paris 1855

Exposition Universelle de 1855. Explication des ouvrages de Peintures, Sculptures [...] exposés au palais des Beaux-Arts. Paris 1855.

Ausst.-Kat. Paris 1857

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées. Paris 1857.

Ausst.-Kat. Paris 1861

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées. Le 1^{er} Mai 1861. Paris 1861.

Ausst.-Kat. Paris 1864

Explication des ouvrages de peinture, sculpture, gravure, lithographie et architecture des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées. Le 1^{er} Mai 1864. Paris 1864.

Ausst.-Kat. Paris 1866

Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des Artistes Vivants, des Envois des Pensionnaires de l'Académie de France à Rome, et des Grands Prix de 1865 exposés au Palais des Champs-Élysées le 1^{er} Mai 1866. Paris 1866.

Ausst.-Kat. Paris 1867

Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des Artistes vivants exposées au Palais des Champs-Élysées. Le 15 Avril 1867. Paris 1867.

XI.7 LITERATURVERZEICHNIS

BIBLIOGRAPHIEN

ANDERSON 1991

ANDERSON, Janet A.: *Women in the Fine Arts. A Bibliography and Illustration Guide*. London 1991.

LIETZMANN 1968

LIETZMANN, Hilda: *Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Publikationen der Jahre 1940-1966*. München 1968.

MC WILLIAM 1991 (a)

MC WILLIAM, Neil; SCHUSTER, Vera; WRIGLEY, R.: *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the Ancien Régime to the Restoration, 1699-1827*. Cambridge 1991.

MC WILLIAM 1991 (b)

MC WILLIAM, Neil: *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic, 1831-1851*. Cambridge 1991.

PARSONS 1986

PARSONS, Christopher; WARD, Martha: *A Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris*. Cambridge u.a. 1986.

PRAUSE 1984

PRAUSE, Marianne: *Bibliographie zur Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts. Publikationen der Jahre 1967-1979 mit Nachträgen zu den Jahren 1940-1966*. München 1984.

TOURNEUX 1919

TOURNEUX, Maurice: *Salons et expositions d'art à Paris (1801-1870). Essai bibliographique*. Paris 1919.

WEISBERG 1984

WEISBERG, Yvonne M. L.; WEISBERG, Gabriel P. W.: *The Realist Debate. A Bibliography of French Realist Painting, 1830-1885*. New York, London 1984.

SEKUNDÄRLITERATUR

A

Das Abendland (II) 1962 [1954]

Das Abendland (II). Hrsg. Alexander RANDA. 3. Aufl. Olten, Freiburg i. Br. 1962 [1954].

Academische Tijdingen

Academische Tijdingen: veertiendaags blad van de Katolieke Universiteit Leuven. Leuven 1969 –.

AGIUS-D'YVOIRE in Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990

AGIUS-D'YVOIRE, Elisabeth: "Chronologie." In: **Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990**, S. 559-638.

ALVIN 1870

ALVIN, M. L[ouis] Joseph: *Fr. J. Navez. Sa vie, ses œuvres et sa correspondance*. Brüssel 1870.

ALVIN in: AAR 1854

ALVIN, M. L[ouis]: "Notice sur Henri Vander Haert, Membre de l'Académie." In: **AAR 1854**, S. [91]-124.

ALVIN in: BNB (1883)

- [ALVIN, Louis]: "Louis Fremiet." In: **BNB**, Bd. 7 (1880-1883), Sp. 295-298.
- [ALVIN, Louis]: "Sophie Fremiet." In: **BNB**, Bd. 7 (1880-1883), Sp. 298-300.
- ALVIN, Louis: "Victorine Fremiet." In: **BNB**, Bd. 7 (1880-1883), Sp. 300-301.

ALVIN in: BNB (1886-1887)

ALVIN, Fréd.: "JOUVENEL (Adolphe-Christian), graveur en médailles." In: **BNB**, Bd. 10 (1886-1887), Sp. 560-562.

D'AMAT in: DBF (1954)

D'AMAT, Roman: "Berlier (Théophile)." In: **DBF**, Bd. 6 (1954), Sp. 23-24.

Annales du Cercle archéologique de Mons

Annales du Cercle archéologique de Mons. Hrsg. Cercle archéologique, Mons. 1857 –.

APOLLINAIRE 1960 [1913]

APOLLINAIRE, Guillaume: "Au Petit-Palais: David et ses élèves." [Erstveröffentlichung in: **L'Intransigeant**. 10.04.1913] Reprint in: APOLLINAIRE, Guillaume: *Chroniques d'Art 1902-1918*. Zusammenstellung, Vorwort und Anmerkungen: L.C. BREUNIG. [Paris] 1960, S. 385-389.

Arenberg in de Lage Landen 2002

Arenberg in de Lage Landen: een hoogadelijk huis in Vlaanderen & Nederland. Hrsg. Jan ROEGIERS. Leuven 2002.

ARENTIN 1985

ARENTIN, Karl Otmar von: *Friedrich der Große. Größe und Grenzen des Preußenkönigs. Bilder und Gegenbilder.* Freiburg / Br. 1985.

The Artist and the writer 1974

The Artist and the Writer in France. Essays in Honour of Jean Seznec. Hrsg. Francis HASKELL, Anthony LEVI, Robert SHACKLETON. Oxford 1974.

ATHANASSOGLOU-KALLMYER 1989

ATHANASSOGLOU-KALLMYER, Nina: *French Images from the Greek War of Independence 1821-1830.* New Haven 1989.

ATHANASSOGLOU-KALLMYER in: *Bilder der Macht – Macht der Bilder* 1997

ATHANASSOGLOU-KALLMYER, Nina: "Delacroix zwischen 'Griechenland' und 'Die Freiheit'. Anmerkungen zur politischen Allegorie im Frankreich der Restaurationszeit." In: *Bilder der Macht – Macht der Bilder 1997*, S. 257-266.

AUGÉ in: *Ausst.-Kat. Castres 1997*

AUGÉ, Jean-Louis: "De l'influence de l'Espagne sur les peintres français." In: *Ausst.-Kat. Castres 1997*, S. 7-11.

AUPÉTITALLOT / GEORGEL 1984

AUPÉTITALLOT, Yves; GEORGEL, Pierre: *François Rude 1784-1855.* [Faltblatt zu Ausst. [o. Kat.]: Dijon, MBA, 07-10/1984].

AAR

Annuaire de l'Académie Royale des Sciences de Belgique. Hrsg. Académie Royale des Sciences de Belgique. 1835 –.

ANTHEUNIS in: *Bijdragen* (1950)

ANTHEUNIS, L.: "De Verbannen conventieleden en koningmooreders in België." In: *Bijdragen*, Bd. 2 (1950), S. 24-53.

***Arcisse de Caumont* 2001**

Arcisse de Caumont. Hrsg. Pierre-Jean PÉNAULT, Guy HÉRAUD, Jacky MANEUVRIER, Eric CALVET. [= *Le Pays d'Auge*, Nr. 5, 09-10/2001].

***Le XIIe Arrondissement* 1996**

Le XIIe Arrondissement. Traditions et Actualités. Hrsg. Gilles-Antoine LANGLOIS. Beiträge: Béatrice DE ANDIA, Marie-Noëlle BAUDOIN-MATUSEK, Benoît CATRISSE u.a.. Paris 1996.

The Art Bulletin

The Art Bulletin. Hrsg. College Art Association of America. New York.

***Art Criticism* 1994**

Art Criticism and its Institutions in Nineteenth-Century France. Hrsg. M. ORWICZ. Manchester 1994.

L'Art et les Artistes

L'Art et les Artistes, Bd. 2, 10/1905-03/1906. S. XXII.

***Art and History* 1986**

Art and History. Images and their Meaning. Hrsg. Robert I. ROTBERG, Theodore K. RABB. Cambridge, New York, Melbourne 1986.

Art History

Art History. Hrsg. Association of Art Historians. Oxford u.a. 1978 –.

Arts Magazine

Arts Magazine. New York 1961-1992.

Art News

Art News. Hrsg. ARTnews Associates. New York 1923 –.

Art Press

Art Press. Paris 1982 – [2005?].

***Aux armes & aux arts* 1988**

Aux armes & aux arts. Les arts de la Révolution (1789-1799). Hrsg. Philipp BORDES, Régis MICHEL. Paris 1988.

B**BAECQUE 1997**

BAECQUE, Antoine DE: *La gloire et l'effroi. Sept morts sous la Terreur.* Paris 1997.

BAECQUE / MÉLONIO 1998

BAECQUE, Antoine DE; MÉLONIO, Françoise: *Histoire Culturelle de la France.* Hrsg. Jean-Pierre RIOUX, Jean-François SIRINELLI. Paris 1998.

BAILLY 2002

BAILLY, Bernard: *Dominique Vivant Denon (1747-1825): de la Bourgogne au Musée Napoléon.* Chalon-sur-Saône 2002.

BANN in: *Romanticism in National Context* 1988

BANN, Stephen: "Romanticism in France." In: *Romanticism in National Context 1988*, S. 240-259.

BARBILLON in: Ausst.-Kat. Dijon 2012

BARBILLON, Claire: "La Marseillaise de Rude, paradigme visuel fécond pour la sculpture de la seconde moitié du XIX^e siècle." In: *François & Sophie Rude. Un couple d'artistes au XIX^e siècle, citoyens de la Liberté.* (Ausst.-Kat. F, Dijon, 12.10.2012-28.01.2013.) Hrsg. Sophie BARTHÉLÉMY, Sophie JUGIE, Matthieu GILLES. Paris 2012, S. 136-143.

BARTHÉLÉMY in: La Revue des Musées de France – Revue du Louvre 2011

BARTHÉLÉMY, Sophie: "Acquisitions 2009-2010", in: *La Revue des Musées de France – Revue du Louvre*, 2/2011, S. 67-68.

BARTHÉLÉMY in: Ausst.-Kat. Dijon 2012

BARTHÉLÉMY, Sophie: "L'inspiration davidienne de Sophie Rude", "Sophie Rude, portraitiste", "La Marseillaise de Rude ou du détournement d'une icône dans l'affiche de propagande et l'art du XX^e siècle." In: *François & Sophie Rude. Un couple d'artistes au XIX^e siècle, citoyens de la Liberté.* (Ausst.-Kat. F, Dijon, 12.10.2012-28.01.2013.) Hrsg. Sophie BARTHÉLÉMY, Sophie JUGIE, Matthieu GILLES. Paris 2012, S. 74-81, S. 104-117 und S. 144-149.

BARTHÉLÉMY in: La Revue des Musées de France – Revue du Louvre 2014

BARTHÉLÉMY, Sophie: "Acquisitions 2012-2013", in: *La Revue des Musées de France – Revue du Louvre*, 2/2014, S. 76.

BARTHÉLÉMY in: L'œuvre du Mois 2014

BARTHÉLÉMY, Sophie: "Un Portrait de Sophie Rude nouvellement acquis", in: *L'œuvre du mois*, Hrsg. Dijon, Musée des Beaux-Arts 2014.

BATICLE in: Ausst.-Kat. Paris / New York 2002-2003

BATICLE, Jeannine: "The Galerie Espagnole of Louis-Philippe." In: *Ausst.-Kat. Paris / New York 2002-2003*, S. 175-189.

BAZIN 2003

BAZIN, Jean-François: *Le tout Dijon*. Dijon 2003.

BÉGUIN / GUILLAUME / ROY 1985

BÉGUIN, Sylvie; GUILLAUME, Jean; ROY, Alain: *La galerie d'Ulysse à Fontainebleau*. Paris 1985.

BÉGUIN 1999

BÉGUIN, Katia: *Les princes de Condé. Rebelles, courtisans et mécènes dans la France du Grand Siècle*. Paris 1999.

Belext

Belext. Hrsg. Ministère des affaires étrangères. Brüssel 1967 –.

BÉNÉZIT 1954

Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays. Hrsg. Emmanuel BÉNÉZIT. 8 Bde. Neuaufl. Paris [1948] – 1955.

BÉNÉZIT 1999

Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays. Hrsg. Emmanuel BÉNÉZIT. Bearb. v. Jacques BUSSE. Überarb. Neuaufl. 14 Bde. 4. überarb. Aufl. Paris 1999 [1924].

BEN-PORAT in: PTL (1976)

BEN-PORAT, Ziva: "The Poetics of Literary Allusion." In: *PTL (1/1976)*, S. 105-128.

BERGER 1982

BERGER, Renate: *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*. 2. erg. Aufl. Köln 1986 [Köln 1982].

BERGER [Hrsg.] 1987

BERGER, Renate: "Und ich sehe nichts, nichts als die Malerei." *Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18.-20. Jahrhunderts*. Frankfurt / Main 1987.

BERGERET / CABEZAS [Hrsg.] [1987]

BERGERET, Jean; CABEZAS, Hervé [Hrsg.]: *Musée de Lisieux de 1833 à 1848 au temps de Guizot. Catalogue des œuvres appartenant au musée en 1848 remis à jour lors de l'exposition du bicentenaire de la naissance de F. Guizot*. [o.O.] [1987].

BERGMAN-CARTON 1995

BERGMAN-CARTON, Janis: *The Woman of Ideas in French Art, 1830-1848*. New Haven, London 1995.

BERTHOLET 2004

BERTHOLET, Philippe: *Études et notaires parisiens en 1803 au moment de la loi du 25 ventôse an XI (16.III.1803)*. Hrsg. Association des notaires du Châtelet. Paris 2004.

BERTIER DE SAUVIGNY 1970

BERTIER DE SAUVIGNY, Guillaume DE: *La révolution de 1830*. Paris 1970.

BEYER 2002

BEYER, Andreas: *Das Porträt in der Malerei*. München 2002.

BIALOSTOCKI 1988

BIALOSTOCKI, Jan: *The Message of Images, Studies in the History of Art*. Wien 1988.

BICHOT 1939

BICHOT, Léon (1872-1952): *Histoire d'une famille de Bourgogne "Les Bichot"*. Unveröff. Typoskript. Dijon 1939.

Le bien public

Le bien public [zuvor: *Union bourguignonne*] Dijon 1868 –.

BLEYL 1982

BLEYL, Matthias: *Das klassizistische Porträt: Gestaltungsanalyse am Beispiel J.-L. Davids*. Frankfurt / Main, Bern 1982.

Bijdragen

Bijdragen tot de Geschiedenis bijzonderlijk van het oud Hertogdom Brabant. 3. Série. Antwerpen 1949 –.

Bilder der Macht – Macht der Bilder 1997

Bilder der Macht – Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts. Hrsg. Stefan GERMER und Michael F. ZIMMERMANN. München 1997.

BINDMAN in: Ausst.-Kat. Vizille 1990

BINDMAN, David: "Introduction." In: **Ausst.-Kat. Vizille 1990**, S. 21-51.

Biographie nationale de Belgique (BNB)

Biographie nationale de Belgique. Hrsg. Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique. 28 Bde. Brüssel 1866 – 1944; *Suppléments* (Bde. 29-44): 1957 – 1985/86.

BLÄTTEL 1992

BLÄTTEL, Harry: *Internationales Lexikon. Miniaturmaler, Porzellanmaler, Silhouettisten*. München 1992.

BLOCH in: Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz (1979)

BLOCH, Peter: "Original – Kopie – Fälschung." In: *Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz*, Bd. 16 (1979), S. 41-72.

BLUNT 1995

BLUNT, Anthony: *Nicolas Poussin*. London 1995.

BOIME 1971

BOIME, Albert: *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. London 1971.

BOLLOCH in: Ausst.-Kat. Paris 2002

BOLLOCH, Joëlle: "Photographie après décès: pratique, usages et fonctions." In: **Ausst.-Kat. Paris 2002**, S. 112-145.

BOLLOCH in: Ausst.-Kat. Paris / New York 2003-2004

BOLLOCH, Joëlle: "Le portrait post mortem." In: *Ausst.-Kat. Paris / New York 2003-2004*, S. 206-207.

BOONE / PRAK in: A Miracle Mirrored 1995

BOONE, Marc; PRAK, Marten: "Rulers, Patricians and Burghers: the Great and the Little Traditions of Urban Revolt in the Low Countries." In: **A Miracle Mirrored 1995**, S. 99-134.

BORCHART / BÜNZ [Hrsg.] 1998

Forschungen zur Reichs-, Papst- und Landesgeschichte. Peter Herde zum 65. Geburtstag von Freunden, Schülern und Kollegen dargebracht. Hrsg. Karl BORCHART, Enno BÜNZ. 2 Bde. Stuttgart 1998.

BORDES 1996

BORDES, Philippe: "Charles-Alexis Alexandre (?) protégeant une cargaison de sucre à Paris en février 1792." In: **Best.-Kat. Vizille 1996**, S. 46-48.

BOREA in: Les Carrache et les décors profanes 1988

BOREA, Evelina: "Annibale Carracci e i suoi incisori." In: *Les Carrache et les décors profanes* 1988, S. [521]-555.

BORZELLO 1995

BORZELLO, Frances: *Wie Frauen sich sehen. Selbstbildnisse aus fünf Jahrhunderten*. München 1995.

BORZELLO 2000

BORZELLO, Frances: *Ihre eigene Welt: Frauen in der Kunstgeschichte*. Hildesheim 2000 (= *A world of our own*, London 2000).

BOTT 1993

BOTT, Katharina: *Ein deutscher Kunstsammler zu Beginn des 19. Jahrhunderts: Franz Erwein von Schönborn (1776-1840)*. Alfter 1993.

BOUGEOT in: Revue bourguignonne (1892)

BOUGEOT [o. Vorname]: "François Devosge. L'école et les états de Bourgogne (1776-1789)." In: *Revue bourguignonne*, Bd. 2 (1892), S. [297]-378.

BOURDON in: Revue belge de philologie et d'histoire (1950)

BOURDON, Cf. J.: "La Vie matérielle à Bruxelles entre 1820 et 1830 d'après les lettres de Berlier à Thibaudeau." In: *Revue belge de philologie et d'histoire*, Bd. 28 (1950), S. 155-164.

BOUYER 1913

BOUYER, Raymond: "David et ses élèves au Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris." In: *Les musées de France* (1913), S. 44-46.

BOUYER 2004 [1986]

BOUYER, Christian: *La Grande Mademoiselle*. 2. Aufl. Paris 2004 [1986].

BOYÉ-TAILLAN in: La Revue (2003)

BOYÉ-TAILLAN, Marie: "Un mot... sur la Fondation Taylor." In: *La Revue*, Nr. 3 (10/2003), S. 40-41.

BRASSAT in: Kunst / Geschichte 2000

BRASSAT, Wolfgang: "'Credas' – 'cernas': Paradoxe Seinskonfigurationen in Werken Raffaels als blinde Flecken in kunsthistorischer Wahrnehmung." In: *Kunst / Geschichte 2000*, S. 11-26.

BRAUNFELS / ROSENKRANZ 1986

BRAUNFELS, Veronika; ROSENKRANZ, Brigitte: "François Rude." In: *Ausst.-Kat. Hamburg 1986*, S. 448.

Der Brief in Klassik und Romantik 1993

Der Brief in Klassik und Romantik: aktuelle Probleme der Briefedition. Hrsg. Lothar BLUHM, Andreas MEIER. Würzburg 1993.

BRICARD 1995

BRICARD, Isabelle: *Dictionnaire de la mort des grands hommes*. Paris 1995.

BROGLIE 1990

BROGLIE, Gabriel DE: *Guizot*. Paris 1990.

BROOKNER 1980

BROOKNER, Anita: *Jacques-Louis David*. London 1980.

BRYAN's Dictionary 1964 [1903-1904]

Bryan's Dictionary of Painters and Engravers. Erw. Neuaufl. v. George C. WILLIAMSON. 4. Aufl. (Überarb. Neuauflage). 5 Bde. London 1964 [1903-1904].

BSAf

Bulletin de la Société de l'Art français. Paris 1875 –.

BUISSON 1886-1887

BUISSON, Ferdinand: *Dictionnaire de pédagogie et d'instruction primaire*. 2 Bde. Paris 1886-1887.

Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris

Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris. Paris 1882-1985.

Annual Bulletin of the National Gallery of Canada

Annual Bulletin. [= Bulletin Annuel]. Hrsg. National Gallery of Canada. Ottawa 1977 –.

Bulletin – Anciennes élèves

Bulletin – Anciennes élèves du Lycée Marcelle Pardé. Dijon 197X –.

Bulletin de la Classe des Beaux-Arts

Bulletin de la Classe des Beaux-Arts. Hrsg. Académie Royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique. Brüssel 1919 –.

Bulletin des musées de Dijon

Bulletin des musées de Dijon. Hrsg. Société des Amis des Musées de Dijon. Dijon 1995 –.

Burlington Magazine

Burlington Magazine. London 1948 –.

BUSCH 1993

BUSCH, Werner: *Das sentimentalische Bild. Die Krise der Kunst im 18. Jahrhundert und die Geburt der Moderne*. München 1993.

BUSENHARD 1995

BUSENHARD, Renaud: *La Côte d'Or pendant les invasions de 1814 et 1815*. Mémoire de Maîtrise d'Histoire, Université de Bourgogne. Leitung: Arlette BROSSÉLIN. Unveröff. Typoskript. Dijon 1995.

BUSSE 1977

BUSSE, Jacques: *Internationales Handbuch aller Maler und Bildhauer des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1977, S. 1083.

BUTLER in: Romanticism in National Context 1988

BUTLER, Marilyn: "Romanticism in England." In: *Romanticism in National Context 1988*, S. 37-67.

C**CACHIN 1991**

CACHIN, Françoise: *1850-1905. Realismus – Impressionismus – Jugendstil*. Freiburg 1991.

Cahiers d'histoire de l'art

Les cahiers d'histoire de l'art. Voulangis 2003 –.

CAILLAUD in: Dossier de l'Art 2012

CAILLAUD, Laurence: "François et Sophie Rude, une intense complicité artistique." In: *Dossier de l'Art*, hors série, Nr. 19, 11/2012, S. 2-11.

CALMETTE 1920

CALMETTE, Joseph: *François Rude*. Paris 1920.

CANTINELLI 1930

CANTINELLI, Richard: *Jacques-Louis David. 1748-1825*. Paris, Brüssel 1930.

CANTE in: Ausst.-Kat. Bordeaux / Paris / Athen 1996-1997

CANTE, Dominique: "Grec en embuscade [Kat.-Nr. 15]" und "Femme grecque attendant l'issue d'un combat." In: *Ausst.-Kat. Bordeaux / Paris / Athen 1996-1997*, S. 112-113.

CAMERON 1983

CAMERON, Vivien Penney: *Woman as Image and Image-maker in Paris during the French Revolution*. PhD Diss., New Haven, Yale University. Ann Arbor 1983.

CARON 1991

CARON, Jean-Claude: *Généralisations Romantiques. Les étudiants de Paris & le Quartier Latin (1814-1851)*. Paris 1991.

CARON 2003

CARON, Jean-Claude: *L'été rouge. Chronique de la révolte populaire en France (1841)*. Paris 2002.

Les Carrache et les décors profanes 1988

Les Carrache et les décors profanes. Hrsg. École française de Rome. Rom 1988.

CASID 2003

CASID, Jill H.: "Commerce in the Boudoir." In: **HYDE / MILLAM [Hrsg.] 2003**, S. [91]-114.

DE CASO 1992

DE CASO, Jacques: *David d'Angers. Sculptural Communication in the Age of Romanticism*. Princeton 1992.

CHADWICK 1990

CHADWICK, Whitney: *Women, Art, and Society*. London 1990.

CHAMBERS 1971 [1932]

CHAMBERS, Frank P.: *The History of Taste. An Account of the Revolutions of Art Criticism and Theory in Europe*. 3. Aufl. New York 1971 [1932].

CHAMPION-VALLOT in: Ausst.-Kat. Dijon 2012

CHAMPION-VALLOT, Lucile: "Le premier atelier d'élèves de François Rude à Bruxelles (1820-1827)." In: *François & Sophie Rude. Un couple d'artistes au XIX^e siècle, citoyens de la Liberté*. (Ausst.-Kat. F, Dijon, 12.10.2012-28.01.2013.) Hrsg. Sophie BARTHÉLÉMY, Sophie JUGIE, Matthieu GILLES. Paris 2012, S. 82-89.

CHAMPLIN [Hrsg.] 1927

CHAMPLIN, John Denison [Hrsg.]: *Cyclopedia of Painters and Paintings*. 4 Bde. New York 1927.

CHÂTELET in: RECHT / CHÂTELET [Hrsg.] 1989

CHÂTELET, Albert: "Die großen flämischen Entdecker." In: **RECHT / CHÂTELET [Hrsg.] 1989**, S. 233-234.

CHEVILLOT in: SAUR (2005)

CHEVILLOT, Catherine.: "Fremiet, Emmanuel, frz. Bildhauer." In: **SAUR**, Bd. 44 (2005), S. 393-396.

CARRÈRE D'ENCAUSSE 2003

CARRÈRE D'ENCAUSSE, Hélène: *Prosper Mérimée: un génie singulier*. Paris 2003.

CHASTEL 1996

CHASTEL, André: *L'art français. Le temps de l'éloquence 1775-1825*. Paris 1996.

CHARLE u.a. [Hrsg.] 1998

CHARLE, Christophe u.a. [Hrsg.]: *La France démocratique. Mélanges en l'honneur de Maurice Agulhon*. Hrsg. Christophe CHARLE, Jacqueline LALOUETTE, Michel PIGENET, Anne-Marie SOHN. Paris 1998.

CHAUDONNERET 1980

CHAUDONNERET, Marie-Claude: *Fleury Richard et Pierre Révoil, la peinture troubadour*. Paris 1980.

CHAUDONNERET in: Revue du Louvre 1980

CHAUDONNERET, Marie-Claude: "Tableaux troubadour (Nouvelles acquisitions de musées de province 1977-1979)." In: *Revue du Louvre*, Nr. 5/6 (1980), S. 315-318.

CHAUDONNERET in: Aux armes & aux arts 1988

CHAUDONNERET, Marie-Claude: "Le Mythe de la Révolution." In: *Aux armes & aux arts 1988*, S. [313]-340.

CHAUDONNERET 1995

CHAUDONNERET, Marie-Claude: "Du genre anecdotique au genre historique. Une autre peinture d'histoire." In: *Ausst.-Kat. Nantes / Paris / Piacenza 1995-1996*, S. 76-85.

CHAUDONNERET in: Ausst.-Kat. New Orleans / New York / Cincinnati 1996-1997

- CHAUDONNERET, Marie-Claude: "The Genre Anecdotic, or the Evocation of a Dream-Like Past." In: *Ausst.-Kat. New*

Orleans / New York / Cincinnati 1996-1997, S. 58-69.

- CHAUDONNERET, Marie-Claude: "Patronage of the Genre Anecdotique (1800-1824)." In: **Ausst.-Kat. New Orleans / New York / Cincinnati 1996-1997**, S. 70-77.

CHAUDONNERET 1999

CHAUDONNERET, Marie-Claude: *L'État & les artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833)*. Paris 1999.

CHAUDONNERET 2005

CHAUDONNERET, Marie-Claude: *Adolphe Thiers, Critique d'art. Salons de 1822 et de 1824*. Paris 2005.

CHAUDONNERET in: Paris 1820 2005

CHAUDONNERET, Marie-Claude: "Le 'romantisme' au Salon. Définition par la critique contemporaine (1822-1827)." In: **Paris 1820 [...] 2005**, S. [131]-151.

CLEMENT 1973 [1904]

CLEMENT, Clara Erskine: *Women in the Fine Arts from the Seventeenth Century B.C. to the Twentieth Century A.D.* New York 1973 [1904], S. 303.

COEKELBERGHS / LOZE in: David contre David 1993

COEKELBERGHS, Denis; LOZE, Pierre: "David à Bruxelles et la peinture en Belgique." In: **David contre David 1993**, Bd. 2, S. 1047-1066.

COEKELBERGHS / BERTIN 2006

COEKELBERGHS, Denis; BERTIN, Éric: "Lettres d'Alexandre Bénard, architecte, peintre et amateur d'art, à François-Joseph Navez (1822-1829). Quelques apports nouveaux sur Ingres et son temps." In: **Cahiers d'histoire de l'art**, 2006.

COLLET in: Ausst.-Kat. Bonn 1998

COLLET, Isabelle: "Die Romantik." In: **Ausst.-Kat. Bonn 1998**, S. 50-51.

CONINCKX in: BNB (1911-1913)

CONINCKX, H.: "Sande (Barthélémi-Louis Van der)." In: **BNB**, Bd. 21 (1911-1913), Sp. 285-286.

Connaissance des arts

Connaissance des arts. Paris 1952 –.

COOPER in: Burlington Magazine 1948

COOPER, Douglas: "Jacques-Louis David: A Bi-Centenary Exhibition." In: **Burlington Magazine**, Nr. 90 (10/1948), S. 277-280.

COOPER in: The New Grove 1980

COOPER, Jeffrey: "Dietsch [Dietzch, Dietz], (Pierre-)Louis(-Philippe) (b Dijon, 17 March 1808; d Paris, 20 Feb 1865)." In: **The New Grove**, Bd. 5 (1980), S. 470-471.

COSNIER 2001

COSNIER, Colette: *La silence des filles. De l'aiguille à la plume*. Paris 2001.

COURILLE [1956]

COURILLE, Xavier DE: *Les pierres sacrées de la Rue d'Enfer. Du sanctuaire de Saint-Denis au trophée de l'Arc de Triomphe. Un hommage au sculpteur Rude et son atelier*. Hrsg. Fondation du Baron Taylor. Paris [1956].

Côte-d'Or [1910]

Côte-d'Or. Dictionnaire biographique Illustré. (= Dictionnaires biographiques illustrés départementaux) Paris [1910].

CREUSEN 2003

CREUSEN, Alexia: *Femmes artistes en Belgique au XIX^e siècle et au début du XX^e*. 2 Bde. Univ. Diss. Unveröff. Typoskript. Lüttich 2003.

CREUSEN 2007

CREUSEN, Alexia: *Femmes artistes en Belgique au XIX^e siècle et au début du XX^e*. Paris 2007.

CREUSEN in: Ausst.-Kat. Dijon 2012

CREUSEN, Alexia: "Dans le sillage de Sophie Fremiet-Rude: femmes peintres à Bruxelles vers 1820." In: *François & Sophie Rude. Un couple d'artistes au XIX^e siècle, citoyens de la Liberté.* (Ausst.-Kat. F, Dijon, 12.10.2012-28.01.2013.) Hrsg. Sophie BARTHÉLÉMY, Sophie JUGIE, Matthieu GILLES. Paris 2012, S. 90-95.

CROSSLEY 1993

CROSSLEY, Ceri: *French Historians and Romanticism*. Thierry, Guizot, the Saint-Simonians, Quinet, Michelet. London, New York 1993.

CROW 1997

CROW, Thomas E.: *L'atelier de David: émulation et révolution*. [Paris] 1997.

CROW 2000 [1985]

CROW, Thomas E.: *Painters and public life in eighteenth-century Paris*. 6. Aufl. New Haven 2000 [1985].

CUZIN in: Ausst.-Kat. Paris 2000-2001

CUZIN, Jean-Pierre: "La peinture française au péril de l'antique." In: **Ausst.-Kat. Paris 2000-2001**, S. 83-97.

D

DARCOS 2004

DARCOS, Xavier: *Prosper Mérimée: biographie*. Paris 2004.

DAUMARD 1991

DAUMARD, Adeline: *Les bourgeois et la bourgeoisie en France depuis 1815*. [o.O.] 1991.

David contre David 1993

David contre David. Hrsg. Régis MICHEL. 2 Bde. Paris 1993.

DAUFRESNE 2004

DAUFRESNE, Jean-Claude: *Théâtre de l'Odéon. architecture, décors, musée*. Sprimont 2004.

DAVIES 1952 [1937]

DAVIES, Godfrey: *The Early Stuarts 1603-1660*. Hrsg. George N. CLARK. 5. Aufl. Oxford 1952 [1937].

DAVIDTS 1965

DAVIDTS, J.-E.: *Geschiedenis van de Parochie Tervuren en de Sint-Janskerken*. [o.O.] 1965.

DECHEIN 2000

DECHEIN, Michel: *Charles 1^{er}. L'honneur et la fidélité*. Paris 2000.

DELORME 1993

DELORME, Philippe: *Les rois assassinés*. [o.O.] 1993.

DEMEY 2002

DEMEY, Chloé: *Le milieu intellectuel et artistique d'Alexandre Lenoir (1762-1839)*. Mémoire de DEA, Paris IV-Sorbonne. Leitung: Bruno FOUCART. Unveröff. Typoskript. Paris 2002.

DERIE / PACCO 1986

DERIE, Guy; PACCO, John: *Les soldats de Léopold 1^{er} et Léopold II*. Brüssel 1986.

DEVILLE [Hrsg.] 1925

DEVILLE, Etienne [Hrsg.]: *Catalogue des œuvres de Peinture, aquarelles, dessins et sculpture exposés dans le Musée de Lisieux*. 6. Aufl. Lisieux 1925.

DEVILLERS in: ACAM (1880)

DEVILLERS, Léopold: "Le passé artistique de la Ville de Mons. Conférence donnée au Cercle archéologique, dans sa séance publique du 17 novembre 1878." In: **ACAM**, Bd. 16 (1880), S. [289]-366.

DEVILLERS 1885 [1880]

DEVILLERS, Léopold: *Le passé artistique de la Ville de Mons*. 2. Aufl. Mons 1885 [1880].

DELHASSE in: L'intermédiaire des chercheurs et curieux (1890)

DELHASSE, Félix: "Un éphitalame du conventionnel Vadier en l'honneur de madame Rude." In: **L'intermédiaire des chercheurs et curieux**, 23. Jg. (1890), Sp. 606-608.

L'industrie

L'industrie. Nr. 10, 10/1962.

DELPEY 1955

DELPEY, André: *Une grande figure du XIXe siècle: Le Baron Taylor*. Hrsg. Fondation Taylor. Paris 1955.

DENIS / TRODD [Hrsg.] 2000

DENIS, Rafael Cardoso; TRODD, Colin [Hrsg.]: *Art and the Academy in the Nineteenth Century*. Manchester 2000.

DESCHAMPS 2004

DESCHAMPS, Stéphanie: "Sophie Rude (1797-1867)." [Informationsblatt des MBA Dijon] Dijon 2004.

DESROCHES-NOBLECOURT in: Revue du Louvre (1979)

DESROCHES-NOBLECOURT, Ch[ristiane]: "Commémoration du 150^e anniversaire de la formation du 'Musée égyptien' au Louvre." In: **Revue du Louvre**, 29. Jg., Bd. 4 (1979), S. [330]-331.

Dbf (1933-1996)

Dictionnaire de biographie française. Hrsg. Roman D'AMAT, J. P. LOBIES, H. Tribout DE MOREMBERT, M. PREVOST. 19 Bde. Paris 1933-1996.

Dictionnaire historique de la Révolution française 1989

Dictionnaire historique de la Révolution française. Hrsg. Albert SOBOUL. [Paris] 1989.

Dictionnaire des parlementaires français 1890-1891

Dictionnaire des parlementaires français. Hrsg. Adolphe ROBERT, Edgar BOURLOTON, Gaston COUGNY. 5 Bde. Paris Paris 1890-1891.

Dictionnaire des ministres 1990

Dictionnaire des ministres de 1789 à 1989. Hrsg. Benoît YVERT. Paris 1990.

Dictionnaire des femmes belges 2006

Dictionnaire des femmes belges XIXe et XXe siècles. Brüssel 2006.

Le Dictionnaire universel des créatrices 2013

Le Dictionnaire universel des créatrices. Hrsg. Béatrice DIDIER, Antoinette FOUQUE, Mireille CALLE-GRUBER. 3 Bde. Paris 2013.

Dictionary of Women Artists 1997

Dictionary of Women Artists. Hrsg. Delia GAZE. 2 Bde. London, Chicago 1997.

DIERICX DE TEN HOMME in: *Le troubadour* (1890)

DIERICX DE TEN HOMME, Joe: "Le Palais d'Arenberg." In: *Le troubadour*, Numéro Spécial, 20.07.1890, S. 2.

DIEU in: *Revue Belge* (1990)

DIEU, Jean: "La Période Belge de Jacques-Louis David (1816-1825). Le Grand Genre en six tableaux." In: *Revue Belge*, Bd. 59 (1990), S. 69-98.

Dijon – Notre Ville

Dijon – Notre Ville. Bulletin Municipal. Dijon 1968 –.

D.O. in: *Revue du Louvre* (1976)

D.O.: "Les principales acquisitions des musées de province 1973-1976." In: *Revue du Louvre*, Nr. 5/6 (1976), S. 391.

DOLLINGER 1986

DOLLINGER, Hans: *Friedrich II. von Preußen. Sein Bild im Wandel von zwei Jahrhunderten*. München 1986.

DOY 1995

DOY, Gen: *Seeing and Consciousness. Women, Class and Representation*. Oxford 1995.

DOY 1998

DOY, Gen: *Women and Visual Culture in Nineteenth Century France (1800-1852)*. London, New York 1998.

DOY in: DENIS [Hrsg.] 2000,

DOY, Gen: "Hidden from Histories: Women History Painters in Early Nineteenth-Century France." In: **DENIS [Hrsg.] 2000**, S. [71]-85.

Drawing: Masters and Methods 1992

Drawing: Masters and Methods. Raphael to Redon. Hrsg. Diane DETHLOFF. London 1992.

DRECHSLER 1996

DRECHSLER, Maximiliane: *Zwischen Kunst und Kommerz. Zur Geschichte des Ausstellungswesens zwischen 1775 und 1905*. München 1996.

DROUOT in: *Annales de Bourgogne* (1955)

DROUOT, Henri: "François Rude (1784-1855). Un sculpteur classique au temps romantique." In: *Annales de Bourgogne*, Bd. 27 (1955), Heft 4, S. [233]-275.

DROUOT 1958

DROUOT, Henri: *Une carrière: François Rude. Avec un avant-propos consacré à Henri Drouot et une bibliographie de ses travaux*. Dijon 1958.

DUBY / PERROT [Hrsg.] 1997 [1991]

DUBY, Georges; PERROT, Michelle [Hrsg.]: *Geschichte der Frauen*. 5 Bde. Frankfurt / Main 1997. [= *Histoire des femmes en Occident*, Paris 1991].

DUGUET in: *Les contemporains* (1899)

DUGUET, Roger: "Rude (1784-1855)." In: *Les contemporains*, 7. Jg., Nr. 359 (27.08.1899), S. 1-16.

DUNCAN in: *Art History* (1981)

DUNCAN, C.: "Fallen Fathers: Images of Authority in Pre-Revolutionary French Art." In: *Art History*, (06/1981), S. 186-202.

DUNN 1994

DUNN, Susan: *The Deaths of Louis XVI. Regicide and the French Political Imagination*. Princeton. New Jersey 1994.

DURO in: *Woman's Art Journal* (1986)

DURO, Paul: "The 'Demoiselles à copier' in the Second Empire." In: *Woman's Art Journal*, Bd. 7, Nr. 1, 1986, S. 1-7.

Dutch Art 1997

Dutch Art. An Encyclopedia. Hrsg. Sheila D. MULLER. London 1997.

DUTHU / DUTHU 1997

DUTHU, B.; DUTHU, H.: *Montbard, ses feux, ses temps, ses lieux*. [Paris] 1997.

E

Egmont 1977

[o.V.]: *Egmont*. Hrsg. INBEL. [o.O.] 1977.

EISNER in: *Le spectacle du Monde* 1985

Eisner, Maurice: "Retrouver Rude." In: *Le spectacle du monde*, Nr. 283, (10/1985), S. 115-[120].

EHLERS in: *Frankreich-Ploetz* 1993 [1985]

EHLERS, Joachim: "Frankreich im Spätmittelalter (1270 bis 1494)." In: *Frankreich-Ploetz* 1993 [1985], S. 105-147.

Eklektizismus 2012

Eklektizismus und eklektische Verfahren in der Kunst. (Akten zum Kolloquium "Eklektizismus in den Bildenden Künsten von der Renaissance bis zur Postmoderne", Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 5.-7.03.2009.) Hrsg. Doris LEHMANN. Hildesheim 2012.

***La Grande Encyclopédie* 1885-1902**

La Grande Encyclopédie. Hrsg. [Marcelin] BERTHELOT u.a. 31 Bde. Paris 1885-1902.

ENGELHART in: *The J. Paul Getty Museum Journal* (1996)

ENGELHART, Helmut: "The Early History of Jacques-Louis David's *The Farewell of Telemachus and Eucharis*." In: *The J. Paul Getty Museum Journal*, Bd. 24 (1996), S. 21-43.

ENGELHART in: BORCHART / BÜNZ [Hrsg.] 1998

ENGELHART, Helmut: "'C'est l'art divin d'Apelle'. Dokumente zur Erwerbungs- und frühen Wirkungsgeschichte zweier Gemälde von Jacques-Louis David und Antoine-Jean Gros in der Kunstsammlung des Franz Erwein Graf von Schönborn-Wiesentheid." In: *BORCHART / BÜNZ [Hrsg.] 1998*, Bd. 1, S. 899-940.

ERRERA 1913

ERRERA, Isabelle: *Dictionnaire répertoire des peintres depuis l'antiquité jusqu'à nos jours*. Paris 1913, S. 557.

EVEN 1847

EVEN, Edward VAN: *Hendrik-Anna-Victoria Van der Haert*. Leuven 1847.

F**FABER 1878-1880**

FABER, Frédéric: *Histoire du Théâtre Français en Belgique, depuis son origine jusqu'à nos jours. D'après des documents inédits reposant aux Archives Générales du Royaume*. 5 Bde. Brüssel, Paris 1878-1880.

FAURÉ-FREMIET 1934

FAURÉ-FREMIET, Philippe: *Fremiet*. Hrsg. Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. Paris 1934.

FEHRENBACH 2001

FEHRENBACH, Elisabeth: *Vom Ancien Régime zum Wiener Kongress*. 4. überarb. Aufl. München 2001.

FELBINGER in: HÖPER [Hrsg.] 2001

FELBINGER, Udo: "Die Skizzenbücher von Gottlieb Schick – Ein Beitrag zur Raffael-Rezeption im Klassizismus." In: *HÖPER [Hrsg.] 2001*, S. 134-148.

Femmes et créations 2005

Femmes et créations. Hrsg. Alexia CREUSEN. Lüttich 2005.

FÉTIS 1860-1864

FÉTIS, F. J.: *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 2. verbesserte Aufl. 8 Bde. Paris 1860-1864.

FEUILLERAT 1989

FEUILLERAT, Christophe: *François Rude: le haut relief de l'Arc de Triomphe de l'Étoile*. Mémoire de Maîtrise, Université Paris IV-Sorbonne. Leitung: Bruno FOUCAERT. Unveröff. Typoskript. Paris 1989.

FEUILLERAT 1990

DERS.: *François Rude: un exemple de sculpture historique*. Mémoire de DEA, Université Paris IV-Sorbonne. Leitung: Bruno FOUCAERT. Unveröff. Typoskript. Paris 1990.

FEUILLERAT in: *Annales de Bourgogne* (1998)

FEUILLERAT, Christophe: "L'enfance et les débuts artistiques de François Rude à Dijon (1784-1807)." In: *Annales de Bourgogne*, Bd. 70 (1998), S. [253]-280.

FEUILLERAT in: *Société d'histoire et d'archéologie de Beaune: mémoires* (2000)

FEUILLERAT, Christophe: "Sur les pas de François Rude en Côte d'Or: Fixin et Beaune." In: *Société d'histoire et d'archéologie de Beaune: mémoires*, Bd. 80 (2000), S. 107-115.

FIERENS-GEVAERT in: *Gazette des Beaux-Arts* (1926)

FIERENS-GEVAERT, Hippolyte: "Exposition David et son temps à Bruxelles." in: *Gazette des Beaux-Arts* (03/1926), S. 163-174.

FLECKNER 1995

FLECKNER, Uwe: *Abbild und Abstraktion. Die Kunst des Porträts im Werk von Jean-Auguste-Dominique Ingres*. Mainz 1995.

FLEURY in: *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris* (1956)

FLEURY [Monsieur]: "Rude, François: Rapport sur une demande d'apposition d'inscription commémorative de Rude, 17, rue Henri-Barbusse (5^{ème}). Commission du Vieux Paris, séance du 8 mars 1956." In: *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*, 75. Jg., Nr. 130 (07.06.1956), S. 1101.

FRANÇOIS / SCHULZE in: *Mythen der Nationen* 1998

FRANÇOIS, Etienne; SCHULZE, Hagen: "Das emotionale Fundament der Nationen." In: *Mythen der Nationen* 1998, S. 17-32.

François-Xavier Fabre 2000

François-Xavier Fabre, *peintre et collectionneur*. Dijon 2000.

Frankreich-Ploetz 1993 [1985]

Frankreich-Ploetz. *Französische Geschichte zum Nachschlagen*. Hrsg. Wilfried LOTH. Mitarb.: Hartmut WOLFF, Friedrich PRINZ, Walther KIENAST, Joachim EHLERS, Peter HÜTTENBERGER. 3. aktualisierte Aufl. Freiburg, Würzburg 1993 [1985].

FRIED 1980

FRIED, Michael: *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley 1980.

FRIEDLÄNDER 1952

FRIEDLÄNDER, Walter: *David to Delacroix*. Harvard 1952.

Friedrich der Große 1985

Friedrich der Große. *Herrscher zwischen Tradition und Fortschritt*. Hrsg. Erhard BETHKE. Mitarb. Karl Otmar Freiherr VON ARENTIN; Peter BAUMGART; Günther BIRTSCH; Winfried BÖHM u.a. Gütersloh 1985.

FOUCART 1969

FOUCART, Bruno: *La fortune critique d'Alexandre Lenoir et du premier musée des monuments français*. Paris 1969.

FOUCART 1980

FOUCART, Bruno: *La peinture religieuse en France dans la première moitié du XIXe siècle*. Univ. Diss. Paris X-Nanterre. 5 Bde. Unveröff. Typoskript. Paris 1980.

FOUCART 1987

FOUCART, Bruno: *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*. Paris 1987.

FOUCART in: *Connaissance des arts* (1987)

FOUCART, Bruno: "Changement d'attribution." In: *Connaissance des arts*, (07-08/1987), S. 40.

FOUCART in: GEIGER [2004]

FOUCART, Jacques: "Sophie Rude, femme peintre et vrai peintre." In: **GEIGER [2004]**, S. 10-13.

FOURCAUD in: *Gazette des Beaux-Arts* (1888-1891)

FOURCAUD, Louis DE: "François Rude." In: *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e Période. Bd. 37 (05/1888), S. [353]-375; Bd. 38 (08/1888), S. [103]-126; Bd. 38 (12/1888), S. [469]-494; Bd. 1, (03/1889), S. [213]-233; Bd. 2 (12/1889), S. [583]-600; Bd. 3 (03/1890), S. [185]-207; Bd. 3 (06/1890), S. [504]-513; Bd. 4 (08/1890), S. [133]-153; Bd. 4 (10/1890), S. [326]-346; Bd. 4 (11/1890), S. [374]-393; Bd. 4, (12/1890), S. [493]-512; Bd. 5 (02/1891), S. [103]-118; Bd. 5 (03/1891), S. [216]-236.

FOURCAUD 1904

FOURCAUD, Louis DE: *François Rude sculpteur. Ses Œuvres et son temps*. Paris 1904.

Frankreich 1815-1830 1993

Frankreich 1815-1830. *Trauma oder Utopie? Die Gesellschaft der Restauration und das Erbe der Revolution*. Hrsg. Gudrun GERSMANN und Hubertus KOHLE. Stuttgart 1993.

Frankreich 1848-1871 1997

Frankreich 1848-1871. *Die französische Revolution in der Erinnerungskultur des Zweiten Kaiserreichs*. Hrsg. Gudrun GERSMANN und Hubertus KOHLE. Stuttgart 1997.

FURMAN 1975

FURMAN, Nelly: *La Revue des deux mondes et le romantisme: (1831-1848)*. Genf 1975.

G

GAETHGENS 2002

GAETHGENS, Barbara: *Die Genremalerei*. Berlin 2002.

GAETHGENS in: *Annual Bulletin of the National Gallery of Canada* (1978-1979)

GAETHGENS, Thomas W.: "Bacchus and Ariadne by Antoine-Jean Gros." In: *Annual Bulletin of the National Gallery of Canada*, Bd. 2 (1978-1979), S. 62-79.

GAETHGENS 1984

GAETHGENS, Thomas W.: *Versailles als Nationaldenkmal. Die Galerie des Batailles im Musée Historique von Louis-Philippe*. Antwerpen 1984.

GAETHGENS / FLECKNER [Hrsg.] 1996

GAETHGENS, Thomas W.; FLECKNER, Uwe [Hrsg.]: *Historienmalerei*. Berlin 1996.

GAETHGENS in: PAAS / MERTENS [Hrsg.] 2003

GAETHGENS, Thomas W.: "Das Musée Napoléon und seine Bedeutung für die europäische Kunstgeschichte." In: **PAAS / MERTENS [Hrsg.] 2003**, S. 178-186.

GAFFAREL 1897

GAFFAREL, Paul: *Dijon en 1814 et 1815*. Hrsg. Société bourguignonne de géographie et d'histoire. Dijon 1897.

GAICH in: *Revue du Louvre* 1998

GAICH, C.: "Acquisitions." In: *Revue du Louvre*, Bd. 4, Nr. 33 (1998), S. 99-100.

GAILLARD in: *MAD* (1970-1972)

GAILLARD, Fernand: "Louis-Gabriel Monnier, graveur de l'Académie et la découverte de son Buste, œuvre de Rude." In: *MAD*, Bd. 121 (1970-1972), S. [285]-305.

GALL 2004

GALL, Lothar: *Europa auf dem Weg in die Moderne 1850-1890*. 4. Aufl. München 2004.

GARAPON 1989

GARAPON, Jean: *La Grande Mademoiselle Mémoraliste. Une autobiographie dans le temps*. Genf 1989.

GARB 2007

GARB, Tamar: *The Painted Face. Portraits of Women in France 1814-1914*. New Haven, London 2007.

GARRETA 2000

GARRETA, Jean-Claude: "La bibliothèque Devosge." In: *Ausst.-Kat. Dijon 2000*, S. 103-111.

GASTINEAU in: *La revue de l'art ancien et moderne* (1932)

GASTINEAU, Marcel: "Rude à la Manufacture de Sèvres (1813-1814)." In: *La revue de l'art ancien et moderne*. Bd. 61, 01-05/1932, S. 181-186.

GAUNT 1970 [1969]

GAUNT, William: *Flämische Städte. Geschichte und Kunst*. Köln 1970 [London 1969].

Gazette des Beaux-Arts

Gazette des Beaux-Arts. Paris 1859-2002.

Gazette de l'Hôtel Drouot

La Gazette de l'Hôtel Drouot. 1891 –.

GEIGER in: *MAD* (1985)

GEIGER, Monique: "Quelques femmes peintres de Dijon au XIXe siècle." In: *MAD*, Bd. 126 (1983-1984). Dijon 1985, S. 213-229.

GEIGER in: *BSAf* (1989)

GEIGER, Monique: "Sophie Rude (1797-1867). Une élève de David et son évolution artistique (avec essai de catalogue de son œuvre)." In: *BSAf*. Jg. (1987). Paris 1989, S. 167-190.

GEIGER in: *MAD* (1995)

GEIGER, Monique: "Une correspondance inédite de Sophie Rude: ses lettres au peintre Jean-Auguste Devillebichot." In: *MAD*, Bd. 134, 1995, S. 311-325.

GEIGER in: *Bulletin – Anciennes élèves* (1995)

GEIGER, Monique: "Une femme peintre: Sophie Rude (1797-1867)." In: *Bulletin – Anciennes élèves* (1995), S. 15-21.

GEIGER in: *Ausst.-Kat. Dijon 2000*

GEIGER, Monique: "Les Artistes conservateurs du musée des Beaux-Arts." In: *Ausst.-Kat. Dijon 2000*, S. 143-147.

GEIGER in: *MAD* (2003)

GEIGER, Monique: "Louis Fremiet (1769-1848), père de Sophie Rude: entre les arts et la politique." In: *MAD*, Bd. 138 (Jg. 2001-2002), 2003, S. 205-220.

GEIGER [2004]

GEIGER, Monique: *Sophie Rude, peintre et femme de sculpteur. Une vie d'artiste au XIXe siècle. (Dijon – Bruxelles – Paris)*. Hrsg. Société des Amis des Musées de Dijon. Dijon [2004].

GEIGER in: *Dictionnaire des femmes belges* 2006

GEIGER, Monique: "Fremiet Sophie (1797-1867), épouse Rude." In: *Dictionnaire des femmes belges* 2006, S. 257-258.

GENET-DELACROIX 1992

GENET-DELACROIX, Marie-Claude: *Art et État sous la IIIe République : le système des beaux-arts, 1870-1940*. Paris 1992.

GENTY 1981

GENTY, Christian: *Histoire du Théâtre national de l'Odéon (Journal de Bord). 1782-1982*. Paris 1981.

GEORIS in: *Brabant Wallon Tourisme* 1995

GEORIS, Josée: "Le Palais d'Egmont-Arenberg." In: *Brabant Wallon Tourisme*, Heft 2, 06/1995, S. 35-44.

GEORGEL in: *Revue de l'art* (1975)

GEORGEL, Pierre: "Les transformations de la peinture vers 1848, 1855, 1863." In: *Revue de l'art*, Nr. 27 (1975), S. 221-231.

GEORGEL in: CHARLE [Hrsg.] 1998

GEORGEL, Chantal: "Des Grands Hommes pour la Rue d'Ulm! L'Échec de 1848!" In: **CHARLE u.a. [Hrsg.] 1998**, S. [219]-229.

GERMER in: Historienmalerei in Europa 1990

GERMER, Stefan: "Stillgelegte Geschichte. Ingres und die Historienmalerei." In: **Historienmalerei in Europa 1990**, S. 193-208.

GERMER in: Bilder der Macht – Macht der Bilder 1997

GERMER, Stefan: "Taken on the Spot. Zur Inszenierung des Zeitgenössischen in der Malerei des 19. Jahrhunderts." In: **Bilder der Macht – Macht der Bilder 1997**, S. 17-36.

GERMER / KOHLE in: Kunst und Kunsttheorie 1991

GERMER, Stefan; KOHLE, Hubertus: "Spontaneität und Rekonstruktion. Zur Rolle, Organisationsform und Leistung der Kunstkritik im Spannungsfeld von Kunsttheorie und Kunstgeschichte." In: **Kunst und Kunsttheorie 1991**, S. 287-311.

GERSMANN in: Frankreich 1815-1830 1993

GERSMANN, Gudrun: "Der Schatten des toten Königs. Zur Debatte um die *Régicides* in der Restauration." In: **Frankreich 1815-1830 1993**, S. 41-59.

GERVEREAU / CONSTANS 2005

GERVEREAU, Laurent; CONSTANS, Claire: *Le musée révélé. L'histoire de France au Château de Versailles*. Paris, Versailles 2005.

The J. Paul Getty Museum Journal

The J. Paul Getty Museum Journal. Malibu 1975-1997.

GILLES in: Ausst.-Kat. Dijon 2012

GILLES, Matthieu: "L'École de dessin des Devosge." In: *François & Sophie Rude. Un couple d'artistes au XIX^e siècle, citoyens de la Liberté*. (Ausst.-Kat. F, Dijon, 12.10.2012-28.01.2013.) Hrsg. Sophie BARTHÉLÉMY, Sophie JUGIE, Matthieu GILLES. Paris 2012, S. 30-39.

Girodet, romantique et rebelle 2005

Girodet, romantique et rebelle. Dossier de l'Art, Nr. 122, Dijon 2005.

GLOVER-LINDSAY in: Ausst.-Kat. Dijon 2012

GLOVER-LINDSAY, Suzanne: "Monuments funéraires et politiques de François Rude: *Napoléon s'éveillant à l'immortalité et Cavaignac*." In: *François & Sophie Rude. Un couple d'artistes au XIX^e siècle, citoyens de la Liberté*. (Ausst.-Kat. F, Dijon, 12.10.2012-28.01.2013.) Hrsg. Sophie BARTHÉLÉMY, Sophie JUGIE, Matthieu GILLES. Paris 2012, S. 168-177.

GODECHOT in: Historical Dictionary of the French Revolution 1985

GODECHOT, J.: "Belgium." In: *Historical Dictionary of the French Revolution 1985*, Bd. 1, S. 86-90.

GOFFIN [o.J.]

GOFFIN, C^{ol} B.E.M.: "1^{er} Régiment des carabiniers." In: **ROUEN [Hrsg.] [o.J.]**, S. 624-625.

GOFFIN in: BNB, Bd. 21 (1911)

GOFFIN, Léon: "SANFOURCHE-LAPORTE (Pierre), avocat à la cour de cassation de Bruxelles." In: **BNB**, Bd. 21 (1911), Sp. 373-374.

GRANGER 2005

GRANGER, Cathérine: *L'Empereur et les arts. La Liste Civile de Napoléon III*. Hrsg. Fondation Napoléon und Société de l'École des Chartes. Paris 2005.

GRAS in: Ausst.-Kat. Dijon 2000

GRAS, Catherine: "Les saisies dans les établissements religieux." In: **Ausst.-Kat. Dijon 2000**, S. 115-117.

GRAS in: Ausst.-Kat. Dijon 2012

GRAS, Catherine: "Le renouvellement du culte des Grands Hommes dans l'œuvre de François Rude." und "L'hommage au maître et la mémoire de François Rude à Dijon." In: *François & Sophie Rude. Un couple d'artistes au XIX^e siècle, citoyens de la Liberté*. (Ausst.-Kat. F, Dijon, 12.10.2012-28.01.2013.) Hrsg. Sophie BARTHÉLÉMY, Sophie JUGIE, Matthieu GILLES. Paris 2012, S. 162-167 bzw. S. 210-217.

GRATE 1959

GRATE, Pontus: *Deux critiques d'art de l'époque romantique. Gustave Planche et Théophile Thoré*. Stockholm 1959.

GREER 1980 [1979]

GREER, Germaine: *Das unterdrückte Talent*. Berlin 1980 [= *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and their Work*. New York 1979].

GRÉSILLON 1999

GRÉSILLON, Almuth: *Literarische Handschriften. Einführung in die "critique génétique"*. Bern, Berlin, Frankfurt / Main u.a. 1999.

GREW in: Art and History 1986

GREW, Raymond: "Picturing the People: Images of the Lower Orders in Nineteenth-Century French Art." In: **Art and History 1986**, S. [203]-231.

GRIJSENHOUT in: *Dutch Art 1997*

GRIJSENHOUT, Frans: "Reputation of Dutch art abroad." In: *Dutch Art 1997*, S. 327-328.

GRIMALDO-GRIGSBY 2002

GRIMALDO-GRIGSBY, Darcy: *Extremities. Painting Empire in Post-Revolutionary France*. New Haven, London 2002.

The New Grove 1980

The New Grove. Dictionary of Music and Musicians. Hrsg. Stanley SADIE. 20 Bde. London, New York, Hong Kong 1980 [für alle Bände].

GRUNCHEC 1983

GRUNCHEC, Philippe: *Les concours des Prix de Rome de 1797 à 1863*. Paris 1983.

GUÉDRON in: *Jaarboek Brügge (1997)*

GUÉDRON, Martial: "Suvée, Odevaere, Kinsoen et Ducq: quatre peintres Brugeois à Paris au temps du néo-classicisme." In: *Jaarboek Brügge (1997)*.

GÜNTHER 1994

GÜNTHER, Horst: *Voltaire. Leben und Werk in Texten und Bildern*. Frankfurt / Main, Leipzig 1994.

GUIFFREY 1873

GUIFFREY, J. J.: *Table générale des artistes ayant exposé aux Salons du XVIIIe siècle suivie d'une table de la bibliographie des Salons de 1801 à 1873*. Paris 1873.

GUIFFREY 1903

GUIFFREY, Jean: *David et le théâtre pendant le séjour à Bruxelles*. Paris 1903, S. [1]-12. [= Sonderdruck aus: *Gazette des Beaux-Arts*, Bd. 30 (09/1903), S. 201-205].

GUILLAUME in: *Ausst.-Kat. Dijon 2000*

GUILLAUME, Marguerite: "La collection de dessins italiens de François Devosge." In: *Ausst.-Kat. Dijon 2000*, S. 49.

GUMBRECHT in: *Französische Klassik 1985*

GUMBRECHT, Hans Ulrich: "'Klassik ist Klassik, eine bewundernswerte Sicherheit des Nichts'? oder: Funktionen der französischen Literatur des siebzehnten Jahrhunderts nach Siezehnhundert." In: *Französische Klassik 1985*, S. 441-494.

H

HAGER 1989

HAGER, Werner: *Geschichte in Bildern. Studien zur Historienmalerei des 19. Jahrhunderts*. Hildesheim, Zürich, New York 1989, S. 173.

Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich 1985-2000

Handbuch politisch-sozialer Grundbegriffe in Frankreich: 1680-1820. Hrsg. Rolf REICHARDT, Eberhard SCHMITT. Heft 3. München 1985.

HANNOSH in: *Paris 1820 2005*

HANNOSH, Michèle: "Les premiers romantiques: Delacroix et l'école anglaise" In: *Paris 1820 2005*, S. [113]-129.

HARDOUIN-FUGIER / GRAFE 1989

HARDOUIN-FUGIER, Élisabeth; GRAFE, Étienne: *French Flower Painters of the 19. Century*. London 1989.

HASKELL 1987

HASKELL, Francis: *Past and Present in Art and Taste. Selected Essays*. New Haven, London 1987.

HASKELL 1995 [1993]

HASKELL, Francis: *Die Geschichte und ihre Bilder. Die Kunst und die Deutung der Vergangenheit*. München 1995 [= History and its images (1993)].

HAUPTMAN 1979

HAUPTMAN, William: *The Persistence of Melancholy in Nineteenth Century Art*. Ph. D. Dissertation Penns. State Univ, 1975. Ann Arbor 1979.

HAUTECOEUR 1954

HAUTECOEUR, Louis: *Louis David*. Paris 1954.

HAUTECOEUR 1963 [1942]

HAUTECOEUR, Louis: *Littérature et peinture en France du XVIIe au XXe siècle*. 2. Aufl. Paris 1963 [1942].

HEER in: *Dictionary of Women Artists 1997*

HEER, Lisa: "Copyists." In: *Dictionary of Women Artists 1997*, Bd. 1, S. 55-60.

HEINZEL 1997 [1956]

HEINZEL, E.: *Lexikon historischer Ereignisse und Personen in Kunst, Literatur und Musik*. 2 Bde. Wien 1997 [unveränd. Nachdr. d. Ausg. 1956].

HELLER 1991 [1987]

HELLER, Nancy G.: *Femmes artistes*. Paris 1991 [*Woman Artists, an illustrated History*. New York 1987].

HERZFELD 1969

HERZFELD, Hans: *Die moderne Welt 1789-1945*. Braunschweig 1969.

HILLAIRET 1963

HILLAIRET, Jacques: *Dictionnaire historique des rues de Paris*. 2 Bde. Paris 1963.

VAN HILLE / DE SCHAETZEN in: *Le parchemin* (1992)

HILLE, Willy VAN; SCHAETZEN, Nadine DE (Mitarbeiterin): "La famille de Bortier." In: *Le parchemin*, 57. Jg. Nr. 278, 03-04/1992, S. 130-150.

HINRICHS in: "*Pardon, mon cher Voltaire ...*" 1996

HINRICHS, Ernst: "Aus der Distanz der Philosophen – Zum Briefwechsel zwischen Voltaire und Friedrich II." In: "*Pardon, mon cher Voltaire ...*" 1996, S. 9-47.

HISLOP 1999

HISLOP, Duncan: *The Art Sales Index 1998/1999*. 31. Jg. 2 Bde. [o.O.] 1999.

***Historical Dictionary of the French Revolution* 1985**

Historical Dictionary of the French Revolution. 1789-1799. Hrsg. Samuel Francis SCOTT, Barry ROTH AUS. 2 Bde. Westport / Connecticut 1985.

***Historienmalerei in Europa* 1990**

Historienmalerei in Europa. Paradigmen in Form, Funktion und Ideologie. Hrsg. Ekkehard MAI. Mitarb. Anke REPP-ECKERT. Mainz 1990.

HÖPER [Hrsg.] 2001

HÖPER, Corinna [Hrsg.]: *Raffaël und die Folgen. Das Kunstwerk in Zeitaltern seiner graphischen Reproduzierbarkeit*. Stuttgart 2001.

HÖPPNER / SEIDEL-HÖPPNER 2002

HÖPPNER, Joachim; SEIDEL-HÖPPNER, Waltraud: *Étienne Cabet und seine Ikarische Kolonie. Sein Weg vom Linksliberalen zum Kommunisten und seine Kolonie in Darstellung und Dokumentation*. Frankfurt / Main, Berlin, Bern Brüssel, New York, Oxford, Wien 2002.

HOFMANN 1995

HOFMANN, Werner: *Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1750 und 1830*. Hrsg. Paul-Marie DUVAL, Roland RECHT, Véronique SCHILTZ, Denis VIALOU. Paris, München 1995.

HOLMA 1940

HOLMA, Klaus: *David, son évolution et son style*. Paris 1940.

D'HOORE 1991

D'HOORE, Walter: *Le Palais d'Egmont-Arenberg à Bruxelles*. Louvain-la-Neuve 1991.

HONIG-FINE 1978

HONIG-FINE, Elsa: *Women and Art. A History of Women Painters and Sculptors from the Renaissance to the 20th Century*. London 1978.

HUBERT 1949

HUBERT, Gérard : *Pierre Cartellier. Sculpteur. 1757-1831. Sa vie, ses œuvres, ses élèves*. Univ. Diss. École du Louvre, Paris. Unveröff. Typoskript. Paris 1949.

HUBERT in: *La revue des arts* (1952)

HUBERT, Gérard: "La vie des musées. Nouvelles esquisses de Rude." In: *La revue des arts*, 2. Jg., Nr. 3 (1952), S. 172-174.

HÜBNER 1991

HÜBNER, Kurt: *Das Nationale. Verdrängtes, Unvermeidliches, Erstrebenswertes*. Graz, Wien, Köln 1991.

HUNT 1992

HUNT, Lynn: *The Family Romance of the French Revolution*. Berkeley, Los Angeles 1992.

HYDE / MILLAM [Hrsg.] 2003

Women, Art and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe. Hrsg. Melissa HYDE, Jennifer MILLAM. Aldershot 2003.

HYMANS in: *BNB*, Bd. 17 (1902)

HYMANS, Henri: "PICARD (Jean-Baptiste), fonctionnaire et homme de lettres." In: *BNB*, Bd. 17 (1902), Sp. 376-377.

HYMANS 1906

HYMANS, Henri: *Belgische Kunst des 19. Jahrhunderts*. Leipzig 1906.

I***Idea***

Idea: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle. Hrsg. Werner HOFMANN, Martin WARNKE. München 1982-1991.

IMPERIALI 1927

IMPERIALI, Marcelle: *François Devosge. Créateur de l'École de dessin et du Musée de Dijon. (1732-1811)*. Dijon 1927.

L'intermédiaire des chercheurs et curieux

L'intermédiaire des chercheurs et curieux. Paris 1864-1940.

Inventaire des autographes 1988

Inventaire des autographes d'artistes français du XVe au XIXe siècle de la Fondation Custodia collection Frits Lugt. Hrsg. Institut Néerlandais, Paris. Paris 1988, S. 158.

Inventaire général des œuvres d'art 1879-1886

Inventaire général des œuvres d'art décorant les édifices du département de la Seine. 2 Bde. Paris 1879-1886: Bd. 1 (1879): Arrondissement de Saint-Denis; Bd. 2 (1880): Arrondissement de Sceaux.

Inventaire général des richesses d'art 1876-1886

Inventaire général des richesses d'art de la France. 2 Bde. Paris 1876-1886. Bd. 1 (1876): Paris, monuments religieux; Bd. 2: Archives du musée des Monuments français, deuxième partie, documents déposés aux archives nationales et provenant du musée des Monuments français.

IRWIN 1979

IRWIN, Charles: *John Flaxman. Sculptor – Illustrator – Designer*. London 1979.

ISNARDON 1890

ISNARDON, Jacques: *Le Théâtre de la Monnaie. Depuis sa Fondation jusqu'à nos Jours*. Brüssel 1890.

J**JACOBS 2000**

JACOBS, P.M.J.E.: *Beeldend Benelux. Biographisch handboek*. 6 Bde. Tilburg 2000 [für alle Bde.].

JACOBS in: Ausst.-Kat. Dijon 2012

JACOBS, Alain: "Les rapports du couple Rude-Fremiet avec le milieu artistique belge (1815-1829)." In: *François & Sophie Rude. Un couple d'artistes au XIX^e siècle, citoyens de la Liberté*. (Ausst.-Kat. F, Dijon, 12.10.2012-28.01.2013.) Hrsg. Sophie BARTHÉLÉMY, Sophie JUGIE, Matthieu GILLES. Paris 2012, S. 52-63.

Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz

Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz. Hrsg. i.A. des Stiftungsrates vom Präsidenten der Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Berlin 1962 –.

JANSSENS 2003

JANSSENS, Gustaaf: *Les comtes d'Egmont et de Hornes. Victimes de la répression politique aux Pays-Bas espagnols*. Brüssel 2003.

JANSSENS 1995

JANSSENS, Luc: *Plans Popp aux archives générales du Royaume*. Brüssel 1995.

Jaarboek Antwerpen 1996

Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen. Hrsg. Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen. [Antwerpen] 1996.

Jaarboek Brügge 1997

Jaarboek 1995-1996. Hrsg. Brügge, Stedelijkse Musea. Brügge 1997.

JOANNIDES in: Burlington Magazine (1993)

JOANNIDES, Paul: "Colin, Delacroix, Byron and the Greek War of Independence." In: *Burlington Magazine*, 08/1983, S. [495]-500.

JOHNSON in: Art History (1986)

JOHNSON, Dorothy: "Desire demythologized: David's L'Amour quittant Psyché." In: *Art History*, Nr. 9 (12/1986), S. 450-470.

JOHNSON 1993

JOHNSON, Dorothy: *Jacques-Louis David: Art in Metamorphosis*. Princeton 1993.

JOHNSON 1993 in: David contre David 1993

JOHNSON, Dorothy: "L'expérience de l'exil: l'art de David à Bruxelles." In: *David contre David 1993*, Bd. 2, S. 1025-1045.

JOHNSON 1997

JOHNSON, Dorothy: *Jacques-Louis David: the Farewell of Telemachus and Eucharis*. Los Angeles 1997.

JOHNSON [Hrsg.] 2006

JOHNSON, Dorothy [Hrsg.]: *Jacques-Louis David – New Perspectives*. Newark 2006.

JOHNSON in: LEDBURY [Hrsg.] 2007

JOHNSON, Dorothy: "Lines of Thought: David's Aporetic Late Drawings." In: *LEDBURY [Hrsg.] 2007*, S. [152]-169.

JOSEPH in: Dossier de l'Art 2012

JOSEPH, Wassili: "Sophie et François Rude, deux œuvres à l'unisson." In: *Dossier de l'Art*, hors série, Nr. 19, 11/2012, S. 12-21.

JOSEPH in: Ausst.-Kat. Dijon 2012

JOSEPH, Wassili: "Les années de formation de François Rude à Paris: le culte de l'antique", "Les décors du pavillon de Tervueren, le chef-d'œuvre néoclassique de François Rude", "Le Départ des volontaires de 1792: l'expression du 'sublime moderne'" und "Les œuvres ultimes: la grâce et l'esprit." In: *François & Sophie Rude. Un couple d'artistes au XIX^e siècle, citoyens de la Liberté*. (Ausst.-Kat. F, Dijon, 12.10.2012-28.01.2013.) Hrsg. Sophie BARTHÉLÉMY, Sophie JUGIE, Matthieu GILLES. Paris 2012, S. 40-49, S. 64-73, S. 120-135 und S. 200-209.

JOSEPH [2019]

JOSEPH, Wassili: *François Rude (1784-1855), sculpteur romantique*. Univ.-Diss. Paris IV (Sorbonne) unter der Leitung von Prof. Barthélémy JOBERT. Nationale Dissertationsnummer: 2014PA040098 [Datum der mündl. Prüfung: 25.06.2014, derzeit nicht konsultierbar: "Thèse confidentielle jusqu'au 25 juin 2019." – vgl. <http://www.sudoc.fr/182024326> – letztmals abgerufen: 07/2015]

JOUIN 1890

JOUIN, Henry: *David D'Angers et ses relations littéraires. Correspondance du Maître*. Paris 1890.

JUGIE in: Ausst.-Kat. Dijon 2000

JUGIE, Sophie: "Févret de Saint-Mémin et la redécouverte du Moyen-Âge." In: *Ausst.-Kat. Dijon 2000*, S. 175-184.

JUGIE in: Bulletin des musées de Dijon (2001)

JUGIE, Sophie: "Les acquisitions du Musée des Beaux-Arts de Dijon en 1999 et 2000." In: *Bulletin des musées de Dijon*, Nr. 7, 2001, S. 86.

JUGIE in: Ausst.-Kat. Dijon 2012

JUGIE, Sophie: "François Rude et les modèles anciens: une relecture de l'art religieux et funéraire." In: *François & Sophie Rude. Un couple d'artistes au XIX^e siècle, citoyens de la Liberté*. (Ausst.-Kat. F, Dijon, 12.10.2012-28.01.2013.) Hrsg. Sophie BARTHÉLÉMY, Sophie JUGIE, Matthieu GILLES. Paris 2012, S. 180-189.

JUHEL [Hrsg.] 2004

JUHEL, Vincent [Hrsg.]: *Arcisse de Caumont (1801-1873): érudit normand et fondateur de l'archéologie française*. Caen 2004.

JULIA in: Ausst.-Kat. Nantes / Paris / Piacenza 1995-1996

JULIA, Isabelle:

- "Sophie RUDE, née FRÉMIET. Dijon, 1797 – Paris, 1867." In: *Ausst.-Kat. Nantes / Paris / Piacenza 1995-1996*, S. 431.

- Kat.-Nr. 164: "La Duchesse de Bourgogne arrêtée aux portes de Bruges." In: *Ausst.-Kat. Nantes / Paris / Piacenza 1995-1996*, S. 431-432.

- "Sophie RUDE, née FRÉMIET. Dijon, 1797 – Paris, 1867." In: *Ausst.-Kat. Nantes / Paris / Piacenza 1995-1996*, S. 481-482.

K**KALE 2004**

KALE, Steven: *French Salons. High Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848*. Baltimore, London 2004.

KANZ 1993

KANZ, Roland: *Dichter und Denker im Porträt: Spurengänge zur deutschen Porträtkultur des 18. Jahrhunderts*. München, Univ. Diss. München 1993.

KARGE 1977

KARGE, Gernot: *Der französisch-republikanische Kalender*. Saarlouis 1977.

K[ERREMANS] in: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986

- K[ERREMANS], R[ichard]: "La belle Anthia." In: *Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986*, S. 199-200, Kat.-Nr. 160.

- KERREMANS, Richard: "Adèle Kindt." In: *Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986*, S. 259.

Französische Klassik 1985

Französische Klassik: Theorie – Literatur – Malerei. Hrsg. Fritz NIES. München 1985.

KEPETZIS 2009

KEPETZIS, Ekaterini: *Vergegenwärtigte Antike: Studien zur Gattungsüberschreitung in der französischen und englischen Malerei (1840-1914)*. [Habil.-Schr., Univ. Köln 2003]. Frankfurt am Main 2009.

KLEWITZ 2001

KLEWITZ, Vera: *Die romantischen Historienbilder von Sophie Rude*. Magisterarbeit, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn. Leitung: Hiltrud KIER. Unveröff. Typoskript. Bonn 2001.

KLEWITZ 2008

KLEWITZ, Vera: "Das Künstlerehepaar Sophie und François Rude und ihr Einfluss auf ihr postumes Bild in

Kunstgeschichte und Gesellschaft." In: *Künstler und der Tod. Künstlertestamente vom Mittelalter bis zur Gegenwart als Quellen der Kunst- und Sozialgeschichte*. Hrsg. Nicole HEGENER, Markwart HERZOG, Thomas PÖPPER. Im Druck.

KLEWITZ in: Ausst.-Kat. Dijon 2012

KLEWITZ, Vera: "L'influence de l'historisme dans la peinture romantique de Sophie Rude." und "Sophie Rude et la tradition de la peinture religieuse." In: *François & Sophie Rude. Un couple d'artistes au XIX^e siècle, citoyens de la Liberté*. (Ausst.-Kat. F, Dijon, 12.10.2012-28.01.2013.) Hrsg. Sophie BARTHÉLÉMY, Sophie JUGIE, Matthieu GILLES. Paris 2012, S. 152-161 bzw. 190-197.

KLEWITZ in: The Paris Fine Art Salon 2015

KLEWITZ, Vera: "Between Capitals and Provinces: The French Painter Sophie Rude (1797-1867)" in: *The Paris Fine Art Salon / Le Salon 1791-1881*. Beiträge zum Kolloquium in Exeter, University of Exeter, 04.-06.09.2013, Hrsg. James KEARNS und Alister MILL. Oxford [u.a.] 2015, ca. S. 225-239 [im Druck].

KLEWITZ in: France-Angleterre [2016]

KLEWITZ, Vera: "'Les Adieux de Charles I^{er} à ses enfants' – La signification du sujet et son développement en France au XIX^e siècle." In: *France – Angleterre*. Beiträge zum Kolloquium in Paris, Université Paris X (Nanterre) und École Normale Supérieure, 29.-31.01.2004, Hrsg. Sylvie APRILE, Fabrice BENSIMON, Ségolène LE MEN. Bd. 2. Paris [Typoskript eingereicht und durch die Hrsg. innerhalb des Referentenkreises verbreitet: 2004; Veröffentlichung geplant für 2016].

KÖRNER 1988

KÖRNER, Hans: *Auf der Suche nach der "wahren Einheit". Ganzheitsvorstellungen in der französischen Malerei und Kunstliteratur vom mittleren 17. bis zum mittleren 19. Jahrhundert*. München 1988.

KOHLÉ in: Idea (1991)

KOHLÉ, Hubertus: "Der Tod Jacques-Louis Davids: zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der französischen Restauration." In: *Idea*, Bd. 10 (1991), S. 127-153.

KOHLÉ in: Frankreich 1815-1830 1993

KOHLÉ, Hubertus: "Kunstkritik als Revolutionsverarbeitung. Das Beispiel Auguste Jal." In: *Frankreich 1815-1830 1993*, S. 171-186.

KOHLÉ in: Künstlerischer Austausch 1993

KOHLÉ, Hubertus: "'Antike modern': Jacques-Louis Davids Stil im Exil." In: *Künstlerischer Austausch 1993*, Bd. 1, S. 175-186.

KOLB 1937

KOLB, Marthe: *Ary Scheffer et son temps*. [o.O.] 1937.

KOSSOK 1989

KOSSOK, Manfred: *Revolutionen der Weltgeschichte. Von den Hussitern bis zur Pariser Kommune*. Stuttgart 1989.

KOTTMANN 2003

KOTTMANN, Albrecht: *Vom Geheimnis der alten Meister. Symbolzahlen, Maßeinheiten und Bemessungsverfahren von der Vorzeit bis zur Einführung des metrischen Systems*. Lindenberg 2003.

KRÜGER 2007

KRÜGER, Matthias: *Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850-1890*. München, Berlin 2007.

Künstlerischer Austausch 1993

Künstlerischer Austausch (Artistic exchange). Hrsg. Thomas W. GAETHGENS. 3 Bde. Berlin 1993.

KUGLER in: Die Niederlande 1985

KUGLER, Georg: "Die Geschichte der Niederlande vom 15. bis 17. Jahrhundert. S. 237-281." In: *Die Niederlande 1985*, S. 248-249.

KURMANN in: Das Mittelalter II 1990

KURMANN, Peter: "Brügge, Tuchhallen." In: *Das Mittelalter II 1990*, S. 101-102.

Kunst / Geschichte 2000

Kunst / Geschichte: zwischen historischer Reflexion und ästhetischer Distanz. Hrsg. Götz POCHAT, Brigitte WAGNER. Graz 2000. (= Kunsthistorisches Jahrbuch Graz, Bd. 27).

Kunst und Kunsttheorie 1991

Kunst und Kunsttheorie 1400 – 1900. Hrsg. Peter GANZ, Martin GOSEBRUCH, Nikolaus MEIER, Martin WARNKE. Braunschweig 1991.

Die Kunst der Interpretation 2009

Die Kunst der Interpretation. Italienische Reproduktionsgrafik 1485-1600. Hrsg. Norberto GRAMACCINI und Hans-Jakob MEIER. Berlin 2009.

L

LAFONT 2005

LAFONT, Anne: *Girodet*. Paris 2005.

LAJER-BURCHARTH in: LEDBURY [Hrsg.] 2007

LAJER-BURCHARTH, Ewa: "The Self in Exile: David's *Portrait of Emmanuel-Joseph Sieyès*." In: **LEDBURY [Hrsg.] 2007**, S. 232-251.

LALOIRE 1952

LALOIRE, Édouard: *Histoire des deux Hôtels d'Egmont et du Palais d'Arenberg (1383-1910)*. Brüssel 1952.

LALOIRE [1914-]1922

LALOIRE, Édouard: *Documents & notices concernant l'histoire de la seigneurie d'Enghien*. Enghien [1914-]1922.

LALOIRE in: BNB, Bd. 15 (1930-1932)

LALOIRE, Edmond: "Thys (Jean, François)." In: **BNB**, Bd. 25 (1930-1932), Sp. 207-210.

LAMI 1881-1889

LAMI, Eugène O.: *Dictionnaire encyclopédique et biographique de l'Industrie et des Arts industriels*. 9 Bde. Paris 1881-1889, insbes. Bd. 7 (1887), S. 954-955.

LANDES 1993

LANDES, Joan B.: *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*. 4. Aufl. Ithaca 1993.

LANDAU / PARSHALL 1994

LANDAU, David; PARSHALL, Peter: *The Renaissance Print. 1470-1550*. New Haven, London 1994.

LANGEWIESCHE 2007

LANGEWIESCHE, Dieter: *Europa zwischen Restauration und Revolution 1815-1849*. 5. Aufl. München 2007

LANDOWSKI in: Bulletin de la Classe des Beaux-Arts 1955

LANDOWSKI, Paul: "Rude à Bruxelles. – Ses méthodes et son enseignement considérés dans leurs rapports avec les théories esthétiques contemporaines." In: **Bulletin de la Classe des Beaux-Arts**. Bd. XXXVII (Heft 5-9) (1955), S. 126-141.

Larousse mensuel illustré

Larousse mensuel illustré. Revue encyclopédique universelle. Hrsg. Claude AUGÉ. 1907-1951.

LAURENT 1912

LAURENT, Gustave: *Notes et souvenirs inédits de Prieur de la Marne, publiés avec une introduction et des notes*. Paris, Nancy 1912.

LAVEISSIÈRE 1980

LAVEISSIÈRE, Sylvain [Bearb. u. Hrsg.]: *Dictionnaire des artistes et ouvriers d'art de Bourgogne*. Bd. 1 (A-K), Paris 1980.

LAVEISSIÈRE in: SAUR (1983)

LAVEISSIÈRE, Sylvain: "Aizelin (geb. Berger), Sophie, frz. Malerin." In: **SAUR**, Bd. 1 (1983): S. 684.

LAVEISSIÈRE in: Les donateurs du Louvre 1989

LAVEISSIÈRE, Sylvain: "Ployer, Joseph Edmond." In: *Les donateurs du Louvre* 1989, S. 294.

LAVEISSIÈRE in: Néo-classicisme 1989

LAVEISSIÈRE, Sylvain: "Introduction au Néo-classicisme." In: **Néo-classicisme 1989**, S. 3-15.

LAVEISSIÈRE 2004

LAVEISSIÈRE, Sylvain: *Napoléon et le Louvre*. Paris 2004.

LAWSON 1999

LAWSON, James: *Van Dyck. Gemälde und Zeichnungen*. München, London, New York 1999.

LE MEN in: Bilder der Macht – Macht der Bilder 1997

LE MEN, Ségolène: "Zwischen Dokument und Erinnerung. Die Illustration zeitgenössischer Geschichte im Buch der Romantik (1820-1850)." In: **Bilder der Macht – Macht der Bilder 1997**, S. 470-498.

LEBEN 2004

LEBEN, Ulrich: *L'École Royale gratuite de dessin de Paris (1767-1815)*. Saint-Rémy-en-l'Eau 2004.

LEDBURY [Hrsg.] 2007

LEDBURY, Mark [Hrsg.]: *David after David. Essays on the Later Work*. New Haven, London 2007.

LE GUEHENNEC 1996

LE GUEHENNEC, Anne-Marie: *L'école de dessin, de peinture et de sculpture de Dijon (1766-1791)*. Mémoire de Maîtrise d'Histoire, Université de Bourgogne. Leitung: Janine FAYARD. Unveröff. Typoskript. Dijon 1996.

LEMAIRE 1986

LEMAIRE, Gérard-Georges: *Esquisses en vue d'une histoire du Salon*. Paris 1986.

LEMAIRE 2004

LEMAIRE, Gérard-Georges: *Histoire du Salon de Peinture*. [o.O.] 2004.

LEMEUX-FRAITOT / DAGORNE 2004

LEMEUX-FRAITOT, Sidonie; DAGORNE, Richard: *Anne-Louis Girodet-Trioson. La leçon de géographie*. Hrsg. Musée Girodet, Montargis. Montargis 2004.

LENZ [Hrsg.] 1992

LENZ, Christian [Hrsg.]: *Probleme der Kopie von der Antike bis zum 19. Jahrhundert. Vier Vorträge*. München 1992.

LEROY-JAY-LEMAISTRE in: Ausst.-Kat. Dijon 2012

LEROY-JAY-LEMAISTRE, Isabelle: "François Rude et les Salons romantiques." In: *François & Sophie Rude. Un couple d'artistes au XIX^e siècle, citoyens de la Liberté*. (Ausst.-Kat. F, Dijon, 12.10.2012-28.01.2013.) Hrsg. Sophie BARTHÉLÉMY, Sophie JUGIE, Matthieu GILLES. Paris 2012, S. 98-103.

LETHÈVE 1968

LETHÈVE, Jacques: *La vie quotidienne des artistes français au XIX^e siècle*. [o.O.] 1968.

LE ROY in: BNB, Bd. 10 (1886-1887)

LE ROY, Alphonse: "Joseph Jacotot." In: *BNB*, Bd. 10 (1886-1887), Sp. 49-59.

LIBERT 1996

LIBERT, Philippe: *Histoire de la plus ancienne loge de Bruxelles. Premier siècle 1782-1888. Les vrais amis de l'Union et du progrès réunis*. Brüssel 1996.

LIEBENWEIN-KRÄMER 1977

LIEBENWEIN-KRÄMER, Renate: *Säkularisierung und Sakralisierung. Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*. Univ. Diss. Johann Wolfgang Goethe Universität Frankfurt / Main 1974. 2 Bde. Frankfurt / Main 1977.

LIÉGEARD 1902

LIÉGEARD, Stephen: "François Rude. (Lettre à Paul de Cassagnac)." In: Ders.: *Pages françaises*. Paris 1902, S. 60-66:

LIGOU 1991 [1987]

LIGOU, Daniel: *Dictionnaire de la Franc-Maçonnerie*. 3. verb. Aufl. Paris 1991 [1987].

LINDSAY 1960

LINDSAY, Jack: *Death of the Hero. French Painting from David to Delacroix*. London 1960.

LOBSTEIN 2006

LOBSTEIN, Dominique: *Les Salons au XIX^e siècle. Paris, capitale des arts*. Paris 2006.

LOCHOT: Ausst.-Kat. Dijon 2012

LOCHOT, Eliane: "Entre Ancien Régime et Restauration: Sophie et François Rude à Dijon (1784-1816)." In: *François & Sophie Rude. Un couple d'artistes au XIX^e siècle, citoyens de la Liberté*. (Ausst.-Kat. F, Dijon, 12.10.2012-28.01.2013.) Hrsg. Sophie BARTHÉLÉMY, Sophie JUGIE, Matthieu GILLES. Paris 2012, S. 20-29.

LOIR 2004

LOIR, Christophe: *L'émergence des beaux-arts en Belgique. Institutions, artistes, public et patrimoine (1773-1835)*. Brüssel 2004.

LOSCHKE 1999 [1987]

LOSCHKE, Ingrid: *Reclams Mode- und Kostümllexikon*. 4. revidierte und erw. Aufl. Stuttgart 1999 [1987].

LOTH in: Frankreich-Ploetz 1993 [1985]

- LOTH, Wilfried: "Frankreich von den Renaissancekönigen bis zur Krise der absolutistischen Herrschaft (1494 bis 1788)." In: *Frankreich-Ploetz 1993 [1985]*, S. 148-178.

- LOTH, Wilfried: "Von der Französischen Revolution bis zum Ende des Zweiten Kaiserreiches." In: *Frankreich-Ploetz 1993 [1985]*, S. 179-222.

LUCAND 1992

LUCAND, Christophe: *Claude Noisot: du soldat impérial au vigneron de Fixin; biographie socio-politique*. Mémoire de Maîtrise d'Histoire, Université de Bourgogne. Leitung: Serge WOLIKOW. Unveröff. Typoskript. Dijon 1992.

LUGT 1938-1964

LUGT, Frits: *Répertoire des catalogues de ventes publiques intéressant l'art et la curiosité*. 4 Bde. Den Haag 1938-1964.

LULLIES 1979

LULLIES, Reinhard: *Griechische Plastik von den Anfängen bis zum Beginn der Römischen Kaiserzeit*. München 1979.

LUZZATTO 1991 [1988]

LUZZATO, Sergio: *Mémoire de la Terreur. Vieux montagnards et jeunes républicains au XIX^e siècle*. Lyon 1991 [= II terrore ricordato. Genua 1988].

LYONS in: Historical Dictionary of the French Revolution 1985

LYONS, M: "Vadier, Marc-Guillaume-Alexis (1736-1826)." In: *Historical Dictionary of the French Revolution 1985*, Bd. 2, S. [995]-997.

M**MAËS 2004**

MAËS, Gaëtane: *Les Salons de Lille de l'ancien régime à la Restauration. 1773-1820*. Dijon 2004.

MAD

Mémoires de l'Académie des sciences, arts et belles-lettres de Dijon. Dijon 1884 –.

MAGNIN 1914 (frz.)

MAGNIN, Jeanne: *La peinture au Musée de Dijon*. Dijon 1914.

MAGNIN 1914 (engl.)

MAGNIN, Jeanne: *Picture [sic!] in the Museum of Dijon*. Dijon 1914 (1915 auf dem Umschlag).

MAGNIN 1933

MAGNIN, Jeanne: *La peinture au Musée de Dijon*. Besançon 1933.

MAINARDI 1987

MAINARDI, Patricia: *Art and Politics of the Second Empire. The Universal Expositions of 1855 and 1867*. New Haven, London 1987.

MAISON 1960

MAISON, Karl Eric: *Bild und Abbild. Meisterwerke von Meistern kopiert und umgeschaffen*. Einführung von Michael AYRTON, dt. Übersetzung. München, Zürich 1960.

MAIRRY 1962

MAIRRY, L.: *Recherches sur la vie artistique à Dijon et dans la région dijonnaise au milieu du XIX^{ème} siècle (1830-1860)*. Mémoire de Diplôme d'études supérieures d'Histoire, Faculté des Lettres de Dijon. Unveröff. Typoskript. Dijon 1962.

MARCOWITZ 2001

MARCOWITZ, Reiner: *Großmacht auf Bewährung. Die Interdependenz französischer Innen- und Außenpolitik und ihre Auswirkungen auf Frankreichs Stellung im europäischen Konzert 1814/15 – 1851/52*. Stuttgart 2001.

M[ARECHAL] in: Ausst.-Kat. Brüssel 2005

M[ARECHAL], D[ominique]: "Joseph Odevaere (Brügge, 1775 – Brüssel, 1830): Lord Byron sur son lit de mort, 1826." In: **Ausst.-Kat. Brüssel 2005**, S. 68-69.

MARIJNISSEN 2002

MARIJNISSEN, R.H.: *The Case of the Elgin Marbles*. Gent, Amsterdam 2002.

MARION 1933

MARION, F.: "Madame Rude." In: Ders.: **Les artistes bourguignons. Conférences pour les étudiants étrangers**. Unveröff. Typoskript. Dijon, BmD, Ms 3491 Fol. 154-156.

MARQUANT 1970

MARQUANT, Robert: *Les Archives Sieyès*. Paris 1970.

MARRINAN 1988

MARRINAN, Michael: *Painting Politics for Louis-Philippe. Art and Ideology in Orleanist France, 1830-1848*. New Haven, London 1988.

MASSIN in: Nouvelles rive gauche 1984

MASSIN, Nicole: "Rude, notre Voisin." In: **Nouvelles rive gauche**. Nr. 103/104 (12/1984), S. 10-12.

MATZAT in: Französische Klassik 1985

MATZAT, Wolfgang: "Affektrepräsentation im klassischen Diskurs: La Princesse de Clèves [...]." In: **Französische Klassik 1985**, S. 231-266.

MAYER in: Ausst.-Kat. Brüssel 2000 (c)

MAYER, Georges: "François Rude. Album de 18 feuilles de dessins originaux précédées d'une chanson politique composée ou simplement transcrite au crayon par F. Rude pendant son séjour en Belgique et recopiée à l'encre." In: **Ausst.-Kat. Brüssel 2000 (c)**, S. 150-152.

MAYER [Hrsg.]

MAYER, Enrique [Hrsg.]: *Annuaire international des ventes d'art*. Paris 1963 –. Später: *Le Livre international des ventes, estampes, dessins, aquarelles, peintures, sculptures*. Paris 1990 –.

MC WILLIAM 1993

MC WILLIAM, Neill: *Social Art and the French Left. 1830-1850*. Princeton 1993.

MC WILLIAM in: Art criticism 1994

MC WILLIAM, Neill: "Life and Afterlife: Jacques-Louis David, Nineteenth-Century Criticism and the Construction of the Biographical Subject." In: **Art criticism 1994**, S. 43-62.

Le Mécénat 1993

Le Mécénat du duc d'Orléans 1830-1842. Hrsg. Hervé ROBERT. Paris 1993.

MELLAERTS [o.J.]

MELLAERTS, Lucien: *Tervuren door de Eeuwen heen*. [o.O.] [o.J.].

MELLOR 2005

MELLOR, Alec: *Dictionnaire de la franc-maçonnerie et des francs-maçons*. Erw. Neuaufl. Paris 2005.

MEUTHEN 2006

MEUTHEN, Erich: *Das 15. Jahrhundert*. 4. Aufl., überarb. v. Claudia MÄRTL. München 2006.

Medien des kollektiven Gedächtnisses 2004

Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kultuspezifität. Hrsg. Astrid ERLI, Ansgar NÜNNING. Berlin 2004.

METTRIER 1868

METTRIER, Alfred: *Pierre Petitot et son fils Louis Petitot. Notice Biographique.* Langres 1868.

MEYER in: Ausst.-Kat. Dijon 2000

MEYER, Hélène: "François Devosge et l'École de dessin, 1766-1786." In: **Ausst.-Kat. Dijon 2000**, S. 37-48.

MICHAUD 1966-1970 [1854-1865]

MICHAUD, Joseph-François: *Biographie universelle ancienne et moderne.* Graz 1966-1970 [Paris 1854-1865].

MICHEL in: Ausst.-Kat. Rom 1981-1982

MICHEL, Régis: "Portrait de l'acteur Wolf, dit Bernard." In: **Ausst.-Kat. Rom 1981-1982**, S. 181-183.

MILLET 1997

MILLET, Claude: *Le légende au XIXe siècle: poésie, mythe, et vérité.* Paris 1997.

A Miracle Mirrored 1995

A Miracle Mirrored. The Dutch Republic in European Perspective. Hrsg. Karel DAVIDS, Jan LUCASSEN. Cambridge 1995.

MIREUR 1901-1912

MIREUR, Hippolyte: *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVII^e et XIX^e siècles.* 7 Bde. Paris 1901-1912.

Das Mittelalter II 1990

Das Mittelalter II. Das hohe Mittelalter. Hrsg. Otto VON SIMSON. Berlin, Frankfurt / Main 1990.

MONNIER 1995

MONNIER, Gérard: *L'art et ses institutions en France. De la Révolution à nos jours.* [Paris] 1995.

MONVAL 1897

MONVAL, Georges: *Les collections de la Comédie Française. Catalogue historique et raisonné.* Paris 1897.

MOREAU DE GERBEHAYE 1999

MOREAU DE GERBEHAYE, Claude: *Inventaires des archives d'Arenberg: archives du palais d'Arenberg à Bruxelles.* Brüssel 1999.

DE MOREMBERT in: DBF (1949-1994)

MOREMBERT, H. Tribut DE: "Jean-Joseph Jacotot." In: **DBF**, Bd. 18 (1989-1994), Sp. 284-285.

MORGENTHALER u.a. [Hrsg.] 1996

MORGENTHALER, Walter u.a. [Hrsg.]: *Gottfried Keller. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe.* Einführungsband. Hrsg. Walter MORGENTHALER, Ursula AMREIN, Thomas BINDER, Dominik MÜLLER. Zürich 1996.

MUHR 2006

MUHR, Stefanie: *Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts.* Köln, Weimar, Wien 2006.

MUNHOLLAND in: The Popularization of Images 1994

MUNHOLLAND, Kim: "Michaud's History of the Crusades and the French Crusade in Algeria under Louis-Philippe." In: **The Popularization of Images 1994**, S. 144-165.

MURDOCH in: Seventeenth-Century Britain 1992 [1989]

MURDOCH, John: "Painting: from Astrea to Augustus." In: *Seventeenth-Century Britain 1992* [1989], S. 235-265.

MURPHY 1985

MURPHY, Alexandra R.: *European Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston. An Illustrated Summary Catalogue.* Boston 1985.

Le Musée des Beaux-Arts de Dijon 1992

Le Musée des Beaux-Arts de Dijon. Hrsg. Emmanuel STARCKY, Hélène MEYER, Cathérine GRAS. Dijon 1992.

Les Musées de France

Les Musées de France. Hrsg. Paul VITRY, Direction des Musées nationaux, Société des amis du Louvre et de l'Union centrale des arts décoratifs. Paris 1913 –.

Mythen der Nationen 1998

Mythen der Nationen. Ein europäisches Panorama. Hrsg. Monika FLACKE. München 1998.

N

NAGLER 1910 [1835-1852]

NAGLER, Georg Kaspar: *Neues allgemeines Künstler-Lexikon. Nachrichten von dem Leben und den Werken der Maler, Bildhauer, Baumeister, Kupferstecher, Lithographen, Formschneider, Zeichner, Medailleure, Elfenbeinarbeiter.* 2. unveränderte Aufl. Linz / Donau 1910 (1835-1852).

NERLICH 2004

NERLICH, France: *La réception de la peinture française en Allemagne de 1815 à 1870*. 4 Bde. Univ. Diss. Paris IV-Sorbonne. Leitung: Barthélémy JOBERT, Thomas W. GAETHGENS. Unveröff. Typoskript. Paris 2004.

Néo-classicisme 1989

Néo-classicisme. Hrsg. Réunion des Musées Nationaux. Paris 1989.

NIDERST 1997

NIDERST, Alain [Hrsg.]: *Le siècle de Louis XIV. Anthologie des mémoralistes du siècle de Louis XIV*. Paris 1997.

Die Niederlande 1985

Die Niederlande. Die Geschichte in den Bildern ihrer Maler. Hrsg. Erich LESSING. München 1985.

NOCHLIN in: Art News (1971)

NOCHLIN, Linda: "Why have there been no Great Women Artists?" In: *Art News*, Bd. 69 (01/1971), S. 22-39.

NOCHLIN 1989

NOCHLIN, Linda: *Women, Art, and Power and Other Essays*. London 1989.

NOCHLIN 1999

NOCHLIN, Linda: *Representing Women*. London 1999.

NOËL 1997

NOËL, Denise: *Les femmes peintres au Salon. Paris, 1863-1889*. Univ. Diss. Univ. Paris VII-Denis Diderot. Leitung: Michelle PERROT. 3 Bde. Lille 1997.

Nouvelles rive gauche

Nouvelles rive gauche. Le mensuel chrétien des 5^e et 6^e arrondissements. Paris 1974 –.

O**OECHSLIN 2003**

OECHSLIN, Werner [Hrsg.]: *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc*. Berlin 2003.

OECHSLIN 2004

OECHSLIN, Werner [Hrsg.]: *Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc*. Zürich 2004.

OESTERLE in: Rom – Paris – London 1988

OESTERLE, Ingrid: "Paris – das moderne Rom?." In: *Rom – Paris – London 1988*, S. 375-419.

OPINEL 2005

OPINEL, Annick: *Le peintre et le mal (France, XIXe siècle)*. Paris 2005.

OPPENHEIMER 1996

OPPENHEIMER, Margaret A.: *Women Artists in Paris, 1791-1814*. PhD Diss., New York Institute of Fine Arts. Leitung: Robert ROSENBLUM. Ann Arbor 1996.

OSWALD 1984

OSWALD, Gert: *Lexikon der Heraldik*. Mannheim, Wien, Zürich 1984.

[o.V.] in: Das Abendland (II) 1962 [1954]

[o.V.]: "Frankreich (1815-1848)." In: *Das Abendland (II) 1962 [1954]*, Sp. 2108-2115.

[o.V.] in: Ausst.-Kat. Paris 2005-2006

[o.V.]: "La Colère d'Achille." In: *Ausst.-Kat. Paris 2005-2006*, S. 146, Nr. 57.

[o.V.] in: Academische Tijdingen (1981)

[o.V.]: "De Deuren van de Bibliotheek in het Arenbergkasteel." In: *Academische Tijdingen*, 16. Jg. Nr. 2 (29.10.1981), S. 10-11.

[o.V.] in: Dictionnaire des parlementaires français (1890)

[o.V.]: "Thiers." In: *Dictionnaire des parlementaires français*, Bd. 5 (1890), S. 400-408.

[o.V.] in: Dijon – Notre Ville (1993)

[o.V.]: "Au Musée des Beaux-Arts: La Duchesse de Bourgogne arrêtée aux portes de Bruges de Sophie Rude." In: *Dijon – Notre Ville*, Nr. 102, Dijon 1993, S. 62.

[o.V.] in: Larousse mensuel illustré (1910)

[o.V.]: *Larousse mensuel illustré*, 3. Jg., Nr. 45 (11/1910), S. [807]-826.

[o.V.] in: Art press (1990)

[o.V.]: "La maison du sculpteur François Rude menacée." In: *Art press*. Nr. 145, 03/1990, S. 98.

P

PAAS / MERTENS [Hrsg.] 2003

PAAS, Sigrun; MERTENS, Sabine [Hrsg.]: *Beutekunst unter Napoleon. "Die französische Schenkung" an Mainz 1803*. Mainz 2003.

PACH in: *Gazette des Beaux-Arts* (1955)

PACH, Walter: "The Heritage of J.-L. David." In: *Gazette des Beaux-Arts*, 97. Jg., VI^e Période, Bd. 45, Heft 1, 1955, S. [103]-112.

Le parchemin

Le parchemin. Hrsg. Office généalogique et héraldique de Belgique. Brüssel 1937 –.

"Pardon, mon cher Voltaire ..." 1996

"Pardon, mon cher Voltaire ...": *drei Essays zu Voltaire in Deutschland*. Hrsg. Lessing-Akademie, Wolfenbüttel. Mit Beiträgen von Ernst HINRICHS, Roland KREBS, Ute VAN RUNSET. Göttingen 1996.

Paris 1820 2005

Paris 1820. L'affirmation de la génération romantique. Hrsg. Sébastien ALLARD. Oxford und Bern 2005.

Pariser Lehrjahre 2013

Pariser Lehrjahre: Ein Lexikon zur Ausbildung deutscher Maler in der französischen Hauptstadt. Bd. 1: 1793-1843. Hrsg. France NERLICH und Bénédicte SAVOY. Berlin 2013.

The Paris Fine Art Salon 2015

The Paris Fine Art Salon / Le Salon 1791-1881. Hrsg. James KEARNS und Alister MILL. Oxford [u.a.] 2015.

PARSONS / WARD 1986

PARSONS, Ch.; WARD, M.: *A Bibliography of Salon Criticism in Second Empire Paris*. Cambridge 1986.

PARRY 1936

PARRY, E. Jones: *The Spanish Marriages 1841-1846. A Study of the Influence of Dynastic Ambition upon Foreign Policy*. London 1936.

PARRY 1981

PARRY, Graham: *The Golden Age restor'd. The Culture of the Stuart Court 1603-42*. Manchester 1981.

PASCO 1997

PASCO, Allan: *Sick Heroes. French Society and Literature in the Romantic Age, 1750-1850*. Exeter 1997.

Patrimoine des Hauts-de-Seine 2006

Patrimoine des Hauts-de-Seine. Guide des tableaux conservés dans les édifices publics et privés. [Collection des guides du patrimoine des Hauts-de-Seine, Hrsg. Marie MONTFORT, Gisèle CAUMONT]. 2 Bde. Paris 2006.

PAULMANN in: *Historische Zeitschrift* (1998)

PAULMANN, Johannes: "Neue Historische Literatur. Internationaler Vergleich und interkultureller Transfer, Zwei Forschungsansätze zur europäischen Geschichte des 18. bis 20. Jahrhunderts." In: *Historische Zeitschrift*, Bd. 267, 1998, S. 649-685.

PAULSON 1983

PAULSON, Ronald: *Representations of Revolution (1789-1820)*. New Haven, London 1983.

PAUWELS in: *Jaarboek* (1996)

PAUWELS, Dirk: "De nawerking van een Romereis. Het ongeloof van de Heilige Thomas (1823), een onuitgegeven hoofdwerk van François-Joseph Navez (1787-1869)." In: *Jaarboek 1996*, S. 227-327.

PAUWELS in: *Ausst.-Kat. Antwerpen 1999*

PAUWELS, Dirk: "Entre ciel et terre. Raphaël et la Fornarina (1842) de Nicaise de Keyser (1813-1887)." In: *Ausst.-Kat. Antwerpen 1999*, S. 68-79.

PEELLAERT 1986

PEELLAERT, Lucy J.: *La représentation maçonnique dans les noms de rues de Bruxelles*. Nivelles 1986.

Le Pays d'Auge

Le Pays d'Auge. Hrsg. Association Le Pays d'Auge. Lisieux 1951 –.

PELTRE 1993

PELTRE, Christine: *Le voyage de Grèce des artistes français: Du retour à l'antique au culte de la méditerranée. (1780-1939)*. Univ. Diss. Paris IV-Sorbonne. Leitung: Bernard DORIVAL. Typoskript, 2 Bde. Lille 1993. [Microfiche]

PÉNAULT in: *Le Pays d'Auge* (1987)

PÉNAULT, Pierre-Jean: "Romantique, M. Guizot!." In: *Le Pays d'Auge* (08-09/1987), S. 56-60.

PERREAU 1996

PERREAU, Christophe: *Le personnel municipal dijonnais sous la période révolutionnaire (1789-1799)*. Mémoire de Maîtrise d'Histoire, Université de Bourgogne. Leitung: Annie RUGET. Unveröff. Typoskript. Dijon 1996.

PERROT 1981

PERROT, Philippe: *Les Dessus et les Dessous de la bourgeoisie. Une Histoire du vêtement au XIX^e siècle*. Paris 1981.

PETTEYS 1985

PETTEYS, Chris: *Dictionary of Women Artists an international dictionary of women artists born before 1900*. Mitarb. Hazel GUSTOW, Ferris OLIN, Verna RITCHIE. Boston 1985.

PERRAULT-DABOT 1894

PERRAULT-DABOT, A.: *L'Art en Bourgogne*. Dijon 1894.

P[ICARD] in: MAD (1898)

E[tienne] P[ICARD]: "Le portrait de Madame Berlier et de sa fille par Louis David." In: *MAD*. Bd. 6. (Jg.1897-1898). Dijon 1898, S. [47]-63.

PIERRON [1903]

PIERRON, Sander: *Etudes d'Art*. Brüssel [1903].

PIRON, Bd. 1 [o.J.]

PIRON, Paul: *Dictionnaire des artistes plasticiens de Belgique des XIXe et XXe Siècles*. 2 Bde. Lasne [o.J.], Bd. 1, S. 590.

PFISTERER / VON ROSEN [Hrsg.] 2005

PFISTERER, Ulrich; VON ROSEN, Valeska [Hrsg.]: *Der Künstler als Kunstwerk. Selbstporträts vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart 2005.

PLACHTA 1997

PLACHTA, Bodo: *Editionswissenschaft: eine Einführung in Methode und Praxis der Edition neuerer Texte*. Stuttgart 1997.

Plaquette 1955

Plaquette [...] à l'occasion du centenaire de François Rude le grand sculpteur, qui le 27 décembre 1844 fut co-fondateur de notre Association pour le bien des artistes. Hrsg. Association des Artistes Peintres, Sculpteurs, Architectes, Graveurs et Dessinateurs. Paris 1955.

PLAZAOLA 1989

PLAZAOLA, Juan: *Le baron Taylor. Portrait d'un homme d'avenir*. Hrsg. Fondation Taylor / Paris. Paris 1989.

Der grosse Ploetz 2002

Der grosse Ploetz. Die Daten-Enzyklopädie der Weltgeschichte. Daten, Fakten, Zusammenhänge.. Begründet v. Carl PLOETZ. Bearbeitet von 80 Fachwissenschaftlern. 33. aktualisierte Aufl. Freiburg 2002.

PLOUCHART in: La Grande Encyclopédie (1885-1902)

PLOUCHART, Eugène: "RUDE (François), sculpteur français." In: *La Grande Encyclopédie*, Bd. 28 [1900], S. 1121-1122.

P[LOUCHART] in: La Grande Encyclopédie (1885-1902)

E[ugène] P[LOUCHART]: "RUDE (Sophie FREMIET, dame)." In: *La Grande Encyclopédie*, Bd. 28 [1900], S. 1122.

POISSON 1975

POISSON, Georges: *Inventaire des édifices religieux des Hauts-de-Seine*. Paris 1975.

Poetics

Poetics. International Review for the Theory of Literature. Amsterdam.

The Popularization of Images 1994

The Popularization of Images. Visual Culture under the July Monarchy. Hrsg. Petra TEN-DOESSCHATE CHU, Gabriel P. WEISBERG. Princeton, New Jersey 1994.

POREL / MONVAL 1876

POREL, Paul; MONVAL, Georges: *L'Odeon. Histoire administrative, anecdotique et littéraire du second théâtre français*. 2 Bde. Bd. 1: 1782-1818, Bd. 2: 1818-1853. Paris 1876-1882.

PREVENIER / BLOCKMANS 1986

PREVENIER, Walter; BLOCKMANS, Wim: *The Burgundian Netherlands*. Cambridge 1986.

PRONTEAU 1966

PRONTEAU, Jeanne: *Les numérotages des maisons de Paris, du XVe siècle à nos jours*. Paris 1966.

PUPIL 1985

PUPIL, François: *Le style troubadour*. Nancy 1985.

Q**QUARRÉ in: La revue des arts (1955)**

QUARRÉ, Pierre: "La Vierge deuilante de Rude." In: *La revue des arts*, 5. Jg. (04.12.1955), S. [216]-222.

QUARRÉ in: Industrie (1962)

QUARRÉ, Pierre: "François Rude à Bruxelles." In: *Industrie*, Nr. 10 (10/1962), S. 649-657.

QUETELET in: BNB (1873)

QUETELET, Ad.: "CORNELISSEN (Egide-Norbert), secrétaire-inspecteur de l'Université de Gand." In: *BNB*, Bd. (1873), Sp. 400-404.

R

RABUT in: *Le bien public* (02.07.1908)

RABUT, Marie: "Une bourguignonne en exil. Sophie Rude. (Lettres extraites de sa correspondance intime)." In: *Le bien public*, 58. Jg., Nr. 180 (02.07.1908), *Supplément*, S. III.

RABUT in: *Le bien public* (09.07.1908)

Dies., ebd., Nr. 187 (09.07.1908), *Supplément*, S. II / III.

RABUT in: *Le bien public* (16.07.1908)

Dies., ebd., Nr. 194 (16.07.1908), *Supplément*, S. II / III.

RABUT in: *Le bien public* (23.07.1908)

Dies., ebd., Nr. 201 (23.07.1908), *Supplément*, S. III / IV.

RABUT in: *Le bien public* (30.07.1908)

Dies., ebd., Nr. 208 (30.07.1908), *Supplément*, S. III / IV.

REBOULET 1742-1744

REBOULET, Simon: *Histoire du règne de Louis XIV, surnommé le Grand, roi de France*. 3 Bde. Avignon 1742-1744.

RECHT / CHÂTELET [Hrsg.] 1989

RECHT, Roland; CHÂTELET, Albert [Hrsg.]: *Ausklang des Mittelalters. 1380-1500*. München 1989

REDMAN / WEBBER in: *Revue des deux mondes* (1960)

REDMAN, H.; WEBBER, B.: "Louis David à Bruxelles. Document inédit." In: *Revue des deux mondes*, 10/1960, S. 526-530.

Regards sur la peinture religieuse 2013

Regards sur la peinture religieuse XVII^e – XIX^e siècle. (Akten zum Kolloquium der Association des Conservateurs des Antiquités et Objets d'Art de France, Caen, 27./28.09.2012.) Arles 2013.

Il regicidio 1994

Il regicidio. La storia, il mito, la scrittura. Hrsg. Monique STREIFF-MORETTI. Neapel 1994.

REICHARDT in: *Medien des kollektiven Gedächtnisses* 2004

REICHARDT, Rolf: "Expressivität und Wiederholung. Bildsprachliche Erinnerungsstrategien in der Revolutionsgrafik nach 1789." In: *Medien des kollektiven Gedächtnisses. Konstruktivität – Historizität – Kultuspezifität*. Hrsg. Astrid ERL, Ansgar NÜNNING. Berlin 2004, S. [125]-157.

RENIEU 1928

RENIEU, Lionel: *Histoire des théâtres de Bruxelles depuis leur origine jusqu'à nos jours*. 2 Bde. [o.O.] 1928.

RENIEU 1974

RENIEU, Lionel: *Histoire des théâtres de Bruxelles. Depuis leur origine jusqu'à ce jour*. 2 Bde. Brüssel 1974.

RESSORT in: *La revue du Louvre* 1973

RESSORT, Claudie: "Copies, Répliques, Pastiches." In: *La revue du Louvre*. Bd. 6, 1973, S. 399-400.

Retaining the Original 1989

Retaining the Original. Multiple Originals, Copies and Reproductions. (Akten zum Kolloquium, Center for Advanced Studies in the Visual Arts und John Hopkins University Department of the History of Art, 08./09.03.1985.) Hrsg. Kathleen PRECIADO. Washington 1989.

La revue

La revue: le magazine trimestriel. Hrsg. Pierre Bergé & associés. Paris 2003 –.

Revue Belge

Revue Belge d'Archéologie et d'Histoire de l'Art. Hrsg. Académie Royale d'Archéologie de Belgique. Brüssel 1931 –.

Revue belge de philologie et d'histoire

Revue belge de philologie et d'histoire. [= Belgisch tijdschrift voor filologie en geschiedenis]. Hrsg. Société pour le progrès des études philologiques et historiques. Brüssel 1922 –.

Revue Bourguignonne

Revue Bourguignonne de l'Enseignement supérieur. Hrsg. Université de Bourgogne. Dijon, Paris 1891 –.

La revue des arts

La revue des arts. Revue des arts et des musées. Paris 1951 – 1960.

La revue de l'art ancien et moderne

La revue de l'art ancien et moderne. Paris 1897 – 1937.

Revue des deux mondes

Revue des deux mondes. Paris, Brüssel 1829 –.

La revue du Louvre

La revue du Louvre. La revue du Louvre et des musées de France. Paris 1961 –.

RHEIMS in: *Connaissance des arts* (1984)

RHEIMS, Maurice: "Rude." In: *Connaissance des arts*. Nr. 383, 01/1984. S. 46-50.

RIGBY [Hrsg.] 1993

RIGBY, Biran [Hrsg.]: *French Literature, Thought and Culture in the Nineteenth Century. A Material World. Essays in Honour of D. G. Charlton*. Basingstoke / London 1993.

RIOUX DE MAILLOU 1999 [1914]

RIOUX DE MAILLOU, P.: *Souvenirs des autres*. Paris 1999 [1914].

ROBERTS 2000

ROBERTS, Warren: *Jacques-Louis David and Jean-Louis Prieur, Revolutionary Artists: the Public, the Populace, and Images of the French Revolution*. Albany, N.Y. 2000.

ROBINSON 1999

ROBINSON, William H.: *Cupid and Psyche: European Paintings of the 19th Century*. Hrsg. Louise D'ARGENCOURT, Roger DIEDEREN. 2 Bde. Cleveland 1999.

RODENWALDT [1934]

RODENWALDT, Gerhart: *Akropolis. Aufgenommen von Walter Hege*. München, Berlin [1934].

RÖTTGEN 1999

RÖTTGEN, Steffi: *Anton Raphael Mengs*. 2 Bde. München 1999-2003.

ROGIERS in: *Arenberg in de Lage Landen* 2002

ROGIERS, Jan: "De bibliotheek." In: *Arenberg in de Lage Landen* 2002, S. 358-369.

ROLOFF [Hrsg.] 1998

ROLOFF, Hans-Gert [Hrsg.]: *Wissenschaftliche Briefeditionen und ihre Probleme. Editions-wissenschaftliches Symposium*. Berlin 1998.

ROMANIS in: *Il regicidio* 1994

ROMANIS, R. de: "Le Ultime, Ultissime Parole di Carlo I d'Inghilterra." In: *Il regicidio* 1994, S. 13-43.

Romanticism in National Context 1988

Romanticism in National Context. Hrsg. Roy PORTER, Mikulas TEICH. Cambridge 1988.

Rom – Paris – London 1988

Rom – Paris – London. Erfahrungen und Selbsterfahrung deutscher Schriftsteller und Künstler in den fremden Metropolen. Ein Symposium. Hrsg. Conrad WIEDEMANN. Stuttgart 1988.

Romantik Handbuch 1994

Romantik Handbuch. Hrsg. Helmut SCHANZE. Stuttgart 1994.

RONOT in: *Bulletin des Musée de France* (1931)

RONOT, Henry: "Musées de Paris et de Province – Les nouvelles salles du Musée de Dijon." In: *Bulletin des musées de France* (11/1931), 3. Jg., Nr. 11, S. 237-240.

ROSEN / ZERNER 1984

ROSEN, Charles; ZERNER, Henri: *Romanticism and Realism. The Mythology of Nineteenth-Century Art*. London u.a. 1984.

ROSENBERG 1894

ROSENBERG, Adolf: *Geschichte der französischen Kunst von 1789 bis zur Gegenwart*. 2. erg. Ausg. Leipzig 1894.

ROSENBERG in: *Burlington Magazine* 1986

ROSENBERG, Pierre: "Exhibition Reviews." In: *Burlington Magazine*, Nr. 87 (12/1986), S. 922-923.

ROSENBERG in: *Dictionary of Women Artists* 1997

ROSENBERG, Martin: "Sophie Rude." In: *Dictionary of Women Artists* 1997, Bd. 2, S. 1206-1208.

ROSENBERG 2000 (a)

ROSENBERG, Raphael: *Beschreibungen und Nachzeichnungen der Skulpturen Michelangelos. Eine Geschichte der Kunstbetrachtung*. Berlin 2000.

ROSENBERG 2000 (b)

ROSENBERG, Pierre: *From Drawing to Painting: Poussin, Watteau, Fragonard, David and Ingres*. Princeton 2000.

ROSENBERG / PRAT 2002

ROSENBERG, Pierre; PRAT, Louis-Antoine: *Jacques-Louis David 1748-1825. Catalogue raisonné des dessins*. 2 Bde. Mailand 2002.

ROSENBLUM 1987

ROSENBLUM, Nancy L.: *Another Liberalism: Romanticism and the Reconstruction of Liberal Thought*. Cambridge, Mass. 1987.

ROSENTHAL 1987 [1914]

ROSENTHAL, Léon: *Du romantisme au réalisme. Essais sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*. Hrsg. Michael MARRINAN. Paris 1987 [1914].

ROTTERS 1998

ROTTERS, Eberhard: *Malerei des 19. Jahrhunderts. Themen und Motive*. 2 Bde. Köln 1998.

ROTH-MEYER 2004

ROTH-MEYER, Clotilde: *Les marchands de couleurs à Paris au XIXe siècle*. Univ. Diss. Paris IV-Sorbonne. Leitung: Bruno FOUCART. Unveröff. Typoskript. 7 Bde. Paris 2004.

ROUEN [o.J.]

ROUEN, C^{ol}: *L'armée belge*. Brüssel [o.J.].

ROY in: Ausst.-Kat. Dijon 2000

ROY, Alain: "Les envois de l'État, 1803-1815." In: **Ausst.-Kat. Dijon 2000**, S. 151-158; Anhang S. 161-164.

RUSSCOL 1986

RUSSCOL, Diane-Sue: *English Historical Themes in French Painting c. 1815-1848*. Ph. D. Dissertation, Institute of Fine Arts, New York University, 1985. Ann Arbor 1986.

RUSSCOL in: Arts Magazine (1988)

RUSSCOL, Diane-Sue: "Images of Charles I and Henrietta Maria." In: **Arts Magazine**, Bd. 62, Nr. 7 (03/1988), S. 44-49.

RYKWERT in: *Seventeenth-Century Britain* 1992 [1989]

RYKWERT, Joseph: "Civil War and the Commonwealth." In: *Seventeenth-Century Britain* 1992 [1989], S. 30-32.

S**SAINTENOY in: BNB (1926-1929)**

- SAINTENOY, Paul: "Straeten, Charles Vander." In: **BNB**, Bd. 24 (1926-1929), Sp. 110-114.

- SAINTENOY, Paul: "Suys, Tilman-François." In: **BNB**, Bd. 24 (1926-1929), Sp. 335-345.

SAINT-CLAIR 1998 [1967]

SAINT-CLAIR, William Linn: *Lord Elgin and the Marbles*. 3. Aufl. Oxford, New York 1998 [1967].

SAINTY in: Ausst.-Kat. New Orleans / New York / Cincinnati 1996-1997

SAINTY, Guy Stair: "Introduction." In: *Ausst.-Kat. New Orleans / New York / Cincinnati* 1996-1997, S. 14-57.

SALÈS [1971]

SALÈS, Jules: *Théâtre Royal de la Monnaie. 1856-1970. Précédé d'un résumé historique de 1700 à 1855*. Nivelles [1971].

SALVADORI [Hrsg.] 2004

SALVADORI, Francesco [Hrsg.]: *Dante: La Divina Commedia illustrata da Flaxman*. Mailand 2004.

"Ce Salon à quoi tout se ramène" 2010

"Ce Salon à quoi tout se ramène." *Le Salon de peinture et de sculpture, 1791–1890*. Hrsg. James KEARNS und Pierre VAISSE. Oxford [u.a.] 2010.

Sammlungskataloge 2005

Sammlungskataloge und Werkverzeichnisse: Referate, gehalten an der Tagung der Kunsthistorikerinnen und Kunsthistoriker in der Schweiz (VKKS), Luzern, 25. und 26.06.2004. (= Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte (ZAK). Bd. 62, 2005, Heft 3/4.)

SANCHEZ / SEYDOUX 1999-2005

SANCHEZ, Pierre; SEYDOUX, Xavier: *Les Catalogues des Salons des Beaux-Arts*. 8 Bde. Paris 1999-2005. Bd. 1 (1801-1819), Paris 1999; Bd. 2 (1819 [supplément]-1834), Paris 1999; Bd. 3 (1802 [suppléments] und 1835-1840), Paris 2000; Bd. 4 (1841-1845), Paris 2000; Bd. 5 (1846-1850), Paris 2001; Bd. 6 (1852-1857, mit Beitrag von Dominique LOBSTEIN zur *Exposition Universelle* von 1855), Paris 2002; Bd. 7 (1859-1863), Paris 2004; Bd. 8 (1864-1867), Paris 2005.

SANCHEZ 2002

SANCHEZ, Pierre: *Les Salons de Dijon, 1771-1950. Catalogue des exposants et liste de leurs œuvres*. Dijon 2002.

SANCHEZ 2005

SANCHEZ, Pierre: *Dictionnaire des ceramistes, peintres sur porcelaine, verre et émail, verriers et émailleurs, exposant dans les salons, expositions universelles, industrielles, d'art décoratif et des manufactures nationales. 1700-1820*. 3 Bde. Dijon 2005.

SAUR 1992-2006

SAUR-Verlag [Hrsg.]: *Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*. 10 Bde. 1992 – 2006 [in Fortsetzung].

SCHAAR in: Poetics (1978)

SCHAAR, Claes: "Linear Sequence, Spatial Structure, Complex Sign, and Vertical Context System." In: **Poetics**, (7/1978), S. 377-388.

SCHAMA in: Art and History (1986)

SCHAMA, Simon: "The Domestication of Majesty: Royal Family Portraiture, 1500-1850." In: **Art and History (1986)**, S. [155]-183.

SCHERF in: Ausst.-Kat. Frankfurt 1999-2000

SCHERF, Guilhem: "Der Historismus. Fragen der Ästhetik." In: **Ausst.-Kat. Frankfurt 1999-2000**, S. 379-388.

SCHIEDER 1997

SCHIEDER, Martin: *Jenseits der Aufklärung: die religiöse Malerei im ausgehenden Ancien régime*. Berlin 1997.

SCHIEDER 1983

SCHIEDER, Theodor: *Friedrich der Große. Ein Königtum der Widersprüche*. Frankfurt / Main, Berlin, Wien 1983.

SCHIEDER 1992 [1991]

SCHIEDER, Theodor: *Nationalismus und Nationalstaat. Studien zum nationalen Problem im modernen Europa*. Hrsg. Otto DANN, Hans-Ulrich WEHLER. 2. Aufl. Göttingen 1992 [1991].

SCHNAPPER 1981 [1980]

SCHNAPPER, Antoine: *Jacques-Louis David und seine Zeit*. Würzburg 1981 (= *David – Témoin de son temps*. Fribourg (CH)1980).

SCHNAPPER in: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986 (a)

- SCHNAPPER, Antoine: "J.L. David (attribué à). 'Portrait de Wolf, dit Bernard'." In: **Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986**, S. 421.

- SCHNAPPER, Antoine: "Portrait de Zénaïde et Charlotte Bonaparte." In: **Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986**, S. 420.

SCHNAPPER in: Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990

SCHNAPPER, Antoine: "L'Exil." In: **Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990**, S. 513-558.

SCHNEEMANN 1994

SCHNEEMANN, Peter Johannes: *Geschichte als Vorbild: die Modelle der französischen Historienmalerei 1747-1789*. Berlin 1994.

SCHNITKER 2000

SCHNITKER, Julia: *La Révolution Française et le premier Empire dans les livres illustrés en France de 1815 à 1870*. Univ. Diss. Paris IV-Sorbonne. Lille 2000 [Microfiche].

SCHOCH 1975

SCHOCH, Rainer: *Das Herrscherbild in der Malerei des 19. Jahrhunderts*. München 1975.

SCHULZE in: Frankreich 1815-1830 1993

SCHULZE, Winfried: "'Vous voulez donc faire le procès à la Révolution?'" Über den Umgang mit der 'Revolution' in der Debatte um die Entschädigung der Emigranten." In: **Frankreich 1815-1830 1993**, S. 15-27.

SCHULZE 1994

SCHULZE, Hagen: *Staat und Nationen in der europäischen Geschichte*. München 1994.

SCHURR 1989

SCHURR, Gérald: *1820-1920. Les petits maîtres de la peinture*. Paris 1989.

SCHURR / CABANNE 1996

SCHURR, Gérald; CABANNE, Pierre: *Dictionnaire des petits maîtres de la peinture: 1820 - 1920*. 2 Bde. Paris 1996, S. 369.

SCHWARTZ in: Ausst.-Kat. Paris 1999

SCHWARTZ, Emmanuel: "L'expression des passions: Duchenne de Boulogne, héritier de la doctrine académique." In: **Ausst.-Kat. Paris 1999**, S. 87-97.

SCHWARTZ 2003

SCHWARTZ, Emmanuel: *Les sculptures de l'École des Beaux-Arts de Paris. Histoire, doctrines, catalogue*. Paris 2003.

SCHWERING in: Romantik Handbuch 1994

- SCHWERING, Markus: "Der Staat als Organismus." In: **Romantik Handbuch 1994**, S. 519-524.

- SCHWERING, Markus: "Staatstheorie, Naturwissenschaften und Ästhetik." In: **Romantik Handbuch 1994**, S. 524-526.

- SCHWERING, Markus: "Geschichtsbild und Geschichtsschreibung der Romantik." In: **Romantik Handbuch 1994**, S. 541-545.

SÉRULLAZ 1991

SÉRULLAZ, Arlette: *Inventaire général des dessins. École française. Dessins de Jacques-Louis David 1748-1825*. Paris 1991.

Seventeenth-Century Britain 1992 [1989]

Seventeenth-Century Britain. Hrsg. Boris FORD. Cambridge 1992 [1989].

SHEDD in: Gazette des Beaux-Arts (1983)

SHEDD, Meredith: "Emeric-David's 'Anatomical Vision': A French Response to the Elgin Marbles." In: **Gazette des Beaux-Arts**, Nr. 102 (11/1983), S. 158-164.

SLOANE 1973 [1951]

SLOANE, Joseph: *French Painting between the Past and the Present. Artists, Critics, and Traditions, from 1848 to 1870*. Princeton 1973 [1951].

SMEDDING in: GAETHGENS / FLECKNER [Hrsg.] 1996

SMEDDING, Anne-Katrin: "Jules Michelet. Die Geschichte Frankreichs 1833-1867." In: **GAETHGENS / FLECKNER [Hrsg.] 1996**, S. 314-320.

SMOLDEREN in: *Belext* (1967)

SMOLDEREN, L[uc]: "Le Palais d'Egmont." In: *Belext*, Nr. 1 (1967), S. 1-8, S. 7.

SOLVAY in: *BNB* (1926-1929)

SOLVAY, Lucien: "Taylor, Isidore-Justin-Sévérin." In: *BNB*, Bd. 24 (1926-1929), Sp. 649-650.

SOMMÉ 1998

SOMMÉ, Monique: *Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne: une femme au pouvoir au XV^e siècle*. Villeneuve d'Ascq 1998.

SPARROW [Hrsg.] 1976 [1905]

SPARROW, Walter Shaw: *Women Painters of the World: from the Time of Caterina Vigri 1413 – 1463 to Rosa Bonheur and the Present Day*. New York 1976 [London 1905], S. 179.

Le spectacle du monde

Le spectacle du monde, réalités, perspectives. Paris 1962 –.

SFEIR-SEMLER 1992

SFEIR-SEMLER, Andrée: *Die Maler am Pariser Salon 1791-1880*. Frankfurt / Main, New York, Paris 1992.

SIRET 1927 [1848]

SIRET, Adolphe: *Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes les écoles depuis l'origine de la peinture jusqu'à nos jours*. 2 Bde. 3. Aufl. 1927 [1848].

SIRET in: *BNB*, Bd. 10 (1886-1887)

SIRET, Adolphe: "JOBARD (Jean-Bapt.-Ambroise-Marcelin), technologiste, économiste, etc." In: *BNB*, Bd. 10 (1886-1887), Sp. 493-499.

STARCKY in: *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon* 1992

STARCKY, Emmanuel: "Le XIX^e siècle." In: *Le Musée des Beaux-Arts de Dijon* 1992, S. 93-111.

STARCKY / MEYER in: *Ausst.-Kat. Dijon* 2000

STARCKY, Emmanuel; MEYER, Hélène: "François Devosge et l'École de dessin 1766-1786." In: *Ausst.-Kat. Dijon* 2000, S. 37-48.

STARCKY in: *Ausst.-Kat. Dijon* 2000

STARCKY, Emmanuel: "Des copies et des moulages." In: *Ausst.-Kat. Dijon* 2000, S. 96.

STERCKX in: *Femmes et créations* 2005

STERCKX, Marjan: "'Dans la Sculpture, moins de jupons que dans la Peinture". Parcours de femmes sculpteurs liées à la Belgique (ca. 1550-1950)." In: *Femmes et créations* 2005, S. 56-74.

DE SEYN 1935-36

DE SEYN, Eugène: *Dictionnaire biographique de sciences, des lettres et des arts en Belgique*. 2 Bde. Brüssel 1935 (Bd. 1), 1936 (Bd. 2).

STRONG 1998

STRONG, Roy: *The Tudor and Stuart Monarchy. Pageantry, Painting, Iconography*. Bd. 3: Jacobean and Caroline. Woodbridge 1998.

***Le Suicide de Gros* 2010**

Le Suicide de Gros. Les Peintres de l'Empire et la génération romantique. Hrsg. Sébastien ALLARD und Marie-Claude CHAUDONNERET. Montreuil 2010.

SURATTEAU in: *Dictionnaire historique de la Révolution française* 1989

- SURATTEAU, Jean-Réné: "Sieyès, Emmanuel Joseph." In: *Dictionnaire historique de la Révolution française* 1989, S. 982-986.

- SURATTEAU, Jean-Réné: "Vadier, Marc-Alexis-Guillaume." In: *Dictionnaire historique de la Révolution française* 1989, S. [1063]-1065.

T

TEN DOESSCHATE-CHU 1974

TEN DOESSCHATE-CHU, Petra: *French Realism and the Dutch Masters. The Influence of Dutch Seventeenth-Century Painting on the Development of French Painting between 1830 and 1870*. Utrecht 1974.

TEN DOESSCHATE-CHU in: *Dutch Art* 1997

TEN DOESSCHATE-CHU, Petra: "France." In: *Dutch Art* 1997, S. 143-147.

THEIS in: *Guizot* 1997 [1823-1835]

THEIS, Laurent: "Le goût de l'Angleterre." In: *Guizot* 1997 [1823-1835], S. XXXIX-XLIV.

THEIS in: *Dictionnaire des ministres de 1789 à 1989* 1990

THEIS, Laurent: "Guizot." In: *Dictionnaire des ministres de 1789 à 1989* 1990, S. 138-141.

THIÉBAULT-SISSON in: *Le temps* (1896)

THIÉBAULT-SISSON [o. Vorn.]: "Au jour le jour, une vie d'Artiste, Emmanuel Fremiet." In: *Le temps*, 2. und 03.01.1896.

THB

THIEME, Ulrich / BECKER, Felix: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis an die Gegenwart*. 37 Bde. Leipzig 1907-1950, insbes. Bd. 33, (Leipzig 1939), S. 125.

THOMSON in: *Drawing: Masters and Methods* 1992

THOMSON, Richard: "The Creative Copy in Late Nineteenth-Century French Art." In: *Drawing: Masters and Methods* 1992, S. 19-37.

THOMPSON 1990

THOMPSON, James: *Jean-Baptiste Greuze*. [Ort] 1990.

DE TRAZEGNIES in: *Arenberg in de Lage Landen* 2002

Markeis DE TRAZEGNIES: "Het Arenbergpaleis te Brussel." In: *Arenberg in de Lage Landen* 2002, S. 276-287.

TREASURE 1998

TREASURE, Geoffrey: "Charles I. 1600-1649." In: *Who's Who in British History* 1998.

TREYDEL in: SAUR (1999)

TREYDEL, Renate: "Coussin, Jean-Antoine." In: *SAUR*, Bd. 22 (1999), S. 14.

TRIPODES [2003]

TRIPODES, Lucia: *François Rude: The Importance of Sculpture*. Diss. Phil. New York, New York University, Institute of Fine Arts. Leitung: Linda NOCHLIN. Ann Arbor 2003.

Le troubadour (20.07.1890)

Le troubadour. Journal hebdomadaire illustré, mondain, artistique et littéraire paraissant pendant la saison d'été, mois de juin, juillet et août. [Bruxelles] 20.07.1890 [Numéro Spécial].

TSCHERNY in: Ausst.-Kat. New Orleans / New York / Cincinnati 1996-1997

TSCHERNY, Nadia: "A Fascination with the Enemy: Subjects from British History." In: *Ausst.-Kat. New Orleans / New York / Cincinnati* 1996-1997, S. 106-123.

TULARD / FAYARD / FIERRO 2002 [1987]

TULARD, Jean; FAYARD, Jean-François; FIERRO, Alfred: *Histoire et dictionnaire de la Révolution française. 1789-1799*. 5. Aufl. Paris 2002 [1987].

V**VAISSE 1995**

VAISSE, Pierre: *La Troisième République et les peintres*. Paris 1995.

VALTAT in: *Girodet, romantique et rebelle* 2005

VALTAT, Elsa: "Autopsie d'une œuvre: La leçon de géographie de Girodet." In: *Girodet, romantique et rebelle* 2005, S. 82-[83].

VAN CAUWENBERGE in: Ausst.-Kat. Antwerpen / Arnheim 1999-2000

- VAN CAUWENBERGE, Sabine: "'Een verschijnsel der beruchte ontvoogding?' Vrouwelijke kunstenaars in de negentiende eeuw" In: *Ausst.-Kat. Antwerpen / Arnheim* 1999-2000, S. 69-79.

- VAN CAUWENBERGE, Sabine: "Adèle Kindt." In: *Ausst.-Kat. Antwerpen / Arnheim* 1999-2000, S. 237-238.

VAN DER HOEVEN in: Ausst.-Kat. Brüssel 2000 (a)

VAN DER HOEVEN, Roland: "La vie musicale bruxelloise en quête d'identité." In: *Ausst.-Kat. Brüssel 2000 (a)*, S. 33-52.

VAN DER HOEVEN 2000

VAN DER HOEVEN, Roland: *Le Théâtre de la Monnaie au XIXe Siècle. Contraintes d'exploitation d'un théâtre lyrique 1830 – 1914.* [Brüssel] [2000].

VANDER LINDEN in: BNB (1936-1938)

VANDER LINDEN, Herman: "Van der Haert (Henri-Anne-Victoire), peintre et graveur." In: *BNB*, Bd. 26, Brüssel 1936-1938, Sp. 340-342.

VANRIE 2005

VANRIE, André: *Archives du Palais d'Arenberg à Bruxelles. Inventaire de la série des cartes, plans, tableaux et documents iconographiques.* Brüssel 2005.

VAUGHAN 1990

VAUGHAN, William: *1780-1850. Vom Klassizismus zum Biedermeier.* Freiburg i. Br. 1990.

VAUTIER in: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986

VAUTIER, Dominique: "Sophie Rude née Frémiet (Dijon 1798 – Paris 1867)." In: *Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986*, S. 252-254.

VAUTIER / POPULAIRE in: Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986

VAUTIER, Dominique; POPULAIRE, Michèle: "François Rude (Dijon 1784 – Paris 1855)." In: *Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986*, S. 204-205.

VAUTIER in: Ausst.-Kat. Paris 1987-1988

VAUTIER, Dominique: "Portrait de Wolf." In: **Ausst.-Kat. Paris 1987-1988**, S. 42/43, Kat.-Nr. 63.

VELGHE in: Ausst.-Kat. Brüssel 2005

VELGHE, Brita: "La Révolution Belge." In: **Ausst.-Kat. Brüssel 2005**, S. [54]-63.

VELTER 2005

VELTER, Simone: *De l'atelier de David au romantisme, les "primitifs" et leur destin*. Univ. Diss. Paris IV-Sorbonne, 2005. Leitung/Jury: Barthélémy JOBERT, Thomas GAETHGENS, Jacques THUILLIER, Christine PELTRE, Bruno FOUCART. 2 Bde. Unveröff. Typoskript. Paris 2005.

VERBRAEKEN 1973

VERBRAEKEN, René: *Louis David, jugé par ses contemporains et par la postérité*. Paris 1973.

VERBRUGGE in: Arenberg in de lage Landen 2002

VERBRUGGE, Anne: "De kunstverzameling." In: *Arenberg in de lage Landen 2002*, S. 319-345.

Verhandelingen

Verhandelingen van de Koninklijke Academie voor Wetenschappen, Letteren en Schone Kunsten van België. Klasse der Letteren. Brüssel 34.1972 – 60.1998.

VIDAL in: The Art Bulletin (2000)

VIDAL, Mary: "David's *Telemachus and Eucharis*: Reflections on Love, Learning and History." In: *The Art Bulletin*, Nr. 82 (10/2000), S. 702-719.

VIDAL in: HYDE / MILLAM [Hrsg.] 2003

VIDAL, Mary: "The 'Other Atelier': Jacques-Louis David's Female Students." In: **HYDE / MILLAM [Hrsg.] 2003**, S. [237]-262.

VIERHAUS in: Friedrich der Große 1985

VIERHAUS, Rudolf: "Friedrich II. als Staatsmann und Monarch des aufgeklärten Absolutismus." In: *Friedrich der Große 1985*.

VIGNERY in: Historical Dictionary of the French Revolution 1985

VIGNERY, R.: "Voltaire, François-Marie Arouet de (1694-1778)." In: *Historical Dictionary of the French Revolution 1985*, Bd. 2, S. 1013-1015.

VIGNIER in: Ausst.-Kat. Dijon 2000

VIGNIER, Françoise: "Les peintures saisies dans les demeures des émigrés pendant la période révolutionnaire." In: **Ausst.-Kat. Dijon 2000**, S. 124-129.

VITRY in: BASf (1929)

VITRY, Paul: "Documents inédits sur Rude." In: **BASf**, (1929), S. 30-42.

VOLTAIRE 1878 [1751]

VOLTAIRE, *François-Marie Arouet de: Le siècle de Louis XIV*. [1751]. In: *Œuvres complètes de Voltaire* (Reprint 1877-1885), Bd. 14 (1878).

DE Vos 1996

DE VOS, Dirk: *Musée Groeninge Bruges*. Brügge 1996.

Voss 1972

VOSS, Jürgen: *Das Mittelalter im historischen Denken Frankreichs. Untersuchungen zur Geschichte des Mittelalterbegriffs und der Mittelalterbewertung von der zweiten Hälfte des 16. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts*. Hrsg. Historisches Institut der Universität Mannheim. München 1972.

VOTTERO 2012

VOTTERO, Michaël: *La Peinture de Genre en France, après 1850*. ("Art & Société") Rennes 2012.

W**WAGNER-HEIDENDAL in: Verhandelingen (1972)**

WAGNER-HEIDENDAL, Lutgard: "Het filhellenisme in het Koninkrijk der Nederlanden (1821-1829): een bijdrage tot de studie van de publieke opinie in het begin van de negentiende eeuw." In: *Verhandelingen*, 34. Jg. Nr. 71, Brüssel 1972.

WAGNER 1986

WAGNER, Anne: *Jean-Baptiste Carpeaux. Sculptor of the Second Empire*. New Haven, London 1986.

WALCH 1986

WALCH, Jean: *Les maîtres de l'histoire: 1815-1850*. Augustin Thierry, Mignet, Guizot, Michelet, Edgar Quinet. Genf u.a. 1986.

VAN DE WALLE 1972

WALLE, A. L. J. VAN DE: *Gotische Kunst in Belgien*. Wien 1972.

WENDE 2001

WENDE, Peter: *Grossbritannien 1500-2000*. München 2001.

VAN WIJNENDAELE / DE SAN [o.J]

WIJNENDAELE, Jacques VAN; SAN, Anne DE: *La rue aux Laines et ses demeures historiques*. Brüssel [2004].

WHINNEY / MILLAR 1957

WHINNEY, Margaret; MILLAR, Oliver: *English Art 1625-1714*. Hrsg. T. S. R. BOASE. Oxford 1957.

Who's Who in British History 1998

Who's Who in British History. Beginnings to 1901. 2 Bde. London 1998.

WILHELM 2005

WILHELM, Katja: *Die antiken Statuen aus einem Skizzenbuch des Tiroler Malers und Kosmopoliten Joseph Schöpf (1745-1822) im Noalfhaus zu Telfs*. Innsbruck 2005.

WILDENSTEIN in: Gazette des Beaux-Arts (1959)

WILDENSTEIN, Georges: "Les Davidiens à Paris sous la Restauration." In: *Gazette des Beaux-Arts*, 101. Jg. VI^e Période. Bd. 53. 1959, S. [237]-246.

WILDENSTEIN / WILDENSTEIN 1973

WILDENSTEIN, Daniel; WILDENSTEIN Guy: *Documents complémentaires au catalogue de l'œuvre de Louis David*. Paris 1973.

WILENSKI 1960

WILENSKI, R.H.: *Flemish Painters 1430 – 1830*. 2 Bde. London 1960.

WINTERMUTE 1996

WINTERMUTE, Alan: *The French Portrait 1550-1850*. New York 1996.

WOODALL [Hrsg.] 1997

WOODALL, Joanna [Hrsg.]: *Portraiture: Facing the Subject*. Manchester 1997.

WRIGHT 1997

WRIGHT, Beth-Sue: *Painting and History during the French Restoration*. Cambridge 1997.

WRIGHT in: Nineteenth-Century Contexts (1997)

WRIGHT, Beth-Sue: "Implacable Fathers: The Reinterpretation of Cromwell in French Texts and Images from the Seventeenth to the Nineteenth Century." In: *Nineteenth-Century Contexts*, Bd. 20, Nr. 2 (1997), S. 165-185.

WRIGHT in: Oxford-art-journal (2000)

WRIGHT, Beth-Sue: "'That other historian, the illustrator': voices and vignettes in mid-nineteenth-century France." In: *Oxford-art-journal*. Bd. 23, Nr. 1 (2000), S. 113-136.

WRIGHT in: JOHNSON [Hrsg.] 2006

WRIGHT, Beth-Sue: "'David, where are you?' David's Continuing Presence in Restoration Art Criticism." In: **JOHNSON [Hrsg.] 2006**, S. 143-155.

WRIGLEY 1993

WRIGLEY, Richard: *The Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restoration*. Oxford 1993.

WÜNSCHE in: Festschrift Luitpold Dussler (1972)

WÜNSCHE, Raimund: "Der Jüngling von Magdalenenberg. Studie zur Idealplastik." In: *Festschrift Luitpold Dussler 1972*, S. 45-80.

WYNANTS 1997

WYNANTS, Maurits: *Des ducs de Brabant aux villages congolais. Tervuren et l'Exposition coloniale 1897*. Hrsg. Musée Royal de l'Afrique centrale Tervuren. [Tervuren] 1997.

Y**YELDHAM 1984**

YELDHAM, C. E.: *Women Artists in Nineteenth-Century France and England*. 2 Bde. PhD Diss., Courtauld Institute of Art, London University. New York, London 1984.

VAN YPERSELE DE STRIHOU in: BSAf (1989)

YPERSELE DE STRIHOU, Anne VAN: "L'œuvre de François Rude (1784-1855) au Palais royal de Bruxelles." In: *BSAf*, Jg. 1987. 1989, S. 151-166.

VAN YPERSELE DE STRIHOU in: Maisons d'Hier et d'Aujourd'hui (1989)

YPERSELE DE STRIHOU, Anne VAN: "Le Sculpteur François Rude et les architectes Charles Vander Straeten et Tilman-François Suys au Palais royal de Bruxelles." In: *Maisons d'hier et d'aujourd'hui*. 1989, Nr. 81, S. 4-17; Nr. 82, S. 37-49.

YVERT / ROBERT in: Dictionnaire des ministres 1990

YVERT, Benoît; ROBERT, Hervé: "Thiers." In: *Dictionnaire des ministres* 1990, S. 189-192.

Z**ZAK**

Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte. Zürich 1939 –.

ZIESENER-EIGEL 1982

ZIESENER-EIGEL, Jutta: *Das Historienbild des 18. und frühen 19. Jahrhunderts in Frankreich: zur Entwicklung eines neueren Geschichtsverständnisses in der Kunst*. Univ. Diss. Köln 1980. Köln 1982.

ZIFF 1977

ZIFF, Norman D.: Paul Delaroche. *A Study in Nineteenth-Century French History Painting*. New York, London 1977.

AUSSTELLUNGS- UND BESTANDSKATALOGE NEUEREN DATUMS

In alphabetischer Ordnung nach jeweiligem Namen des (ersten) Ausstellungsorts.

Ausst.-Kat. Antwerpen 1976

Gustaf Wappers en zijn School. (Ausst.-Kat., B, Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 26.06.-29.08.1976). Hrsg. Ministerie van Nederlandse Cultuur / Koninklijk Museum voor Schone Kunsten. Antwerpen 1976.

Ausst.-Kat. Antwerpen 1999

Après & d'après Van Dyck. La récupération romantique au XIXe siècle. (Ausst.-Kat. B, Antwerpen, Hessenhuis/Stadsbibliotheek, Nottebohmzaal/Volkskundemuseum, 15.05.-31.10.1999). Hrsg. Stadt Antwerpen und Hessenhuis. [Antwerpen] 1999.

Ausst.-Kat. Antwerpen / Arnheim 1999-2000

À chacun sa grâce: femmes artistes en Belgique et au Pays-Bas 1500-1950. [fläm. Titel: Elck zijn waerom. Vrouwelijke Kunstenaars in België en Nederland 1500 – 1950.] (Ausst.-Kat. B, Antwerpen, Museum voor Schone Kunsten, 17.10.1999-16.01.2000; NL, Arnheim, Museum voor Moderne Kunst Arnhem, 26.02.2000-04.06.2000). Hrsg. Katlijne VAN DER STIGHELEN, Mirjam WESTEN. [Gent] 1999.

Ausst.-Kat. Besançon 2006

Une fraternité dans l'histoire. Les artistes et la franc-maçonnerie aux XVIIIe et XIXe siècles. (Ausst.-Kat. F, Besançon, musée des Beaux-Arts et d'Archéologie de Besançon, 15.09.-30.01.2006). Paris 2005.

Ausst.-Kat. Bologna / Washington / New York 1986-1987

Nell'età di Correggio e dei Carracci. Pittura in Emilia dei Secoli XVI e XVII. (Ausst.-Kat. I, Bologna, Pinacoteca Nazionale e Accademia di Belle Arti, Museo Civico Archeologico, 10.09.-10.11.1986, USA, Washington, National Gallery of Art, 19.12.1986-16.02.1987, USA, New York, The Metropolitan Museum of Art, 19.03.-24.05.1987). Bologna [u.a.] 1986.

Ausst.-Kat. Bonn 1998

Von Ingres bis Cézanne. Kunst des 19. Jahrhunderts aus der Sammlung des Musée du Petit Palais, Paris. (Ausst.-Kat. D, Bonn, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 27.05.-27.09.1998). Köln 1998.

Ausst.-Kat. Bonn 1998-1999

Hochrenaissance im Vatikan: 1503-1534. Kunst und Kultur im Rom der Päpste I. (Ausst.-Kat. Bonn, Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 11.12.1998-11.04.1999). Ostfildern-Ruit 1999.

Ausst.-Kat. Bordeaux / Paris / Athen 1996-1997

La Grèce en révolte. Delacroix et les peintres français, 1815-1848. (Ausst.-Kat. Bordeaux, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 14.06.-08.09.1996; Paris, Musée national Eugène Delacroix 08.10.1996-13.01.1997; Athen, Ethniki Pinakothiki, Alexander Soutzos Museum 12.02.-25.04.1997). Hrsg. Claire CONSTANS. Paris [1996].

Ausst.-Kat. Bordeaux / Barbizon / New York 1997-1998

Rosa Bonheur. 1822-1899. (Ausst.-Kat. F, Bordeaux, Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, 24.05.-31.08.1997; F, Barbizon, Musée de l'École de Barbizon, 19.09.-18.11.1997; USA, New York, Dahesh Museum, 16.12.1997-21.02.1998). Hrsg. Francis RIBEMONT, Dominique CANTE. Bordeaux 1997.

BAUDSON (Ausst.-Kat. Brou 1971)

BAUDSON, Françoise: *Le style troubadour*. (Ausst.-Kat. F, Brou, Musée de l'Ain, 26.06.-04.10.1971). Bourg-en-Bresse 1971.

Ausst.-Kat. Brügge 1998

Memling und seine Zeit. Brügge und die Renaissance. (Ausst.-Kat.: Brügge, Memlingmuseum - Oud-Sint-Janshospitaal, 15.08.-06.12.1998). Hrsg. Maximiliaan P.J. MARTENS. Beiträge: Maryan W. AINSWORTH, Wim BLOCKMANS, Till-Holger BORCHERT. Stuttgart 1998.

Ausst.-Kat. Brüssel 1925-1926

David et son temps. (Ausst.-Kat. B, Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1925-1926). Brüssel 1925.

Best.-Kat. Brüssel 1928

Catalogue de la peinture moderne. [Best.-Kat. Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique]. Hrsg. FIERENS-GEVAERT, Arthur LAES. Brüssel 1928.

Ausst.-Kat. Brüssel 1950

Trente portraits français du Musée de Dijon. (Ausst.-Kat. Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, 05.05.1950-18.05.1950). [o.O.] 1950.

Ausst.-Kat. Brüssel 1967

Un demi-siècle de mécénat. (Ausst.-Kat. Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 15.11.1967-07.01.1968). Brüssel 1967.

Ausst.-Kat. Brüssel 1985-1986

1770-1830. Autour du Néo-Classicisme en Belgique. (Ausst.-Kat. B, Brüssel, Musée communal des Beaux-Arts d'Ixelles, 14.11.1985-08.02.1986). Hrsg. Denis COEKELBERGHS, Pierre LOZE. [Brüssel] [1985].

Ausst.-Kat. Brüssel 1991

LEMAIRE, Claudine; HENRY, Michèle; ROUZET, Anne: *Isabelle de Portugal, duchesse de Bourgogne (1397-1471).* (Ausst.-Kat. B, Brüssel, Bibliothèque Albert I^{er}, Chapelle de Nassau, 05.10.-23.11.1991). Brüssel 1991.

Ausst.-Kat. Brüssel 2000 (a)

Bruxelles – carrefour de cultures. (Ausst.-Kat. B, Brüssel, Palais des Beaux-Arts, 08.09.-05.11.2000). Hrsg. Robert HOZEE. Antwerpen 2000.

Ausst.-Kat. Brüssel 2000 (b)

L'Opéra, un chant d'étoiles. (Ausst.-Kat. B, Brüssel, Ateliers au Théâtre royal de la Monnaie 16.01.-02.07.2000). Hrsg. Laurent BUSINE. Brüssel 2000.

Ausst.-Kat. Brüssel 2000 (c)

Trésors de la Bibliothèque artistique. (Ausst.-Kat. B, Brüssel, Bibliothèque artistique de Bruxelles, 11.02.2000-02.03.2000). [Brüssel] [2000].

Ausst.-Kat. Brüssel 2005

Le romantisme en Belgique. Entre réalités, rêves et souvenirs. (Ausst.-Kat., B, Brüssel, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Espace Culturel ING und Musée Antoine Wiertz, 18.03.-31.07.2005). Brüssel 2005.

Ausst.-Kat. Calais / Dunkerque / Douai 1993

Les Salons retrouvés: éclat de la vie artistique dans la France du Nord, 1815-1848. (Ausst.-Kat. F, Calais, Musée des beaux-arts et de la dentelle, 17.04.-14.06.1993; F, Dunkerque, Musée des beaux-arts, 02.07.-30.08.1993; F, Douai, Musée de la Chartreuse, 18.09.-22.11.1993). 2 Bde. [Lille] 1993.³

Ausst.-Kat. Castres 1997

Les peintres français et l'Espagne de Delacroix à Manet. (Ausst.-Kat. F, Castres, Musée Goya, 11.07.-05.10.1997). Hrsg. Jean-Louis AUGÉ. Castres 1997.

GARNIER-PELLE (Best.-Kat. Chantilly 1997)

GARNIER-PELLE, Nicole: *Chantilly. Musée Condé. Peintures des XIXe et XXe siècles.* Hrsg. Réunion des Musées nationaux. Paris 1997.

Ausst.-Kat. Charleroi 1957

Fragonard – David – Navez. (Ausst.-Kat. B, Charleroi, Palais des Beaux-Arts, 24.10.-01.12.1957). [Charleroi] 1957.

Ausst.-Kat. Charleroi / La Chaux-de-Fonds / Coutances 1999-2000

François-Joseph Navez (Charleroi 1787-Bruxelles 1867). La nostalgie de l'Italie. (Ausst.-Kat. B, Charleroi, MBA, 20.11.1999-20.02.2000; CH, La Chaux-de-Fonds, Musée de La Chaux-de-Fonds, 19.03.-21.05.2000; F, Coutances, Musée de Coutances, 08.07.-15.10.2000). Hrsg. Denis COEKELBERGHS, Alain JACOBS, Pierre LOZE. [o.O.] 1999.

SAISSELIN (Ausst.-Kat. Cleveland 1963)

SAISSELIN, Rémy G.: *Style, Truth and the Portrait.* (Ausst.-Kat. USA, Cleveland, Cleveland Museum of Art, 01.10.-10.11.1963). New York [1963].

Ausst.-Kat. Compiègne 2000

Le comte de Nieuwerkerke. Art et pouvoir sous Napoléon III. (Ausst.-Kat. F, Compiègne, Musée national du Château de Compiègne, 06.10.2000 – 08.01.2001). Paris 2000.

Ausst.-Kat. Dijon 1947

François Rude. Catalogue de ses œuvres conservées à Dijon. Hrsg. Musée des Beaux-Arts de Dijon. Dijon 1947.

Ausst.-Kat. Dijon 1955

François Rude, 1784-1855. Commémoration du centenaire. (Ausst.-Kat. F, Dijon, MBA, 1955). [Dijon] [1955].

Ausst.-Kat. Dijon 1962

Napoléon et la Côte-D'Or. (Ausst.-Kat. F, Dijon, MBA, 1962). Dijon 1962.

Ausst.-Kat. Dijon 1963

Portraits d'artistes bourguignons du XIX^e siècle. (Ausst.-Kat. F, Dijon, MBA, 1963). Dijon 1963.

³ Erfasst werden hier die Ausstellungen in den Städten: Arras, Boulogne-sur-Mer, Cambrai, Douai, Lille, Saint-Omer, Valenciennes. Bd. 2 enthält namentliche Ausstellungslisten für einzelne Künstler.

QUARRÉ (Ausst.-Kat. Dijon 1961)

QUARRÉ, Pierre: *Une école provinciale de dessin au XVIII^e siècle: l'Académie de peinture et sculpture de Dijon*. Ausst.-Kat. Dijon, Musée des Beaux-Arts. Dijon 1961.

Ausst.-Kat. Dijon 1968

Napoléon III et la Côte-D'Or. (Ausst.-Kat. F, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 1968). Hrsg. Pierre QUARRÉ. Dijon 1968.

Best.-Kat. Dijon 1968

Musée des Beaux-Arts de Dijon: Catalogue des peintures françaises. Hrsg. Pierre QUARRÉ, Monique GEIGER. Dijon 1968.

CHEVILLOT (Ausst.-Kat. Dijon / Grenoble 1988)

CHEVILLOT, Cathérine: *Emmanuel Fremiet "La main et le multiple"*. (Ausst.-Kat. F, Dijon, MBA, 05.11.1988-16.01.1989; F, Grenoble, Musée de Grenoble, 23.02.1989-30.04.1989). [Dijon], [Grenoble] 1988.

Ausst.-Kat. Dijon 2000

L'art des collections – du siècle des Lumières à l'aube d'un nouveau millénaire. (Bicentenaire du musée des Beaux-Arts de Dijon). (Ausst.-Kat. F, Dijon, Musée des Beaux-Arts, 16.06.-09.10.2000). Dijon, Paris 2000.

GUILLAUME (Best.-Kat. Dijon 2004)

GUILLAUME, Marguerite: *Catalogue des dessins italiens. Collections du musée des Beaux-Arts de Dijon*. Dijon [2004].

Ausst.-Kat. Dijon 2012

François & Sophie Rude. Un couple d'artistes au XIX^e siècle, citoyens de la Liberté. (Ausst.-Kat. F, Dijon, 12.10.2012-28.01.2013.) Hrsg. Sophie BARTHÉLÉMY, Sophie JUGIE, Matthieu GILLES. Paris 2012

SCHMIDT (Ausst.-Kat. Dresden 1970)

SCHMIDT, Werner: *Dialoge: Kopie, Variation und Metamorphose alter Kunst in Graphik und Zeichnung vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. (Ausst.-Kat. Dresden, Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden, Albertinum, 27.09.-31.12.1970). Dresden 1970.

Ausst.-Kat. Düsseldorf 1997

Ruhm der Könige und Künstler. Druckgraphik der Schule von Fontainebleau aus dem Kunstmuseum Düsseldorf – Sammlung der Kunstakademie. Bearb. v. Sonja BRINK. Düsseldorf 1997.

Best.-Kat. Fort Worth 1987

In Pursuit of Quality. The Kimbell Art Museum. An Illustrated History of the Art and Architecture. Hrsg. Fort-Worth, Kimbell Art Museum. Kimbell Art Foundation. Fort Worth 1987.

Ausst.-Kat. Frankfurt 1989

Sklavin oder Bürgerin? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit. 1760 – 1830. (Ausst.-Kat. D, Frankfurt / Main M., Historisches Museum, 04.10.-04.12.1989). Hrsg. Viktoria SCHMIDT-LINSENHOFF. Marburg 1989.

Ausst.-Kat. Frankfurt 1999-2000

Mehr Licht: Europa um 1770. Die bildende Kunst der Aufklärung. (Ausst.-Kat. D, Frankfurt / Main, Städtisches Kunstinstitut / Städtische Galerie / Liebieghaus, 22.08.1999-09.01.2000). Hrsg. Herbert BECK, Peter C. BOL, Maraike BÜCKLING. München 1999.

ZANELLA (Ausst.-Kat. Grasse 1998)

ZANELLA, Andrea: *Trois femmes peintres dans le siècle de Fragonard*. (Ausst.-Kat. F, Grasse, Musée de la Parfumerie Fragonard, 18.04.-18.10.1998). Paris 1998.

DAVOINE / MIRIMONDE (Best.-Kat. Gray 1993)

DAVOINE, Félix; MIRIMONDE, A.P. DE: *Musée du Baron-Martin, Gray: Catalogue*. Hrsg. Musée du Baron-Martin, Gray. Gray 1993.

Ausst.-Kat. Hamburg 1986

Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. (Ausst.-Kat. Hamburg, Hamburger Kunsthalle, 11.07.-14.09.1986). Hrsg. Werner HOFFMAN. München 1986.

Best.-Kat. Hannover 1958

Griechische Münzen. (Best.-Kat. Hannover, Kestner-Museum. Bearb. v. Margildis SCHLÜTER. Hannover 1958.

Ausst.-Kat. Köln / Zürich / Lyon 1987-1988

Triumph und Tod des Helden. (Ausst.-Kat. D, Köln, Wallraf-Richartz-Museum, 30.10.1987-10.01.1988; CH, Zürich, Kunsthaus Zürich, 04.03.-24.04.1988; F, Lyon, MBA, 18.05.-17.06.1988). Hrsg. Ekkehard MAI, Anke REPP-ECKERT. Mailand 1987.

Ausst.-Kat. Ligornetto 2013

Nel Segno della Libertà. Gli artisti François (1784–1855) e Sophie (1797–1867) Rude. Ausst.-Kat. Ligornetto, Museo Vincenzo Vela, 24.03.–21.07.2013. Hrsg. Sophie BARTHÉLÉMY, Matthieu GILLES und Gianna A. MINA. Ligornetto 2013.

Ausst.-Kat. London / Minneapolis / New York 2003-2004

Constable to Delacroix. British Art and the French Romantics. (Ausst.-Kat. UK, London, Tate Britain, 05.02.-11.05.2003; USA, Minneapolis, Minneapolis Institute of Arts, 08.06.-07.09.2003; USA, New York, Metropolitan Museum of Art, 07.10.2003-04.01.2004). Hrsg. Patrick NOON. Beiträge: Stephen BANN, David BLAYNEY-BROWN u.a. London 2003.

MILLAR (Ausst.-Kat. London 1978-1979)

MILLAR, Oliver: *Sir Peter Lely 1618-80*. (Ausst.-Kat. UK, London, National Portrait Gallery, 17.11.1978-18.03.1979). London 1978.

Ausst.-Kat. Los Angeles 1976-1977

Women painters. 1550-1950. (Ausst.-Kat. USA, Los Angeles, L.A. County Museum of Art, 21.12.1976-13.03.1977). Hrsg. Ann SUTHERLAND-HARRIS; Linda NOCHLIN. New York 1976.

BORDES (Ausst.-Kat. Los Angeles / Williamstown 2005)

BORDES, Philippe: *Jacques-Louis David: Empire to Exile*. (Ausst.-Kat. USA, Los Angeles, J. Paul Getty Museum, 01.04.-24.04.2005; USA, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 05.06.-05.09.2005). New Haven 2005.

Ausst.-Kat. London / Sydney 2005-2006

Self Portrait. Renaissance to Contemporary. (Ausst.-Kat. London, National Portrait Gallery, 20.10.2005-29.01.2006; Sydney, Art Gallery of New South Wales, 17.02.-14.05.2006). Hrsg. Anthony BOND, Joanna WOODALL. London 2005.

Ausst.-Kat. Luxemburg 2002

Arrêt sur images. L'historicisme dans les collections de deux amateurs du XIXe siècle. (Ausst.-Kat. LU, Luxemburg, Musée d'histoire de la Ville de Luxembourg, Villa Vauban, 01.02.-03.05.2002). Luxemburg [2002].

Ausst.-Kat. Lyon 2014

L'invention du passé. Histoires de coeur et d'épée en Europe, 1802-1850. (Ausst.-Kat. F, Lyon, Musée des Beaux-Arts de Lyon, 19.04.-21.07.2014, Bd.2, Hrsg. Stephen BANN und Stéphane PACCOD. Paris 2014.

Ausst.-Kat. Mainz 2003-2004

Beutekunst unter Napoleon. Die "französische Schenkung" an Mainz 1803. (Ausst.-Kat. D, Mainz, Landesmuseum, 25.10.2003-14.03.2004). Hrsg. Sigrun PAAS, Sabine MERTENS. Mainz 2003.

Ausst.-Heft Mainz 2006

Sister Cities, Schwester-Städte: bedeutende Frauen aus Mainzer Partnerstädten. (Ausst.-Heft, D, Mainz, Rathaus Mainz, 08.03.-25.03.2006. Hrsg. Stadt Mainz, Frauenbüro. Mainz 2006.

Ausst.-Kat. Mons 1960

Trésors des vieilles demeures montoises. (Ausst.-Kat. B, Mons, Musée des Beaux-Arts de la Ville, 03.06.-06.08.1960). [Mons 1960].

Ausst.-Kat. Montargis 2005

Girodet et l'atelier de David: au-delà du maître. (Ausst.-Kat. F, Montargis, Musée Girodet, 20.09.-31.12.2005). Hrsg. Richard DAGORNE. Paris 2005.

GEIGER (Ausst.-Kat. Montauban 1981)

GEIGER, Monique: *Dessins des XVIIIème et XIXème siècles du Musée des Beaux-Arts de Dijon*. (Ausst.-Kat. F, Montauban, Musée Ingres, 19.12.1981-28.02.1982). Montauban 1981.

Ausst.-Kat. Montauban / Arles 2006-2007

Ingres & l'Antique: l'illusion grecque. (Ausst.-Kat. Montauban, Musée Ingres, 15.06.-15.09.2006; Arles, Musée d'Arles et de la Provence antique. Hrsg. Pascale PICARD-CAJAN. Arles 2006.

Ausst.-Kat. Mont-de-Marsan 1981-1982

La femme artiste. D'Elisabeth Vigée Lebrun à Rosa Bonheur. (Ausst.-Kat. F, Mont-de-Marsan, Donjon Lacadaye. 11/1981-02/1982). Hrsg. A.H.A. AMANN. Beiträge: Germaine BEAULIEU, Ginette BLÉRY, Geneviève LACAMBRE, Isabelle LEMAISTRE, Anne PINGEOT. [o.O.] [1981].

Ausst.-Kat. Nantes / Paris / Piacenza 1995-1996

Les années romantiques. La peinture française de 1815 à 1850. (Ausst.-Kat. F, Nantes, MBA, 04.12.1995-17.03.1996; F, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 16.04.-15.07.1996; I, Piacenza, Palazzo Gotico, 06.09.-17.11.1996). Paris 1995.

Ausst.-Kat. Nantes / Montpellier 1999-2000

Paul Delaroche. Un peintre dans l'Histoire. (Ausst.-Kat. F, Nantes, Musée des Beaux-Arts, 22.10.1999 – 17.01.2000; F, Montpellier, Pavillon du Musée Fabre, 03.02.2000-23.04.2000). Hrsg. Claude ALLEMAND-COSNEAU, Isabelle JULIA. Evreux 1999.

Ausst.-Kat. New Orleans / New York / Cincinnati 1996-1997

Romance and Chivalry. History and Literature reflected in Early Nineteenth-Century French Painting. (Ausst.-Kat. USA, New Orleans Museum of Art, 23.06.-25.08.1996; USA, New York, Stair Sainty Matthiesen Inc., 25.09.-02.11.1996; USA, Cincinnati, Taft Museum, 12.12.-09.02.1997). Hrsg. Elisabeth SAINTY MATTHIESEN Fine Art Lt., Stair SAINTY MATTHIESEN Inc. London 1996.

GRUNCHEC (Ausst.-Kat. New York u.a. / Paris 1984-1986)

GRUNCHEC, Philippe: *Les Concours des prix de Rome*. (Ausst.-Kat. USA, New York, National Academy of Design, 10.01.-01.03.1984; USA, Richmond, The Virginia Museum of Fine Arts, 03.04.-27.03.1984; USA, Indianapolis, Indianapolis Museum of Art, 03.07.-19.08.1984; USA, Baltimore, The Walters Art Gallery, 12.09.-28.10.1984; USA, Phoenix, Phoenix Art Museum, 16.11.1984-18.01.1985; USA, Palm Beach, The Society of the Four Arts, 09.02.-10.03.1985; USA, San Antonio, San Antonio Museum of Art, 21.04.-16.06.1985; USA, New Orleans, New Orleans Museum of Art, 21.07.-15.09.1985; F, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 08.10.-14.12.1986). 2 Bde. Paris 1986.

Ausst.-Kat. New York 1988

Creative Copies. Interpretative Drawings from Michelangelo to Picasso. (Ausst.-Kat. USA, New York, Drawing Center, Mitarb. Egbert HAVERKAMP-BEGEMANN; Carolyn LOGAN. New York 1988.

Ausst.-Kat. Nuits-Saint-Georges 2015

Paul Cabet. Elève de François Rude. (Ausst.-Kat. F, Nuits-Saint-Georges, Musée, 02.05.-31.10.2015) [Angabe Dokumentation MBA Dijon]

Ausst.-Kat. Oklahoma 2005

Artist as Narrator: Nineteenth Century Narrative Art in England and France. (Ausst.-Kat. USA, Oklahoma City Museum, 08.09. – 27.11.2005). Hrsg. Hardy GEORGE. Oklahoma, Seattle 2005.

Ausst.-Kat. Orléans 1999

À l'ombre des Rois. Le Grand Siècle d'Orléans. (Ausst.-Kat. F, Orléans, MBA, 29.06.-31.12.1999). Orleans 2000.

Ausst.-Kat. Paris 1913

David et ses élèves. (Ausst.-Kat. F, Paris, Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris, 07.04.-09.06.1913). Paris 1913.

Ausst.-Kat. Paris 1919

Catalogue des Collections nouvelles formées par les Musées nationaux de 1914 à 1919. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée du Louvre 10.02.1919 – [o.A.]). Paris 1919.

Ausst.-Kat. Paris 1936 (a)

Gros, ses amis et ses élèves. (Ausst.-Kat. F, Paris, Petit Palais, 05-07/1936). [Paris] 1936.

Ausst.-Kat. Paris 1936 (b)

Art bourguignon et Bourgogne. (Ausst.-Kat. F, Paris, Galerie Charpentier, 09.02.-08.03.1936). Paris 1936.

Ausst.-Kat. Paris 1948

David. Exposition en l'honneur du deuxième centenaire de sa naissance. (Ausst.-Kat. F, Paris, Orangerie des Tuileries, 1948). Hrsg. Michel FLORISOONE. Paris 1948.

Ausst.-Kat. Paris 1957

Cent-Cinquantième de la Cour des Comptes. (Ausst.-Kat. F, Paris, Archives de France, Hôtel de Rohan, 1957). Paris 1957.

Best.-Kat. Paris, Musée du Louvre 1959

STERLING, Ch[arles], ADHEMAR, H[élène]: *Musée du Louvre. Peintures. École française – XIXe siècle.* 4 Bde. (1958-1961), Bd. 2, Paris 1959.

Best.-Kat. Paris, Musée du Louvre 1972

Musée National du Louvre. Catalogue des peintures. L'École française. Paris 1972.

Ausst.-Kat. Paris 1974-1975

De David à Delacroix. La peinture française de 1774 à 1830. (Ausst.-Kat. F, Paris, Grand Palais, 16.11.1974-03.02.1975). Hrsg. Pierre ROSENBERG. Paris 1974.

Ausst.-Kat. Paris 1975

Éloge de l'ovale: peintures et pastels du XVIIIe siècle français (Ausst.-Kat. F, Paris, Galerie Cailleux, 1975). Paris 1975.

Ausst.-Kat. Paris 1979-1980 (a)

La famille des portraits. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée des Arts Décoratifs, 25.10.1979-15.02.1980) Paris 1979.

Ausst.-Kat. Paris 1979-1980 (b)

Le "gothique" retrouvé avant Viollet-le-Duc. (Ausst.-Kat. F, Paris, Hôtel de Sully, 31.10.1979-17.02.1980). Hrsg. Louis GRODECKI. Paris 1979.

Ausst.-Kat. Paris 1983-1984

Raphael et l'art français. Hommage à Raphael. (Ausst.-Kat. F, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 15.11.1983-13.02.1984). Hrsg. Réunion des Musées Nationaux. Paris 1983.

Ausst.-Kat. Paris 1985

Achille Devéria. Témoin du romantisme parisien 1800-1857. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée Renan-Scheffer, 18.06.-29.09.1985). Paris 1985.

LOSTE / LACAMBRE (Ausst.-Kat. Paris 1988)

LOSTE, Sébastien; LACAMBRE, Geneviève: *Edmond About. Écrivain et critique d'art (1828-1895).* (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée d'Art et d'essai, Palais de Tokyo. Paris 1988.

Best.-Kat. Paris, Musée du Louvre, Musée d'Orsay 1986

Catalogue Sommaire illustré des peintures du Musée du Louvre et du Musée d'Orsay. École française. Erstellung des Katalogs: Isabelle CAMPIN; Anne ROQUEBERT. Leitung des ikonographischen Index: Jacques FOUCART. Werkliste: Elisabeth FOUCART-WALTER. 5 Bde. Paris 1986.

Ausst.-Kat. Paris 1987

Le Marais, mythe et réalité. (Ausst.-Kat.: Paris, Hôtel de Sully, 30.04.-30.08.1987). Hrsg. Caisse Nationale des Monuments Historiques et des Sites; Ministère de la Culture. Paris 1987.

Ausst.-Kat. Paris 1987-1988

Autour de David: le Néo-Classicisme en Belgique 1770-1830. (Ausst.-Kat. F, Paris, Pavillon des Arts, 15.10.1987-10.01.1988). Paris 1986.

Ausst.-Kat. Paris 1988

Lord Byron. Une vie romantique. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée de la vie romantique, Maison Renan-Scheffer, 27.05.-02.10.1988.) Hrsg. Anne-Marie DE BREM, Denis CAILLEAUX. Paris 1988.

Ausst.-Kat. Paris 1988

Édouard et Guillaume Dubufe. Portraits d'un siècle d'élégance parisienne. (Ausst.-Kat. F, [Laufzeit der Ausstellung: o.A.]). Hrsg. Emmanuel BRÉON. Paris 1988.

Ausst.-Kat. Paris 1989

Les donateurs du Louvre. (Ausst.-Kat. Paris, Musée du Louvre, 04.04.-21.08.1989). Paris 1989.

Ausst.-Kat. Paris / Versailles 1989-1990

Jacques-Louis David. 1748-1825. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée du Louvre / Versailles, Musée national du château, 26.10.1989-12.02.1990). Paris 1989.

NOON (Ausst.-Kat. Paris 1991-1992)

NOON, Patrick: *Richard Parkes Bonington. "Du plaisir de peindre".* (Ausst.-Kat. USA, New Haven, Yale Center for British Art, 13.11.1991-19.01.1992; Paris, Musée du Petit Palais, 05.03.-17.05.1992). Paris 1991.

Ausst.-Kat. Paris 1990-1991

Lamartine et les artistes du XIXe siècle. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée de la Vie Romantique, 16.10.1990-21.01.1991) Hrsg. Anne-Marie DE BREM, Marie-Renée MORIN. Paris 1990.

Ausst.-Kat. Paris 1993

La famille royale à Paris. De l'histoire à la légende. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée Carnavalet, 16.10.1993-09.01.1994). Paris 1993.

Ausst.-Kat. Paris 1993

Copier Créer. De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtres du Louvre. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée du Louvre, 26.04.-26.07.1993). Hrsg. Jean-Pierre CUZIN. Paris 1993.

BREM (Ausst.-Kat. Paris 1993-1994)

BREM, Anne-Marie DE: *Louis Hersent (1777 – 1860). Peintre d'histoire et portraitiste.* (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée de la Vie romantique, 29.09.1993-09.01.1994). Paris 1993.

Ausst.-Kat. Paris 1994

D'outre-Manche: l'art britannique dans les collections publiques françaises. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée du Louvre, 19.09.-19.12.1994). Paris 1994.

POUGETOUX (Ausst.-Kat. Paris 1995)

POUGETOUX, Alain: *Georges Rouget: élève de David. 1783-1869.* (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée de la Vie Romantique, 12.09.-17.12.1995). Paris 1995.

Le baron Taylor 1995

Le baron Taylor. L'association des artistes et l'exposition du bazar Bonne-Nouvelle en 1846. Hrsg. Bruno FOUCART, Fondation Taylor. Paris 1995.

EWALS (Ausst.-Kat. Paris 1996)

EWALS, Leo: *Ary Scheffer (1795-1858).* (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée de la Vie romantique 10.04.-28.07.1996). Paris 1996.

Ausst.-Kat. Paris / Gent 1997

Paris-Bruxelles. Bruxelles-Paris: réalisme, impressionnisme, symbolisme, art nouveau. Les relations artistiques entre la France et la Belgique, 1848-1914. (Ausst.-Kat. F, Paris, Grand Palais, 18.03.-14.07.1997; B, Gent, Museum voor Schone Kunsten, 06.09.-14.12.1997). Hrsg. Robert HOZEE, Anne PINGEOT. Paris, Antwerpen 1997.

MATHON (Ausst.-Kat. Paris 1999)

MATHON, Cathérine: *Duchenne de Boulogne (1806-1875). La mécanique des passions.* (Ausst.-Kat. F, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 26.01.-04.04.1999). Paris 1999.

Ausst.-Kat. Paris 1999-2000

Dominique Vivant-Denon: *L'œil de Napoléon.* (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée du Louvre, 20.10.1999-17.01.2000). Hrsg. Marie-Anne DUPUY. Paris 1999.

Ausst.-Kat. Paris 2000

Bijoux romantiques. 1820-1850. La parure à l'époque de George Sand. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée de la Vie Romantique, 03.05.-01.10.2000). Paris 2000.

Ausst.-Kat. Paris 2000-2001

D'après l'antique. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée du Louvre, 16.10.2000-15.01.2001). Hrsg. Jean-Pierre CUZIN, Jean-René GABORIT, Alain PASQUIER. Paris 2000.

Ausst.-Kat. Paris 2002

Le dernier portrait. (Ausst.-Kat. F, Musée d'Orsay, Paris, 05.03.-26.05.2002). Hrsg. Dagmar ROLF. Paris 2002.

PRAT (Ausst.-Kat. Paris 2004)

PRAT, Louis-Antoine: *Ingres*. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée du Louvre, 2004). Paris, Mailand 2004.

Ausst.-Kat. Paris / New York 2002-2003

Manet / Velásquez. The French Taste for Spanish Painting. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée d'Orsay, 16.09.2002-12.01.2003; USA, New York, The Metropolitan Museum of Art, 04.03.2003-08.06.2003). Hrsg. Gary TINTEROW, Geneviève LACAMBRE. New Haven 2003.

PLANCHON- DE FONT-RÉAULX (Ausst.-Kat. Paris / New York 2003-2004)

PLANCHON- DE FONT-RÉAULX, Dominique: *Le daguerréotype français. Un objet photographique*. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée d'Orsay, 13.05.-17.08.2003; USA, New York, The Metropolitan Museum of Art, 22.09.2003-04.01.2004). Paris 2003.

Ausst.-Kat. Paris 2005

Au temps des merveilles. La société parisienne sous le Directoire et le Consulat. (Ausst.-Kat. Paris, Musée Carnavalet, 09.03.2005-12.06.2005). [o.O.] 2005.

SÉRULLAZ 2005 (Ausst.-Kat. Paris 2005-2006) (a)

SÉRULLAZ, Arlette: *Gérard, Girodet, Gros. L'atelier de David*. (Ausst.-Kat. F., Paris, Musée du Louvre, 22.09.2005-16.01.2006). Paris 2005.

SÉRULLAZ / PRAT (Ausst.-Kat. Paris 2005-2006) (b)

SÉRULLAZ, Arlette; PRAT, Louis-Antoine: *David*. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée du Louvre, 22.09.2005-16.01.2006). Paris 2005.

Ausst.-Kat. Paris 2005-2006

Jacques-Louis David (1748-1825). (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée Jacquemart-André, 04.10.2005-31.01.2006). Paris 2005.

Ausst.-Kat. Paris / Berlin 2005-2006

Melancholie: Genie und Wahnsinn in der Kunst. (Ausst.-Kat. F, Paris, Galeries Nationales du Grand Palais, 10.10.2005-16.01.2006; D, Berlin, Neue Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin, 17.02.-07.05.2006). Hrsg. Jean CLAIR. Berlin 2005.

Ausst.-Kat. Paris / Princeton / New York 2004-2006

Dieux et mortels. Les thèmes homériques dans les collections de l'École nationale supérieure des beaux-arts de Paris. (Ausst.-Kat. F, Paris, 21.09.-28.11.2004; USA, Princeton, Princeton University Art Museum, 08.10.2005-15.01.2006; USA, New York, Dahesh Museum, 10/2005 – 01/2006). Catalogue des peintures et des sculptures: Emmanuel SCHWARTZ; Catalogue des estampes: Anne-Marie GARCIA. Paris 2004.

Ausst.-Kat. Paris / Chicago / New York / Montréal 2005-2006

Girodet, 1767-1824. (Ausst.-Kat. F, Paris, Musée du Louvre, 22.09.2005-02.01.2006; USA, Chicago, The Art Institute, 11.02.-30.04.2006; USA, New York, The Metropolitan Museum of Art, 22.05.-27.08.2006; CA, Montréal, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 12.10.2006-21.01.2007). Hrsg. Sylvain BELLENGER. Paris 2005.

Ausst.-Kat. Paris Paris / London 2006-2007

Portraits publics, portraits privés. 1770-1830. (Ausst.-Kat. F, Paris, Grand Palais, 04.10.2006-08.01.2007; GB, London, Royal Academy, 03.02.2007-20.04.2007). Paris 2006.

Ausst.-Kat. Pau 2005-2006

Eugène Devéria (1805-1865). La peinture et l'histoire, Variations sur les genres artistiques. (Ausst.-Kat. F, Pau, Musée National du château de Pau / Musée des Beaux-Arts, 17.12.2005-19.03.2006). Hrsg. Paul MIRONNEAU, Guillaume AMBROISE. [o.O.] 2005.

Ausst.-Kat. Peking / Shanghai 1982

250 Ans de peinture française. De Poussin à Courbet (1620 – 1870). (Ausst.-Kat. Peking, Palais des Expositions, 15.09.-13.10.1982; Shanghai, 20.10.-10.11.1982). Hrsg. Claire CONSTANS, J.-P. CUZIN, Sylvain LAVEISSIÈRE. [o.O.] [1982]. [Nachgewiesen in Paris, Musée du Louvre, Dokumentation].

Ausst.-Kat. Philadelphia / Detroit / Paris 1978-1979

The Second Empire 1852 – 1870. Art in France under Napoleon III. (Ausst.-Kat. USA, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 01.10.-26.11.1978; USA, Detroit, Detroit Institute of Arts, 15.01.-18.03.1979; F, Paris, 24.04.-02.07.1979). Detroit 1978.

Ausst.-Kat. Rotterdam 2005-2006

Meesters van de Romantiek. Nederlandse kunstenaars 1800-1850. (Ausst.-Kat. NL, Rotterdam, Kunsthal, 08.10.2005-08.01.2006). Hrsg. Ronald DE LEEUW, Jenny REYNAERTS, Benno TEMPEL. Zwolle 2005.

Ausst.-Kat. Rom 1981-1982

David e Roma / David et Rome. [Zweisprachige Ausgabe] (Ausst.-Kat. I, Rom, Académie de France à Rome, 12/1981-02/1982). Rom 1981.

Ausst.-Kat. Sceaux / Brüssel 1962

Ile-de-France – Brabant. (Ausst.-Kat. F, Sceaux, Château de Sceaux, 02.06.-31.08.1962; F, Brüssel, 14.10.-17.12.1962). Paris 1962.

LE BAILLY DE TILLEGHEM (Ausst.-Kat. Tournai 1987-1988)

LE BAILLY DE TILLEGHEM, Serge (Baron): *Louis Gallait (1810-1887): la gloire d'un romantique*. (Ausst.-Kat. B, Tournai, Musée des Beaux-Arts, 21.11.1987-22.02.1988). [o.O.] [1987].

Ausst.-Kat. Tournus 2005

Greuze et l'affaire du Septime Sévère. (Ausst.-Kat. F, Tournus, Musée Greuze, 25.06.-18.09.2005). Paris 2005.

Ausst.-Kat. Valenciennes / Paris / Amsterdam 1999-2000

Carpeaux peintre. (Ausst.-Kat. F, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, 08.10.1999-03.01.2000; Paris, Musée du Luxembourg, 20.01.-02.04.2000; Amsterdam, Van Gogh Museum, 21.04.-27.08.2000). Hrsg. Patrick RAMADE, Laure DE MARGERIE. Paris, Valenciennes 1999.

Ausst.-Kat. Vannes 1993

Autour de Delacroix: la peinture religieuse en Bretagne au XIXe siècle. (Ausst.-Kat. F, Vannes, Musée de Vannes, o.A. d. Laufzeit). Hrsg. Brigitte NICOLAS. Vannes 1993.

Best.-Kat. / Ausst.-Kat. Vizille 1985

Musée de la Révolution française. Premières Collections. (Ausst.-Kat. F, Vizille, Musée de la Révolution française, 04.07.-16.12.1985). Paris 1985.

Ausst.-Kat. Vizille 1990

The French Revolution. (version anglaise). (Ausst.-Kat. F, Vizille, Musée de la Révolution française, 09.06.-09.09.1990). Vizille 1990.

Best.-Kat. Vizille 1996

Catalogue des peintures, sculptures et dessins. [Best.-Kat. F, Vizille, Musée de la Révolution française] Hrsg. Philippe BORDES, Alain CHEVALIER. Vizille 1996.

Ausst.-Kat. Washington 2012

Royalists to Romantics. Women Artists from the Louvre, Versailles, and other French national collections. (Ausst.-Kat. USA, Washington, National Museum of Women in the Arts, 24.02.-27.05.2012.) Hrsg. Jordana POMEROY und Laura AURICCHIO. London 2012.

Ausst.-Kat. Wien 1980

Original – Kopie – Replik – Paraphrase. (Ausst.-Kat. AU, Wien, Akademie der Bildenden Künste 09.09.-05.10.1980. Hrsg. Heribert HUTTER). Wien 1980. (= Bildhefte der Akademie der Bildenden Künste in Wien; 12/13)

Ausst.-Kat. Wien 1993-1994

Diskurse der Bilder. Photokünstlerische Reprisen kunsthistorischer Werke. (Ausst.-Kat. AU, Wien, Kunsthistorisches Museum 26.11.1993-10.02.1994.) Wien 1993.

Ausst.-Kat. Wien 1996-1997

Der Traum vom Glück: die Kunst des Historismus in Europa. (Ausst.-Kat. AU, Wien, Künstlerhaus u. Akademie der Bildenden Künste, 13.09.1996-06.01.1997). Hrsg. Hermann FILLITZ. Wien 1996.

Ausst.-Kat. Wien 2004

Selbstbild. Der Künstler und sein Bildnis. (Ausst.-Kat. AU, Wien, Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste, 19.11.2004-20.03.2005). Hrsg. Renate TRNEK. Ostfildern-Ruit 2004.

Ausst.-Kat. Wien 2006

Aufgeklärt Bürgerlich. Porträts von Gainsborough bis Waldmüller 1750-1840. (Ausst.-Kat. Wien, Österreichische Galerie Belvedere, 25.10.2006-18.02.2007). Hrsg. Sabine GRABNER, Michael KRAPF. Wien 2006.

Ausst.-Kat. Washington / Dallas / New York / Marseille 2002-2003

Anne Vallayer-Coster. Peintre à la cour de Marie-Antoinette. (Ausst.-Kat. USA, Washington DC, National Gallery of Art, 30.06.-22.09.2002; USA, Dallas, Dallas Museum of Art, 13.10.-05.01.2003; USA, New York, The Frick Collection, 21.01.-23.03.2003; F, Marseille, Musée des Beaux-Arts de Marseille, Galeries de la Vieille-Charité, 12.04.-23.06.2003). Hrsg. Eik KAHNG, Marianne ROLAND-MICHEL. Marseille 2003.

SCHENK (Ausst.-Kat. Zürich 1988)

SCHENK, Rolf: *Das Portrait als Bildnis und als Landschaft. Zum Individuellen in der künstlerischen Darstellung*. Ausst.-Kat. Zürich [1988]. Hrsg. Galerie Dr. Schenk. Zürich [1988].

AUKTIONSKATALOGE

In chronologischer Ordnung

B, Gent, Wohnhaus Vanderhaert, Ferdinand VERHULST, 25.11.1846

Catalogue d'une très-belle Collection de Livres, consistant en bons ouvrages sur la Peinture, Gravure, Architecture, Histoire, Antiquités, Livres d'Estampes, Illustrés, etc., suivie d'une Collection de bons Tableaux, Estampes et Dessins anciens et modernes, encadrés et en feuilles, Médailles, Figures, Bustes et Modèles en Plâtre, couleurs, etc. délaissés par M.^r Henri Vanderhaert, Directeur de l'Académie à Gand et Membre de plusieurs Sociétés savantes; Dont la Vente Publique aura lieu à Gand en la Maison du Défunt, rue du Soleil n° 5, le Mercredi 25 Novembre 1846 et jour suivant le matin à neuf et l'après-midi à deux heures, sous la direction de FERD. VERHULST. Gent [1846], S. 18, Lot.-Nr. 19.

D, München, Montmorillon'sche Kunsthandlung, 09.10.1865

Catalog der ausgezeichneten Sammlung von Oelgemälden neuerer Meister Seiner Erlaucht des Grafen von Schönborn-Wiesentheid, Standesherr, erbl. Reichsrath etc. ... zu München. München, Montmorillon'sche Kunsthandlung, 09.10.1865. München 1865, S. 13, Lot.-Nr. 46.

B, Brüssel, Ministère des Finances – Administration des Domaines, Galerie GIROUX, 28.12.1928

Ministère des Finances – Administration des Domaines, 5, rue d'Arenberg, Bruxelles. Catalogue des Meubles Anciens Objets de Décoration et de Collection ayant appartenu à S.A. le Duc d'Arenberg et dont la vente aux Enchères Publiques aura lieu le samedi 29 décembre 1928, à 11 heures dans l'immeuble, 4, rue aux Laines, à Bruxelles (anciens bureaux de la Régie des Biens du Duc d'Arenberg) sous la direction de M. Van der Vennet, inspecteur des domaines, fonctionnaire instrumentant, assisté de M. Paul Colin, Directeur de la Galerie Giroux 43, Boulevard du Régent, à Bruxelles. Exposition: le vendredi 28 décembre 1928, de 9 à 3 heures. Brüssel 1928, S. 5, Lot.-Nr. 1.

GB, London, SOTHEBY'S, 09.07.1936

Catalogue of Important Paintings and Drawings comprising Drawings and Paintings by Artists of the French School, etc. Aukt.-Kat. Sotheby & Co. London 09.07.1936. London 1936, S. 26, Lot.-Nr. 100, m. Abb. in s-w.

F, Paris, DROUOT, 21.12.1945

Aquarelles, Tableaux anciens et modernes; sièges et meubles; tapisseries du XVIII^e siècle. Paris 1945, [o.S.], Lot.-Nr. 24.

B, Antwerpen, CAMPO, 20-22.05.1968

Schilderijen – Tableaux. Beelden – Meubelen – Kristal – Zilverwerk, enz. Sculptures – Meubles Cristaux – Argenterie. Guillaume CAMPO, Antwerpen. 20-22.05.1968. [unpag.], Lot.-Nr. 230 m. Abb. in s-w.

F, Paris, DROUOT, [RHEIMS / LAURIN] 09.06.1969

Tableaux modernes: aquarelles, pastels, dessins ... [RHEIMS / LAURIN], Paris 1969, [o.S.], Lot.-Nr. 12.

B, Brüssel, Paleis van Schone Kunsten / Palais des Beaux-Arts, 26.-29.10.1976

Mobilier, art graphique, tableaux modernes, tableaux anciens, faïence européenne, porcelaine européenne, tournoi, verrerie, Chine, argenterie, pièces d'or; importants bijoux, bijoux à divers, objets de vitrine, objets de décoration, sculptures, tapis. [o.S.], Lot.-Nr. 604.

USA, New York, SOTHEBY'S, [TELEMAQUE] 24.02.1987

Important 19th century European paintings, drawings and watercolours. New York 1987, [o.S.], Lot.-Nr. 1261.

F, Magnac-Lavalette, Château de la Mercerie [TASSET / JUGE] 24.-25.06.1987

Exceptionnelle Vente Judiciaire aux enchères publiques de l'entier mobilier, sculptures et tableaux du château après succession Réthoré et à la requête du Trésor Public. [Nachlaßverkauf des Raymond RETHORÉ]. Jean-Gérard TASSET / Robert JUGE. Angoulême 1987, S. 21, Nr. 62 m. Abb. in s-w.

F, Paris, DROUOT, [DELAVENNE / LAFARGE] 18.11.1987

Gravures, tableaux anciens et modernes, art nouveau, art déco, argenterie, objets d'art, sièges et meubles. o.S., Lot.-Nr. 28.

USA, New York, SOTHEBY'S, [VALENTINE], 28.02.1990

19th century European paintings, drawings and sculpture. New York 1990, [o.S.], Lot.-Nr. 5 m. Abb. in F.

USA, New York, SOTHEBY'S, [THAMES], 26.05.1994

19th century European paintings, drawings and sculpture. New York 1994, [o.S.], Lot.-Nr. 8 m. Abb. in F.

F, Dijon, SADDE, 18.12.1994

Ausstellungsliste SADDE, Lot.-Nr. 203.

USA, New York, SOTHEBY'S, [DERVISH], 12.02.1997

19th Century European Paintings and Sculpture. New York 1997, unpag., Lot 3B.

F, Paris, DROUOT [LOMBRAIL / TEUCQUAM], 04.12.1998

Tableaux des XIX^e et XX^e siècles. Tableaux anciens, argenterie, mobilier et objets d'art, tapis, tapisseries. Etude Franck Lombrail et Jean Pierre Teucquam Assoc. Vente Hotel Drouot, Salle 13, 04.12.1998. Paris 1998, S. 24, Lot.-Nr. 72 und 73.

London, CHRISTIE'S South Kensington Ltd., 04.02.1999

British and Continental pictures. London 1999, Lot.-Nr. 24.

B, Antwerpen, BERNAERTS, 21.-23.06.1999

Kunst & Antiek. Primitieve kunst – Oude wijnen. Antwerpen 1999, S. 34, Lot.-Nr. 121; S. 36, Lot.-Nr. 136.

USA, New York, SOTHEBY's, 05.04.2001

Collection of Gianni Versace. New York 2001, Lot.-Nr. 22 m. Abb. in F.

B, Brüssel, SOTHEBY's, [VANDERKINDERE], 07.05.2002

Tableaux anciens et modernes. Brüssel 2002, S. 41, Lot.-Nr. 162 und Lot.-Nr. 197.

B, Brüssel, SOTHEBY's, [VANDERKINDERE], 05.12.2006

Tableaux anciens et modernes. Brüssel 2006, [o.S.], Lot.-Nr. 55.

THEMENRELEVANTE INTERNETLINKS [AUSWAHL]

Betreiber: Radboud University Nijmegen CUIJPERS, C.

Name: *Cadens – A Computerised Compilation of Contemporary Art and Dutch Exhibitions in the Nineteenth S(C)entury*

Link: <http://www.let.ru.nl/~c.cuijpers/cadens/cadense.htm>

Rubrik: "Kunstenaar"

Stichwort [Suchmaske]: "Fremiet"

[Stand: 10.01.2008]

Betreiber: KIK-IRPA / Brüssel

Name: *Institut royal du patrimoine artistique*

Link: <http://www.kikirpa.be/www2/WWWOPAC/fr/object.html>

Rubrik: "photothèque on-line" – "base de donnés"

Stichwort [Suchmaske]: "Rude"

[Stand: 10.01.2008]

Betreiber: MCKEE, George.

Name: *The Image of France 1793-1880 at ARTFL*

Link: <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/mckee/>

Rubrik: "Searching Form"

Stichwort [Suchmaske]: "Sophie Rude"

[Stand: 10.01.2008]

Betreiber: RYKNER, Didier

Name: "La tribune de l'art"

Autor: RYKNER, Didier

[Rezension zu GEIGER [2004] auf der Internetseite]

Link: http://www.latribunedelart.com/Publications_2005/Sophie_Rude_195.htm

[Stand: 10.01.2008]

Betreiber: RYKNER, Didier

Name: "La tribune de l'art"

Autor: STAIR SAINTY, Guy

Brief über das Gemälde "La colère d'Achille" an Didier RYKNER

http://www.latribunedelart.com/Expositions_2005/David_424.htm#Sainty

[Stand: 10.01.2008]

Betreiber: RYKNER, Didier

Name: "La tribune de l'art"

Autor: RYKNER, Didier

[Antwort auf den Brief von Guy STAIR SAINTY betr. des Gemäldes "La colère d'Achille"]

Link: http://www.latribunedelart.com/Courrier/06/Courrier_Sainty_francais.htm

[Stand: 10.01.2008]

Betreiber: STAIR SAINTY MATTHIESEN GALLERY / New York

Name: "European Paintings"

Autor: [o.V.] i.A. Guy STAIR SAINTY

Link: <http://www.europeanpaintings.com>

Rubrik: "New Acquisitions"

Stichworte: "Jacques-Louis David"

[Stand: 10.01.2008]

Betreiber: RYKNER, Didier

Name: "La tribune de l'art"

Autor: RYKNER, Didier

[Abbildung: François-Joseph Navez: La déploration du Christ, 1816. Paris, Musée du Louvre.]

Link: http://www.latribunedelart.com/Expositions_2005/Navez_Deploation.htm

[Stand: 10.01.2008]

Betreiber: RYKNER, Didier

Name: "La tribune de l'art"

Autor: BONNET SAINT-GEORGES, Bénédicte

"Les dernières acquisitions du Musée des Beaux-Arts de Dijon"

[Link: <http://www.latribunedelart.com/les-dernieres-acquisitions-du-musee/>]

[Stand: 25.11.2011]