



Universiteit
Leiden

The Netherlands

Ontstellend weerzinwekkend maar wonderbaarlijk intens: vijf perspectieven op Emmanuel Fremiets gorilla-beelden (1859-1888)

Broekhuizen, B.J.M. van

Citation

Broekhuizen, B. J. M. van. (2022, June 21). *Ontstellend weerzinwekkend maar wonderbaarlijk intens: vijf perspectieven op Emmanuel Fremiets gorilla-beelden (1859-1888)*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/3309992>

Version: Publisher's Version

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/3309992>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).



Afb. 8. Fremiet als jongeman ca. 20 jaar oud, tekening: Nadar (ca. 1844).

HOOFDSTUK 2.

Emmanuel

BIOGRAFISCHE CONSTRUCTEN

*Autant l'adolescence de Fremiet est anxieuse,
tourmentée, parfois dramatique, autant sa
longue existence d'homme et d'artiste est égale,
unie, homogène dans sa lente ascension, exempte
d'événements violents, qu'ils viennent des passions de
l'homme ou des rudes dispositions de la fortune.*

PHILIPPE FAURÉ-FREMIET¹⁵⁹

INLEIDING

De conclusie in hoofdstuk 1 was dat de algemene literatuur over negentiende-eeuwse Franse sculptuur niet voldoende aanknopingspunten gaf om de gorillasculpturen van Fremiet te begrijpen of te verklaren, laat staan de kunstenaar. Fremiet is vaak onderwerp geweest van een biografie, vaker dan men zou denken voor zo'n vergeten personage. Is de biografie dan niet het aangewezen genre om de kunstenaar te begrijpen, waaruit vervolgens meer begrip voor de gorillabeelden voortvloeit? De hoofdvraag voor dit hoofdstuk is daarom: vormen de biografieën van Fremiet een voldoende en relevant gereedschap om de Gorille-N. en Gorille-F. te begrijpen?

Het ligt voor de hand om deze vraag bevestigend te beantwoorden, maar er zijn complicerende factoren. De biografieën bevatten literaire constructies, specifiek zijn dat onder andere kunstgerelateerde topoi, die worden toegepast op de jonge, zich snel ontwikkelende kunstenaar. Bij de volwassen kunstenaar voeren de biografen politiek en psychologie als de belangrijkste aspecten op, die effect hebben op

.....
¹⁵⁹ Fauré-Fremiet, *Fremiet*, 37.

het verloop van Fremiets ‘gearriveerde’ kunstenaarsleven. Daarom valt dit hoofdstuk uiteen in drie delen: het eerste over de literaire constructen die worden toegepast om de ontwikkeling van de jonge kunstenaar te schetsen, het tweede deel dat ingaat op de topoi -waaronder ik clichés versta die historische wortels hebben en opnieuw worden aangepast- en het derde, waarbij de volwassen kunstenaar vooral in het licht van politiek en psychologie aan bod komt. De literaire constructen en de topoi zijn kenmerkend voor de beschrijving van het jonge leven van Fremiet, andere thema’s, waaronder politiek en psychologie zijn kenmerkend voor de beschrijving van Fremiets volwassen leven. Het motto is van dit verschijnsel een illustratie.

Deel 2.1 heeft als onderwerp het vroege leven van de kunstenaar. Biografen beschrijven het leven van de kunstenaar zo smakelijk mogelijk en zij interpreteren ongebreideld. De invloed van de directe familie op de ontwikkeling van Fremiet is onderwerp van paragraaf 2.1.1. De jonge Fremiet werd al vroeg geconfronteerd met geweld en dood, misschien een invloed op het latere werk, het onderwerp van paragraaf 2.1.2. Zijn eerste leerlingenschappen en betaalde werkzaamheden zijn door biografen soms geplaatst in een decor van *Gothic-horror*. Die specifieke manier van presenteren is het onderwerp van paragraaf 2.1.3. Fremiet wordt zelfs opgevoerd in een roman, in paragraaf 2.1.4, ook weer in griezelige scenes.

Het tweede deel bestaat uit een opsomming van relevante topoi. Topoi zijn de terugkerende motieven die karakteristiek zijn voor het genre van de kunstenaarsbiografie.¹⁶⁰ Die terugkerende motieven hebben een lange geschiedenis die soms teruggaat tot de zestiende eeuw. Kunsthistorici Rudolf & Margot Wittkower hebben vele van die topoi geïdentificeerd in een publicatie uit 1969. Enkele van die motieven zijn direct terug te zien in de biografieën van Fremiet. Dat is de reden dat ze direct worden geciteerd in paragraaf 2.2.1 over het motief van het jonge genie, 2.2.2 over de onafhankelijkheid van de kunstenaar en 2.2.3 met de kunstenaar als levengever. Paragraaf 2.2.4 behandelt de theorie dat de Animalier een zekere mate van dierlijkheid moet hebben, een theorie die niet direct terug te vinden is bij Wittkower & Wittkower, maar die als cliché van een kerneigenschap van de Animalier, op dezelfde manier als een topos, door biografen wordt gebruikt.

Het derde deel heeft als onderwerp hoe de biografieën spreken over de volwassen Fremiet. Literaire constructen en topoi verdwijnen naar de achtergrond

.....

¹⁶⁰ Over de geschiedenis van de kunstenaarsbiografie: Rudolf Wittkower en Margot Wittkower, *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists, a Documented History from Antiquity to the French Revolution* (New York: Norton, 1969); Ernst Kris en Otto Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment* (Yale University Press, 1981). De meest recente studie is die van Sandra Kisters, ‘Leven als een kunstenaar’, onder redactie van C. Blotkamp en G. Birtwistle (PhD, VU, 2010). De handelseditie hiervan is Sandra Kisters, *The Lure of the Biographical: On the (self-)representation of Modern Artists* (Amsterdam: Valiz, 2017).

en Fremiet wordt geplaatst in een politiek-maatschappelijke en psychologische context.

Paragraaf 2.3.1 gaat in op de weigering van de Gorille-N. op de Salon van 1859, wat een schandaal teweegbracht. Paragraaf 2.3.2 is een bespreking van een verloren gegane gorilla, de Gorilla die de Venus van Milo ontvoert, die makkelijker vanuit nationalistisch perspectief kan worden begrepen dan vanuit het gezichtspunt dat de biograaf ons aanreikt. 2.3.3 Heeft een grote opdracht als onderwerp, die door vrijwel geen biograaf wordt besproken, terwijl deze beeldengroep op dat moment in Fremiets leven van groot belang moet zijn geweest voor de instandhouding van zijn atelier en zijn levensonderhoud, zo vlak na de Frans-Duitse oorlog. Paragraaf 2.3.4 bespreekt een biografie die als uitdrukkelijk doel heeft om Fremiet psychologisch te duiden. De psychologie was in die tijd een opkomende wetenschap, waarbij het interessant is om Fremiet beschreven te zien vanuit een theorie over zijn veronderstelde innerlijk geestesleven.

Fremiet is hedentendage een vrijwel vergeten kunstenaar. Er bestaat echter nogal wat biografisch materiaal. Het corpus bestaat onder andere uit: een feuilleton van de Amerikaanse beeldhouwer en biograaf T.H. Bartlett uit 1891; feuilletons, in boekvorm gepubliceerd, bijvoorbeeld van de zeer conservatieve journalist en met Fremiet bevriende Jacques de Biez uit 1910 en van de psychologiserende kunsthistoricus Étienne Bricon uit 1898; een als boek gepubliceerde biografie door Fremiets kleinzoon Philippe Fauré-Fremiet uit 1934; een recentere museumpublicatie, de collectiecatalogus die is ontstaan uit een afstudeerscriptie door de later bekend geworden directrice van Musée Rodin Cathérine Chevillot uit 1988; de beeldhouwerslexicons met uitgebreide biografische teksten zoals die van Cady Eaton uit 1913, Lami uit 1916, Horswell uit 1973 en Cooper uit 1975; een van de weinige interviews met Fremiet door de journalist Thiébault-Sisson uit 1896 en een roman, waarin biografische elementen van Fremiet zijn opgenomen door de gebroeders De Goncourt uit 1867.¹⁶¹

Het is niet de bedoeling om een nieuwe, definitieve biografie te schrijven over de kunstenaar. De verschillende door biografen vertelde verhalen uit het leven van Fremiet worden gedeconstrueerd, waarmee wordt getoetst in hoeverre de

.....
 161 T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet'; Étienne Bricon, 'Frémiet (I)', *Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité* XIX, nr. 492 (januari 1898); Étienne Bricon, 'Frémiet (II)', *Gazette des beaux-arts : courrier européen de l'art et de la curiosité* XX, nr. 493 (juli 1898); de Biez, E. *Frémiet*; Fauré-Fremiet, *Fremiet*; Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*; Eaton, *A Handbook of Modern French Sculpture*; Stanislas Lami, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École Française au Dix-Neuvième Siècle. Tome Deuxième. D-F*, vol. II (Paris, 1916); Horswell, *Bronze Sculpture of Les Animaliers, Reference and Price Guide*; Cooper, *Nineteenth-century Romantic Bronzes : French, English and American Bronzes, 1830-1915*; Edmond de Goncourt en Jules de Goncourt, *Manette Salomon* (Amsterdam / Antwerpen: Voetnoot, 2016); François Thiebault-Sisson, 'Au jour le jour: Une vie d'Artiste', *Le Temps*, 2-3 januari 1896.

biografie toereikend is om sommige onderzoeksvragen te beantwoorden. De biografen vertellen een verhaal naar een door hen verondersteld publiek, maar voor ons zijn andere informatie-elementen uit die biografische teksten van belang. Er is in dit hoofdstuk geen ‘sluitend relaas’ over het leven van de kunstenaar te lezen.¹⁶²

2.1 TUSSEN DE REGELS VAN DE BIOGRAFIEËN

De analyse van bruikbare en onbruikbare informatie in de biografieën behoort bij een kritische lezing. De kritische lezing heeft daarom niet als doel om ‘fouten’ uit teksten te halen, maar om bewust te blijven van de verschillen in cultuur, tijd, plaats en doelstellingen van de auteur en van vooringenomenheden van mijzelf. Daarom zijn deconstructie en close reading meer geëigende technieken en methoden om de gewenste informatie boven water te krijgen. Als het gaat over de familierelaties, vertellen biografen dat Fremiets moeder van het grootste belang is geweest, maar achteraf gezien is het waarschijnlijker dat voor de opgroeiende kunstenaar andere familieleden artistiek gezien veel belangrijker waren. Biografen vertellen dat Fremiets moeder hem opvoedt en stimuleert in zijn kunstinteresse, maar hij moet na een korte tijd gaan werken voor zijn geld. Naar mijn mening pakt Fremiet dat bijzonder intelligent aan door vooral de voor zijn kunstenaarschap leerzame werkzaamheden aan te nemen. Biografen zien vooral de smakelijke verhalen over die door hen zo genoemde ‘bijbaantjes’, maar in wezen gaat het om werk dat hem steeds weer verder bracht in een netwerk van illustratoren, kunstenaars en artsen. De biografen maken geen ‘fouten’, maar vertellen hun verhaal zo doelmatig mogelijk, gericht tot een publiek in een cultuur en een tijd waarin wij ons moeten verplaatsen. De verschillende anekdotes uit Fremiets jeugd moeten daarom worden begrepen vanuit hun eigen context.

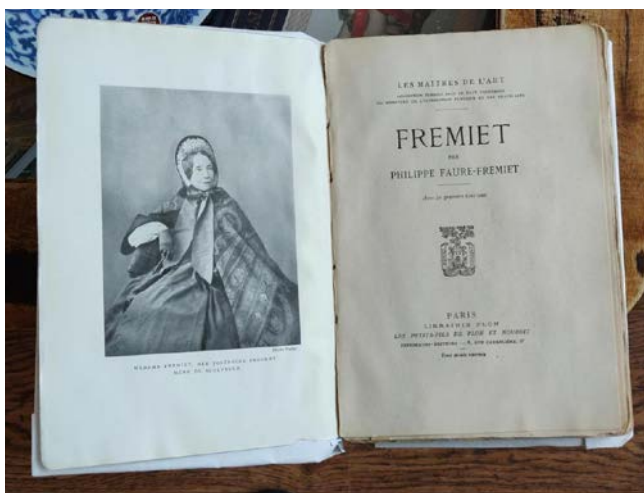
2.1.1 Belang onmiddellijke familie

De biografie over Fremiet uit 1934 van auteur en kleinzoon Philippe Fauré-Fremiet opent met een foto van Fremiets moeder Joséphine Frochot, niet met een foto van de kunstenaar zelf of met een saillant kunstwerk (afb. 9).¹⁶³ Blijkbaar was men in de familie onder de indruk van deze vrouw, die een ereplaats kreeg toegewezen als frontispice in het boek. Moeder Fremiet bleef haar zoon inderdaad

.....
¹⁶² Om de lezer van dienst te zijn is voorzien in een chronologische opsomming van relevante levensdata in Bijlage 1.

¹⁶³ Fauré-Fremiet, *Fremiet*.

haar leven lang steunen, zelfs door voor hem werk te verrichten, bijvoorbeeld als zijn boekhouder. Op zichzelf is die liefde tussen moeder en zoon aandoenlijk en belangrijk, al zijn in Fremiets vroege leven andere personen waarschijnlijk belangrijker geweest voor zijn artistieke ontwikkeling. Het valt op dat de rol van zijn tante Sophie Rude-Fremiet of zijn vader Auguste Fremiet niet veel meer wordt uitgewerkt door biografen.



Afb. 9. Openingspagina's van de biografie van Fauré-Fremiet uit 1934.

We beginnen bij Sophie Rude-Fremiet, omdat zij was gehuwd met François Rude, de belangrijkste Franse Romantische beeldhouwer uit de eerste helft van de negentiende eeuw. Biografen vonden het belangrijk dat de band met François Rude bestond, maar Sophie Rude werd veronachtzaamd, terwijl zij voor de jonge kunstenaar van groot belang was en zelf professioneel kunstenaar was. De families Fremiet en Rude waren sterk met elkaar verweven door hun beider geboortestad stad Dijon. In de biografieën van Fremiet spelen de stad Dijon en bestaande familiebanden met kunstenaars ten onrechte geen rol. Zelfs Catherine Chevillot, die met haar monografie uit 1988 een systematische inventarisatie van de collectie Fremiet in het museum in Dijon heeft beschreven, met daarnaast een uitgebreide documentatie, bespreekt maar zeer summier de Dijonse herkomst en de bestaande, nauwe relaties tussen beide families.¹⁶⁴ De band tussen de families Fremiet en Rude stamde al uit het begin van de negentiende eeuw.

Voordat Rude uit Dijon naar Parijs vertrok, rond 1806-7, met als doel om daar een succesvolle carrière op te bouwen, maakte hij een buste in opdracht van een zekere Fremiet, een belastingambtenaar.¹⁶⁵ Kunstenaar en geportretteerde werden goed bevriend. Iets later, in 1812, won Rude de Prix de Rome, maar het was voor hem niet mogelijk om daadwerkelijk af te reizen naar Rome

¹⁶⁴ Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*, 20. Op dit moment heeft het museum in Dijon de grootste 'collectie Fremiet' in bezit, 149 stuks beelden. Ik vermoed dat Chevillot een oeuvrecatalogus wilde maken, want het boek bespreekt allerlei beelden, die niet in de depots van het museum in Dijon zijn te vinden.

¹⁶⁵ Eaton, *A Handbook of Modern French Sculpture*, 165.



Afb. 10. Sophie Rude-Fremiet, Zelfportret, ca. 1830, o/d, 65x54, musée des Beaux Arts Dijon E895.

om daar verder te studeren. Dat kwam door de instabiele politieke situatie na Napoleons rampzalige verlies van de Russische Veldtocht. Napoleon, waarvan men allerwegen dacht dat deze onverslaanbaar was, bleek ernstig verzwakt te zijn, wat in Frankrijk zelf een politieke en maatschappelijke chaos teweegbracht, en in het buitenland, vooral bij Pruisen, de motivatie om Napoleon terug te dringen stimuleerde. Napoleon werd pas definitief verslagen bij Waterloo in 1815. In deze drie jaar tussen 1812 en 1815 was het verstandiger voor de Napoleon-aanhanger Rude om zich vanuit Parijs in Dijon terug te trekken. In Dijon voegde Rude zich bij zijn vriend en mede-Bonapartist Fremiet. Rude, die geen familie meer had, omdat zijn ouders en zus al waren overleden, reisde vervolgens met de familie Fremiet naar Brussel. In 1815 bewoonde Rude voor korte tijd samen met de familie een huis. Hij huwde één van de dochters van zijn goede vriend, de artistieke Sophie (afb. 10).¹⁶⁶ De bekende schilder Jacques-Louis David, de ongekroonde koning van alle Napoleongezinde, naar Brussel gevluchte kunstenaars, zorgde voor opdrachten. Rude opende een atelier, waar hij les gaf. Emmanuel Fremiet positioneerde zichzelf graag als een Parijs' fenomeen: "Geboren te Parijs, leeft en sterft hij in Parijs", maar zonder Dijon was er geen relatie geweest tussen de families Rude en Fremiet.¹⁶⁷

Die familieband is belangrijk, maar belangrijker nog is het kunstenaarschap van Sophie Rude, die door biografen behoorlijk is onderschat.¹⁶⁸ Zij stimuleerde de jonge Fremiet om te gaan tekenen. De biografen laten na te vermelden dat Sophie Rude professioneel kunstschilderes was.¹⁶⁹ Zij studeerde in Brus-

166 Ibid., 166., voor alle gegevens na de vorige noot. Ruth Mirolli, *Nineteenth Century French Sculpture: Monuments for the Middle Class*, 175.

167 Fauré-Fremiet, *Fremiet*, 43. "Né à Paris, il vit et meurt à Paris.", Thiebault-Sisson, 'Au jour le jour: Une vie d'Artiste', sec. 1. de Biez, *E. Frémiet*, 19. "Né à Paris, je suis Parisien."

168 Fauré-Fremiet zegt dat Sophie Rude een 'tante à la mode de Bretagne' van Fremiet is. Dit is een Franse uitdrukking die betekent dat zij de eerste volle nicht is van Fremiets vader, de eerstgeboren dochter van een broer. Sommige Engelstalige auteurs noemen Sophie een tante, anderen een nicht, het geeft enige verwarring. Fauré-Fremiet, *Fremiet*, 25. Mackay herhaalt dit verhaal enigszins verward. Mackay, *The Animaliers: the Animal Sculptors of the 19th and 20th Centuries*, 39. Hij zegt dat sommige auteurs haar een tante noemen, anderen een nicht.

169 <https://edu.nl/8auxm> geeft vooral portretten, twee historiestukken. Geraadpleegd 26-10-2020.

sel bij Jacques-Louis David. Daarna exposeerde ze op de tentoonstelling van Levende Meesters, de ‘Nederlandse Salon’ die in die tijd in Haarlem en Den Haag werd georganiseerd.¹⁷⁰ In 1825 was Sophie in Haarlem vertegenwoordigd met vier schilderijen en in Den Haag met één.¹⁷¹ Ze kreeg opdrachten, onder andere voor het koninklijk paleis in Tervuren, waar haar man ook werkte. Haar status als professioneel en gewaardeerd kunstenares werd bevestigd in 1827 toen Sophie werd benoemd tot honorair lid van de raad van bestuur van de Koninklijke Academie der Kunsten in de Nederlanden.¹⁷² Dat Sophie een succesvol kunstenares was, is door geen van de biografen duidelijk genoemd. In het interview van Fremiet met François Thiebault-Sisson wordt het niet vermeld.¹⁷³ Biograaf T.H. Bartlett, die in contact stond met de kunstenaar, beschreef ‘tante Sophie’ als een volleurde tekenares. Daarnaast beschreef hij dat Fremiets moeder echt van kunst hield, alsof er een tegenstelling bestond tussen de moeder en de tante.¹⁷⁴ Lezend bij Bartlett en andere biografen zou je kunnen concluderen dat moeder en tante de kunsten als liefhebberij koesterden. Biograaf De Biez zegt: Fremiet heeft wat ideeën opgedaan bij zijn tante Sophie, wat hem de springplank gaf om verder te gaan.¹⁷⁵ Toegegeven, Bartlett geeft Sophie enige eer en Fremiet, in het interview met Thiebault-Sisson, zegt dat hij zonder zijn tante Sophie nooit een potlood had kunnen vasthouden, maar voor een zich ontwikkelende jonge beeldhouwer is het contact met twee uitstekende kunstenaars zoals Sophie en François Rude onontbeerlijk en voor een biograaf relevant.¹⁷⁶

Een vergelijkbaar ingewikkelde positie heeft de vader, Auguste Fremiet, voor biografen. Op 6 december 1824 werd Emmanuel Fremiet geboren uit een huwelijk van Joséphine Frochot en Auguste Fremiet, een muziekgraveur. De ouders werden op een bepaald moment genooddaakt uit elkaar te gaan, maar de door de biografen beschreven oorzaken hiervoor verschillen. Auguste wordt in de biografieën bijna geheel genegeerd. Biografen zien hem relatief vroeg het gezin ‘aan zijn lot’ overlaten en vertrekken.¹⁷⁷ Daarmee is moeder Fremiet ‘overgeleverd aan de leeuwen’. Zij moest in het levensonderhoud voorzien van Fremiet en zijn broer. Het levensonderhoud en het laten ont-

170 ‘Sophie Rude’, RKD Artists&, 6 juli 2017, <https://edu.nl/4wefj>, (gezien 16-2-2019)

171 Haarlem, catalogusnummers 353-356 en Den Haag catalogusnummer 131.

172 Anon., ‘Amsterdam, den 9. januarij. Tot leden der koninklijke academie van beeldende kunsten alhier’, *Nederlandsche staatscourant*, 1827.

173 Thiebault-Sisson, ‘Au jour le jour: Une vie d’Artiste’, sec. 1.

174 T. H. Bartlett, ‘Emmanuel Frémiet’, deel 1 (31 jan) p. 788.

175 Jacques de Biez, ‘E. Frémiet’, *L’Artiste: journal de la littérature et des beaux-arts*, 1894, 21.

176 Thiebault-Sisson, ‘Au jour le jour: Une vie d’Artiste’, sec. 1.

177 Fauré-Fremiet, *Fremiet*, 24.

spruiten van Emmanuels talent, door hem naar dure opleidingen te sturen, stredden om voorrang, maar gelukkig waren er voldoende familiebanden die moeder Joséphine kon aanspreken. Aan Thiébault-Sisson vertelde Fremiet dat zijn vader al jong stierf, waarbij zijn moeder werd achtergelaten met hem en zijn oudere broer.¹⁷⁸ Fauré-Fremiet schrijft dat Emmanuels vader het gezin verliet, waardoor de moeder een baan moest zoeken om in het levensonderhoud te voorzien.¹⁷⁹ Bartlett vertelt alles andersom, namelijk dat de moeder de aantrekkelijke aanstelling kreeg van administrateur in een ziekenhuis. Een voorwaarde om deze aanstelling te krijgen was dat het gehele gezin op het ziekenhuisterrein moest komen wonen (afb. 11), dus werd vader August gedwongen van baan te veranderen, schrijft Bartlett. Hij wilde zijn werk dichterbij het ziekenhuis zoeken waar hij ging wonen. Misschien dat dat het gezin deed uiteenvallen. Bartlett spreekt niet van een scheiding of overlijden, in tegenspraak met de andere biografen.¹⁸⁰ Moeder Joséphine en vader Auguste hadden volgens Fauré-Fremiet en Thiébault-Sisson een gecompliceerde relatie. Dat vader het gezin verliet werd door moeder opgevangen doordat zij een aanstelling in een ziekenhuis kreeg, met als voordelen een vast salaris en huisvesting.¹⁸¹ Als alleenstaande vrouw was dit een acceptabele positie, die Joséphine graag aanvaardde. Volgens Bartlett was Emmanuel toen vijf jaar, dus zij zou deze betrekking hebben aangenomen rond december 1829 of januari 1830.¹⁸²

Hoe het ook zij, er moet een verwijdering zijn ontstaan tussen Joséphine en Auguste, wat er waarschijnlijk toe heeft geleid dat hun zoon, die bij zijn moeder bleef, haar tragiek heeft gevoeld en daarnaast heeft geprofiteerd van zijn stimulerende invloed. Omdat hij zo mooi tekende, gaf ze hem vol trots een zilveren potloodhouder, iets wat bij zijn jaloeerse klasgenootjes pesterijen uitlokte.¹⁸³ De idealisering van haar rol ging in de biografie ten koste van de invloed van professionele kunstenaars in de omgeving, zoals tante Sophie of vader Auguste. Die laatste wordt vooral gepresenteerd als een biologische vader, met minimale invloed op zijn zoon.

Er is weinig bekend over Auguste Fremiet, maar zijn professionele netwerk als drukker en graficus moet wel van zijn belang geweest, bijvoorbeeld om-

178 Thiébault-Sisson, 'Au jour le jour: Une vie d'Artiste', nr. 1.

179 Fauré-Fremiet, *Fremiet*, 24.

180 T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet', 788.

181 Thiébault-Sisson, 'Au jour le jour: Une vie d'Artiste', sec. 1; T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet', deel 1 (31 jan) p. 788; Fauré-Fremiet, *Fremiet*, 19. Hôpital du Midi, bij het oude klooster van de Kapucijnen, blvd du Port-Royal, nu Hôpital Cochin (5e arr.).

182 T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet', 788.

183 Ibid.

dat hij Fremiets eerste baan als biologisch lithograaf bij de schilder en graficus Jean-Charles Werner moet hebben geregeld. Deze Werner werkte in de Jardin des Plantes. Vader Auguste wilde een uitstekende opleiding voor zijn talentvolle zoon. Op initiatief van zijn vader bezocht Fremiet het Lycée Henri IV, een prestigieuze middenschool, nog steeds de school ter voorbereiding voor de zogenoemde Grandes Écoles. Het Lycée werd bijvoorbeeld ook bezocht door de zonen van burgerkoning Louis-Philippe.¹⁸⁴ Vader Fremiet zag natuurlijk grote mogelijkheden voor de opbouw van een schitterend *old-boys*-netwerk. Een jaar later ging Emmanuel naar het Pension Halleys-Dabot, onderdeel van het Henri IV.¹⁸⁵ Vervolgens was hij nog een jaar leerling aan de Petite-École (kunstnijverheidsonderwijs). Helaas was een lange middelbareschooltijd niet weggelegd voor de jonge Fremiet, die moest werken om in zijn levensonderhoud te kunnen voorzien, maar minstens drie jaar hoogkwalitatief onderwijs heeft Fremiet toch zeker genoten.

De moeder investeerde wel degelijk in de jonge Emmanuel, maar als het gaat om zijn kunstzinnige ontwikkeling was de familie van vaders kant belangrijker dan die van de moeder. Fremiets moeder moest de taak op zich nemen van het dagelijkse opvoeden en het onderhoud. Dat was een hard gelag, want het bleek dat Fremiet zich meer en meer moest gaan richten op betaalde werkzaamheden dan op een leertijd, die alleen maar geld kostte. Dat zij hem bleef steunen en stimuleren stemde Fremiet tot levenslange dankbaarheid, die mijns inziens tot uiting komt in de biografieën: een overdreven rol voor de moeder en een ondergeschoven rol voor de professionals in Fremiets omgeving (tante, oom, vader) waarbij nog onvermeld is gelaten dat Fremiet rond zijn 22e een leerlingenschap in het atelier van Rude aanvaardde.



Afb. 11. Kloostergebouwen van de Kapucijners, nu in het Hôpital Cochin, onderdeel van de ziekenhuiscomplexen van het Hôpital de Midi. Als kind woonde Emmanuel Fremiet hier. Hij moet in deze tuinen hebben rondgelopen.

.....
184 Fauré-Fremiet, *Fremiet*, 20.

185 Ibid., 21. Fauré-Fremiet zegt heel achteloos à l'estrapade. Is dit pension een onderdeel van Henri IV? Op p. 22 blijkt van wel (Place de l'Estrapade).

2.1.2 Combats met de dood

Als voorbereiding op de gewelddadige en ruwe, amorele kanten van het leven en de natuur bespreken biografen soms schokkende ervaringen uit de jeugd van de kunstenaar. Er bestaat een relaas dat Fremiet als kind van zes jaar oud, gedurende de gevechten van de revolutie in 1830, een lijk op straat heeft zien liggen.¹⁸⁶ Hij raakte daardoor wekenlang van streek. Zijn moeder maakte zich grote zorgen over zijn geestelijk welzijn. Een andere, bevreemdende anekdote verbonden met geweld en de dood, gaat als volgt: als kind al moest Emmanuel meehelpen in het gezin en een baantje hebben. Hij werkte in de bouw, aan een hôtel aan de quai Saint-Michel. Emmanuel moest daar zware zakken met specie versjouwen. Een mede-arbeider vond het leuk om hem te pesten en trok een lang mes uit zijn zak, zich hardop afvragend of de jonge Emmanuel wel zin had om hem te vermoorden. Fauré-Fremiet zegt dat de kleine Emmanuel hem inderdaad “met strakke kaken” toevoegde dat wel te willen. De arbeider greep hem en liet hem vijf etages boven de straat bungelen, totdat de tienjarige jongen om genade smeekte. Fauré-Fremiet wijt het dedain van Emmanuel Fremiet voor ‘het gewone volk’, dat hij volgens de biograaf zijn leven lang koesterde, aan deze gebeurtenis.¹⁸⁷ De biograaf voegt er aan toe: Fremiet heeft compassie met de gewone man die door het lot getroffen is, maar hij heeft een hekel aan de remmende invloed van de middelmatigheid.

Blijkbaar kende Fremiets karakter misantropische trekken, die door zijn biograaf door dit verhaal worden verklaard. De dood en het geweld heeft in deze twee verhalen een algemene functie: namelijk dat het Fremiet duwde in de richting van respect voor de bijzondere mens, niet voor het middelmatige grauw. Fremiet heeft volgens deze verhalen een hekel aan een agressor en die agressie is blijkbaar een kenmerk van gewone mensen.¹⁸⁸ Ook later in zijn leven, bijvoorbeeld als adolescent, is Fremiets karakter nog niet helemaal volgroeid, iets dat Fauré-Fremiet signaleert als een fase die gelukkig voorbijgaat:

Hoewel de adolescentie van Fremiet angstig, gekweld, soms dramatisch verliep, in de rest van zijn lange leven zijn de mens en de kunstenaar één geheel, verenigd, homogeen in zijn langzame hemelvaart, uitgezonderd het hem aangedane geweld dat soms voortkomt uit menselijke emoties of de rauwe nukken van het lot.¹⁸⁹

.....
186 Ibid., 18.

187 De hele anekdote: Ibid., 25.

188 Curieus is dat deze mogelijk traumatische ervaring is opgedaan als kinderarbeider in de bouw, wat de biograaf Fauré-Fremiet als evidentie aanneemt.

189 Ibid., 37.

Die hemelvaart verwijst naar een gestage groei van Fremiets erkenning als kunstenaar en tot een volwassen, stabiele geest.

Een tweede (indirect) gevolg van die geweldsincidenten is dat Fremiet meer aandacht krijgt voor de natuur. In 1830, kort nadat hij zo was geschrokken van de dode op straat, krijgt zijn moeder haar ziekenhuisbaan, met kost en inwoning. In het ziekenhuis ingetrokken genoot Emmanuel intens van de tuin. Een ander relaas zegt dat de familie tijdens de revolutie van 1830 de stad even voor het platteland verruilde, in afwachting van terugkeer na de schermutselingen. Op die *retraite*, bedoeld om de jongen Fremiet rust te gunnen, zou hij zijn eerste natuurervaringen opdoen.¹⁹⁰

2.1.3 Leerzaam werk

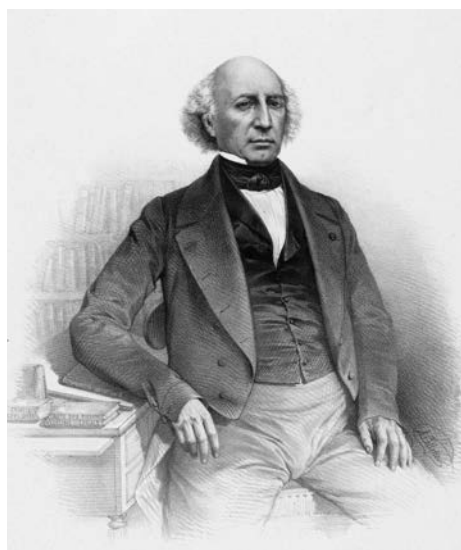
Omdat zijn moeder de eindjes aan elkaar moet knopen en de prestigieuze opleidingen kostbaar zijn, moest Fremiet zich gaan richten op betaald werk. Zijn middelbareschooltijd stopte, maar zijn opleiding liep door. De tactiek die Fremiet toepaste was het vinden van voor zijn kunstenaarschap relevant baantjes, zodat hij kon blijven doorgroeien en zijn vaardigheden ontwikkelen. Hij was talentvol en het lukte inderdaad. Ergens rond zijn vijftiende moet Fremiet in de leer zijn gegaan bij een vriend van zijn vader, de schilder en graficus Jean-Charles Werner.¹⁹¹ Deze Werner werkte als lithograaf en wetenschappelijk illustrator in de Jardin des Plantes, de Parijse dierentuin. Volgens De Biez was hij schilder van natuurlijke geschiedenis in het Muséum.¹⁹² Werner nam de jonge Fremiet in dienst, waardoor hij een geregeld, klein loon betaald kreeg. Fremiets werk bestond uit het natekenen van specimina van dierlijk beendermateriaal op de lithosteent. Deze anatomische tekeningen waren bedoeld als illustraties in biologische standaardwerken, bijvoorbeeld de studies van bioloog Henry Marie Ducrotay de Blainville, die vergelijkende dierenanatomieën schreef.¹⁹³ Werner zelf werkte aan andere wetenschappelijke publicaties, waaronder de studie over zoogdieren van Georges Cuvier en het werk van Étienne en Isidore Geoffroy de Saint-Hilaire met de titel *Histoire Naturelle des Mammifères* (1824-1842). Fremiet werd omringd door de botten van dieren, verder zag hij dieren levend in de dierentuin. Bartlett zegt dat

190 Ibid., 19. De tweede die dit te berde bracht is Mackay, *The Animaliers: the Animal Sculptors of the 19th and 20th Centuries*, 39.

191 Bartlett schrijft Vernet. Biez schrijft Werner, maar voornamen of andere gegevens meldt ook Biez niet. Cady Eaton noemt Werner een oom: Eaton, *A Handbook of Modern French Sculpture*, 200. Dat heeft hij van Bricon, 'Frémiet (I)', 502.

192 de Biez, 'E. Frémiet', 21. In hoofdstuk 3 komt het in de Jardin des Plantes aanwezige Muséum d'Histoire Naturelle ruim ter sprake. Muséum is hier de correcte term anders dan het gebruikelijke Franse woord musée.

193 Vanaf 1839 *Ostéographie ou description iconographique comparée du squelette et du système dentaire des cinq classes d'animaux vertébrés récents et fossiles pour servir de base à la zoologie et à la géologie* (tot 1864 uitgegeven)



Afb. 12. Alexandre Collette, François Louis Cattier (druk), Vibert & Cie. Goupil (uitg.)
 Portret van Matthieu Orfila, ca. 1852,
 Rijksprentenkabinet RP-P-1911-870.

Fremiet dat bottentekenen saai vond.¹⁹⁴ De Biez betoogt dat het werk bij Werner niets te maken had met de gewone opleiding van de kunstenaar.¹⁹⁵ Die conclusie is niet gerechtvaardigd, want anatomiestudie was een belangrijk onderdeel van de kunstopleiding. Fremiet kon zich in de Jardin des Plantes zowel met de anatomie van mens als dier bezighouden. Dat was een bredere opleiding dan aan de kunstacademie, want daar werd vooral de menselijke anatomie onderwezen.

Als het om de zoölogie van de gorilla gaat werden al tekeningen van gorillaskelletten, gesigeneerd door Werner, gepubliceerd in Blainville rond 1849-50.¹⁹⁶ Dat is al ongeveer twee tot drie jaar nadat de eerste schedel van een gorilla door een westerse onderzoeker werd beschreven (zie hoofdstuk 3). Ook zag Fremiet

later in zijn leven dat het anatomietekenen van grote waarde was. Zijn werk als biologisch tekenaar was van onschatbare waarde voor de kennisvergaring van de jonge kunstenaar. Hoe langer hij werkte, hoe meer hij contacten kreeg via Werner, bijvoorbeeld met artsen. Het is mogelijk dat Fremiet via het ziekenhuis waar zijn moeder Joséphine werkte, contacten in de medische wereld kreeg, maar dat wordt nergens vermeld. Volgens de biografen die zich uitlieten over dit specifieke onderwerp, was er meer sprake van met elkaar bekende vaklieden verbonden aan de Jardin des Plantes. Fremiet kwam bijvoorbeeld terecht bij de arts Mathieu-Joseph-Bonaventure Orfila via zijn eerste baas Werner.

Orfila (afb. 12) was rond 1844-47 bezig met de reorganisatie van een museum voor menselijke anatomie, dat al sinds 1794 bestond.¹⁹⁷ Dit museum had

.....
 194 T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet', sec. 1 (31 jan) p. 788 kolom 3.

195 Jacques de Biez, *Un maître imagier: E. Frémiet* (Aux bureaux de l'Artiste, 1896), 23. "Quand on lui eut confié le petit Frémiet, il l'employa aux travaux ordinaires de son atelier, qui était plutôt un laboratoire d'anatomie. La besogne n'avait, on le voit, que peu de relations avec ce qui constitue l'éducation ordinaire d'un artiste. "Nadat men hem de kleine Fremiet had toevertrouwd, liet hij hem de gewone werkzaamheden in zijn atelier verrichten, dat wel een anatomisch laboratorium leek. Zoals we zien, had het werk maar weinig verband met hoe een kunstenaar normaal wordt opgeleid."

196 Ted Gott, 'Stowed Away: Emmanuel Frémiet's Gorilla carrying off a woman', *Art Bulletin of Victoria*, nr. 45 (2005): 4.

197 Over het algemeen plaatsen biografen Fremiet iets eerder bij Orfila, rond 1840 (16 jaar oud), wat er voor pleit

als basis de nalatenschap van anatomische modellen van de hand van de dokter Jean-Baptiste Laumonier.¹⁹⁸ Orfila vroeg aan Fremiet om bij hem te komen werken. De arts kon een attest schrijven waarin verklaard werd dat Fremiet onmisbaar werd geacht en de dienstplicht moest verzaken. In ruil voor deze verklaring kwam Fremiet een dienstverband overeen met Orfila.¹⁹⁹ Fremiet werd geacht gipsen modellen te maken van allerlei ziektebeelden, zoals die voorkwamen op en in het menselijk lichaam. Ook gezonde lichaamsdelen moest hij realistisch namaken in gips. Die gipsmodellen (nature mortes) van zieke en gezonde lichaamsdelen moesten levensecht geschilderd worden tot bruikbare anatomiemodellen.²⁰⁰ Vervolgens werden de modellen (afb. 13) tentoongesteld in het museum voor vergelijkende anatomie en pathologie, dat Orfila zijn eigen naam meegaf, het Musée Orfila.²⁰¹

Fremiet greep de mogelijkheid tot het maken van medische modellen met beide handen aan, omdat het bijdroeg aan zijn algemene kennis van de menselijke anatomie, belangrijk voor de beeldhouwer. Fremiet had nu de gelegenheid om alles te weten te komen over allerlei details

Afb. 13. Een model, afbeeldende verschillende oogziekten. De arts Félix Thibert maakte deze modellen in boekvorm, met begeleidende teksten (ziektegeschiedenissen) zodat artsen op meer onherbergzame plekken (het platteland van Frankrijk, de koloniën) toegang hadden tot correcte informatie. Dit model in museum Boerhaave Leiden, gemaakt in Parijs, ca. 1830-1840, beschilderde gips.



.....
om meer overdrachtelijk te lezen. Misschien is de dienstplicht wel rond 19 jaar gesteld: (J. H. Shennan en John E. Flower, 'Conscription', *Encyclopædia Britannica* (Encyclopædia Britannica, inc., 2 september 2020), <https://edu.nl/en3w3>.) In dat geval is het 1843.

198 Jean-Baptiste Laumonier was arts, vanaf 1785 directeur van het Hôtel-Dieu, het oudste ziekenhuis van Parijs. Hij was vanaf 1806 directeur van de wascollecties van Rouen. Zijn nalatenschap bevatte een deel voor de Beaux-Arts, die het naar alle waarschijnlijkheid later hebben doorgeschonken aan het musée Orfila, een deel voor de wasmodellen naar de medicijnenfaculteit in Montpellier en een deel ging naar het Muséum d'Histoire Naturelle van Rouen. Zie voor de geschiedenis ook mbison, 'Musée d'Anatomie Delmas-Orfila-Rouvière', *Atlas Obscura*, geraadpleegd 28 maart 2019, <https://edu.nl/wmwtr>.

199 T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet', deel 1 kolom 3. Bartlett vermeldt vaak de prijzen van beelden, of de hoogte van een salaris, of een gebrek aan betaling. Hij meldt vaak ook of die betaling terecht is of te weinig, waaruit hij vaak de conclusie trekt dat Frankrijk niet altijd goed omgaat met haar kunstenaars.

200 Dode natuur is een andere benaming voor het stillevens; in deze context klinkt dode natuur natuurlijk griezeliger.

201 Deze hele anekdote bij Ibid., sec. 1 (31 jan) p. 788 kolom 3. Het museum van Orfila is in 2005 gesloten. In 2011 zijn de collecties overgedaan naar de Universiteit van Montpellier. In Montpellier lag al een deel van de nalatenschap van Laumonier. Nu (2022) is het museum weer te bezoeken, in Parijs, op de afdeling anatomie van de université René Descartes in Parijs.

van het menselijk lichaam onder leiding van een expert. De biografen echter beschouwden Fremiets werk voor Orfila als een curieuze zijstap in zijn carrière.

Fremiet werd gedurende zijn werktijd voor Orfila opgemerkt door de arts J.P. Sucquet.²⁰² De Biez zegt dat op het atelier van Werner een levendig bedrijvigheid heerste, waar ook dokters, biologen, taxidermisten en balsemers met elkaar in contact kwamen.²⁰³ Daarom, vervolgt De Biez, kwam Fremiet in contact met Sucquet, op dezelfde manier als met Orfila. Sucquet was *embaumeur*, balsemer. De Biez noemt de artsen die zich met dit vak bezighielden de vreemde satellieten van de wetenschapswereld.²⁰⁴ Sucquet werkte eveneens als preparateur bij het museum van Orfila, waarschijnlijk de reden waarom Fremiet Sucquet ontmoette.²⁰⁵ Biografen De Biez en Bartlett vermelden dit niet.

Sucquet ontwikkelde een nieuwe balsemmethode, die uiterst succesvol was en het dode lichaam uitstekend conserveerde. Het voordeel van zijn methode was dat het dode lijf bijna niet verging, ook niet na begraving in de grond. Een bijwerking was dat het lichaam na balseming er zeer bleek uitzag. Door dit effect had Sucquet behoefte aan een kunstenaar, die weer enige natuurlijke kleuring op het lichaam kon aanbrengen.²⁰⁶ Fremiet kon die rol vervullen, omdat hij al ervaring had met het kleuren van de witte gipsen modellen.

Balsemen is een andere techniek dan taxidermie, waarbij het innerlijk van het dier of de mens wordt vervangen met een vulmiddel; bij balsemen wordt het gehele lichaam, innerlijke organen en al, zoveel mogelijk behouden. Sucquets procédé was concurrerend met dat van een andere expert op dit gebied, de medicus Jean-Nicolas Gannal.²⁰⁷ Sucquet wilde aantonen dat zijn werkwijze het beste was, dus hij kon een kunstenaar die de tekortkomingen van zijn procédé kon maskeren goed gebruiken. Bartlett suggereert dat Sucquet Fremiet aan zich wilde binden of weg wilde kopen van Orfila. Sucquet onderkende Fremiets uitzonderlijke kwaliteiten.²⁰⁸

De jonge kunstenaar werkte rond 1843 in de Jardin des Plantes, en van daaruit, via Werner voor Orfila en Sucquet. Overigens plaatsen De Biez en Bartlett dit moment iets eerder in de chronologie. Het restaureren van dode lichamen werd een specialiteit die Fremiet ging toepassen in zijn derde bijbaan, in de Morgue, het Parijse mortuarium dat publiek toegankelijk was. De belangrijkste bron van

202 Ibid. Bartlett schrijft overigens Suget of Succet. In de Biez, *E. Frémiet*, hfdst. 'Un coin de roman célèbre'.

203 de Biez, *E. Frémiet*, 22.

204 "[...] étranges satellites du monde savant". Ibid., 23.

205 J. P. Sucquet, *De l'Embaumement chez les anciens et chez les modernes et des conservations pour l'étude de l'anatomie* (Paris: Adrien Delahaye, 1872), (titelpagina).

206 Sucquet, *De l'Embaumement chez les anciens et chez les modernes et des conservations pour l'étude de l'anatomie*.

207 de Biez, *E. Frémiet*, 23.

208 T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet', sec. 1 (31 jan) p. 788 kolom 3.

informatie over Fremiets werk in het Parijse Mortuarium is Fauré-Fremiet.²⁰⁹ De Morgue was beroemd als griezel-attractie voor toeristen. Dit openbare mortuarium werd officieel gebruikt om niet-geïdentificeerde lichamen te tonen aan het publiek, bijvoorbeeld slachtoffers van moord of verdrinking in de Seine. Achter de Notre-Dame was een gebouw, met etalages, waarin de op marmeren platen uitgestalde lijken tentoongesteld lagen. Fremiet werd geacht de in kenmerklijke ontbindingsstaat verkerende lichamen te beschilderen en te reconstrueren, waarbij hij losse lichaamsdelen weer moest vastzetten.

In de jaren zeventig van de twintigste eeuw verschenen ettelijke lexicons voor verzamelaars van dierbeelden, zoals we zagen in paragraaf 1.2.2. Deze publicaties beoogden informatie te geven aan de verzamelaar van Animalier-sculpturen, altijd met goede foto's, richtprijzen en correcte catalogusgegevens. Een korte biografie van de kunstenaar wordt stevast opgenomen, vaak ook van Fremiet omdat zijn dierbeelden bij verzamelaars populair bleven. In deze biografische lemmata wordt soms gerept over Fremiets vreemde werkzaamheden. De job in het mortuarium is soms wat mooier voorgesteld of wordt verzacht. James Mackay bijvoorbeeld schrijft in zijn lemma over Fremiet dat hij: "... de positie van schilder in het Parijse mortuarium" vervulde.²¹⁰ Hieruit kan een lezer concluderen dat hij misschien portretten moest maken ter identificatie en blijkt niet meteen dat hij de lichamen zelf moest opschilderen. Jane Horswell formuleert in haar biografische tekst dat Fremiet "...schilder [was] in het mortuarium, waarbij hij vlekken op de te bewaren lichamen wegwerkte".²¹¹ Zij is nauwkeuriger, maar in deze droge volzin valt niet veel drama meer te bespeuren. In de twintigste eeuw kon men niet meer kort en aannemelijk opschrijven, dat Fremiet zich lange tijd met het dode menselijk lichaam bezighield. Dat komt omdat de negentiende-eeuwse auteurs die werkzaamheden liever beschrijven als griezelige episoden in een bevreemdend jong kunstenaarsleven, dan werkzaamheden die bijdroegen aan de ambachtelijke ontwikkeling van een biologisch illustrator. Literair ingestelde critici uit de late negentiende eeuw zien in de werkzaamheden in de Morgue, en bij de balsemer Sucquet, juist een uitgelezen mogelijkheid tot het schrijven van Gothic Horror. In de twintigste eeuw is bij de auteurs niet meer duidelijk wat die werkzaamheden voor andere kanten voor Fremiet moe-

209 Fauré-Fremiet, *Fremiet*, 31.

210 Mackay, *The Animaliers: the Animal Sculptors of the 19th and 20th Centuries*, 142. "[...] and he held the position of painter of cadavres at the Paris morgue"

211 Horswell, *Bronze Sculpture of Les Animaliers, Reference and Price Guide*, 181. Fremiet "[...] was at one time painter at the Morgue, repairing blemishes on bodies that were to be preserved." Dit is een direct citaat uit Lami, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École Française au Dix-Neuvième Siècle. Tome Deuxième. D-F*, II:406.

ten hebben gehad, bijvoorbeeld onderdeel van zijn levensonderhoud en uitbreiding van zijn anatomische kennis en modelleervaardigheden.

2.1.4 Manette Salomon

Biograaf Jacques de Biez vertelt dat hij ooit een gesprek heeft gehad met de beroemde schrijver Edmond de Goncourt over Fremiet. De Goncourt wees De Biez op de succesroman *Manette Salomon*, van hem en zijn broer Jules. Het boek, in 1867 gepubliceerd, was destijds een bestseller.²¹² De sleutelroman beschrijft de kunstwereld in de jaren veertig van de negentiende eeuw. In hoofdstuk 29 beschrijft de alwetende verteller hoe Anatole Bazoche, de hoofdpersoon in de roman, in dienst komt bij een dokter, die hem vraagt te helpen bij het balsemen van een lichaam. Dit hoofdstuk is geheel gebaseerd op Fremiets werk voor respectievelijk Orfila, Sucquet en de Morgue. Het doel van dit hoofdstuk is de griezelige wereld te schetsen van de kunstenaar, die vooral als anatomisch restaurator werkt. De De Goncourts werkten met pseudoniemen, maar de oplettende lezer destijds wist precies wie er werd bedoeld.

De Goncourts: “Bernardin, die als balsemer van lijken de rivaal van Gannal was, maakte anatomische preparaten voor het museum van Orfila.”²¹³ Het is inderdaad bekend dat Sucquet werkte voor Orfila. In de roman beschrijven de auteurs dat Bernardin, het personage dat is gebaseerd op Sucquet, steeds erkenning zocht als balsemer, gehinderd als hij was omdat hij toevallig geen bekende personen had gebalsemd. Overigens kon hij ook niet voorkomen, voegt de verteller toe, dat de geprepareerde mensen “uiteindelijk een mummiekleur kregen, waardoor elke illusie teniet werd gedaan.” De kunstenaar Anatole, het literaire personage gemodelleerd op Fremiet, werd gevraagd door Bernardin om de lijken op te schilderen, zodat ze hun natuurlijke voorkomen weer terugkregen.²¹⁴ In de roman moet de kunstenaar zich vervoegen bij een huis in de Rue du Faubourg-du-Temple. Fremiet zelf meldde zich in werkelijkheid in de Rue

212 de Goncourt en de Goncourt, *Manette Salomon*. Naast het feit dat dit boek de lezer een scherpe blik gunt in het Parijse kunstleven, is het ook een schoolvoorbeeld van Frans antisemitisme. Het verhaal vordert gestaag richting de afgrond van de tweede hoofdpersoon Coriolis (Goncourt: “een Creool”), die de oogverblindende Manette binnenhaalt in zijn leven, maar gaandeweg meer en meer wordt vermorzeld door deze ‘Joodse schikgodin’. Zij neemt meer en meer Coriolis’ leven over, totdat er van hemzelf niets meer overblijft. Dit zal Jacques de Biez zeker hebben aangesproken, omdat hij zeer antisemitisch was, één van de stichters van de *Ligue antisémétique de France* (zie h. 5). Arnold Heumakers, recensent van het NRC Handelsblad, haalt in zijn bespreking van de vertaling van *Manette Salomon* Édouard Drumont aan, die al in 1886 schreef dat deze roman een voorbeeld was van hoe de Joden zich in Frankrijk hadden weten binnen te dringen. Drumont was de andere oprichter van de *Ligue*. Arnold Heumakers, ‘Recensie Manette Salomon: De Goncourts hielden niet van joden’, De Leesclub van Alles, 25 augustus 2017, <https://edu.nl/q3qnd>.

213 de Goncourt en de Goncourt, *Manette Salomon*, 94.

214 Ibid.

d'Antoine bij het huis van Sucquet, weten we van Bartlett.²¹⁵ In de roman moest Anatole werken naar een voorbeeld, dat Bernardin klaar had gelegd naast het op te schilderen preparaat. “[...] waar hij een arm of been in geprepareerde staat aantrof met ernaast een arm of been waar Bernardin net de huid van had afgestroopt en die hem tot voorbeeld moest dienen voor de kleurschakeringen.”²¹⁶ Het voorbeeld was dus niet een afbeelding, een foto, een gekleurde tekening, maar een echt lichaamsdeel. Daarom kon het gebeuren dat bij het reconstrueren van een vermoord meisje dat in stukken gesneden was, Anatole zijn handen besmeurde met bloed.

Bij het verplaatsen van het voorbeeld was er een beetje bloed aan zijn vingers gekomen en wilde hij zijn handen wassen in een grote kom, maar in het donker had hij niet gezien dat het water bloedrood was. Toen hij zijn handen uit het water haalde, kleefde er aan zijn vingers een vel waar geen einde aan kwam. ‘O dat! Dat is van een jong meisje...’, zei Bernardin, die bezig was het werk voor de volgende dag te prepareren, achteloos.²¹⁷

De verteller zegt dat Anatole van zijn handwassing in een bak koud bloed zulke angstrillingen had gekregen, dat hij niet meer terugkeerde, ook al betaalde Bernardin hem goed. Zowel de De Goncourts als Bartlett vertellen van de gruwelijke moord van een andere, in delen gesneden vrouw. De politie wenste het lichaam aan het publiek te tonen. Dat geschiedde zoals gezegd in het Parijse Mortuarium, dus moest de vrouw worden gebalsemd. Bernardin zocht de hulp van Anatole, die toestemde en de vrouw weer terug zou brengen naar een natuurlijke staat. Dan vervolgen de auteurs weer met een gruwelijk detail:

[...] Bernardin, die haar emailen ogen een voor een uit het hoofd haalde, de wasem daarboven zorgvuldig afveegde met zijn sjaal!²¹⁸

De biograaf Bartlett beschrijft dezelfde scène, maar hij verwijst niet naar *Manette Salomon*. Soms gebruikt Bartlett zelf roman-achtige technieken, zoals het opvoeren van sprekende personages die hij onmogelijk zelf kon hebben gehoord. Spectaculaire verhalen vermeldt Bartlett als hij kan. Hij vertelt bijvoorbeeld van de vreselijke moord van een kolenboer op zijn vrouw. De moordenaar had met

.....
 215 T. H. Bartlett, ‘Emmanuel Frémiet’, deel 1 kolom 3. In Parijs heet de straat in werkelijkheid Rue Saint-Antoine.

216 de Goncourt en de Goncourt, *Manette Salomon*, 94.

217 Ibid., 95.

218 Ibid. Het uitroepteken staat in de bron.

een botte bijl zijn vrouw in delen gehakt en in de Seine gegoooid. Negen dagen later werden de lichaamsdelen naar het mortuarium gebracht. Sucquet nam de uitdaging aan het lichaam te reconstrueren. Hij suggereerde vervolgens dat het “kleine schildertje”, dat met zijn fenomenale techniek overal leven in kon brengen, het lichaam verder zou restaureren.

Fremiet kreeg dus volgens Bartlett opdracht om dat hele lichaam weer heel te maken en levensecht op te schilderen. Volgens Bartlett werden alle delen naar het atelier van Sucquet gebracht, om daar met houten pennen aan elkaar te worden gezet. Met het penseel in één hand en een brandende kaars in de andere begon Fremiet aan zijn werk, want het was nacht. De dokter Sucquet was gekleed voor een “grand party”, toen hij opmerkte dat de ogen zo onplezierig openstonden. Hij trok een mes, sneed de oogbollen er snel uit en verving die door glazen ogen, of zoals Bartlett zegt: “those that art has made”. Het lichaamsgas vertoebelde de nieuwe ogen onmiddellijk, zodat Sucquet ze nogmaals uit de kassen haalde, ze even schoonveegde met zijn zakdoek, vervolgens weer terugplaatste, een vrijwel letterlijk citaat uit *Manette Salomon*. Daarna vertrok de dokter naar zijn feest, zegt Bartlett. Een jaar lang werden dit soort rare (“weird”) activiteiten op de zolder van Sucquet ontplooid, volgens de biograaf.

De biografen, en biografen-in-verkapte-vorm de romanschrijvers De Goncourt, waren aangetrokken door de horror-achtige trekken van Fremiets werkzaamheden, een aspect dat zij veel breder uitgemeten hebben dan de functionele inhoud van die werkzaamheden. Die functionele inhoud blijkt uit een overeenkomstigheid tussen al Fremiets zogenoemde bijbaantjes, namelijk dat die werkzaamheden met anatomie en het daadwerkelijk onderzoek doen van een specimen van een menselijk lichaam te maken hebben. De voor buitenstaanders griezelige wereld van het verrichten van sectie, het maken van medische modellen, het restaureren van een door allerlei oorzaken geschonden lichaam of het balsemen van een lichaam is gebruikelijk in de wereld van de medicijnen, de fysiologie en de anatomie. Het is eveneens van groot belang voor een figuratieve (dier-)beeldhouwer. Fremiet koos voor die werkzaamheden, omdat hem dat een schat van kennis opleverde, naast de betaling die hij nodig had voor zijn levensonderhoud. De literaire verwerking van die werkzaamheden als horrorverhalen maakt Fremiets biografieën smakelijker om te lezen, maar is niet noodzakelijk verhelderend voor Fremiets kunstenaarschap en draagt niet meteen bij aan een beter begrip van zijn groei en opleiding als beeldhouwer. Daarvoor moet men tussen de regels van de griezelverhalen doorlezen. Dat biografen kiezen voor dit genre is begrijpelijk, want zij schrijven in een tijd van een snel ontwikkelende biologie, snelle ontwikkelingen in de evolutieleer en discussies over de maak-

baarheid van de wereld en het leven. Die ideeën werden onder andere vertaald in de griezelfantasiën over Dracula en het monster van Frankenstein, verhalen die in de negentiende eeuw grote populariteit kregen.

2.2 TOPOI

De biografen bedienen zich niet louter van griezelverhaal-constructies om Fremiets positie in de kunst te beschrijven. In dit deel worden zogenoemde topoi geïdentificeerd en wordt besproken hoe die topoi worden toegepast in de biografieën van Fremiet. Onder het begrip topos versta ik een verhaalconventie waarmee de auteur de kunstenaar wil plaatsen in de kunstgeschiedenis. Zoals ik in de inleiding zei, zijn topoi de terugkerende motieven die karakteristiek zijn voor een genre, bijvoorbeeld dat van de kunstenaarsbiografie. In de studie van Wittkower en Wittkower, *Born under Saturn*, identificeren deze auteurs vele van die topoi. Ik noem er enkele en bespreek die aan de hand van de door de biografen vertelde verhalen.

2.2.1 Topos 1, Het jonge genie kan alles vanzelf

Biografen vertellen dat Fremiets eerste beeldje een vos was, dat hij boetseerde in de Jardin des Plantes zonder enige hulp, uit eigener beweging. De dierentuin en de verzamelingen natuurlijke historie gaven de jonge kunstenaar alle kansen om dieren gedetailleerd en correct anatomisch te leren kennen. De jonge Fremiet, Emmanuel, die zonder aanleiding of dwang van buitenaf werd gegrepen door zijn onderwerp en niet werd tegengehouden door enige schroom om een nieuw medium, het beeldhouwen, toe te passen, werkte 's morgens vroeg en 's avonds laat, dus buiten zijn werkuren bij Werner, door aan zijn sculpturen. Deze verhalen zijn een toepassing van een topos, namelijk de bezetenheid van het genie.²¹⁹ De biograaf transformeert de jongen door het gebruik van dit topos tot een beginnende kunstenaar die bezeten is van zijn vak. Die bezetenheid komt eveneens in verhalen over Fremiets ambachtelijke werkzaamheden tot uiting. Fremiet nam gedurende zijn leerperiode allerlei klussen en werkzaamheden naast elkaar aan en hield het harde werken goed vol. Niet alleen was er zijn werk in de Jardin des Plantes bij Werner, maar in de dierentuin kon hij naar het levende dier boetseren, wat hij veel deed. Werner reikte de contacten aan met artsen, die Fremiets handvaardigheid goed konden gebruiken. De verhalen over zijn vele activiteiten sluiten goed aan op het topos van de kunstenaar, die geobsedeerd is door zijn werk. Een succesvolle kunstenaar heeft het druk en slaagt in al zijn werkzaamheden.

.....

²¹⁹ Wittkower en Wittkower, *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists, a Documented History from Antiquity to the French Revolution*, 53–59 (Obsession with Work). Het topos is ook van belang in een tamelijk recent proefschrift over de kunstenaarsbiografie: Kisters, 'Leven als een kunstenaar'.

Het is kenmerkend voor de verhalen over Fremiet dat hij, zo ingevoerd in de biologie en de wetenschap van zijn tijd, zonder problemen en welbeschouwd met groot succes, de aan hem gestelde opdrachten zoals het ontwerpen en uitvoeren van medische modellen en het opmaken van dode lichamen uitvoert. Dit roept de topos op van het jonge genie, de jonge kunstenaar die volleerd is en als vanzelfsprekend alle techniek in huis heeft. Een andere versie hiervan is de mythe van de autodidact, die nauwelijks opleiding nodig heeft gehad. De topos van de jongeman, die alleen leert van de natuur zelf, gaat terug op Plinius de Oudere, die de beeldhouwer Lysippus beschrijft als een kopersmid die zichzelf opwerkte tot kunstenaar zonder dat hij een leraar nodig had.²²⁰ De lerares van Lysippus was de natuur zelf: *Natura Artis Magistra*.²²¹ Het topos van de jonge vaardige kunstenaar, zonder duidelijke invloedrijke leraar, lerend van alle activiteiten die hij ontplooit en vooral lerend van de natuur zelf, is alleszins toepasbaar op Fremiet. Voor een negentiende-eeuwse lezer is een logische gedachte: waar is de natuur beter te zien dan in de *Jardin des Plantes*, het centrum van biologische wetenschap in Frankrijk?²²² Wie heeft hem zijn eerste schreden op het pad van het beeldhouwersvak helpen zetten? De biografen zeggen tussen de regels door: dat was hij zelf, al werkende in de dierentuin. Natuurlijk is dit beeld overdreven, want Fremiet had feitelijk een bijzonder goede opleiding genoten, maar volgens zijn biografen zette hij zijn belangrijkste artistieke schreden zelf, waarmee ze hem symbolisch duiden als een opgroeiend genie.

2.2.2 Topos 2, Onafhankelijkheid

Vanaf zijn zestiende had Fremiet al meerdere opdrachtgevers, soms ook tegelijkertijd, dat zagen we al in Topos 1. Dit is een zwakke echo van de topos van de zwervende kunstenaar. In een tijd dat vele kunstenaars en ambachtslieden nog onder de gilderegels dienden te werken, was dat type nomadische kunstenaar vrij om zijn diensten te verkopen aan de verschillende vorstenhoven in Europa. Het

.....
 220 Kris en Kurz, *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist: A Historical Experiment*, 15. Bij woorden van een andere figuur in Plinius' beschrijving van Lysippus, Eupompus, legt de Griekse geschiedschrijver uit hoe je kunt leren van de natuur. Aan die Eupompus werd gevraagd: welke van zijn voorlopers volgde hij? Hij wees naar alle mensen op het plein, en zei: deze allemaal. Volgens Plinius: de natuur, en niet een andere kunstenaar, is het waard om na te volgen.

221 Ibid. De spreuk komt voor het eerst voor in 1579 in de *Mythologia Ethica*, een emblematische fabelbundel geschreven door Arnoldus Freitag, van illustraties met motto voorzien door Marcus Gheeraerts. In dit geschrift betekent het motto: de natuur beheerst de cultuur, of: De Natuur is sterker dan aangeleerde kunstmatigheid (in elke gecultiveerde mens schuilt een dier). Zie: Paul J. Smith, 'De natuur is sterker dan de beschaving: De ware betekenis van *Natura Artis Magistra*', *NRC Handelsblad*, 27 september 1996, <https://edu.nl/mwcjt>. De traditionele lezing sinds de oprichting van het genootschap *Natura Artis Magistra* in 1838 is echter: de natuur is de leermeesteres van de kunsten.

222 Misschien zouden wij nu, in 2022, de natuur plaatsen op ongecultiveerde plekken, zoals de oceaandiepten of de Australische *outback*.

kwam vaker voor dat een kunstenaar meerdere meesters moest en kon dienen, al was het alleen maar om in het levensonderhoud te voorzien. Een andere reden waarom kunstenaars zich wilden verplaatsen was hun eigen ontwikkeling, waardoor ze andere landen en andere kunst tot zich konden nemen.²²³ Het dienen van meerdere meesters is niet een teken van gebrek of besluiteloosheid, maar een teken van onafhankelijkheid en leergierigheid.

2.2.3 Topos 3, Levengever

De idee van de kunstenaar die zich bezighoudt met dode lichamen, om ze weer 'toonbaar' te maken, sluit aan bij het denkbeeld van de kunstenaar die in staat is om leven te schenken aan dode materie. Vanuit de ruwe, dode materie, niet de anorganische steen, maar in Fremiets geval zelfs een werkelijk lichaam in ontbinding, kon de kunstenaar nog steeds een overtuigende, levende vorm 'modelleren' en 'schilderen'. Deze traditie, de beeldhouwer die als een goddelijke instantie het menselijk lichaam kan herscheppen, komt direct voort uit het beeld van de schepping, zoals beschreven in het tweede scheppingsverhaal in Genesis. In dit verhaal maakt God uit de aarde een mens, die hij leven inblaast. De Genesisschrijver presenteert God als een beeldhouwer, een modelleur, die de adem in de mensen blaast en hen leven schenkt. Vanzelfsprekend hoort hier de *gothic* Dr. Frankenstein-traditie bij, de wetenschapper die zijn eigen levende wezen, een onhoudbaar monster, construeert. De beeldhouwer Pygmalion, als mythe bekend onder andere door de *Metamorfosen* van Ovidius, is een andere afleiding van ditzelfde thema, de beeldhouwer die een beeld tot leven wekt.

Deze tradities vertaalden de biografen van Fremiet naar de eigen tijd, in de zich net ontwikkelende traditie van de *Gothic Novel*. De griezelverhalen van Edgar Allan Poe's *Tales of Horror*, waarin de angsten onderwerp van literair onderzoek zijn, worden door Bartlett uitgebuit om zijn verhaal kracht bij te zetten en interessant te maken. Hij verwijst uitdrukkelijk naar Edgar Allan Poe en vermeldt dat Fremiet Poe hogelijk waardeerde.

2.2.3 'Topos' 4, De Animalier is zelf dierlijk

Bij Bartlett is een theorie terug te vinden, die hij opvoert als een topos. Het is een *idée reçue*, een hardnekkige misvatting, namelijk dat de kunstenaar zelf eigenschappen heeft van zijn werk.²²⁴ We hebben dus te maken met een topos

223 Wittkower en Wittkower, *Born under Saturn: The Character and Conduct of Artists, a Documented History from Antiquity to the French Revolution*, 44–46 (Wandering Craftsmen and Artisans).

224 De *idée reçue* is een algemeen aanvaarde, conventionele wijsheid. Van deze *idée*, namelijk dat de kunstenaar in persoonlijkheid lijkt op zijn werk, is mij bijvoorbeeld George Minne goed bekend: Yvette Deseyve e.a., *George Minne: ein Anfang der Moderne = George Minne : voorbode van de moderne kunst* (Köln: Wienand, 2013).

tussen aanhalingstekens, een cliché dat dan wel geen lange traditie kent zoals een topos, maar niettemin wordt aangehaald door de auteur als zodanig.

De theorie is dat de kunstenaarspersoonlijkheid sterk wordt weerspiegeld in zijn werk. Expressief werk veronderstelt een extraverte kunstenaar, de beeldhouwer van de edele mensfiguur moet zelf iets edels hebben, een dierbeeldhouwer moet iets dierlijks in zich dragen. Bartlett vervolgt de anekdote van de balsemer, aangehaald in 2.1, met een alinea, die nogal geheimzinnig van atmosfeer is.

[...] een wereld van vreemde gedachten en fantasieën sloeg op hol in zijn [Fremiets, DvB] geest, allemaal toegespitst op de indruk dat er iets mis was met zijn moeder. Zij leek een verandering te ondergaan, vooral de kleur van haar ogen. Tot dusver keek hij haar met de onkritische blik van de toegenegenheid aan, nu onderzocht hij haar nauwkeurig.²²⁵

Bartlett beschrijft dat Fremiet zag dat haar ogen tot zijn onaangename verrassing inderdaad bleken te veranderen.

[vervolgt] Hij was vervuld van verdriet. Deze merkwaardige ervaring werd gevolgd door nog meer fantastische dromen, zonderlinge beelden en scènes met een levendige helderheid en opbouw, zoals Edgar Poe zou schrijven. Baudelaire's vertalingen van Edgar Poe trokken de beeldhouwer ongewoon aan, toen hij Poe vele jaren later las. Het is moeilijk te onderscheiden op welke manier Emmanuels bezigheden zijn beïnvloed door deze ervaringen, maar het lijkt zeker dat ze een effect op hem had-

.....

Critici vonden Minnes werk getuigen van schuldgevoel en de ondraaglijke zwaarte van het leven, dus moest Minne ook wel een mensenschuwe kluizenaar zijn. Dat staat mijns inziens lijnrecht tegenover Minnes grote werkactiviteit, zijn uitgebreide werkateliers met leerlingen en uitvoerders op zijn boerderij in St. Maertens Lathem, de bronsgieterij Minne in Gent die werd gerund door een zoon en zijn uitgebreide gezin met 9 kinderen, een geheel van activiteiten dat niet meteen wordt geassocieerd met schuwe, schuchtere persoonlijkheden.

- 225 T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet', sec. 1, kolom 4. "[...] a world of strange thoughts and fancies began to run riot through his mind, all concentrating in the impression that something was the matter with his mother. She seemed undergoing a change, especially in reference to the color of her eyes. If he had hitherto looked at her with the uncritical regard of affection, he now examined her with the most scrutinizing care. To his painful surprise, her eyes were different from what she had always appeared. His mother was indeed changing, and he was filled with sorrow. This curious experience was succeeded by a series of still more fantastic impressions, droll images, and scenes of vivid contrast and construction, precisely described by Edgar Poe. Baudelaire's translations of this writer had a peculiarly interesting attraction to the sculptor, when he read them many years later. Whether or no [t] Emmanuel's occupations had anything to do with these experiences, or how much, it is difficult to determine, though it seems certain that they had some effect upon him. It is well known that the study of wild animals, by certain temperaments, produces a very different class of sensations from those aroused by the study of the human form, and there is a very material difference between the natures of great animal sculptors, like Barye and Frémiet, and those who make other kinds of sculpture."

den. Het is bekend dat het bestuderen van wilde dieren, door bepaalde temperamenten, een andere klasse van gevoelens kan oproepen dan die gevoelens die de studie van de menselijke vorm oproept en er is een sterk verschil tussen de naturen van de grote dierbeeldhouwers, zoals Barye en Frémiet, en diegenen die andere beelden maken.²²⁶

Dit fragment brengt Bartlett ter sprake na de anekdote van het afvegen van de glazen ogen. Het citaat toont de jongeman, die in zijn ziel aangeraakt werd door teveel dood en gruwel. Misschien was Fremiet werkelijk bang, “het liefste wat hij had”, zijn moeder, kwijt te raken, overdrachtelijk doordat ze zijn liefde voor hem verloor, of in letterlijke zin omdat ze te oud werd of op een andere manier lichamelijk veranderde.

In ieder geval wordt volgens Bartlett zijn geest dierlijker. De reden hiervoor is dat de kunstenaar omgaat met wilde dieren. Dat gebeurt wel vaker bij Animaliers volgens de biograaf. Barye evenals Fremiet, zegt Bartlett, hebben een geheel andere natuur, een andere ziel, die verschilt van bijvoorbeeld de *statuaires*, de beeldhouwers van de staande menselijke figuur.²²⁷ Die laatste conclusie is meer een artistiek, literair cliché dan een psychologisch onderkend feit. Die beschreven transformatie of metamorfose is bij Bartlett een innerlijk proces. Misschien is de verbeelding van een dergelijk proces wel vergelijkbaar met de mythe van de weerwolf. De analogie, dat een dierbeeldhouwer wel zelf ook dierlijke trekken moet hebben, is een opvatting waarvan de bron mij onbekend is.

2.3 FREMIET VOLWASSEN

In de beschrijvingen van de volwassen kunstenaar worden geen topoi of bijzondere literaire constructies meer gebruikt. De kunstenaar is volwassen, als hij erkend is als kunstenaar. Het lijkt dan alsof zijn opleiding en zijn wordingsgeschiedenis voltooid is en de kunstenaar nagenoeg samenvalt met zijn werk. Voor de ‘voltooid’ kunstenaar Fremiet worden andere aspecten van zijn leven van belang voor zijn werk. De invloed van politiek en psychologie worden als bepalende factoren door biografen aangevoerd, in plaats van de mythische beschrijvingen van het kunstenaarschap in de vorm van de monomane levengever of het onafhankelijke genie. De biografie van de volwassen kunstenaar beantwoordt meer aan ons beeld van hoe een biograaf moet werken. Een biograaf van

.....
 226 Zie voorgaande noot.

227 Dit lijkt een wijdverbreid idee, maar de analogie-theorie zoals Bartlett die hier beschrijft (beeldhouwer van dieren is zelf dierlijk) kan niet direct worden teruggevonden in negentiende-eeuwse theorievorming. Het is wat mij betreft alleen als cliché of *idée reçue* bekend.



Afb. 14. Detail van *Gorilla's in het museum*, gereconstrueerd in gips en taxidermie, tekst door Emmanuel Fremiet, 1900 (zie ook afb. 42).

de volwassen Fremiet geeft duiding aan wat de kunstenaar verzwijgt en zegt, analyseert wat er gebeurde in het kunstenaarsleven en brengt dit alles in samenhang met de persoonlijkheid en zijn kunstwereld op dat moment.

In relatie tot de wetenschap is de rol van de kunstenaar meer gescheiden van wetenschappers dan in Fremiets jonge leven. De disciplines zijn meer onderscheidbaar. Biografen verdelen die evenredig. Het is de rol van de wetenschappers, biologen, artsen, anatomen en balsemiers om botmateriaal te onderzoeken, zieken te genezen, of dode lichamen te preserven. Kunstenaars hebben de rol om de laatste stap te zetten in het schijnbaar tot leven wekken van het fossiel, waarmee ze de geschiedenis tot leven wekken door een reconstructie. De kunstenaar kan door het reconstrueren van een lichaam de identificatie mogelijk maken in het mortuarium. Een andere functie kan zijn het maken van een model voor het museum van natuurlijke

geschiedenis of medische wetenschap, waardoor toekomstige artsen hun vak beter leren. Biografen kenden wetenschappers en kunstenaars een gelijke rang toe. Daarom is het mogelijk dat in de Jardin des Plantes kunstenaars zoals Fremiet en Fernand Cormon zich konden bezighouden met de reconstructie van de prehistorie, of dat artsen zoals Paul Richer zich bezighielden met sculptuur.

Fremiets natuurhistorische combats leverden vooral vuurwerk op in de kunstwereld, de gorillabeelden voorop. De entree van Fremiet in de kunstwereld was tamelijk schuchter van aard. In 1843 zal Fremiet zijn eerste beeld, een *Gazelle*, op de Salon tonen, geen spectaculair, controversieel beeld.²²⁸ Als volwassen persoon wordt Fremiet beschreven door Bricon als een toonbeeld van gedegenheid en stabiliteit. De wetenschappelijke kunstenaar Fremiet is gedegen en houdt zich aan de conventies van de wetenschap. Die gedegenheid is zichtbaar in de enig bekende gepubliceerde, museale, natuurhistorische opstelling van Fremiet uit 1900. Hij presenteerde toen een reconstructie-opstelling van opgezette gorilla's in het Muséum d'Histoire Naturelle, waarvoor hij zich verantwoordde in een

.....
²²⁸ Vermeld in bijvoorbeeld Lami, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École Française au Dix-Neuvième Siècle. Tome Deuxième. D-F*, II:406.

tijdschrift (afb. 14).²²⁹ De reconstructie is weldoordacht en feitelijk, niet spectaculair en schokkend en Fremiet houdt zich aan iconografische conventies van de opgezette gorilla (zie hoofdstuk 3), die hij nota bene zelf doorbrak met zijn Gorille-N. in 1859.

De hierna volgende vier voorbeelden laten de lezer meer proeven van andere biografische gezichtspunten, die van belang zijn voor de volwassen kunstenaar, die niet meer wordt gekneed door opleiding of opvoeding. De volwassen kunstenaar wordt meer bepaald door de voortgang van zijn carrière en het voorzien in een broodwinning, en de politieke en morele keuzen die de kunstenaar moet maken, naast zijn eigen psychologische ontwikkeling.

Het eerste voorbeeld gaat over Fremiets acceptatie als kunstenaar op de Salon, nadat hij al zestien jaar bezig is. Het tweede voorbeeld, Bartlett die een verloren gegaan gorillabeeld beschrijft, is van belang als nationalistische interpretatie die de biograaf geheel over het hoofd ziet. Dat nationalisme speelt zeker een rol bij de uitwerking van de opdracht voor het slot Neudeck, een belangrijke opdracht die door biografen nauwelijks wordt besproken en het derde voorbeeld vormt. Het vierde voorbeeld is dat van de psychologie. De biograaf Bricon worstelt met Fremiet, omdat hij zo geestelijk stabiel is en als persoon zo weinig excentriek. Hij ziet echter in de beelden soms een afschuwelijke amoraliteit, die hij niet kan rijmen met deze persoonlijkheid. Bricon herformuleert de analogietheorie die Bartlett ook hanteert, als deze vaststelt dat een dierbeeldhouwer wel dierlijke emoties of eigenschappen moet hebben (zie 2.2.3).

2.3.1 Schandaal als Animalier

In 1843 presenteerde Fremiet een Gazelle in gips op de Salon. Vanaf dat moment krijgt Fremiet her en der opdrachten, waardoor het mogelijk is om van zijn werk te leven. Na zestien jaar presenteerde Fremiet aan de Salonjury, in 1859, de *Gorille Enlevant une Nègresse* (Gorilla die een negerin ontvoert) (afb. 15), naast andere sculpturen.²³⁰ De juryleden wezen deze gorilla af. Op aandringen van Alfred Émilien O'Hara, graaf van Nieuwerkerke, de *surintendant* van de Salon, werd het gipsen *refusé*-beeld toch getoond in een aparte ruimte, afgesloten met een gordijn.²³¹

Het lemma *Fremiet* in de *Dictionnaire* van Stanislas Lami (1916) bevat een zakelijke biografie, waarin levensfeiten, eerbetoon in de vorm van onderscheidingen

229 Emmanuel Fremiet (ef), 'Les Gorilles du Muséum', *L'Illustration* 115, nr. 2977 (17 maart 1900): 171.

230 Voor het gebruik van het incorrecte woord zie noot 275.

231 'Super-opzichter', misschien vergelijkbaar met onze term Chief Executive Officer oftewel: directeur. Nieuwerkerke was zelf beeldhouwer. De Willem van Oranje te paard op het Noordeinde in Den Haag uit 1845 is van zijn hand. De maten van de Gorille-N. zijn onbekend.



Afb. 15. Gorille-N. De inscriptie *Gorille Femelle* is volgens Marek Zgórnjak, Marta Kapera, and Mark Singer, "Fremiet's Gorillas: Why Do They Carry off Women?," *Artibus et Historiae* 27, no. 54 (2006): 219–37, van later datum, plompverloren in het gips gekrast met als doel een bepaalde angel, namelijk de seksuele lading, uit het beeld te halen. Een vrouwelijke gorilla kan een inheemse vrouw, in de geest van de negentiende-eeuwse beschouwer, alleen als voedsel beschouwen, waardoor het beeld zijn seksuele lading verliest. De Gorille-F. verbeeldt ondubbelzinnig een man-vrouw-situatie door de verwijzing naar de Sabijnse Maagdenroof. Zgornjak betoogt dat de Gorille-N. juist een mannelijk dier verbeeldt, waarbij hij wijst op de agressieve kaken en verdere mannelijke anatomische kenmerken, waarbij we de geslachtsdelen moeten uitsluiten, want die zijn niet zichtbaar op de twee foto's.

gen en functies van de kunstenaar zijn aangevuld met interessante observaties en een beredeneerde oevrelijst.²³² Fremiets gorillabeelden komen nauwelijks aan de orde in de lopende tekst, de Gorille-N. komt in de door Lami gepresenteerde oevrelijst niet voor. Dat is opmerkelijk, want de Salon van 1859 was aan Lami bekend. Omdat de Gorille-N. niet officieel is getoond op die Salon, lijkt het of Lami het werk niet wilde of kon vermelden. De werken die Fremiet wél toonde waren bijna allemaal gerelateerd aan één opdracht: namelijk de opdracht van Napoleon III aan Fremiet om van elk legeronderdeel een natuurgetrouwe solda-

232 Lami, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École Française au Dix-Neuvième Siècle. Tome Deuxième. D-F.*

tenfiguur te maken, een opdracht voor het modelleren van 55 beelden.²³³ Zeven stuks werden in 1859 tentoongesteld.²³⁴ Daarnaast exposeerde Fremiet de *Cheval de Saltimbanque* (afb. 16) en een portret van het jachtpaard uit de stallen van de graaf van Oultremont, met de naam *Forestier* (*cheval de chasse des écuries de M. le Comte d'Oultremont*).²³⁵ Voor sommige biografen is het van belang om Fremiet aan de lezer te presenteren als een voorhoedespeler, die werd geweigerd om zijn schokkende kunst. Zij verzwijgen dat andere beelden van Fremiet wel officieel waren getoond op de Salon van 1859. Om die reden is Lami's visie belangwekkend, want hij vermeldt de gorilla niet. Hij vond alleen 'legale' beelden het vermelden waard. Lami vond Fremiet hoogstwaarschijnlijk niet belangrijk als refusé of revolutionair.

Over de opdracht van de soldatenfiguren voor Napoleon III zijn weinig woorden vuil gemaakt. Voor Fremiet was het een lucratieve opdracht, maar artistiek viel er weinig eer aan te behalen. Het aanbieden van de Gorille-N. veroorzaakte dan wel een negatieve reactie van de jury, het leidde wel tot een *succès de scandale*. De aparte opstelling van het beeld, net buiten de Salon, verhoogde de attentiewaarde. De Gorille-N. bracht de gemoederen in beweging en versterkte de aandacht richting de kunstenaar. Kortom, Fremiet had zich in de kijker gespeeld, als Animalier weliswaar, iets waar hij zelf gevaren in zag. Dat is te lezen in het enige gepubliceerde interview met Fremiet. Hij betoogt daarin, dat de introductie van wat hij een nieuw genre noemt, de sleutel was om als kunstenaar geaccepteerd te kunnen worden.



Afb. 16. Fremiet, *Cheval de Saltimbanque*, het paard van de kwakzalver, 1849, Salon van 1859, gips, op foto bronzen versie, 1861, (Chevillot S52, S53)

233 De gebroeders De Goncourt, nooit vies van roddels of schandalen, noemden de soldatenfiguren in hun dagboeken en vertelden dat de kroonprins de soldatenbeelden, terracotta's, samen met een vriendje, hadden gebruikt om veldslagje te spelen. De opdracht die in totaal 40.000 francs kostte lag na een uur kapotgeslagen in de gang. Edmond Goncourt en Jules Goncourt, *Dagboek* (Amsterdam: De Arbeiderspers, 1985), 167–168. Uit zo'n bedrag blijkt het formaat van de opdracht, want als jonge leerling werd Fremiet 1 franc (100 sous) per maand betaald. Zijn eerste staatsopdracht leverde een honorarium van omstreeks 5000 francs op. Over de voorliefde voor poppen bij de Russische, Franse en Engels hoven, met de Franse soldatenfiguren als voorbeeld: Anon., 'De Poppen van Keizers', *De Grondwet*, 24 november 1892.

234 De Cent-gardes (brons, nr. 3240), de Artilleur de la garde (brons, nr. 3241), de Zouave de la garde (brons, nr. 3242), de Sapeur (brons, nr. 3243), een legerpaard: Cheval de Troupe (brons, nr. 3243), een Chasseur à cheval (gips, nr. 3245) en een Hussard (gips, nr. 3246)

235 Saltimbanque (brons, nr. 3247), Oultremont (gips, nr. 3248). De lijst in Lami, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École Française au Dix-Neuvième Siècle. Tome Deuxième. D-F*, II:410.



Afb. 17. Fremiet, *Ours Blessé*, ca. 1850, h. 28,6 cm., terracotta, Metropolitan Museum of Art, New York. (Chevillot S130, Salon 1850 3399)

De ontwikkeling van leerling naar professioneel kunstenaar en Animalier was onderwerp van gesprek tussen de 72-jarige kunstenaar en de criticus Thiebault-Sisson in 1896.²³⁶ Fremiet zegt dat zelfs de briljante Animalier Antoine-Louis Barye allerlei obstakels moest overwinnen voordat hij als dierbeeldhouwer serieus werd genomen. Een beeldhouwer werd namelijk geacht om zich zoveel mogelijk te bedienen van de menselijke figuur, het edelste onderwerp van de sculptuur. Het dier werd gezien als *non-noble*, zegt Fremiet tegen de interviewer. Hij zag een onontgonnen gebied voor zich braak liggen. Een Animalier die een menselijke figuur in zijn werk kan brengen, eet van twee wallen, want hij toont zijn kunnen met de weergave van de mens, eigenlijk als Statuaire en hij kan pronken met zijn kennis van het dier. Dat gaf Fremiet de mogelijkheid om een genre te introduceren waarmee hij zijn eigen kunstenaarschap kon definiëren. Hij fuseerde de wereld van de edele mensfiguur met de dierenwereld uit de Jardin des Plantes in zijn combats, zijn natuurhistorische gevechtsscènes. Het zijn varianten van de combats die Barye in de jaren 1830 al introduceerde, als natuurhistorische, evolutionaire, soms prehistorische, primitivistische mens-en-dier-gevechten. Hij introduceerde de vernieuwing van dit genre in 1853, volgens Fremiet aan Thiebault-Sisson, met de *Retiarius verstikt door een beer*, ook wel getiteld: *Ours Blessé* of *Ours et Gladiateur* (afb. 17). De correcte datering van dat beeld is overigens 1850.²³⁷

Dit beeld toont het einde van een worsteling die heeft plaatsgevonden in een Romeins amfitheater. De gladiator, een retiarius, hangt slap in de armen van het dier. In een andere versie van dit beeld, eveneens een berengevecht, getiteld

.....

²³⁶ Thiebault-Sisson, 'Au jour le jour: Une vie d'Artiste'. In Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*, 187. Ik verwijs verder door via Chevillot.

²³⁷ Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*, 187. Het is een detail, maar Fremiet vergist zich een paar jaar: dit beeld was al in 1850 op de Salon te zien. De *Ours blessé* heeft bij Chevillot nummer S130. Zij dateert 1850. Chevillot: In de grote brand van Crystal Palace in 1853 is het oorspronkelijke gipsen beeld verloren gegaan. Het beeld is volgens Chevillot niet door Fremiet zelf, niet door More, niet door Barbiedienne in serie geproduceerd, alleen door Susse, wellicht postuum. Salon 1850 nr. 3399, gips. Zij noemt een terracotta in part. coll. Een bronzen beeld bevindt zich in de collectie B[lanche]. Fauré-Fremiet (h. 28 cm.).



Afb. 18. Fremiet, Gorille et Retiaire, [*Gorilla defeating a Gladiator*], 1876, h. 82 cm, terracotta, coll. Victoria and Albert museum, London, invnr. A.8-2017. Let op de drietand van de Retiarius, die in de borst van de gorilla is geplant. (Chevillot S140, Salon 1876 nr. 3287)

Afb. 19. Emmanuel Fremiet, Gorille et Retiaire, [*Gorilla defeating a Gladiator*], 1876. Rugzijde.

Denicheur d'Oursons (*Rover van berenwelpen*), is een dolk in de borst van de beer gestoken (afb. 20). Dit is een kunstgreep die Fremiet ook heeft toegepast in de *Gorille et Retiaire*, die zich in de collectie van het V&A in Londen bevindt (afb. 18 en 19).

Emmanuel Fremiet vindt in de confrontatie van de mens met het wilde dier, dat evolutionair gezien zeer nabij de menselijke soort staat, een nieuw genre. Het diergevecht is al als combat bekend. Al in de *Sûrtout de Table* (1834-38, afb. 21) van Barye is de mens zichtbaar in gevecht met de dieren, maar deze sculpturen verbeelden vooral exotische en historiserende scènes.

Fremiet toont de mens in gevecht met zijn eigen overleving, in gevecht met zijn 'evolutionaire neven', onder wie hij de primaten en beren schaarde.²³⁸ De eerste beelden, zoals de *Ours Blessé*, worden door het publiek geaccepteerd, omdat ze historiserend zijn: een gladiatorengevecht met een wild dier. De terracotta gorilla in het Victoria and Albert Museum te Londen behoort eveneens tot dit

238 Fremiet geloofde dat beren evolutionair dicht bij de mens stonden, omdat beren op twee benen kunnen lopen.



Afb. 20. Emmanuel Fremiet, Denicheur d'Oursons, 1885, brons, 236x139x139 (Chevillot S144) (Jardin des Plantes).

genre. Helaas wordt dit beeld nauwelijks door critici besproken.

Met het invoeren van een nieuw genre, door middel van het krachtige beeld van de Gorille-N., was Fremiet in staat om voor zichzelf een plek te veroveren in de kunstwereld en de wereld van de dierbeeldhouwers. Mijns inziens bood Fremiet de Gorille-N. aan aan de Salon, omdat hij verwachtte dat dit beeld veel stof zou doen opwaaien. De jury zou het beeld, vol van seksuele insinuaties, hoogstwaarschijnlijk afwijzen, wat een *succès de scandale* kon opleveren. Vernieuwend was de introductie van het genre van de mens-en-dier-combat, een iconografie van kunsthistorische en natuurhistorische dwarsverbanden, ideaal voor de uitstekend opgeleide Fremiet. Verder leverde het beelden op die het publiek beroerden op allerlei manieren. Een evidente, altijd terugkerende algemene interpretatie is de idee, dat de mens door een vijandig monster wordt aangevallen en terug moet vechten, ook al kost hem dat misschien zijn leven. Die iconografie leent zich bij uitstek voor nationalistische interpretaties, zoals we zien in de volgende paragraaf.

2.3.2 Nationalisme of de Venus van Milo ontvoerd

Zoals alle Franse kunstenaars heeft Fremiet moeite om na de Frans-Duitse oorlog van 1870-1 opdrachten te krijgen. Lami vermeldt dat Fremiet in een artistiek dal belandde.²³⁹ Een brief van Fremiet aan Charles Blanc getuigt hiervan. Bartlett meldt dat Blanc hem een opdracht voor het maken van een 'Steentijdmens' gaf, een beeld dat volgens Bartlett werd getoond in de Salon 1882.²⁴⁰ Gelukkig duurt de depressie

.....
²³⁹ De term Frans-Duitse oorlog kan gebruikt, Frans-Pruisisch komt ook voor. Historicus H.L. Wesseling gebruikt bijvoorbeeld Frans-Duitse oorlog. Hendrik Lodewijk Wesseling, *Frankrijk in oorlog, 1870-1962: De meest dramatische eeuw uit de Franse geschiedenis* (Amsterdam: Bert Bakker, 2006).

²⁴⁰ Volgens de catalogus Chevillot (S139) is het beeld op 14 november 1871 aanbesteed, 1872 in de Salon getoond in gips en in 1875 in brons gegoten voor de Jardin des Plantes. Fauré-Fremiet dateert het eveneens in die tijd: Fauré-Fremiet, *Fremiet*, 143.

volgens Lami niet lang.²⁴¹ Hij meldt opgelucht dat de Jeanne d'Arc, die Fremiet opleverde in 1874, hem weer uit het dal trok. De periode tussen 1871 en 1874 wordt door Fremiets biografen nauwelijks behandeld, ook door Lami niet. Bartlett zegt dat Fremiet weinig opdrachten kreeg, omdat de Frans-Duitse oorlog het verstrekken van kunstopdrachten in het algemeen vertraagde.

Een gorillabeeld dat niet meer is overgeleverd, behalve in een opmerking van Bartlett, is de *Gorilla die een Venus van Milo ontvoert* (Chevillot S133).²⁴² De verblijfplaats van dit beeld is onbekend en er resteert geen fotomateriaal van. Aangenomen moet worden dat dit beeld verloren is gegaan. Volgens Bartlett werd het als prijs ingezet voor een loterij in Parijs, om geld op te halen om de nood te lenigen na de grote brand in Chicago. Hieruit moet worden geconcludeerd dat het beeld kort na oktober 1871 ontstond, precies in een tijd dat Fremiet werkeloos, verarmd en volgens Lami depressief was.²⁴³ Volgens Fauré-Fremiet kon hij pas na achttien maanden weer beginnen met een kleine opdracht van figuren voor het trappenhuis van het kasteel van St. Germain-en-Laye.²⁴⁴ De datering van de Gorilla met Venus van Milo moet dan worden opgerekt tot tenminste december 1871 of januari 1872. Zou Fremiet zo'n beeld hebben willen maken, in de ellende waarin hij toen volgens Lami verkeerde?

Bartlett zegt, enigszins naïef, dat boze tongen beweerden dat Fremiet met de Gorilla de Engelsen bedoelde, die zo'n slechte smaak hadden. Dat is vergezocht. Hij beschrijft een Gorilla die de Venus van Milo ontvoert. Deze Venus werd beschouwd als een van de belangrijkste archeologische schatten van het Louvre. De vraag dringt zich op: welk monster gaat er met belangrijke Franse kunstschatten vandoor? Wie komt er voor die rol in aanmerking?



Afb. 21. Een van de beelden van Barye's *Surtout de Table, Berenjacht, 1834-38, brons, h. 47,6, inscripties: BARYE / 1838; FONDU A L'HOTEL D'ANGEVILLIERS. / PAR HONORE GONON ET SES DEUX FILS; nummer aan binnenzijde in witte verf: W / 46, Walters Art Museum Boston.*

241 Lami, *Dictionnaire des Sculpteurs de l'École Française au Dix-Neuvième Siècle. Tome Deuxième. D-F*, II:407.

242 T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet', sec. VIII (kolom 5).

243 Chevillot, *Emmanuel Frémiet, 1824-1910: La main et le multiple*, op. S133.

244 Fauré-Fremiet, *Frémiet*, 56.

Vermoedelijk bedoelt Fremiet niet de Engelsen, maar de Duitsers. De Frans-Duitse oorlog lag nog zeer vers in het geheugen, waarvan Duitsland de glorieuze overwinnaar bleek te zijn ten koste van het op alle fronten verslagen Frankrijk, dat hierom uit was op wraak. De *Gorilla die de Venus van Milo ontvoert* is veel gemakkelijker te duiden als een metafoor voor het 'Duitse' beest dat de Franse cultuur aanrandt, geheel in lijn met de Franse perceptie van de oorlog.²⁴⁵

2.3.3 Een Duitse opdracht

De *Gorilla die de Venus van Milo ontvoert* is gebrekkig gedocumenteerd. Een andere, veel substantiëlere beeldengroep is eveneens door biografen nauwelijks besproken. Het gaat om vier combats en een fontein uit 1870-2, die Jacques de Biez als een van de weinigen noemt in zijn oeuvrelijst. Het is opmerkelijk dat geen van de biografen deze groep uitgebreid signaleert of bespreekt, want de opdracht moet Fremiet juist hebben gered van de financiële en geestelijke ondergang. De *Femmes et animaux, cinq groupes* uit 1870, is gemaakt

Voor de versiering van een fontein in Pommeren, volgens de plannen van de architect Lefuel.²⁴⁶

Bartlett rept niet van deze grote opdracht, noch De Biez. Fauré-Fremiet noemt in zijn oeuvrelijst in 1872 *Groupes pour une Fontaine*, zonder verdere plaatsbepaling.²⁴⁷ Fauré-Fremiet vermeldt wel de Steentijdmens en een *Buste colossal*, die een verbeelding is van de oorlogsverschrikkingen, beide beelden gemaakt in hetzelfde jaar.²⁴⁸ Chevillot noemt de beelden en toont foto's, maar geeft geen verdere gegevens, behalve een foutieve verwijzing naar Bartlett.²⁴⁹

De fontein lijkt nauwelijks bekend bij Fremiets biografen. De beeldengroepen, grootformaat combats van wilde dieren, zijn nog steeds te zien, in het park Świerklaniec in Polen. Ze maakten ooit deel uit van een paleis, dat werd gebouwd vlak na de Frans-Duitse oorlog, in wat toen heette Opper-Silezië, een landsdeel van Pruisen dat ten zuiden van Pommeren lag.²⁵⁰ Dat nieuwgebouwde paleis was een aanvulling op het oude landhuis, dat Neudeck heette en te beschouwen is

245 Zie Hoofdstuk 5 voor de slechte betrekkingen tussen Frankrijk en Duitsland na 1871.

246 "Pour décoration d'une fontaine en Poméranie exécutée sur les plans de l'architecte Lefuel" de Biez, *E. Frémiet*, 281.

247 Fauré-Fremiet, *Fremiet*, 143.

248 Ibid., 74-75. Afbeclding op p. 77.

249 Chevillot, *Emmanuel Frémiet, 1824-1910: La main et le multiple*, op. S1 34-138. Chevillot verwijst T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet', hfdst. Fremiet IV. Hij heeft het hier over het Chateau van Pierrefonds, waaraan Fremiet eveneens werkte (ca. 1869).

250 De Biez heeft het over Poméranie.

als de thuisbasis voor de van oorsprong Hongaarse adellijke familie Henckel von Donnersmarck. In de negentiende eeuw was Guido Henckel von Donnersmarck, die formeel Guido graaf Henckel, eerste vorst van Donnersmarck heette, de *pater familias*. Guido investeerde in kolenmijnen, waarmee hij het familiekapitaal aanzienlijk vergrootte.

Henckel von Donnersmarck had al jarenlang een relatie met de duurste courtesane in Parijs, bekend onder haar 'artiestennaam' La Païva, ook bekend als Esther Lachmann en Blanche Païva. Zij baadde jarenlang in de luxe die Guido haar schonk, wonend in een speciaal voor haar gebouwd hôtel aan de Champs-Élysées (1855-1866), alles gefinancierd door Henckel von Donnersmarck. Na de Frans-Duitse oorlog viel dit vroeger zo gevierde society-koppel uit de gratie bij de hoge kringen waarin zij altijd hadden verkeer, in het algemeen omdat Duitsers niet meer in de smaak vielen bij Fransen, maar vooral omdat Henckel von Donnersmarck zich had onderscheiden als officier in het Duitse leger, omdat hij de beste, persoonlijke betrekkingen onderhield met Otto von Bismarck en omdat hij tijdens de oorlog korte tijd benoemd werd tot prefect van Lotharingen, het verloren Franse gebiedsdeel naast de Elzas.²⁵¹ Kortom: hij was een van de hoofdrolspelers in de oorlog en werd door de Fransen beschouwd als een aartsvijand. Daarom was hij na 1871 niet meer welkom in Parijs, waar hij al sinds de jaren vijftig woonde en werkte. Henckel von Donnersmarck trok zich samen met La Païva terug in het familie-slot Neudeck. Zij planden hun langverbeide huwelijksvoltrekking daar. La Païva wilde dat een nieuw kasteel werd gebouwd, want in het oude Duits-gotische gebouw wilde ze niet wonen. Er moest een nieuw, in Franse stijl gebouwd paleis komen (afb. 22).²⁵² Daartoe trok zij de architect Hector-Martin Lefuel aan, bekend van de voltooiing van het Louvre.²⁵³ Fremiet kende Lefuel al uit de periode 1855-58, toen hij als decoratiebeeldhouwer aan het Louvre werkte.²⁵⁴ Er moet een opdracht tot stand zijn gekomen, want uiteindelijk leverde Fremiet vijf beeldengroepen voor de tuin, vier diergroepen en een fontein. Die fontein was een geheel door Fremiet gemaakte versie van de Fontein van de Vier Werelddelen, de *Fontaine de l'Observatoire* die in 1874 in Parijs werd ont-

.....
251 Hoofdstuk 5 gaat dieper in op het Franse revanchisme.

252 Günther Grundmann, 'Schlösser und Villen des 19. Jahrhunderts von Unternehmern in Schlesien', *Tradition: Zeitschrift für Firmengeschichte und Unternehmerbiographie* 10, nr. 4 (augustus 1965): 159.

253 Virginia Rounding, *Grandes Horizontales: the Lives and Legends of Marie Duplessis, Cora Pearl, La Païva and La Présidente* (London: Bloomsbury, 2003), 257.

254 T. H. Bartlett, 'Emmanuel Frémiet', sec. III. Chevillot verwijst onduidelijk naar Bartlett. Zij suggereert dat Bartlett de opdracht van de tuinbeelden in Neudeck bespreekt, maar dat is niet zo; hij bespreekt op die vindplaats Fremiets bemoeienis met het Chateau de Pierrefonds, vlak voor de oorlog. Chevillot, *Emmanuel Frémiet, 1824-1910: La main et le multiple*, op. 5138. Overigens dateert Chevillot in de nummers S89-S92, ornamenten in het Louvre, op 1855. Dus zal Fremiet Lefuel al eerder dan 1857 hebben gekend, door deze datering.



Afb. 22. Het nieuwe slot Neudeck, in 1945 door brand verwoest, geheel gesloopt in 1961.
Nu: park Świerklaniec.

huld en waarvan de vrouwenfiguren van de hand van Carpeaux waren (afb. 23, 24).²⁵⁵ Het oude en het nieuwe paleis Neudeck bestaan beide niet meer, omdat ze door de binnentrekkende Russische troepen in 1945 in brand gestoken werden, om vervolgens in 1961 verder te worden opgeruimd.²⁵⁶ Het landgoed is nu een voor iedereen te bezoeken park.

De beelden passen goed in de traditie van de romantische combats van Barye. De dieren zijn met elkaar in gevecht: een paard dat door een panter wordt aangevallen, een struisvogel in gevecht met een slang, een hert en een beer en een maraboe die een vis vangt. De gehele opdracht moet belangrijk voor Fremiet zijn geweest, vier volumineuze sculptuurgroepen met een fontein.²⁵⁷ Dat die opdracht is verstrekt door een van de belangrijkste Duitse edellieden, mogelijk al in 1871, of later maar kort na de Frans-Duitse oorlog lag welzeker gevoelig in Frankrijk, dat in de jaren na 1871 door chauvinisme werd verteerd. Dat deze opdracht nog steeds, door Chevillot in 1988, niet duidelijk door haar wordt genoemd, kan liggen aan een combinatie van factoren: de genoemde gevoeligheid,

.....
255 Chevillot, *Emmanuel Fremiet, 1824-1910: La main et le multiple*, op. S98. Deze fontein was al in 1866 in voorbereiding. De paardenfiguren waren van Fremiet. Carpeaux was ook een leerling van Rude.

256 Ibid., op. S134 (Autruch et Serpent), S135 (Cerf et Ours), S136 (Cheval et Panthere), S137 (Marabout et Poisson), S138 (fontein). Alles ongedateerd, zonder verdere opmerkingen en gegevens. Alleen de verwijzing naar Bartlett staat bij 138. Overigens noemt zij de beelden wel tussen de catalogusnummers S133 *Gorille emportant le Vénus de Milo* v. 1871 en S139 *Homme de l'Âge de Pierre*, 1872, waarmee ze de beelden stilzwijgend dateert vanaf 1871.

257 Afgaande op foto's moeten de beelden minstens tot 5 meter reiken, als de sokkel of het voetstuk wordt meegeteld.

die de kunstenaar in diskrediet brengt en een gebrek aan mogelijkheden om de beelden te documenteren, want in 1988 was het park op Pools territorium, achter het IJzeren Gordijn gelegen.²⁵⁸ Het is even zo interessant dat biografen Fremiets patriottische beelden duidelijk rapporteren: de *Gorilla die de Venus van Milo ontvoert* uit 1871, de *Jeanne d'Arc*, pas opgeleverd in 1874. In tegenstelling tot deze opdrachten wordt Neudeck, een veel grotere opdracht, bijna niet genoemd. We weten door Lami dat Fremiet behoefte had aan opdrachten, dus zo'n opdracht voor Neudeck zou hem financieel niet slecht uitkomen. De architect, werkend aan het nieuwe paleis van Neudeck was een oude bekende van Fremiet. De biografen liepen niet warm voor deze door Fremiet uitgevoerde opdracht, die niet overliep van liefde voor het Franse moederland. Ze vermeldden de grote opdracht niet, want dat zou schadelijk zijn voor Fremiets imago.

2.3.4 Psychologische biografie

De drie voorgaande voorbeelden hebben met elkaar gemeen, dat het imago van de kunstenaar geladen is met moraliteit. In het nationalisme, het patriottisme en de Salonschandalen spelen de juiste keuzen, de spanning tussen goed en kwaad en tussen de vaderlandsliefde en het eigen levensonderhoud een grote rol. De kunstenaarsbiografieën zijn zo geschreven, dat Fremiet steeds aan de goede kant van de streep blijft. Daarom is het project in Neudeck zo weinig besproken, want hier koos de kunstenaar meer voor eigen gewin dan voor verheven patriottisme.

Niet alleen dilemma's in moraliteit en politieke keuzen, maar de mentale en geestelijke processen van de kunstenaar kunnen onderwerp zijn van een biografie. Étienne Bricon, auteur van de *Psychologie d'Art* uit 1900, wil een kunstenaar begrijpen vanuit deze innerlijke processen in de kunstenaarsgeest. Hij beweert dat een goede kunstenaar de eigen tijd spiegelt in zijn werk.²⁵⁹ Bricon duidt de psychologie van de kunstenaar. Ook Fauré-Fremiet maakt opmerkingen die men kan zien als psychologiserend. Geen enkele kunstenaar belichaamt de tijd volledig, dus in Bricons boek behandelt hij de meest beeldbepalende kunstenaars van rond 1900. Die inhoudsopgave is vanuit ons hedendaagse standpunt opmerkelijk, omdat de Franse kunstenaars waarin Bricon geïnteresseerd is nu alleen nog maar bekend zijn bij ingewijden, misschien alleen Puvis de Chavannes niet. Volledige hoofdstukken wijdt Bricon zoals gezegd aan Pierre Puvis de Chavannes, maar ook aan Alfred Roll, Jean-Jacques Henner, Alexandre Falguière, Charles-Émile Auguste Durand -die de naam Carolus-Duran voert-, Albert

.....

²⁵⁸ Met dank aan Marcel Menz voor deze laatste suggestie.

²⁵⁹ Étienne Bricon, *Psychologie d'art: Les maîtres de la fin du XIXe siècle* (L.-Henry May, Société Française d'éditions d'art, 1900), vii-xiv.



Afb. 23. Parijs, fontein van het Observatoire, de samenwerking tussen Fremiet en Carpeaux.
Afb. 24. Fontein in het Świerklaniec-park, 1871.

Besnard, Eugène Carrière en Fremiet. Algemene, samenvattende hoofdstukken over de impressionisten en ‘anderen’, beeldhouwers zoals Auguste Rodin en Jules Dalou, besluiten het boek.²⁶⁰

Bricon vraagt zich af hoe het mogelijk is dat een kunstenaar zoals Fremiet, zo intellectueel, overwogen en overdacht werkend, eigenlijk zo niet-instinctief, zo niet-gevoelsmatig, in staat is om een zo emotionele, scandaleuze en sensationele sculptuur zoals de gorilla's te modelleren. Hij ziet hier een te scherpe tegenstelling, een raadsel dat moet worden opgelost.

Voor Bricon is Fremiet een kunstenaar van zijn eigen tijd.²⁶¹ Fremiets leven, zegt hij, is een voorbeeld van een bewogen jeugd, die uitgroeit tot een geest van volgroeide stabiliteit. Fauré-Fremiet beaamt dat. Als 25-jarige hing Fremiet korte tijd de dandy uit, iets waarvoor zijn moeder hem op een strenge manier berispt in een brief. Deze brief zou Fremiet zijn leven lang vroom bewaren, want die hield hem op de juiste weg, zegt Fauré-Fremiet.²⁶² Het tekent volgens deze biograaf de sterke band tussen moeder en zoon en de ijzeren wil van Fremiet om

260 Rodin is voor Bricon een bijzondere en interessante kunstenaar, maar in 1900 was Rodin nog een bijzaak, het nog niet waard om een apart hoofdstuk voor op te nemen. 17 jaar later is die positie geheel het tegendeel, en ziet men bijna alle andere beeldhouwers als inferieur aan Rodin (zie hoofdstuk 1).

261 Vgl. het tegendeel in de opmerking van Novotny in 1.1.1.

262 Fauré-Fremiet, *Fremiet*, 37.

een stabiel, volgroeide persoon te willen zijn.²⁶³ Het heeft lang geduurd voordat Fremiet erkenning kreeg, terwijl hij gedisciplineerd voortwerkte in zijn atelier. Volgens Fauré-Fremiet leidde Fremiet een onavontuurlijk leven. Hiermee moet de biograaf een gebrek aan persoonlijke drama accepteren, wat de 'smakelijkheid' van de biografische tekst in gevaar kan brengen. Voor Bricon levert het een extra probleem op, omdat de beelden soms gevoelsmatig niet 'gehoorzamen' aan de psychologie van de kunstenaar.²⁶⁴

Net zoals Fauré-Fremiet schetst Bricon Fremiet als een stabiele persoonlijkheid, die met een groot doorzettingsvermogen en met ijzeren regelmaat in zijn atelier aanwezig is om te werken aan zijn sculpturen.²⁶⁵ Fremiets geweten was rechtschapen, het gevolg van zijn regelmatigheid.²⁶⁶ Zijn leven is geheel niet verrassend.²⁶⁷ Fremiet wordt niet gedreven door vastgeroeste gewoonten, geld of succes, zegt Bricon, want hij wil alleen maar goed werk maken.²⁶⁸

Als kunstenaar hield Fremiet zich volgens Bricon vooral aan de zichtbare werkelijkheid. Hij was niet geboren voor de "verleidelijke poëzie van de fantasie", maar bleef steeds "een prozaschrijver [...], met een soepele, stevige en exacte taal."²⁶⁹ Hierdoor kon de beeldhouwer een gepaste afstand bewaren tot zijn onderwerp. Fremiet bewaart die afstand met de glimlach van de toeschouwer, de ironie van de intellectueel, zegt Bricon.²⁷⁰ Zo sluipt er enige relativisering in de beelden. Als voorbeeld noemt Bricon de olifant, gemaakt om te plaatsen voor het Trocadéro, gebouwd voor de Wereldtentoonstelling van 1878. Deze olifant is afgebeeld, worstelend met een stropersstrik om zijn achterbeen. Naast het been schreeuwt een aap het uit van plezier (afb. 25, 26). Deze aap heeft geen medelijden met de olifant, maar wordt juist opgewonden door leedvermaak. Een ander voorbeeld is de slak, die zijn leven ongestoord voortzet, vlak naast de dramatische strijd van de Borneoër en de Orang-oetan. (afb. 27).²⁷¹ Bricon: het lijkt alsof Fremiet wil zeggen dat de natuur amoreel is.

.....

263 Dat is overigens een analogie met Baudelaire, die zijn leven lang onder bewindvoering van zijn dominante moeder stond: Charles Baudelaire, *Mijn hoofd is een zieke vulkaan: Brieven* (Amsterdam: De Arbeiderspers, 2021), hfdst. Inleiding.

264 Ook hier weer de analogie-theorie: een stabiele geest kan nooit een verwerpelijk beeld produceren.

265 Bricon, 'Frémiet (I)', 494–495.

266 Bricon, 'Frémiet (II)', 17; Bricon, 'Frémiet (I)', 496.

267 Bricon, 'Frémiet (II)', 18.

268 Ibid., 20. Bedoelt Bricon met een "vastgeroeste gewoonte" een verslaving?

269 Bricon, 'Frémiet (I)', 494. "[...] n'étant pas né pour la séduisante poésie des choses imaginées, il est demeuré un prosateur à la langue souple, ferme et précise il s'attache réellement à ce qu'il veut représenter, jusqu'à ce qu'il le comprenne, jusqu'à ce qu'il le tienne en son intelligence avec des détails vrais et dans un ensemble vrais, jusqu'à ce qu'il en soit le maître; [...]"

270 Ibid., 498.

271 Ibid. De olifant, ooit gemaakt voor de wereldtentoonstelling 1878 en opgesteld aan het Trocadéro, is nu te zien op het plein vóór het Musée d'Orsay, de orang-oetan is nog steeds te zien in het Muséum Nationale de



Afb. 25. Emmanuel Fremiet, Jeune éléphant pris au piège, 1878, brons, 360x222x312 cm., invnr. RF3752, Musée d'Orsay, Parijs (Chevillot S102).

Afb. 26. Emmanuel Fremiet, Jeune éléphant pris au piège, 1878, brons, 360x222x312 cm., invnr. RF3752, Musée d'Orsay, Parijs (Chevillot S102). Let op de aap bij de rechter-achterpoot van de olifant.

Fremiet liet zich er op voorstaan exact te werken, maar kunst is niet alleen een kwestie van meten en imiteren van de natuur. De levende kern van het kunstwerk is voor Bricon de ziel van de kunstenaar, onmeetbaar en onoverdraagbaar. Fremiet echter was een nogal burgerlijke figuur, die prijs stelde op zijn vakantietripjes (zie 4.4.3) en elke ochtend keurig op tijd in zijn atelier was, om tegen de avond weer thuis terug te keren voor het diner, in plaats van een kleurrijk en liederlijk leven te leiden, als een beest. Die laatste analogie zou veel hebben kunnen verklaren, maar die komt niet overeen met de werkelijkheid van de kunstenaarspersoonlijkheid.

De confronterende werkelijkheid in de sculptuur, door Fremiet zeer levendig en levensecht weergegeven in een meticulous precies gemodelleerd beeld, is echter chaotisch en amoreel. Dat is voor Bricon moeilijk in overeenstemming te brengen met de zintuiglijke waarneming, die volgens hem niet subjectief is, geladen met emoties, maar objectiverend. Volgens Bricon biedt Fremiet geen weergave van het kunstenaarsinnerlijk in zijn kunstwerken, hij is een observator met een objectiverend kunstenaarshandschrift. Daarmee is hij in staat het

.....

l'Histoire Naturelle, beiden te Parijs.

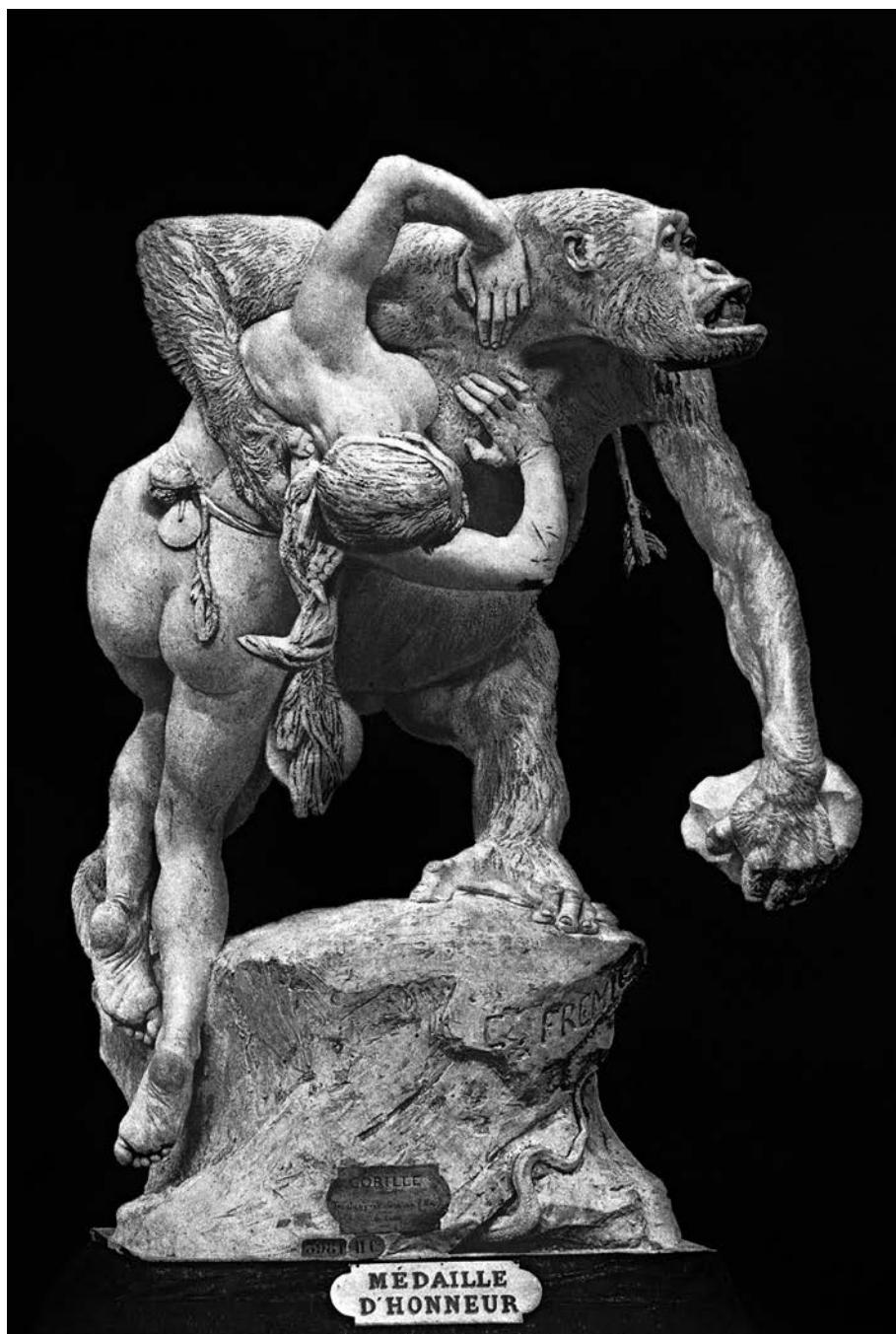


Afb. 27. Emmanuel Fremiet, Orang-outang étranglant un sauvage de Borneo, 1895, marmer, h. ca. 330 cm. hoog x 250 cm. breed Muséum Nationale d'Histoire Naturelle, Musée d'Anatomie Comparée in de Jardin des Plantes (Chevillot S146), zie slak rechts van de arm van de gewurgde man.

amorele weer te geven. Bricon zegt, dat in één kunstenaar de grootsheid van Jeanne d'Arc, die een eeuwige waarheid en een subliem geloof vertegenwoordigt, verenigd wordt met de vreselijke beesten, de afschuwelijke, onterecht triomfantelijke, gewelddadige mensapen, die Fremiet maakte om te tonen dat de mens beter is, grootser is, dan alles wat de natuur bevat.²⁷² De gorilla's zijn volgens Bricon daarmee geen uitingen van de verwrongen geest van de kunstenaar, maar ze vertegenwoordigen twee aspecten van één kunstenaarsgeest, die één enkele moreel hoogstaande idee wil illustreren. De beelden ontstaan niet zomaar uit de particuliere hersenspinsels van een eenzame kunstenaar, maar zijn gefundeerd in wetenschappelijke kennis, in de precieze anatomische waarneming en de exacte weergave, wat ze een langere houdbaarheid geven en een overstijgende kwaliteit. Die kwaliteit wordt versterkt door het door de kunstenaar gekozen weergavemoment in de combat. De prehistorische wilde-man vecht voor zijn leven met de beer, de Romeinse retiarius wordt aan de haren omhooggetrokken, maar zijn drietand steekt in de borst van de gorilla.

.....

²⁷² Bricon, 'Frémiet (II)', 22.



De algemene indruk bestaat, dat het beest moet worden bevochten, maar kijkend naar de beelden is het mijns inziens niet duidelijk wie zal overwinnen. Er blijft een spanning hangen, die vergelijkbaar is met de cliffhanger in de film of literatuur. De orang-oetan wurgt de Borneöer, maar die is nog niet dood, de gorilla ontvoert de vrouw, maar zij worstelt terug (afb. 28). Fremiet brengt ons in de positie van beschouwers van een voortgaand proces, waarvan niet geheel duidelijk is wat de uitkomst zal zijn. Pessimisten zullen zeggen dat de wereld teloor gaat omdat het beest zal winnen, optimisten zien nog mogelijkheden voor ontsnapping.

Het innerlijk leven van de kunstenaar, in Bricons woorden de psychologie, wordt door deze biografie uiteindelijk toch moralistisch geduid. In alle vier de voorbeelden van deze afdeling is moralisme een belangrijk criterium om Fremiets leven en werk te kunnen duiden, zelfs al probeert een biografie zoals Bricon een andere hulpwetenschap toe te passen.

CONCLUSIE

Fremiets biografieën zijn doortrokken van literaire verdichting, die het lastig maken, maar niet onmogelijk, om een feitelijk, objectiverend beeld te krijgen van de kunstenaar. Biografen willen een bepaald imago van de kunstenaar schetsen, zij hebben specifieke doelstellingen met hun levensverhaal. De bespreking van de gorilla kan soms bijdragen aan die narratief, soms niet. Ze willen laten zien hoe belangrijk of interessant de kunstenaar is. Zij zien de gorillabeelden als onderdeel van een groter geheel van werken, waardoor men al snel de conclusie kan trekken dat de biografieën niet voldoende informatie kunnen bevatten om de Gorille-N. en Gorille-F. in alle detail te kunnen begrijpen. Biografen beschrijven een gorillabeeld vaak als een combat tussen mens en dier. Soms trekken ze daaruit conclusies over de geestesgesteldheid van de kunstenaar, soms maken ze alleen een opmerking over de indruk die het beeld op hen heeft. Het beeld uit 1887, de Gorille-F. wordt besproken als medaillewinnaar op de Salon, wat Fremiets positie als gearriveerde kunstenaar bevestigt.

In het algemeen gebruiken biografen literaire verdichting om een bepaalde waarheid over het voetlicht te krijgen, zeker in de beschrijving van de jonge kunstenaar. Fremiets moeder wordt door hen steeds zeer positief besproken, terwijl zijn vader en tante niet aan bod komen. Zij zijn van meer belang dan je uit de biografieën zou kunnen lezen. De lezer wordt voorbereid op een kunstenaarsleven waarin de ruwe hardheid van het leven een rol speelt, ook in Fremiets sculptuur.

Afb. 28. Gorille-F.

Zijn werkzaamheden als jonge kunstenaar worden beschreven als griezelverhalen, terwijl die werkzaamheden ook kunnen worden geïnterpreteerd als een gedegen anatomische opleiding. Sterker gedefinieerd als constructies zijn de topoi, aan de kunstbiografie gerelateerde, steeds weer terugkerende motieven, die de kunstenaar plaatsen in een langere lijn van voorgangers. De wereld van literaire constructen en topoi wordt verlaten als biografen overgaan tot een beschrijving van de kunstenaar in zijn volwassen leven. Dan zijn moralisme en politiek veel belangrijkere factoren voor het kunstenaarsimago. De grote opdracht voor de Duitse familie Henckel von Donnersmarck, zo vlak na de Frans-Duitse oorlog aangenomen, zou makkelijk kunnen worden geïnterpreteerd als het heulen met de vijand en een verwijtbaar gebrek aan patriottisme. Dat zou voor Fremiet, de maker van één van de meest nationalistische monumenten in Parijs, de *Jeanne d'Arc*, een onuitwisbare schandvlek opleveren op een verder maagdelijk nationalistisch blazoën. In biografieën wordt deze opdracht dan ook zeer summier of niet genoemd.

Om zichzelf als kunstenaar te kunnen manifesteren, moest Fremiet zich wat meer verwijderen van de ambachtelijke wereld van illustratoren en modelmakers in het museum en zich meer als een controversieel kunstenaar manifesteren. Het is mijns inziens plausibel dat hij daarom de Gorille-N. aanbood aan de jury van de Salon van 1859 met de verwachting dat dit beeld zou worden geweigerd. Hij was al toegelaten om andere beelden, die verder niet zo controversieel waren, te laten zien op deze Salon. Het schandaal dat volgde op de afwijzing van de Gorille-N. pakte voor Fremiet voordelig uit, omdat hij meer als een kunstenaar en minder als ambachtsman kon worden beschouwd. De biografen zien de gorilla niet als een keerpunt in Fremiets kunstenaarschap.

De volgende hoofdstukken zijn bedoeld om meer antwoorden te geven op de vragen die de Gorille-N. en Gorille-F. oproepen, iets waarover de algemene kunsthandoeken en biografieën niet altijd uitsluitsel geven. In hoofdstuk 3 wordt onderzocht hoe Fremiets opleiding en ontwikkeling verliep, vooral gerelateerd aan de Jardin des Plantes, en hoe het mogelijk was dat Fremiet al relatief snel na de eerste ontdekking van de gorilla een zo naturalistische weergave van het dier kon realiseren. Die leidde tot de Gorille-N. De Gorille-F. is het hoofdonderwerp van hoofdstuk 4, een beeld dat meer als een Neo-Florentijnse persiflage kan worden geïnterpreteerd dan een natuurhistorische reconstructie, zoals de Gorille-N. is. Voor de Gorille-F. is de traditie van de roef van belang, een thema dat al bekend is uit de Renaissance, en in de prachtigste sculpturen is verbeeld, maar dat tegelijkertijd verwijst naar misbruik en seksualiteit tegen

de wil van het slachtoffer in. De lading van een verkrachtingsscene is van groot belang in hoofdstuk 5, omdat in de context van de Frans-Duitse oorlog, Fremiets Gorille-F. werd gezien als een allegorie op de politieke spanningen tussen Frankrijk en Duitsland.