



Zwischen Décor und Délicatesse –
Floras seelenhafte Souveränität in E. Sonrels
Le Cortège de Flore

Masterarbeit

Künstlerisches Lehramt mit Bildender Kunst M.Ed. mit KW Schwerpunkt

Akademie der Bildenden Künste Stuttgart

Vorgelegt von Elisabeth C. Mayer

Matrikelnr.: 9469

Mail: elisabethcharlotte.mayer@stud.abk-stuttgart.de

Telefon: 01575 4439470

Erstgutachter/in: Prof. Dr. Michael Lüthy

Zweitgutachter/in: Prof. Dr. Nils Büttner

Stuttgart, 06.06.2026.





Inhalt

1. Der Einzug des Frühlings	3
2. Von der Knospe zur Blüte – Sonrels Anfänge und Umfeld.....	8
3. Le Cortège de Flore	
3.1. <u>Blütezeit und Resonanzraum</u>.....	12
3.2. <u>Im Zug der Figuren</u>	
3.2.1. Töchter der Anmut – Zwischen Muse und Floraison.....	16
3.2.2. Die Mutter der Blumen	19
3.2.3. Die Heilige des Frühlings – Flora als Maria	20
3.2.4. Die Schönste unter den Blumen– Flora als Venus	23
3.2.5. Durch Natur und Nation – Flora als Marianne.....	27
4. Auf grüner Flur um 1900	
4.1. <u>Im Rankenwerk des Décor</u>	33
4.2. <u>Durch den Schleier der Délicatesse</u>	38
4.3. <u>Aus der Wurzel seelenhafter Souveränität</u>	47
5. Im Nachhall der Frühlingsvision -	
Flora zwischen Décor, Délicatesse und Souveränität.....	56
 6. Anhang	
6.1. <u>Bibliographie</u>	
6.1.1. Primärliteratur.....	60
6.1.2. Sekundärliteratur.....	62
6.2. <u>Abbildungsverzeichnis</u>	64

1. Der Einzug des Frühlings



Abb.2

„[...] Süße, wohlbekannte Düfte streifen ahnungsvoll das Land. [...] Horch, von fern ein leiser Harfenton! Frühling, ja du bist's! Dich hab ich vernommen!“¹

So entfaltet sich im Frühjahr 1897 ganz im Sinne von Eduard Mörikes „*Er ist's*“ ein Bildraum frühlingshafter Arkadiensehnsucht in einem Aquarell, welches eine, von der Göttin Flora angeführte, Prozession in sinnlich aufgeladener Sphäre bereitet: *Le Cortège de Flore* von Elisabeth Sonrel (1874-1953) (Abb.2).

Die ästhetisch verdichtete Frühlingsvision präsentiert sich in Form der einziehenden Göttin und ihrem Gefolge: Aus dem Dunkel eines viriden Hains ergießt sich eine sanft erwachte Lichtung – still, und doch von Lebendigkeit durchzogen. Die milde Luft ist erfüllt vom süßen Duft blühender Zweige und dem frischen Grün junger Blätter. In der Ferne ruht ein See gleich einem matten Spiegel des Himmels, während sich zarte Harfenklänge zaubrisch in die Stille legen. Bereits zeitgenössische Kritik würdigte die Komposition als „*gracieuse*“ und von außergewöhnlicher Frische, deren leuchtende Farben und poetische Imagination das Talent der Künstlerin unterstreichen.²

¹ s. Mörike 1832, S.330.

² s. Hoffmann 1897, S.1899. „Le Cortège de Flore par Mlle Sonrel est une gracieuse composition, ornée de décors d'une fraîcheur exceptionnelle: tout un charmant cortège aux couleurs vives et brillantes accompagne

Die Darstellung des Frühlings besitzt jedoch eine lange ikonographische Tradition. Inspiriert von Ovids Festkalender steht meistens die Göttin Flora im Mittelpunkt einer mit Blumen gespickten Szene der mythologischen Bildkunst. Hier wird entweder die Fülle selbst in neidvolles Erblassen versetzt oder der Moment vor Floras, durch den Windgott Zephyr ausgelöste, apotheotischen Transformation gezeigt. Eng verbunden mit ihren Darstellungen ist die allegorische Bildsprache. Häufig weibliche Personifikationen, zu denen auch Flora zählt, dienen dazu, abstrakte Begriffe zu verlebendigen. Die Göttin verkörpert somit nicht nur Naturphänomene und ihre elysischen Anklänge, sondern transportiert zugleich die diesen Phänomenen zugeschriebenen Werte wie Muße, Schönheit, Jugend und Erneuerung.

Im Symbolismus des späten 19. Jahrhunderts gewinnt diese Bildsprache durch seine Bilder als Träger mystischer Versenkung eine neue Dimension. Man wollte nicht nur darstellen, sondern innere Zustände und verborgene Bedeutungen nach außen kehren. In Gemälden, Mythen und Legenden werden Vorbilder für Verhalten und Erleben gegeben, die man erforschen muss, wenn man verstehen möchte, wie Menschen fühlen und handeln.³ Die Kunst wird dabei zum Medium zwischen Sichtbarem und Unsichtbarem, zwischen Realität und Imagination.

Vor diesem Hintergrund lässt sich auch Sonrels Werk verorten. Ihr Œuvre ist geprägt von der weiblichen Figur, die in der Kunst des Fin de Siècles in Frankreich als *Femme fatale* oder *Femme fragile* eine zentrale Rolle spielen. Sonrels Figuren orientieren sich jedoch häufig an letzterer und verkörpern ein ruhiges, harmonisches Ideal einer Zeit, in der weibliche Identität zunehmend als Bedrohung traditioneller Geschlechterordnungen wahrgenommen wurde.

Dennoch schafft sie es, besonders ihrer Flora eine souveräne Wendung zu geben, was somit

als bewusste ästhetische und ideologische Positionierung erscheint.

Stilistisch bewegt sich Sonrel zwischen Symbolismus und Art Nouveau, ohne sich jemals eindeutig einer Strömung anzuschließen.⁴ Besonders deutlich wird bei *Le Cortège de Flore* jedoch der



Abb.3

Flore, richement parée, dans une campagne verdoyante; cette aquarelle fait honneur à l'imagination de l'artiste et au talent du peintre.“

³ vgl. Schuster 2022, S.29.

⁴ s. Schurr, S. 423. Gerhard Schurr schreibt in *Dictionnaire des Petits Maîtres de la peinture* im Besonderen über *Le Cortège de Flore*, dass das Gemälde zwischen Präraphaelismus und Symbolismus liege, ohne dass sie sich jedoch dieser Strömungen angeschlossen hätte, die sie übrigens ignorierte. Es gibt auch keine Belege, dass sie mit Symbolisten Kontakt gehalten hätte.

Einfluss Sandro Botticellis und seiner *Primavera* (Abb.3). Denn spätestens seit einer Italienreise im Zuge ihres Studiums an der Académie Julian, war Sonrel in den Bann seines Vorbildes geraten⁵. Wie beim florentinischen Meister stehen auch bei ihr die weiblichen Figuren im Zentrum einer idealisierten Natur, eingebettet in eine ornamentale, rhythmisch strukturierte Komposition.

Dennoch bleibt ihr Werk eigenständig, da es dekorative Elemente des Art Nouveau mit der Introspektion symbolistischer Bildwelten vereint und keinen heilen Garten zeigt, sondern einen hieratischen Einzug in die Natur. Im Mittelpunkt dieser Arbeit soll die Frage stehen, wie Sonrel das Motiv des Frühlings interpretiert und gestaltet. Damit formuliert sie, jenseits der männlich dominierten Symbolismus-Tradition, eine autonome, poetische Bildsprache weiblicher Innerlichkeit, in der das Weibliche nicht nur Objekt, sondern schöpferisches Prinzip ist. Sie transformiert in *Le Cortège de Flore* das Motiv des Frühlings zu einer Szene seelenhafter Souveränität, indem sie sich zwischen dem Décor des Art Nouveau und der symbolistischen Délicatesse des Fin de Siècles bewegt. Sonrel soll also als eigenständige Stimme gewürdigt werden, die in Floras Prozession über dekorative Schönheit hinaus eine visionäre Versöhnung von Spiritualität und Sinnlichkeit im Einklang mit der Natur formuliert.

Doch trotz ihrer zeitgenössischen Bekanntheit ist Sonrel in der Forschung bislang nur randständig behandelt worden. Vorhandene Literatur konzentriert sich meist auf den französischen Symbolismus oder den florierenden Jugendstil. Während Künstler wie Maurice Denis, Pierre Puvis de Chavannes oder Alphonse Mucha intensiv untersucht sind, fehlt es an detaillierten Analysen ihres Werkes. Insbesondere *Le Cortège de Flore* wurde bislang nicht umfassend ikonographisch erschlossen. Es existieren zwar einzelne Einträge Pariser Salonkataloge und Ausstellungstexte, doch keine tiefgehende Analyse. Diese Arbeit setzt hier an und versteht sich als Beitrag dazu, das Puzzle „Sonrel“ ein wenig mehr zu lösen. Denn sie wird neben diversen Kunst und Kultur-Blogs im Internet, wie etwa in Karin Haanappels „*Elisabeth Sonrel, een Art Nouveau kunstenares*“ des Instituut voor Vrouwelijke Kunstgeschiedenis⁶, oder An van Camps Beitrag über Sonrel für das Ashmolean Museum in Oxford⁷, und der ein oder anderen Erwähnung in Künstlerlexika wie dem *Dictionnaire des*

⁵ vgl. Treydel 2013, S.53 und Schurr 1996, S.422.

⁶ Haanappel: „*Elisabeth Sonrel, een Art Nouveau kunstenares*“, 2013. [URL: <https://www.artedelledonne.nl/elisabeth-sonrel-een-art-nouveau-kunstenares/?brid=R6rppCA58OpQtdMwHKU43A> (22.03.2026)].

⁷ van Camp: „*Elisabeth Sonrel – Les Rameaux*“, 2020. [URL: <https://www.ashmolean.org/article/elisabeth-sonrel-les-rameaux> (26.03.2026)].



Petits Maîtres de la peinture von Gerhard Schurr oder dem allgemeinen Künstlerlexikon, selten wissenschaftlich beachtet. Doch da Ausnahmen bekanntlich die Regel bestimmen, sei an dieser Stelle eine Kunsthistorikerin erwähnt, deren Erkenntnissen diese Arbeit viel verdankt: In ihrem Beitrag über Elisabeth Sonrel im *Bulletin des amis de Sceaux* von 2009 bezeichnet Charlotte Foucher Sonrel als „*artiste oubliée*“, als vergessene Künstlerin, die einer Wiederentdeckung mehr als würdig sei.⁸ Und zurecht hebt sie in ihrer Analyse hervor, wie schwierig es ist, Sonrels Werk als Gesamtes zu fassen, da sich der Großteil ihrer Arbeit in Privatbesitz befindet.⁹

Doch auch, wenn Sonrels Werk zersplittert zu sein scheint, sind es ihre Frauendarstellungen umso weniger. Denn innerhalb des idealen weiblichen Archetyps zeigt Sonrel eine vorbildliche ikonographische Vielfalt, die von der heiligen Mutter Maria über die jungfräuliche Muse bis zur mythologischen Heldin reicht. Und genau das soll im Geiste der Allegorese in dieser Arbeit, im Werkvergleich neben der biographischen Einordnung und formalen Analyse, erörtert werden: Die Figur der Flora als Maria, Venus und Marianne. Des Weiteren folgt eine Erörterung von Sonrels Positionierung der Flora zwischen dem Décor und der Délicatesse ihrer Zeit in einer „seelenhaften Souveränität“, die in der Darstellungsgeschichte der Flora einzigartig ist, und gleichzeitig Sonrels eigene Stellung als Künstlerin der Jahrhundertwende spiegelt.

Doch was ist seelenhafte Souveränität genau? Folgt man dem Deutschen Wörterbuch der Gebrüder Grimm, zitieren diese Johann Heinses *Ardinghello und die glückseligen Inseln* (1787) bei ihrer Beschreibung des Adjektivs¹⁰: Seelenhaft sei jener, der jemandem „*seine Hochachtung wirklich auf eine seelenhafte Art, nicht bloß mit Tand und Worten*“ zu erkennen gibt.¹¹ Also jemand oder etwas, das innerlich echt, aus der Seele heraus, existiert. Dabei ist es wichtig, seelenhaft von dem etwas schwereren seelenvoll, welches tiefen poetischen Gefühlswelten Ausdruck verleiht, und dem neutraleren seelisch, welches das innere Erleben allgemein beschreibt, zu unterscheiden. Die seelenhafte Souveränität bei Sonrels Flora erhebt somit die Abundanz des Frühlingsbildes in einer „tandlosen“ Manier auf das Ideal der antiken mythologischen *aurea aetas* ohne sich komplett einer Bildtradition unterzuordnen.

⁸ s. Foucher 2009, S.1.

⁹ vgl. Foucher 2008, S.17.

¹⁰ s. Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. „*seelenhaft*“, Sp. 15, Z.47.

¹¹ s. Heinse. *Ardinghello und die glückseligen Inseln*. 1787, Kapitel 28, 4. Teil.

Nach Heinse kann über ein Kunstwerk am treffendsten jedoch nur urteilen, wer sowohl die dargestellte Natur genau kennt, als auch die Grenzen der Kunst versteht.¹² Das bedeutet den fachkundigen Blick sowohl hingebungsvoll als auch kritisch anzuwenden. Bereits Albrecht Dürer unterschied in seinem Lehrbuch über Malerei zwischen einem bloßen Sehen und einem verstehenden Erfassen künstlerischer Prozesse.¹³ In diesem Sinne erscheint die Geschichte der Kunst als ein Versuch à la Nietzsche mit geschriebenem Wort das Geschehene festzuhalten, um somit etwas Formlosen eine Form zu geben.¹⁴ Aber wie genau der Inhalt eines Kunstwerks festgehalten werden kann, und wie sich dieser zu seiner Formgebung verhält, ist immer Ausdruck spezifischer gesellschaftlicher, historischer oder ästhetischer Konzepte, die stets Spuren der Bedingungen ihrer Entstehung in sich tragen. Und im Moment der Interpretation unterliegen Bilder immer einem Medientransfer. Denn, was Sonrel hier zeigt, muss im Zuge einer Interpretation aus dem Medium der Aquarellmalerei in das der Sprache übersetzt werden. Für die betrachtende Analyse hat das zur Folge, dass es das „Gemälde“ als eines der Zeit enthobenes Fixum, welches man dank der Erklärung Dritter zu kennen meint, weder gibt noch gab. Die hier folgende Übersetzung ist also ein Angebot auf Auslegung. Denn - wie Ovid so passend schon in seinen *Fasti* über Flora schrieb, solle sie eigentlich am besten selbst lehren, wer sie sei, denn „*der Menschen Meinung ist irreführend.*“¹⁵

Dennoch sei hier die Bemühung unternommen, dem Geist der schreitenden Flora durch Sonrels Blick und ihren Deutungskonventionen gerecht zu werden. Und ganz nach Wittgensteins philosophischen Untersuchungen über das Sehen erfordert *Le Cortège de Flore* auch eine Art der Betrachtung, die über bloße Beschreibung hinausgeht.¹⁶ So soll es der Flora in ihrer schreitenden Manier gleichgetan, und durch die bunte Flur an Auslegung gewandelt werden.

¹² ebd. Kapitel 2, 1. Teil.

¹³ vgl. Dürer 1908, S. 166. „*Dorum wer do will, der hör und sech, was ich mach.*“ Das „Hören“ bezieht sich auf das Unterrichten im Wissen, das „Sehen“ auf die Unterrichtung im Zeigen der Kunst selbst.

¹⁴ vgl. Nietzsche S. 23. Er kritisiert in seiner Kritik am historischen Wissen den Umgang mit der „Geschichte“ als eine überwältigende Ansammlung zusammenhangloser Fakten, die den Menschen eher lähmen als lehren und so den Anspruch einer objektiven Geschichtswissenschaft grundsätzlich infrage stellen.

¹⁵ vgl. Ovid 191, 111. „*Ipsa doce, quae sis! Hominum sententia fallax.*“

¹⁶ vgl. Wittgenstein 1953, S. 193. Nach ihm sehen wir die Dinge immer so, wie wir sie deuten. Die Illustration eines Quaders kann je nach der Deutung des Betrachtenden entweder als Kiste, Glaswürfel oder Drahtgestell gesehen werden.



2. Von der Knospe zur Blüte – Sonrels Umfeld und Anfänge

Der erste Schritt führt somit durch die Zeit der Jahrhundertwende nach Frankreich, wo Sonrels Gemälde entstand. Hier treffen gleich zwei Kunstströmungen aufeinander, die von Historikern allgemein als Symbolismus und Art Nouveau bezeichnet werden. Beide Strömungen überschneiden sich nicht nur zeitlich, sondern auch inhaltlich, wobei der Symbolismus durch seine Darstellung von mystischen Stimmungen oft die inhaltliche Seite, das „Was“, und der Art Nouveau mit seinen geschwungenen Linien und floralem Décor die formale Seite, das „Wie“, an der Schwelle zur Moderne prägten.

Abgeleitet vom griechischen „*sýmbolon*“ (σύμβολον), was Erkennungszeichen oder Sinnbild bedeutet¹⁷, bezeichnet der Symbolismus eine internationale Kunst- und Literaturströmung, die sich im Sinne von Stéphane Mallarmés geprägter Maxime, nicht die Dinge selbst zu malen, sondern die Wirkung, die sie haben, entfaltete.¹⁸ Symbolismusexpertin Patricia Mathews, beschreibt in ihrem Buch *Passionate Discontent* seine Entstehung als Folge tiefgreifender gesellschaftlicher, ökonomischer und kultureller Umbrüche, die die Stabilität der Dritten Republik Frankreichs bedrohten.¹⁹ Als bewusste Gegenbewegung zum Naturalismus sollte diese neue Weltsicht dabei helfen, jegliche Ängste und Unsicherheiten in Bezug auf den korrupten Bourgeois-Wertekatalog zu lindern. Sein zentrales Anliegen besteht darin, nicht die äußere Erscheinung der Dinge abzubilden, sondern auf eine dahinterliegende, ideelle verborgene Wirklichkeit zu verweisen.

Theoretisch fundiert wurde diese Ausrichtung maßgeblich durch das „Symbolistische Manifest“, das der Dichter Jean Moréas 1886 veröffentlichte. Darin definiert er symbolistische Kunst als eine Praxis, die Ideen nicht direkt ausdrückt, sondern in erfahrbare Bilder übersetzt, die über sich hinausweisen. So können sich laut Moréas die Bilder der Natur nicht selbst zeigen, sondern sie seien als sinnliche Erscheinungen dazu bestimmt, aus dem Künstler emporzusteigen, der seine spirituellen Affinitäten mit besagten ursprünglichen Ideen

¹⁷ vgl. Schuster, S.55. Laut ihm hat das Wort Symbol verschiedene Bedeutungen, wie die Art der bildsprachlichen Umsetzung (so erkennt man Psyche beispielsweise am Symbol der Schmetterlingsflügel) oder ein Bild oder Wort, das an die Stelle eines anderen zensierten tritt.

¹⁸ vgl. Mallarmé, S.1440. „*Peindre non la chose, mais l'effet qu'elle produit*“: Er formulierte dieses ästhetische Prinzip in einem Brief im Jahr 1864.

¹⁹ vgl. Mathews, S. 29-30. Das Klima der letzten dreißig Jahre des 19. Jahrhunderts soll vor allem durch das Aufkommen von antimaterialistischem Idealismus nach dem Zusammenbruch der Union Générale Bank, sozialistischem und antikapitalistischem Aktivismus gegen industrielle Ausbeutung, den verlorenen französisch-preußischen Krieg, oder auch feministischen Bewegungen eine einzige Krise gewesen sein.

darstellt.²⁰ Diese Verbindung basiert jedoch, ganz im Sinne des theologischen *per visibilia ad invisibilia*²¹, auf intuitivem Austausch zwischen der materiellen und der geistigen Welt.

Sonrel scheint so durch ihre sinnbildliche Darstellung der Flora mit ihrer Naturbringenden Entourage der symbolistischen Annahme, dass alle Kunst Teil eines universalen Beziehungsgefüges sei, zu entsprechen, indem sie der mystischen Bemühung, das Göttliche zu erfassen, folgt.²²



Abb.4

Elisa Marie Stéphanie Adrienne Sonrel wurde am 18. Mai 1874 in Tours geboren.²³ Sie entstammte einer bürgerlichen Familie, in der sich berufliche Seriosität mit ausgeprägter künstlerischer Empfänglichkeit verband. Ihr Vater, Nicolas Stéphane Sonrel, war Militärarzt und zugleich talentierter Teilzeit-Künstler, dessen zeichnerische Arbeiten, etwa die Landschaft *La*

Cisse à Vouvray (Abb.4), bereits zu Lebzeiten Anerkennung fanden.²⁴ Auch mütterlicherseits bestand ein enger Bezug zur Kunst. Ihr Onkel, ein Richter und Berater am Berufungsgericht von Bordeaux, wurde zeitgenössisch als begnadeter Aquarellist, als „*aquarelliste de talent*“, beschrieben, und verkörperte exemplarisch jene familiäre Verbindung von bürgerlicher Stellung und künstlerischer Praxis.²⁵ Vor diesem Hintergrund erscheint es plausibel, dass Sonrels erste künstlerische Ausbildung insbesondere durch ihren Vater erfolgte, der ihr grundlegende Techniken in Aquarell, Gouache und Tusche vermittelte und ihre Begabung früh erkannt und gefördert hat.²⁶ Ihre Vorliebe für Frauendarstellungen kann man bereits in

²⁰s. Moréas, S. 130-131. „*Ainsi, dans cet art, les tableaux de la nature [...] ne sauraient se manifester eux-mêmes: ce sont là des apparences sensibles destinées à représenter leurs affinités ésotériques avec des idées primordiales.*“

²¹s. Röm 1,20, Elberfelder Bibel. Schon in den Paulusbriefen wird aufgefordert, Gottes unsichtbares Wesen an der Welt und seinen Werken wahrzunehmen.

²² vgl. Maclair, S. 86. Er schrieb 1901 davon, dass Kunst Wahrheit durch das Rekreatieren der Vibrationen des Universums aufdecken kann. (vgl. Mathews, S.7)

²³ Tours, archives municipales, acte de naissance d'Elisa Marie Stéphanie Adrienne Sonrel, 18 mai 1874 (série E/ n° 408).

²⁴ vgl. Documentation Musée des Beaux- Arts de Tours, s. Foucher 2008, S.9. Sonrel schrieb im November 1890 an den Bürgermeister von Tours mit der Bitte, dass das Museum doch einen Blick auf seine Kohlelandschaft werfen solle, nachdem der Kurator des Museums den großen Wunsch geäußert habe, doch ein Werk Sonrels besitzen zu wollen: „*Monsieur le Conservateur du musée m'ayant témoigné un très grand désir de posséder pour le musée de Tours un de mes dessins.*“

²⁵ vgl. Roy 1932, S.102. „*M. le conseiller Gillet [...] était aquarelliste de talent. [...] La distinguée aquarelliste Élisabeth Sonrel, née à Tours, était sa nièce.*“

²⁶ vgl. Treydel S. 53.



Abb.5

dem 1889 entstandenen Aquarell *Composition* (Abb.5) sehen, welches eine Gruppe von siebzehn bunt-sommerlich gewandeten jungen Frauen in ausgelassenem Reigen zeigt. Dieses aufgeschlossene familiäre Milieu bot günstige Voraussetzungen für ihre weitere Ausbildung, die sie

1891 an der Académie Julian in Paris fortsetzte, eine der wenigen Institutionen, die Frauen eine professionelle künstlerische Schulung ermöglichten.

In Paris angekommen, traf sie auf ein künstlerisches Umfeld, das zugleich von institutioneller Strenge und tiefgreifenden Umbrüchen geprägt war. Trotz eines vergleichsweise hohen Anteils von Frauen blieb ihnen die volle Anerkennung als professionelle Künstlerinnen aufgrund mangelnder Förderung weitgehend verwehrt. Die staatlich finanzierte École des Beaux-Arts, die zentrale Ausbildungsinstitution und Garant akademischer Legitimation, blieb Frauen bis 1897 beispielsweise verschlossen.²⁷ Selbst grundlegende Bestandteile der akademischen Lehre, wie das Aktstudium, waren für Frauen stark reglementiert oder gänzlich unzugänglich. Während männliche Studenten regelmäßig nach dem nackten Modell arbeiteten, war dies Frauen entweder untersagt oder nur unter Einschränkungen, etwa mit teilweise verhüllten Modellen, gestattet.²⁸ Sonrels Entscheidung sich an der 1868 von Rodolphe Julian gegründeten Akademie einzuschreiben ist somit als strategisch notwendige Wahl zu verstehen. Seine Akademie hatte sich als bedeutendste private Alternative etabliert, bei der Sonrel Unterricht bei dem renommierten Maler Jules Lefebvre, der selbst in der akademischen Tradition der École des Beaux-Arts ausgebildet worden war, erhielt.²⁹ Anders als an der École konnten Studierende ihren Aufenthalt flexibel und individuell gestalten. Die Académie Julian verband somit eine konservative künstlerische Ausrichtung mit einer vergleichsweise progressiven institutionellen Struktur. Besonders die Einrichtung separater Ateliers für Frauen, die über ganz Paris verteilt waren, entsprachen in ihrer Ausstattung und ihrem Lehrprogramm den Männerklassen weitgehend.³⁰ Eine frühe Teilaktstudie Sonrels

²⁷ s. van Camp, S.27-29.

²⁸ vgl. Nochlin, S.24. Erst ab 1893 durften Frauen vom Modell arbeiten, welches aber immer mindestens „partially draped“ sein musste.

²⁹ vgl. Fehrer 1989, S.1 ff. Hier wird Sonrel als „Painter, Watercolorist und Illustrator“ unter Lefebvre gelistet.

³⁰ s. Fehrer 1994, S.754. Sonrel dürfte eines der von Lefebvre geleiteten Studios in Montmartre besucht haben, etwa in der 28 Rue Fontaine oder 5 Rue Fromentin.

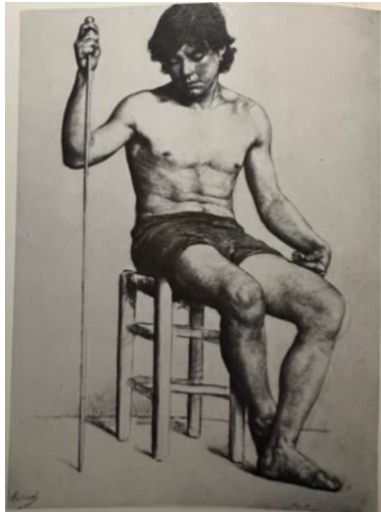


Abb.6

(Abb.6) belegt nicht nur die bemerkenswerte künstlerische Reife der damals erst Siebzehnjährigen, sondern verweist zugleich auf die Qualität der Ausbildung und jene technische Sicherheit, die ihr späteres Werk prägen sollten.³¹

Geprägt wurde Sonrel jedoch am meisten von der Salonlandschaft und deren geschlechterideologischen Spannungen, der sie seit 1893 regelmäßig angehörte. Die Kunst wurde von dichotomen Weiblichkeitsentwürfen mit der Frau als ewige Inspiration, sei es als *Femme fragile* oder *Femme*

fatale, beherrscht.³² Beide Konzepte lassen sich als Neuformulierungen eines auf Darwin zurückgreifendes Denkmuster verstehen, welches die „*Frau als intuitive Natur*“ dem männlich zugeschriebenen Bereich von Kultur und höherem Bewusstsein gegenüberstellte.³³ Innerhalb dieses Diskurses erschien Weiblichkeit zugleich als moralisches Ideal und als latente Bedrohung: kontrolliert passiv und rein, entfesselt jedoch als übersteigerte, zerstörerische Kraft imaginiert³⁴.

Parallel zu dieser Ambivalenz etablierte sich mit der *Femme nouvelle* als *Femme artiste* ein neuer Frauentypus, der Bildung und Unabhängigkeit anstrebte und damit traditionelle Rollenzuweisungen, die Biologie dem eigenen Schicksal gleichsetzte, infrage stellte. Schriftstellerin Clarisse Bader schrieb 1883, dass Frauen durchaus dazu in der Lage seien, dem Louvre würdige Werke zu erschaffen, aber sie dürften dies nur unter einer Bedingung tun, nämlich wenn sie ihre häuslichen Pflichten nicht vernachlässigten.³⁵ Institutionell manifestierte sich dies besonders in Ausstellungspraktiken. So untersagte etwa der Salon de la Rose Croix Frauen explizit die Teilnahme, während sie gleichzeitig als Bildmotive omnipräsent blieben.³⁶ Doch auch dort, wo Frauen formal Zugang zu den Pariser Salons hatten, eine Errungenschaft der postrevolutionären Öffnung des Ausstellungswesens, wurden

³¹ vgl. Fehrer 1989, n°48. Zum 50. Jubiläum der Académie Julian gab es 1989 eine Ausstellung in New York mit ausgewählten Arbeiten der Professoren und besten Studierenden. Sonrel hat es mit dieser Zeichnung als eine der wenigen Frauen in die Ausstellung geschafft, da sie als Frau ein ungewöhnliches Talent im Zeichnen von Männern zeigte. Ironischerweise sollte Sonrel später fast ausschließlich Frauen malen.

³² vgl. Bonheur 1889, S.25.

³³ vgl. Darwin 1871, S.326.

³⁴ Das Gemälde *Vampir* (1895) von Edvard Munch beispielsweise zeigt das Potential weiblicher Sexualität, die sich über einen bewegungsunfähigen Mann beugt und ihn auszusaugen scheint.

³⁵ vgl. Bader 1885, S.470.

³⁶ s. Péladan 1891, S.14. Im Monitorium des Ordens heißt es, dass kein Werk einer Frau jemals vom Orden ausgestellt oder ausgeführt werden solle. „*Suivant la loi Magique aucune œuvre de femme ne sera jamais n exposée ni exécutée par l'Ordre.*“

sie weiterhin kritisch gemustert.³⁷ Denn ganz im Sinne von Nietzsches Äußerung, dass die Frau eher durch Arbeiten niederer Art, wie verzierendes Handwerk oder Briefschreiben, zu gefallen haben wolle³⁸, warnten zeitgenössische Stimmen wie Octave Uzanne vor der destabilisierenden Gefahr, die von diesen *Femme artistes* angeblich ausging, da sie durch ihre Mittelmäßigkeit die Salons geflutet haben sollen.³⁹

Als eigenständig in Salons ausstellende Künstlerin, entspricht Sonrel sowohl der Rebellion als auch den Anpassungszwängen der *Femme artiste*: Da sie mit der Freiheit auszustellen eben auch den Erwartungen des Publikums genügen musste, liegt es nahe, dass ihre auf das feminine Idealbild forcierte Position, eine Folge dessen war. Dazu kam auch noch, dass sie, anders als viele ihrer Zeitgenossinnen, keinerlei Bindungen zu einem etablierten männlichen Künstler hatte.⁴⁰ Ihr lediger Status widersprach den gesellschaftlichen Erwartungen an weibliche Lebensentwürfe, während sich ihr Werk mit seinen ästhetischen Anforderungen deckt. Und *Le Cortège de Flore* ist ein Paradebeispiel für diesen Balanceakt.

3. „*Le Cortège de Flore*“

3.1. Blütezeit und Resonanzraum

Sonrel wurde durch ihre Ausbildung an der an der Académie Julian schon früh an den Kunstmarkt der Pariser Salons vorbereitet. Einmal im Monat gab es Akademie intern einen Wettbewerb, bei dem die Professoren die Arbeiten der Studierenden anonym bewerteten.⁴¹ Es soll Julian wichtig gewesen sein, dass seine angehenden Künstlerinnen und Künstler einen möglichst sanften Übergang in das Salonleben hatten, was die Tatsache, dass Sonrel *Le Cortège de Flore* am 20. April 1897 im Salon der Société des Artistes Français präsentierte, erklären mag.

Un coin du Salon en 1880 (Abb.7), ein Gemälde Edouard Dantans, zeigt in welcher Umgebung Sonrel ihre *Cortège* wohl auch präsentierte. Dieser Salon hatte 1897 seine letzte Ausstellung im Palais de l'Industrie, bevor er im Folgejahr in den extra dafür neu gebauten Grand Palais umzog. Da die Abrissarbeiten schon 1896 begannen, muss speziell diese

³⁷ vgl. Kuhn, S.199.

³⁸ vgl. Nietzsche S.432-33.

³⁹ vgl. Uzanne 1910, S.264.

⁴⁰ S. Claudel 1917, S.281. Zu diesem Thema äußerte sich Camille Claudel folgendermaßen: „*On me reproche (ô crime épouvantable) d'avoir vécu toute seule...*“ (Man wirft mir vor (oh schreckliches Verbrechen), allein gelebt zu haben...)“

⁴¹ Vgl. Fehrer 1994, S.754.



Abb.7

Ausstellung eine besonders bewegte gewesen sein. Doch auf der einzigen Fotografie von Sonrels Gemälde (Abb.8), auf der man *Le Cortège de Flore* zusammen mit einem weiteren Gemälde, *Les Rameaux* (Abb.9), ausgestellt sieht, ist davon nichts zu erkennen. Ruhig und souverän steht die Künstlerin wie die Frauen ihrer Bilder, vor ihnen.⁴²

Die Präsentation von *Le Cortège de Flore* verdeutlicht zudem Sonrels strategische Positionierung innerhalb des etablierten Ausstellungssystems. Indem sie das Werk gemeinsam mit *Les Rameaux* zeigte, verband sie religiöse Thematik, hier einen andachtsvollen Moment des Palmsonntag Gebets, mit mythologischer Allegorie und bewegte sich so zwischen institutionell legitimierten und moderneren, poetischen Bildformen.⁴³ Während religiöse



Abb.8

Darstellungen traditionell als moralisch akzeptiert galten und häufig von kirchlichen Institutionen erworben wurden, richteten sich mythologische Motive stärker an ein bürgerliches Sammlerpublikum.⁴⁴ Sonrel nutzte diese Dualität, um sowohl künstlerische Vielseitigkeit als auch technische Virtuosität zu demonstrieren.

⁴² vgl. Foucher 2008, S.87. *Le Cortège de Flore* ist ein Fall einer typischen Provenienzlücke. Nach der Präsentation im Salon, wurde das Aquarell bei der Biennale der Société des Arts de Mulhouse ausgestellt und dort wahrscheinlich von einer Mulhouser Privatperson erworben. Zwischen 1913 und 1922 schenkte Charles Bloch das Gemälde der Société Industrielle de Mulhouse (SIM), bevor es in die Sammlungen des Musée de Beaux-Arts de Mulhouse aufgenommen wurde.

⁴³ vgl. van Camp, S.27-29. Die Posen der Frauen in *Les Rameaux* basieren laut ihr auf Magdalena Bär und Dorothea Kannengießer aus der *Darmstädter Madonna* (1526) von Hans Holbein dem Jüngeren. Sonrel soll dieses Gemälde durch seine vielen Reproduktionen seit den 1870ern gekannt haben.

⁴⁴ vgl. Voïart, S.16. Der Kritiker Jacques Philippe Voïart stellte 1804 die Behauptung, dass schon die Griechen davon ausgegangen seien, dass historische Kompositionen die Fähigkeiten von Frauen überstiegen. Vgl. Kuhn 2020, S.203. Und auch Kuhn bestätigt diese Aussage, indem sie die von Künstlerinnen gefertigten Historien als Zwischenregister eines unnatürlichen Timbres beschreibt.



Abb.9

Anders als *Les Rameaux* ist *Le Cortège de Flore* ausschließlich in der *Explication des Ouvrages* verzeichnet, nicht jedoch im *Catalogue illustré* des Salons. Zudem wird die Cortège der Kategorie „*peinture*“, *Gemälde*, zugeordnet, während *Les Rameaux* unter „*dessin*“, *Zeichnung*,

geführt wird.⁴⁵ Dies deutet darauf hin, dass das mythologische Sujet dem höher bewerteten Genre der Malerei zugerechnet wurde – ungeachtet des für die Mythologie- und Historienmalerei ungewöhnlichen Mediums des Aquarells. Umgekehrt erscheint *Les Rameaux*, obwohl es sich um ein Ölgemälde handelt, aufgrund seines religiösen Andachtsbild-Charakters, an die weiblich angepasste Kategorie der Zeichnung zugewiesen.

Das Werk ist im Kontext eines Kunstbegriffs zu verorten, der die Aufwertung von Naturmotiven als Ausdruck gesellschaftlicher Sehnsucht nach Rückkehr zur Natur verstand. Innerhalb dieses Diskurses gewinnen florale Motive im 19. Jahrhundert eine besondere Bedeutung, die laut Kunsthistorikerin Renate Ulmer nicht zuletzt auf den Einfluss der englischen Präraffaeliten zurückzuführen sei.⁴⁶ Künstler wie Dante Gabriel Rossetti oder Edward Burne-Jones prägten mit ihren idealisierten Frauenfiguren und „*pseudo-mittelalterlichen*“ Bildwelten einen Typus weiblicher Darstellung, der auch in Frankreich breite Rezeption fand.⁴⁷ Vermittelt durch internationale Ausstellungen, wie dem Salon der Société nationale des Beaux-Arts, illustrierte Publikationen und Sammlungen, beeinflusste diese Bildsprache in den 1880er- und 1890er-Jahren maßgeblich den Symbolismus und damit auch das Werk Elisabeth Sonrels.⁴⁸

Zentral für diese Entwicklung war zudem John Ruskins Diktum, und Forderung, nach einer „*Treue zur Naturwahrheit*“, die nicht nur eine präzise Naturbeobachtung propagierte, sondern auch in einem breiteren kulturellen Trend eingebettet war.⁴⁹ Im viktorianischen England

⁴⁵ s. *Explication des ouvrages de Peinture, sculpture architecture, gravure et lithographie des Artistes Vivants, Exposés au Palais des Champs-élysées, 20 Avril 1897*, Archive de la Société des Artistes Français, Paris 1897, *Le Cortège de Flore*, S.242, nr. 2556 – aquarelle. (voir Peinture); *Les Rameaux*, S. 148 nr. 1576 (voir dessins). Und *Catalogue illustré de peinture et sculpture, Exposition des Beaux-Arts Salon de 1897*, éditeur Ludovic Baschet, Paris 1897, nr.1576, S.44.

⁴⁶ vgl. Ulmer 1994, S.79. Vor allem die Darstellung von sog. Blumenfrauen gewinnt mehr Raum.

⁴⁷ s. Birchall 2022, S.7.

⁴⁸ vgl. Foucher 2009, S.15.

⁴⁹ vgl. Ruskin 1902, S.48. „*Das Wort Wahrheit auf Kunst bezogen, bedeutet, dass sich eine Naturtatsache den Sinnen oder der Seele glaubhaft erwiesen hat.*“ Für ihn ist die präzise Beobachtung der Natur ein Weg das Göttliche zu betrachten.

erlangten Botanik und Blumenkunde demnach eine enorme Popularität, die sich in der Praxis der sogenannten Floriographie manifestierte, einer symbolischen Blumensprache, die Bedeutungen über Farbe, Form und Kombination von Pflanzen codierte.⁵⁰ Das wohl bekannteste Kompendium hierzu war John Ingrams *Flora Symbolica* von 1869, indem er behauptet, Blumen sprächen eine Sprache, die viel mächtiger und ausdrucksstärker sei, als die des Mundes.⁵¹ Doch basieren seine Erkenntnisse wohl größtenteils auf dem 50 Jahre früher in Frankreich erschienenen *Le Langage des Fleurs* (1819) von Charlotte de la Tour. Diese Semantisierung der Natur findet auch in Sonrels *Le Cortège de Flore* und ihrer Flur an Blumen eine visuelle Entsprechung.



Abb.10

Sonrels Ausbildung bei Jules Lefebvre prägte nach seinem Vorbild zudem noch eine Bildsprache, die sich durch idealisierte weibliche Figuren und technische Präzision auszeichnet.⁵² Gemälde wie das 1890 entstandene *Ophelia* (Abb.10) könnten direkte Inspiration für das Aussehen von Sonrels Flora mit ihrem nach innen gekehrten Blick gewesen sein. Großer Einfluss und Inspiration war aber auch ihre gute Freundin Jeanne Fourcade-Cancellé, mit der sie oft für ihre Kunst verreiste (Abb.11). Jeanne diente ihr dementsprechend als Modell, und lebt mit ihrer schmalen Nase und ihrem ovalen Gesicht in den Sonrel-Frauen weiter. Gleichzeitig

integrierte die Künstlerin Einflüsse der italienischen Renaissance, insbesondere Sandro Botticellis, deren Rezeption sie auf besagten Reisen nach Florenz oder Rom vertiefte.⁵³ Diese Verbindung von akademischer Formstrenge, mystischer Symbolik und dekorativer Linienführung ist charakteristisch für ihre künstlerische Produktion um 1900.



Abb.11

Schließlich ist *Le Cortège de Flore* auch in jenem zeitgenössischen Kontext zu lesen, in dem die Verbindung von Frau und Natur eine zentrale

⁵⁰ vgl. Mancoff, S.7.

⁵¹ vgl. ibd., S.7.

⁵² vgl. Fehrer 1989, n°8. Lefebvre war vor allem für seine Frauenportraits bekannt und hatte spürbaren Einfluss auf Sonrels Werk durch die allgegenwärtige weibliche Ikonographie.

⁵³ vgl. Schurr, S. 422, und vgl. Acidini, VI. Sie bezeichnet Florenz als Hauptstadt der Malerei und Schule der ganzen Welt, dessen Hervorbringungen Bestandteil des universalen Erbes der Menschheitszivilisation geworden sind.

Rolle spielte. Laut Literaturkritiker Bram Dijkstra wurde die Frau häufig selbst als Blume imaginiert, als Inbegriff von Schönheit, Fragilität und Passivität, deren Weg mit Blumen übersät sei: „*Aber diese Blumen wachsen nach ihrem Durchgang, sie gehen ihren Schritten nie voraus.*“⁵⁴ Diese in sich widersprüchliche Aussage scheint fast Flora, die Rosen streuend ihre den Frühling bringende Prozession anführt, zu beschreiben. Erst nachdem sie da war, können andere über ihren Weg voll Blumen schreiten.

3.2. Im Zug der Figuren

3.2.1. Töchter der Lieblichkeit – Zwischen Muse und Floraison

Im Zentrum der Darstellung steht eine Prozession, gekrönt von Kindern, als tradierten Sinnbildern von Fruchtbarkeit und Neubeginn, gefolgt von drei musizierenden und blumentragenden Frauenfiguren, vor denen Flora als Leitfigur hervorsteht.⁵⁵ Eingebettet ist diese Bewegung in eine ländliche Szenerie aus blühenden Bäumen, Wasserfläche und ornamental gesetzten Vegetationsformen, die sich als visueller *locus amoenus*, als Chiffre eines paradiesischen Naturzustandes, zeigen.

Während die linke Bildhälfte von zarteren Blüten wie dem ab April blühenden Weißdorn, traditionell mit frühlingshafter Hoffnung assoziiert⁵⁶, bestimmt wird, verdichtet sich die Symbolik nach rechts insbesondere durch die etwas später blühende Rose in ihrer ambivalenten Bedeutung von Liebe, Schönheit und Verführung.⁵⁷ Diese botanische Diversität entfaltet ein Bedeutungsgeflecht, welches sich auch literarisch mit Ovids *Fasti*, der wohl bekanntesten antiken Schriftquelle über die Göttin Flora, deckt. Laut ihm beginne sie nämlich im April und gehe über in die Zeiten des Mai, die mit üppiger Fruchtbarkeit und harmonischer Natur beschrieben werden.⁵⁸ Sonrels Bild übersetzt somit diese poetischen Vorstellungen in eine visuelle Syntax, die ein idealisiertes Gegenbild zur modernen Welt durch eine

⁵⁴ S. Dijkstra 1992 S. 29. «est presque une fleur [...] dans son essence même sa délicatesse, sa beauté physique, sa passivité et son peu d'aptitude aux questions pratiques. "La route d'une femme est jonchée de fleurs mais ces fleurs poussent après son passage, elles ne précèdent jamais ses pas."»

⁵⁵ vgl. Foucher 2008, S.87.

⁵⁶ vgl. de la Tour, S.21-23. Der Weißdorn wird hier mit „*Espérance*“ gleichgesetzt, er solle uns schöne Tage ankündigen. Vgl. auch Ronsard, S.106-7. Der Renaissancedichter Pierre de Ronsard widmete dem sanften Weißdorn schon 1556 das Gedicht „*Bel aubépin verdissant*“, in dem er dem frühen Frühlingsboten ewiges Leben wünscht.

⁵⁷ vgl. Ingram, S.23. Laut Ingram soll die Rose das lieblichste Kind der Flora sein. Vgl. auch de la Tour, S.46. Sie beschreibt die Rose als Königin der Blumen, die die ganze Erde verschönert und als Interpretin aller unserer Gefühle als Preis der Tugend, Jugend und Bild des Vergnügens gilt.

⁵⁸ s. Ovid 185,111; 208, 113; 210,113. Selbst die Quelle klaren Wassers, die bei Sonrel in Form des Teichs zu sehen ist, wird als Teil von Floras Garten erwähnt. Dieser „*Gartenbrunnen*“ (fons horticorum) kann auch als Lebensbrunnen verstanden werden.

harmonische Sphäre, in der Natur und Spiritualität in den weiblichen Figuren zu einer Einheit werden, verschmelzen.

Die dargestellten Frauen der Entourage agieren dabei weder als Mütter noch als passive Schönheiten; vielmehr musizieren sie, tragen Blumen oder schreiten feierlich im Gefolge der Flora.⁵⁹ Damit knüpft Sonrel an ein zentrales Frauenbild des Fin de Siècles an: die Frau als Muse, als Vermittlerin zwischen Natur, Kunst und ergriffener Passion. Die antike Kunsttheorie sah im Auslösen dieser Passion und Schaffenskraft das Wirken der *Musen*, den Schutzgöttinnen der Künste, welche Inspiration, vom lateinischen *in-spirare*, ein-hauchen, geben und den Künstler wie auch die Betrachtenden in einen Zustand des Enthusiasmus, vom griechischen *En-thoūs-iasmós*, in (sich)- Gott-habend, versetzen sollten⁶⁰. Die Weiblichkeit der Figuren liegt somit weniger im Realen als im Visionären. Sonrels Frauen besitzen jene geheimnisvolle und unzugängliche Aura poetischer Inspiration, die zwischen mythologischer Gestalt und ästhetischer Projektion entstehen, und somit entrückt und sinnlich zugleich wirken.⁶¹



Abb.12

Die Nähe zur antiken Flora-Thematik verstärkt diese Lesart zusätzlich. Ovid beschreibt Floras Gefolge als von Horen, die mit ihren farbenfrohen Gewändern zusammenkommen, und Chariten, die Blumenkränze und Girlanden für ihr himmlisches Haar flechten, begleitet.⁶² Auch wenn weder die Chariten, oft als die drei Grazien der Venus dargestellt, noch die Horen bei Sonrel klar definiert werden, erscheinen ihre Frauen doch gesamt als harmonische Gemeinschaft weiblicher Allegorien, deren Schönheit durch florale Attribute gesteigert wird.

Die dementsprechenden „Musen“ sind individuell durch Blumen charakterisiert und erhalten dadurch symbolische Eigenschaften. Die Gänseblümchen der Geigerin verweisen auf Unschuld und Tugend, während die weiße Glyzinie für Geduld und das Überwinden von Herausforderungen steht

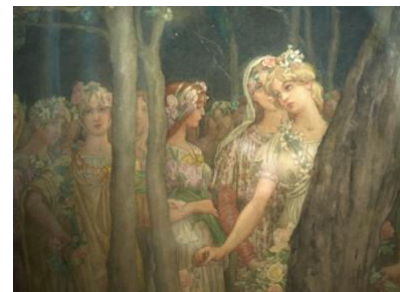


Abb.13

⁵⁹ vgl. Mathews, S.155.

⁶⁰ vgl. Glas 2023, S.46.

⁶¹ vgl. Foucher 2008, S.86.

⁶² s. Ovid 217,113 & Ovid 219, 113. Als Horen bezeichnet man in der griechischen Mythologie die Göttinnen, die das geregelte Leben, z.B. durch die verschiedenen Jahreszeiten, überwachen. Hier wird es sich um die Horen des Frühlings handeln.



Abb.14

(Abb.12).⁶³ Rosen kommunizieren traditionell die Liebe, Irisblüten gelten als positives Zeichen einer Botschaft oder göttlichen Verkündigung (Abb.13).⁶⁴ Die Frauen sind also nicht von der Natur getrennt, sondern schreiten mit ihr hervor. Diese Verbindung wird durch den blühenden Weißdornbaum intensiviert, der schützend seine Äste über die Frauen zu halten

scheint. Sonrels Darstellung könnte aber auch einem blühenden Apfelbaum mit seinen opalisierenden und pink getupften Blüten gleichen (Abb.14). Laut Ingram bedeutet der Apfel Vorliebe, was sich in der Nützlichkeit der Pflanze durch ihre Schönheit und Frucht erkenntlich macht, aber sich auch in Hinblick auf die Frühling-bringenden Frauen zeigt.⁶⁵ Wie bei John Everett Millais *Spring* (1856-59) (Abb.15) befindet sich der Frühling, bei Sonrel durch die jungen Frauen allegorisch repräsentiert, in der Phase zwischen Winter und Spätsommer. Zwischen Ruhe und Ernte, zwischen Kindheit und erwachsener Sinnlichkeit.⁶⁶ Da dem Apfel traditionell doch eher die Versuchung als verbotene Frucht zugeschrieben wird, und in Sonrels Bildgefüge nichts weiter darauf verweist, liegt nahe, dass sie vielmehr einen Weißdorn gemalt hat.



Abb.15

Insgesamt inszeniert sie ihre Frauen als Musen, Chariten und florale Allegorien, die weniger Individuum als vielmehr Harmonie, Schönheit und Inspiration verkörpern – Eigenschaften, die in der Figur der Flora ihren Höhepunkt finden.

⁶³ Sowohl Ingram, S.266-7, als auch Mancoff, S.20 beschreiben das Gänseblümchen, aus dem Englischen *daisy*, *day's eye*, kommend, als Blume der Unschuld und Einfachheit, da ihr einerseits kein starker Duft anhängt, und sie andererseits als Sinnbild für den Wert selbst der kleinsten Kreationen Gottes zu ehren sei. Die Glyzinie erhält ihre Bedeutung aufgrund ihrer Wachstumsart: langsam und doch beständig, bis sie schließlich ihre Blüten entfaltet.

⁶⁴ vgl. Ingram, S. 254. Auch wenn die Iris nicht vollständig zur Art der Lilien gehört, hat man ihr in Frankreich jedoch den Namen der „*fleur-de-lis*“ gegeben, die seit jeher aus der Heraldik nicht wegzudenken ist.

⁶⁵ vgl. Ingram, S.177. Er zieht den Apfel sogar der Rose vor, da sie nur durch ihren Duft und ihre Schönheit betören, der Apfel aber durch seine lieblichen Blüten und nützliche Frucht überzeugen kann.

⁶⁶ vgl. Mancoff, S.28.

3.2.2. Die Mutter der Blumen

„Du lebstest schon einmal vorzeit, Du wunderschöne Maigestalt,
als Flora im beblühten Kleid hat Botticelli dich gemalt.“ – H.Hesse⁶⁷

Die Figur der Flora, römische Göttin des Frühlings, der Blüte und der Fruchtbarkeit, findet nicht nur bei Botticelli oder Sonrel Anerkennung, sondern sie wurde auch von Autoren wie den antiken Ovid und Varro⁶⁸ oder später von Boccaccio⁶⁹ oder auch Hesse als Verkörperung von Jugend, sinnlicher Lebensfreude und Herrscherin des Frühlingsreichs erwähnt. Als „Mutter der Blumen“ steht sie bei Ovid zugleich für Schönheit und den zyklischen Neubeginn der Natur.⁷⁰ Ihre Feste, die von April bis Mai andauernden Floralia, verbanden kultische Verehrung mit ausgelassenen Spielen, Tanz, Theater, Exzess und floralem Schmuck, und unterstrichen damit ihre Funktion als Göttin der Lebenslust und des Frühlings.



Abb.16

Ikonographisch erscheint Flora traditionell als junge Frau im Blütengewand oder Blumenkranz, der sich auch bei Sonrel, inspiriert von der antiken Vitta und den Bändern bretonischer Hauben, zeigt.⁷¹ Eine der einflussreichsten antiken Darstellungen bildet das Fresko der sogenannten *Stabiae Flora* (Abb.16)⁷² aus dem 1. Jahrhundert n.Chr., dessen Abbildung zahlreiche spätere Darstellungen, inspirierte.⁷³ So zeigen sich die antiken Merkmale der Flora und ihrem Gefolge auch in Sonrels Göttin als Synthese dreierlei Weiblichkeitsentwürfe: In ihr vereint sich die Schönheit der mythologischen Muse, die

⁶⁷ s. Hesse, S.113. Er vergleicht in seinem Gedicht *Elisabeth* (ca.1899-1902) wie in einem von Shakespeares Sonetten seine Angebetete unter anderem mit der antiken Göttin Botticellis.

⁶⁸ s. von Hippo, Buch IV, 8. In *De civitate Dei* (Vom Gottesstaat) wird der römische Gelehrte Marcus Terentius Varro zitiert, der die römische Götterwelt kritisch hinterfragt. Flora wird hier als Göttin der Getreideblüte (florere) bezeichnet.

⁶⁹s.Boccaccio, S.212. Zwischen 1361 und 1375 veröffentlichte Boccaccio in *De claris Mulieribus* (von berühmten Frauen), seine Florabiographie und schreibt: „*Flora ist gewesen ain Römerin [...] Sie ist ain überryche Frow gewesen [...] , sie habe alle Zierd und Schöny ierer plüenden Jugend desz lustigen Lybes under den Frowen.*“

⁷⁰ s. Ovid 183,111.

⁷¹ Eine Vitta bezeichnet ein schmales Band, das als Haarschmuck oder Kopfbedeckung diente. Es war charakteristisches Element weiblicher römischer Tracht und Symbol ehelicher Treue.

⁷² Das Fresko „*Flora*“ (oder „*Primavera*“) ist ein römisches Wandgemälde, das 1759 in der Villa Arianna in Stabiae gefunden wurde. Es ist nur deshalb so gut erhalten, da Stabiae, zusammen mit Pompeji und Herculaneum von der Eruption des Vesuvs 79 n.Chr. betroffen, und somit unter schützender Asche begraben war.

⁷³Das gilt besonders für ihre schreitende Körpersprache und weiß-gelbe Gewandung, wie sie auch bei Sonrel zu sehen ist. Laut Ovid sei Flora „*passend gekleidet in ihrem bunten Gewand*“(Ovid 355,123), das mit seiner gelb-goldenen Farbe Reichtum und die erste Sonne des Frühlings in Verehrung des Göttlichen transportiert.

Inspiration der allegorischen Herrscherfigur und die Harmonie der Mutter, die nicht zuletzt durch Sonrels hinzugefügten Heiligenschein die sonst mythologische Allegorie sakralisiert und in den Bereich christlicher Ikonographie zieht.

3.2.3. Die Heilige des Frühlings - Flora als Maria

Sonrels Flora erscheint einerseits als „Mutter der Blumen“, deren florale Allegorien sich in den Kindern und jungen Frauen ihrer Entourage verkörpern. Andererseits evoziert sie durch Aureole und die Inszenierung der Kinder eine Neuinterpretation der Jungfrau Maria mit dem Christuskind. Diese zeigen sich somit als Verkörperung von Unschuld, erster Jugend und natürlicher Reinheit oder zarter Erinnerung.⁷⁴ Die ihnen zugeordneten Blumen, etwa Primeln oder Immergrün, verstärken diese Bedeutungen zusätzlich.⁷⁵ Flora erscheint so als idealisierte Mutterfigur, die als Mediatorin zwischen antiker Mythologie und christlicher Spiritualität vermittelt.

Die Bedeutung der Jungfrau Maria als weibliches Idealbild des 19. Jahrhunderts bildet hierfür eine wesentliche Grundlage. Maria verkörpert Tugenden wie Reinheit, Mitgefühl, Schönheit, Sanftmut und innere Stärke, und fungiert damit als archetypisches Modell weiblicher Vollkommenheit.⁷⁶ Elisabeth Sonrel greift dieses Marienmodell auf, löst es jedoch zunehmend aus dem rein liturgischen Kontext und verbindet es mit literarischen, folkloristischen oder symbolistischen Elementen.⁷⁷ Sie adaptiert dabei bekannte Typen der christlichen Ikonographie, insbesondere byzantinischer Vorbilder wie der Maria als *Eleusa*, der „Barmherzigen“, und verbindet sie mit ihren nicht selten mit andachtsvoller Innerlichkeit gespickten Bildwelten.

Bei der Verbreitung frommer Bilder spielte die Kirche eine wichtige Rolle. Die oft in Form von Missalen massenhaft verbreiteten Andachtsbilder des 19. Jahrhunderts etablierten ein emotional zugängliches und intimes Marienbild, das Spiritualität mit häuslicher Vertrautheit

⁷⁴ vgl. Mathews, S.155.

⁷⁵ vgl. de la Tour, S.15-23. Sie setzt Immergrün mit „*Doux souvenirs*“ gleich, und erklärt die Primel als „*Première Jeunesse*“ zur Verkünderin der Jahreszeit, in der sich der Winter zurückzieht und die Ränder seines Schneemantels mit einer Stickerei aus Grün und Blumen verziert.

⁷⁶ vgl. Vircondelet 1996, S.14. Er beschreibt Maria als unberührte Schönheit, die sich dem menschlichen Zustand zu entziehen scheint. „*La beauté et la douceur, et surtout la pureté intouchée, inaccessible à la condition humaine.*“

⁷⁷ Besonders deutlich wird dies in ihren sogenannten „*Bretonneries*“, in denen Sonrel traditionelle Muttergottesdarstellungen in die religiös geprägte Kultur der Bretagne überführt. Die Region galt um 1900 als bewahrter Ort archaischer Frömmigkeit und volkstümlicher Marienverehrung, die Sonrel dazu anhielten verschiedene Portraits von Müttern mit ihren Kindern anzufertigen.



Abb.17

verband.⁷⁸ Sonrel leistete hier durch das Illustrieren diverser Missale, wie z.B. das *Missel des Saintes Femmes de France* (1904), ihren Beitrag, und zeigte, wie sie das traditionelle religiöse Bild der Maria mit zeitgenössischer Ästhetik einte (Abb.17). Auch der Einfluss der sogenannten Saint-Sulpice-Heiligen ist hierbei zentral. Die dem hl. Sulpicius II von Bourges gewidmete Pfarrkirche in Paris ist mit ihren Heiligenfiguren und ihrer der Maria gewidmeten *Chapelle de la Vierge* laut Kunsthistoriker Paul-Louis Rinuy prägende Kraft der religiösen Kunst des 19. Jahrhunderts.⁷⁹

Zeugnis von Sonrels Hingabe für das Sujet der heiligen Jungfrau ist jedoch ihr Aquarell *Le Sommeil de la Vierge* von 1894 (Abb.18), das auf der Weltausstellung in Paris von 1900 sowohl mit einer Bronzemedaille, als auch mit dem mit 3.000 Franken dotierten Henri-Lehmann-Preis der Académie des Beaux-Arts, ausgezeichnet wurde.⁸⁰ Wie bei

Le Cortège de Flore beweist Sonrel ihr Geschick in der Darstellung einer „heiligen“ Zentralfigur mit umgebender Entourage in der Natur.

Die religiöse Symbolik ihrer Cortège wird zudem durch zwei weitere Attribute getragen: Lilien und Tauben. Die von einem der Jungen getragenen Lilien (Abb.19) verweisen durch ihre weiße Farbe traditionell auf die Reinheit Mariens.⁸¹ Schon im Hohelied des Alten Testaments wird die Blume als „Lilie



Abb.18

⁷⁸ vgl. Foucher 2008, S. 23.

⁷⁹ vgl. Rinuy 2006, S.58-65.

⁸⁰ vgl. van Camp, S.27-29. Der Henri-Lehmann Preis wurde alle drei Jahre an einen Künstler oder eine Künstlerin unter fünfundzwanzig Jahren vergeben.

⁸¹ vgl. Mancoff, S.8. Und vgl. Ingram S.272-3. Er vergleicht die Lilie mit „*Virgin's purity*“ und schreibt ihr in Frankreich durch ihre Nähe zur heraldischen, dreiblättrigen *fleur-de-lis* die Attribute der Frömmigkeit, Gerechtigkeit und Wohltätigkeit zu.



Abb.20

unter Dornen“⁸² bezeichnet und gilt seither als Symbol der Jungfräulichkeit, der Majestät und auch der Verkündigung, wie man in unzähligen Gemälden über Marias Erwählung zur Messiasmutter durch den Erzengel Gabriel sieht. Ein recht zeitgenössisches Beispiel hierfür ist Dante Gabriel Rossettis *Ecce Ancilla Domini* (1850)

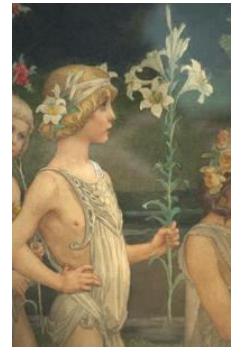


Abb.19

(Abb.20). Denn ebenso bedeutend wie der gereichte Lilienzweig, ist die Taube, die sowohl über der Hand Gabriels als auch auf der Hand von Sonrels Flora (Abb.21) zu sehen ist. Die Taube erscheint als Zeichen des sich nähernden Heiligen Geistes, und verweist auf die

Ankunft Jesus Christus.⁸³ Und schon im *Physiologus*, einem frühchristlichen Kompendium der Tiersymbolik, wird die Taube als vom „*Lehrer der Welt ausgesandt*“, und auch als Sinnbild der Jungfrau bezeichnet.⁸⁴



Abb.21

Der Weißdornzweig, den Flora trägt, besitzt dagegen eine ambivalente Bedeutung zwischen Frühlingssymbolik und Passionsikonographie, da er in der christlichen Tradition mit der Dornenkrone Christi assoziiert wurde.⁸⁵ Auch ihr gelb-goldenes Gewand kann als Ausdruck

⁸²s. Hoheslied 2,2, Elberfelder Bibel.

⁸³s. Markus.1, 10ff., Elberfelder Bibel. Im Markusevangelium heißt es um die Taufe Jesu: „Und sobald er aus dem Wasser heraufstieg, sah er die Himmel sich teilen und den Geist wie eine Taube auf ihn herabkommen. Und eine Stimme kam aus den Himmeln: Du bist mein geliebter Sohn, an dir habe ich Wohlgefallen gefunden.“

⁸⁴ s.Hommel, S. 80-82. „Wenn alle Tauben vereinigt ziehen, so wagt es der Habicht nicht sie anzugreifen; denn er fürchtet sich vor ihrer Menge und vor dem Rauschen ihrer Flügel, wenn sie fliegen. Trifft er aber eine allein, so raubt er sie mit leichter Mühe. Dies ist nun das Bild der Jungfrauen. Wenn sie vereinigt sind, in der christlichen Kirche und ihre Versammlung nicht aufgeben, so fürchtet sich der Feind vor den Tönen ihres Gesangs und ihrer Rede, und nicht nähert er sich ihnen.“

⁸⁵ vgl. Ingram, S. 50. Neben dem Weißdorn soll seine Dornenkrone zusätzlich auch aus Kreuzdorn bestanden haben.

religiöser Nähe gelesen werden; etwa als Repräsentation der gelb-weißen Flagge der Vatikanstadt, die sich um ihren Körper legt. Durch solche Verbindungen überlagert Sonrel heidnische und christliche Bedeutungsebenen und erzeugt eine synkretistische Bildwelt. Flora bringt die neue hoffnungsvolle Zeit des Frühlings, so wie Maria durch die Geburt Jesu eine hoffnungsvolle neue Zeit einläutet.



Abb.22

Neben der Lilie besitzt auch die Rose in *Le Cortège de Flore* eine heilige Bedeutung. Der Rosenkranz beziehungsweise die Rosenkrone, beide von Flora getragen, fungieren dabei als Symbol moralischer Vorbildlichkeit und himmlischer Belohnung.⁸⁶ Besonders die von dem heiligen Medardus im sechsten Jahrhundert n.Chr. eingeführte Tradition der Rosière, bei der ein tugendhaftes Mädchen mit einer Rosenkrone ausgezeichnet wurde, verdeutlicht den Anspruch an weibliche Frömmigkeit und der damit verbundenen sozialen Anerkennung.⁸⁷ Die Rosenkrone erscheint hierbei zugleich als religiöses Sinnbild der „Krone der Gerechtigkeit“⁸⁸ und als öffentlich sichtbare Ehrung weiblichen Bestrebens innerhalb der Dorfgemeinschaft. In diesem Kontext lässt sich auch Sonrels Porträt einer Rosen tragenden Renaissance Frau (Abb.22) als Verweis auf die heilige Elisabeth von Thüringen und das Rosenwunder interpretieren, wodurch die Rose zusätzlich eine caritative und wundertätige Dimension erhält.⁸⁹ In Anlehnung an Sonrels Göttin, gehört die Rose aber nicht nur Maria oder Flora, sondern wird vornehmlich mit Venus assoziiert.

3.2.4. Die Schönste unter den Blumen – Flora als Venus

Der antiken Überlieferung Bion von Smyrnas zu folge, sei die rote Rose ursprünglich weiß gewesen und habe erst durch das Blut der Venus ihre Farbe erhalten, als diese ihrem

⁸⁶ vgl. Ingram, S.27. Junge Frauen wurden oft mit einem Kranz weißer Rosen begraben, die ihre Reinheit und Ehrung im Himmel repräsentieren sollten.

⁸⁷ vgl. ibd., S. 36. Die Rosenkrone wurde immer vom Bischof persönlich dem erwählten Mädchen als „*Mai Königin*“ auf den Kopf gesetzt.

⁸⁸ s. 2.Timotheus 4,7-8, Elberfelder Bibel. Apostel Paulus beschreibt hier eine sinnbildliche Siegeskrone, die nach erfolgreich abgeschlossenem „Kampf“ des Glaubens von Gott in Form ewigen Lebens überreicht wird: „*Ich habe den Lauf vollendet, ich habe den Glauben bewahrt; fortan liegt mir bereit der Siegeskranz der Gerechtigkeit, den der Herr, der gerechte Richter, mir als Belohnung geben wird an jenem Tag.*“

⁸⁹ vgl. de la Tour, S.51. Hier wird ein offenes Bouquet Rosen auch als „*Faites du bien*“ beschrieben, als Repräsentant guter Taten.



Abb.23

Geliebten Adonis zu Hilfe eilte.⁹⁰ Dadurch wurde die Rose zum unmittelbaren Attribut der Göttin der Liebe, Schönheit und Fruchtbarkeit. Doch bereits seit der Antike waren Venus und Flora eng miteinander verbunden, da beide gemeinsam während der Rosalia, dem römischen Rosen- und Totenfest am 23. Mai verehrt und gefeiert wurden. Besonders die Rosen in Sonrels Gemälde, aber auch das Geißblatt (Abb.23), besitzen traditionelle Bedeutungen von Liebe, Leidenschaft und emotionaler Bindung.⁹¹ Das rankende Geißblatt wurde bei de la Tour zum Sinnbild von Liebesbanden, der „*Liens d'amour*“⁹², und bei Rossetti galt es als Quell unwiderstehlicher Anziehung durch seinen süßen Duft.⁹³ Die Rose wiederum oszilliert zwischen Reinheit und leidenschaftlichem Feuer, da weiße und rote Rosen gemeinsam durch ihre Gegensätzlichkeit die „*Leiden der Liebe*“ repräsentieren.⁹⁴ Damit bewegt sich Sonrels Bildsprache im Spannungsfeld zwischen idealisierter Reinheit und latenter Sinnlichkeit.

Eine entscheidende Referenz bildet Sandro Botticellis *Primavera*, der Sonrel mit lauterem Streben im Geiste der florentinischen Schule folgte. Das Ölgemälde zeigt Venus im Zentrum eines mythischen Frühlingsgartens, umgeben von Zephyr, Chloris, Flora, den Grazien, einem Amorknaben und Merkur, die allesamt auf mehreren literarischen Grundlagen, wie Ovids *Fasti* oder Lukrez *De rerum natura* aufgebaut zu sein scheinen.⁹⁵ Im rechten Bildbereich (Abb.24) jedoch manifestiert sich die ambivalente Dynamik von Liebe, Gewalt und Verwandlung in der Szene der Nympe Chloris und des pausbäckigen Windgott Zephyr. Nachdem der in Leidenschaft entbrannte Zephyr sie gewaltsam verfolgt und „*genommen*“ hat, erhebt er sie zur Göttin der Blumen.⁹⁶ Botticelli visualisiert diese Transformation, die mit

⁹⁰ vgl. Staiger, S.617. In Bions Gedicht beweint Venus den sterbenden Adonis. Auf dem Weg zu ihm rennt sie barfuß durch Dornengestrüpp. Ihr Blut tropft auf die bis dahin weißen Rosen und färbt sie rot.

⁹¹ vgl. Ingram, S. 25/33. Wie der Weißdorn in der Antike, wurde die Rose im Mittelalter von Hochzeitsgästen und Brautpaar als „*gage d'amour*“, als Liebespfand in Form eines Kranzes auf dem Haupt getragen.

⁹² s. de la Tour, S. 32.

⁹³ vgl. Mancoff, S.52.

⁹⁴ vgl. de la Tour, S. 51. „*Souffrances d'amour*“.

⁹⁵ So heißt es im Lehrgedicht *De Rerum Natura* des Lukrez (V,737-740), dass Frühling, Amor, Zephyr und Flora die alles erschaffende Venus begleiten. In einer Ode des Horaz werden gar alle im Bild gezeigten Figuren genannt, wie die drei Grazien, deren Reigentanz in seiner Schrift über die Wohltaten (I, 3) auch Seneca erwähnt, und Merkur, von dem es in Vergils *Aeneis* (IV, 245f.) heißt, dass er die Wolken mit seinem Schlangentab vertreibe. vgl. auch Deimling, S.46.

⁹⁶ vgl. Hagen, S.144 und Ovid 202, 112. „*Frühling war es, ich erging mich; Zephyrus erblickte mich, ich versuchte zu entweichen; er folgt, ich fliehe: stärker jedoch war jener.[...] Dennoch macht er die Gewalttat wieder dadurch gut, dass er mir die Bezeichnung einer Braut gibt[...] und sprach: Du, Göttin, habe die Verfügung über die Flora!*“ Zephyr brachte durch das Blasen des Westwindes auch den Frühling ins Land.



Abb.24

Floras Aussage „*Chloris war ich ehemals, die ich nun Flora genannt werde*“⁹⁷, besiegelt ist, durch die Darstellung beider Figuren, die als Chloris Frühlingsrosen aus ihrem Mund haucht und als Flora diese aus ihrem Gewand streut.⁹⁸ Gerade hier zeigt sich eine wesentliche Parallele zu Sonrels Flora, die wie Venus als Herrscherin der ihr geweihten Gärten, auch als Herrscherin ihres Naturraums zu sehen ist.⁹⁹

Allerdings verändert Sonrel die Dynamik der Szene entscheidend. Während Botticellis Flora aktiv Blumen ausstreut, fallen sie bei Sonrel scheinbar passiv aus ihrem Gewand herab. Dadurch wirkt die Figur weniger handelnd, als vielmehr selbst zur Quelle der Natur geworden, deren Schönheit und Fruchtbarkeit selbstverständlich aus ihr hervorgehen. Und auch die musizierenden Frauen in Sonrels Werk erinnern an die drei Grazien oder Chariten aus Botticellis *Primavera*, die traditionell zum Gefolge der Venus gehören.



Abb.25

Während Botticelli die Spannung zwischen Gewalt und idealisierter Fruchtbarkeit subtil in eine komplexe Bildallegorie überführt, erscheint das Motiv in William-Adolphe Bouguereaus *Flora und Zephyr* (Abb.25) jedoch deutlich stärker erotisiert und akademisch verklärt.¹⁰⁰ Der an der Académie Julian lehrende Maler zeigt Zephyr in inniger, und Flora in ergebener körperlicher Zuneigung; die mythologische Szene wird hier weniger als narrative Metamorphose, denn als idealisierte

⁹⁷ vgl. Ovid 195, 111. „*Chloris eram, quae Flora vocor.*“

⁹⁸ vgl. ibd. 194, 111. „*Während sie spricht, haucht sie Frühlingsrosen aus ihrem Mund aus.*“

⁹⁹ vgl. Lukrez 1, 5-8. Der Garten als Ort der Liebe blieb spätestens seit Lukrez Eloge auf die Herrschaft der Venus in seiner *De Rerum Natura* fester Bestandteil ihrer Ikonographie: „*Wann du, Göttin, erscheinst, entfliehen die Winde, die Wolken weichen vor dir; dir treibt die buntgeschmückte Erde liebliche Blumen empor.*“

¹⁰⁰ vgl. Fehrer 1989, S.20. Bouguereau sagte seinen Studierenden, dass Realismus nur dann ansprechend sei, wenn er einen Schimmer Poetik der Vorstellungskraft borgen würde. Diese Sichtweise bestätigt er in seiner Darstellung von Flora und Zephyr.

Darstellung sanft erregter Liebe und sinnlicher Schönheit inszeniert.¹⁰¹



Abb.26

Zusätzlich knüpft Sonrel mit Floras Aureole an die präraffaelitische *Venus Verticordia* (Abb.26) von Dante Gabriel Rossetti an, der sie mit überreicher Rosen-Vegetation als verführerische „Herzensbekehrerin“ zeigt. Sonrels Flora erscheint demgegenüber kontrollierter, gar spiritueller, doch bleibt die unterschwellige Sinnlichkeit durch ihre idealisierte Schönheit, das wallende Haar und die ornamentale Blumenfülle erhalten.



Abb.27

Da Flora wie Venus mit Frühling und Liebe verbunden ist, erscheint eine Überschneidung ihrer Wirkungsbereiche naheliegend. So erscheint Flora in der Tapiserie *Flora* (1740-50) der Manufaktur Charles Vigne (Abb.27) beispielsweise im strohgelben Gewand mit einer Rose in der Hand, thronend als Vermittlerin der zu beiden Seiten dargestellten Liebespaare.



Abb.28

Darüber hinaus besitzt Sonrels Flora auch große Ähnlichkeit zu Geoffrey Chaucers mittelalterlichen Venusbeschreibung, der in seinen *Canterbury Tales* von einer Venus Statue spricht, die mit einer sehr anmutig anzusehenden, frischen und wohlriechenden Rosengirlande auf ihrem Haupt geschmückt, und von den über ihr flatternden Tauben begleitet gewesen sei.¹⁰² Doch besonders die sogenannte *Flora Farnese* (Abb.28), ein Statuentypus, der vermutlich ursprünglich eine Venus, beziehungsweise Aphrodite- Statue aus dem 4. Jahrhundert v.Chr. war, zeigt die historische Verschmelzung beider Göttinnen.¹⁰³

¹⁰¹ Umso interessanter ist es, dass von den beiden Floradarstellungen des Musée des Beaux-Arts de Mulhouse Bouguereaus Gemälde dauerhaft ausgestellt ist, und nicht Sonrels.

¹⁰² s. Chaucer, S.38. „On hir heed, ful semely for to se, a rosè gerland, fresh and wel smellynge, above hir heed hir dowvès flikerynge.“ (1101-1104). Auch Venus wurde mit Tauben dargestellt, da diese als Symbol treuer Liebe verstanden wurden. Wie Schwäne bleiben sie ein Leben lang mit ihrem Partner zusammen.

¹⁰³ Es handelt sich um eine überlebensgroße Marmorfigur und römische Kopie der Aphrodite-Statue, die in der Villa Farnese in Caprarola Mitte des 16. Jahrhunderts dokumentiert, und bis heute zahlreich kopiert wurde.



Abb.29

Auch die Kleidung von Sonrels Flora trägt zu dieser Interpretation bei. Das unter der Brust geführte Mieder (Abb.29) erinnert an antike Brustbänder wie den Cestus, den sagenumwobenen Gürtel der Venus, der unwiderstehliche Anziehungskraft verleihen sollte. Zugleich verweist diese Darstellung auch auf eine der ersten bekannten Formen eines Tailen Mieders, welches auf eine ca. 4000 Jahre alte Statuette der minoischen Schlangengöttin von Knossos (Abb.30) zurückzuführen ist. Flora gleicht der Fruchtbarkeitsgöttin auch in ihrer Haltung; nur statt der Fruchtbarkeitssymbole wie Schlangen und Katze, trägt sie die Symbole treuer und reiner Liebe bei sich.



Abb.30

Obwohl Sonrels Flora sanfter und vergeistigter wirkt als andere Beispiele dieser ambivalenten Weiblichkeitsvorstellung, erscheint sie dennoch zugleich als reine Frühlingsgestalt und als potenziell gefährliche Verführerin. Ähnlich wie in William Blakes Gedicht *The Lily* (1794) sei selbst eine unscheinbare Rose mit Dornen versehen und setzte die unkontrollierbare Natur mit unkontrollierbarer Weiblichkeit gleich.¹⁰⁴ Unter diesen Bedingungen schafft Sonrel es, für ihre Flora eine dritte Auslegung anzudeuten. Nämlich die, der kontrolliert aus dem „Winter“ führenden Marianne.

3.2.5. Durch Natur und Nation - Flora als Marianne

Elisabeth Sonrels *Le Cortège de Flore* lässt sich nicht allein als Frühlingsallegorie lesen, sondern ebenso als komplexe Konstruktion weiblicher Führung. Floras Körperhaltung mit ihren erhobenen Armen erinnert weniger an eine bacchantische Göttin, als vielmehr an eine hierophantische Führerin oder Herrscherin, was eine Annäherung an die Ikonographie der Marianne, der allegorischen Nationalfigur der Französischen Republik, erlaubt. Ihre Darstellung verbindet diese mit dem sakralen und mythologisch-verführerischen Herrschaftsbild der Maria und Venus. Dabei erscheint Flora weder als *Femme fatale* noch als passive Naturallegorie, sondern als imperiale Führungsfigur, als eine Art *Mater Imperatrix*,

¹⁰⁴ vgl. Blake, S.76. „*The modest Rose puts forth a thorn*“. Er stellt die liebliche Freude und Schönheit der Lilie über die der stechenden Rose.

die zwischen Marianne, antiker Göttin und Heiliger vermittelt. Besonders die Motivik der Prozession und eines „Reiches der Flora“ eröffnet dabei eine nationale Dimension, die über die reine Mythologie hinausweist.

Sonrels Flora erinnert stellenweise an byzantinische Mariendarstellungen wie die der *Maria Hodegetria*, der „Wegweisenden“¹⁰⁵, während die frontale Strenge, die ruhige Autorität und die führende Haltung ihr eine liturgische Präsenz verleihen. Diese Verbindung besitzt im Frankreich der Dritten Republik besondere politische Bedeutung, da Marianne und Marienfigur häufig konkurrierende nationale Identitätsmodelle verkörperten.¹⁰⁶ Sonrel scheint beide Traditionen miteinander zu verschränken, indem Flora weder reine Republik noch reine Madonna, sondern eine übergeordnete allegorische Mutterfigur Frankreichs darstellt.

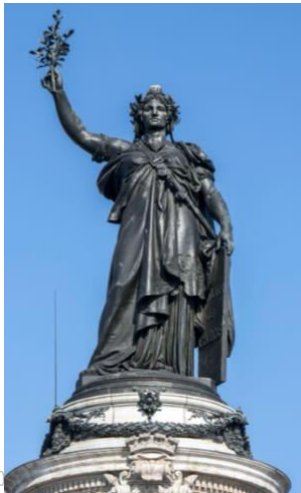


Abb.31

Marianne entstand während der Französischen Revolution als Verkörperung der bis heute prägenden republikanischen Werte wie Freiheit, Gleichheit und Volkssouveränität. Zu bewundern ist sie als Büste in unzähligen Rathäusern Frankreichs, oder monumental-majestätisch als Bronzestatue auf dem Place de la République in Paris (Abb.31).¹⁰⁷ Ihr Erscheinungsbild speist sich aus

Vorbildern wie der phrygischen Mütze, antikisierender Gewandung und dem Gestus moralischer Autorität, welche sich jedoch je

nach politischem Klima anpassten. Während sie kurz nach Ausruf der Ersten Französischen Republik 1792 bewaffnet und revolutionär auftrat¹⁰⁸, oder wie bei Eugène Delacroix in *La Liberté guidant le peuple* (1830) als kämpferische Freiheitsfigur erscheint (Abb.32), entwickelte sich unter der Dritten Republik zunehmend ein gemäßigter, sittsamer

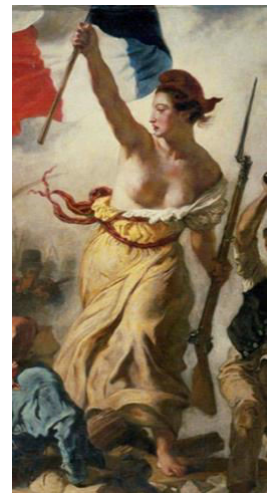


Abb.32

¹⁰⁵ Aus dem altgriechischen *ὁδός* *hodós* „Weg“ und *ἡγεῖσθαι* *hegeisthai*, „führen, vorangehen“, abgeleitet, kann man sie auch als sog. *Nikopoia*, als Siegbringende bezeichnen.

¹⁰⁶ vgl. Rimbault, S.VII. Léon Rimbault behandelte in einer religiös-patriotischen Studie von 1905 genau diese Verbindung. Laut ihm dürften sich Maria und Frankreich nicht trennen, da sie mit einem offensichtlich vorgesehenen Zweck seit mehr als zwanzig Jahrhunderten Hand in Hand durch die Straßen der französischen Geschichte gingen. Durch „*joies, épreuves, triomphes*“, Freuden, Prüfungen, Triumphe!

¹⁰⁷ vgl. Prod'homme 2025. Mit dem Sturz Napoleons III. und der Gründung der Dritten Republik 1871 hält sie seit 1877 Einzug in alle Rathäuser, „wo ihre Büste obligatorisch ist“. Sie soll mit ihrem Namen, der sich aus den am häufigsten vorkommenden Namen der Unterschicht Frankreichs, „Marie“ und „Anne“ zusammensetzt, daran erinnern, dass die Macht vom Volk ausgehe.

¹⁰⁸ vgl. Lodévois & Larzac, S.4. Marianne wird zum ersten Mal in dem okzitanischen Lied „*La garisu de Marianno*“ (Marianne's Erholung) des Schuhmachers und Dichters Guillaume Lavabre erwähnt. Die Kulturhistorische Broschüre beleuchtet die Wiederentdeckung des Originalmanuskripts im Jahr 1976 in Puylaurens.

Marianne-Typus. Gerade diese domestizierte, staatstragende Marianne scheint Sonrels Flora besonders nahe zu stehen.



Abb.33

Die Ähnlichkeiten zeigen sich in Floras pflanzlichem Kopfschmuck (Abb.33), der sowohl an die *corona triumphalis* römischer Herrscher, als auch an die phrygische Mütze Mariannes (Abb.34) erinnert.¹⁰⁹

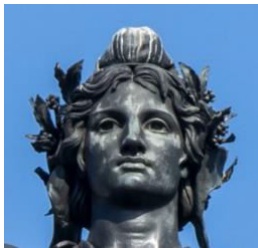


Abb.34

Gleichzeitig besitzt ihre Gewandung eine antike Strenge, die republikanische Tugend und moralische Legitimität signalisiert. Anders als die sexualisierte Naturfrau des Fin de Siècle erscheint Sonrels Flora kontrolliert und autoritär diszipliniert, und führt wie Marianne aus einer kalten Winterperiode in einen neuen „Frühling“.

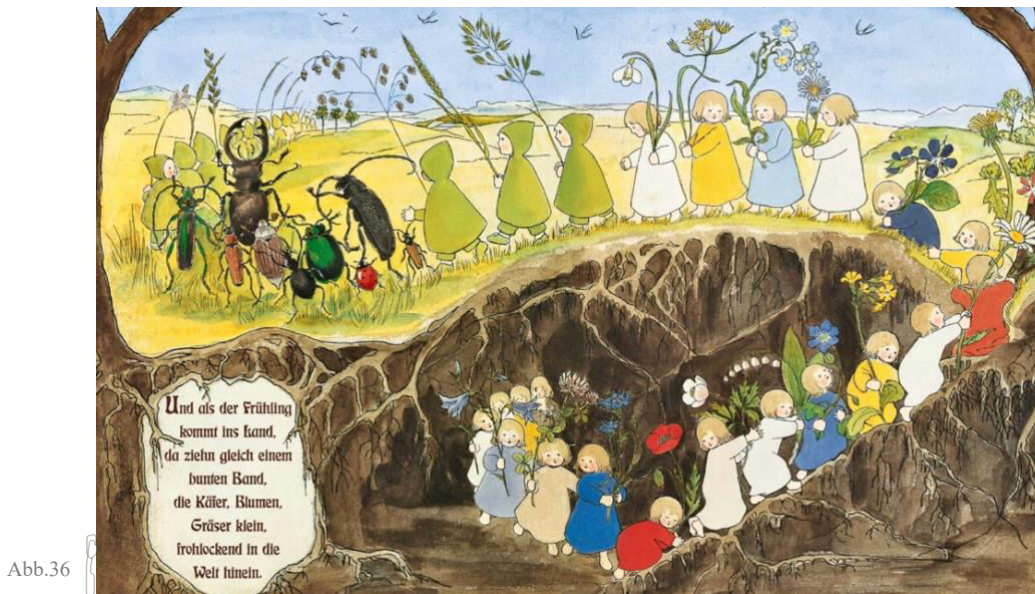
Ein vergleichbarer Typus erscheint bereits in Sonrels Abschlussarbeit *Pax et Labor* von 1892 (Abb.35). Auch dort steht eine zentrale weibliche Figur als Allegorie politischer Ordnung über dem Wappen von Tours, eine Hommage an Sonrels Heimatstadt, und verkörpert Frieden, Arbeit und Wohlstand. Lorbeerkranz, Draperie und weisende Geste entsprechen genau jener republikanischen Allegoriesprache, die auch Marianne prägt. Die Figur fungiert als Garantin eines harmonischen Gemeinwesens: Frieden ermöglicht Arbeit, Arbeit erzeugt Wohlstand. In *Le Cortège de Flore* wird dieses republikanische Tugendprogramm ästhetisiert und spiritualisiert. Flora erscheint nun nicht mehr als statische Staatsallegorie, sondern als imperiale Führerin einer symbolischen Gemeinschaft in Prozession.



Abb.35

¹⁰⁹ vgl. Schumacher, S.293. Die Phrygische Mütze wurde von den Franzosen fälschlicherweise mit dem Pileus verwechselt, einem Filzhut, welcher der Mütze ähnelte. Der Pileus wurde im antiken Rom oft von freigelassenen Sklaven getragen. Diese Verbindung zur Freiheit übertrug sich während der französischen Revolution auf die phrygische Mütze.

Anders als der klassische Triumphzug antiker Herrscher entwickelt Sonrel jedoch keine dynamische Bewegung voller Pathos, und auch keine „Liliencronsche“¹¹⁰ Vermenschlichung wie Sibylle von Olfers bei ihren Wurzelkindern (Abb.36), sondern eine stille, rhythmische Folge weiblicher Figuren.



Gerade hierin unterscheidet sich ihre Bildsprache fundamental von einer der wenigen Floradarstellungen mit Gefolge: Nicolas Poussins *Le Triomphe de Flore* (1627) (Abb.37). Laut Kunsthistorikerin Emily Beeny zeigt er Flora hier nicht als zentrale Figur auf dem Wagen sitzend, sondern links tanzend, den Zug anführend im grünen Gewand. Diese Lesart würde Poussins Gemälde von einer ursprünglich durch Ovids Metamorphosen inspiriert geglaubten Ehrung des Frühlings zu einer Liebesallegorie machen, die nun Venus auf dem Triumphwagen an der Seite ihres Liebhabers Mars zeigt. Sie wird von ihrem totgeglaubten geliebten Adonis, direkt hinter Flora, ins Auge gefasst, Narziss liegt mit Wasserkrug und Echo, Manifestationen seines Liebesthemas, im Vordergrund, die in Apollo verliebte Klytia pflückt eine ihm gewidmete „Sonnenblumenblüte“, und das Bruderpaar Eros und Anteros ziehen den Wagen der Venus.¹¹¹

¹¹⁰ vgl. Scherf 2000. Walter Scherf vergleicht im Profiltex des Kinderbuchs Olfers Illustrationen als pädagogisch sensibel und wertvoll, indem er das Betrachten ihrer frischen Landschaften mit dem Lesen der Dichtung Detlev von Liliencron (1844-1909) gleichsetzt. Zum Thema der Personifikation des Frühlings äußert er sich folgendermaßen: „Wer freilich aus Prinzip Personifikationen und Vermenschlichungen ablehnt, dem ist nicht zu helfen. Aber hier handelt es sich um das Eintauchen in eine wichtige Rolle, in eine sehr erwünschte und seelisch auch notwendige Vorstellung.“

¹¹¹ vgl. Beeny 2019, S. 39. Laut Beeny wäre Mars der Einzige im Zug der Venus und Flora, der dem Betrachtenden den Rücken kehrt, was ein Zeichen seiner Unsterblichkeit und ausbleibenden Metamorphose sei. Vgl. auch Worthen 1979, S.578. Thomas Worthen identifiziert diese Figur auch als Mars, schlägt ihn zusätzlich aber als den Helden Ajax vor, aus dessen Blut die Nelke emporsteigen sollte.

Abb.37



John Ruskin erwähnt das Gemälde 1849 in seinen Kunstkritiken als wahres Entzücken für Körper und Seele, welches sich in den himmlisch dargestellten Bildfiguren ausdrücke.¹¹² Bei Poussin erscheint Flora nämlich, wie so oft, als heitere Frühlingsgöttin inmitten eines mythologischen Festes,

während Sonrels Gestalt eine auffallend ernste, beinahe hieratische Präsenz besitzt. Besonders deutlich wird dies in Poussins *Le royaume de Flore* (Abb.38), einem Gemälde, welches als Pendant zu Floras Triumph gelesen, 1631 entstand. Auch hier vereint Poussin die Bildfiguren seines ersten Flora Gemäldes aus Ovids Metamorphosen, deren tragische Schicksale in Blumen verwandelt wurden. Und erneut zeigt er Flora im grünen Gewand tänzelnd und Blumen streuend, nur diesmal als zentrale Herrscherin ihres Reiches.¹¹³ Trotz dieser „Todesgeschichten“ dominieren Leichtigkeit und festliche Bewegung, wie sie auch schon in Cesare Ripas frühneuzeitlicher *Iconologia* Erwähnung finden. Er beschreibt in seinem Handbuch für Allegorien und Personifikationen die „Allegrezza“, die Fröhlichkeit, mit Blumengirlande auf dem Kopf und im grünen Kleid.¹¹⁴



Abb.38

¹¹² vgl. Ruskin 1904, S.470. „pure delight [...] of body and soul of most heavenly creatures.“

¹¹³ vgl. Beeny, S.38. Man kann mit großer Sicherheit davon ausgehen, dass Poussins Flora in *Le Triomphe de Flore* die grün gewandete Figur, wie in *Le royaume de Flore* ist. Beeny sichert diese Aussage durch die Behauptung, dass Flora vor ihrer Verwandlung in die Göttin des Frühlings, die Nympe Chloris war: Der Name Chloris kommt von dem altgriechischen *khlôros*, was „grün-gelb“ oder „frisch“ in Bezug zum Grün junger Triebspitzen bedeutet. Davon leitet sich auch der Begriff Chlorophyll ab, der jenen Stoff beschreibt, der Pflanzen seine grüne Farbe verleiht.

¹¹⁴ s. Ripa, S.17. „Con ghirlanda di fiori in capo [...] e ghirlande di diuersi fiori [...] e si potrà vestire di verde.“



Abb.39

Sonrel transformiert dieses Modell grundlegend. Ihre Prozession wirkt langsamer, ernster und spiritueller. Die Figuren erscheinen nicht als ausgelassene Festgemeinschaft, sondern als ritualisierte Ordnung. Dieser Eindruck wird durch die lineare Komposition der langgezogenen Körper in einer feierlichen Monumentalität erzeugt, wie sie auch in Sonrels Aquarell *Les Esprits de L'Abîme* (1899) (Abb.39) als Ausdruck eines weiblich codierten Herrschaftsraumes, auftauchen. Hier erscheinen ihre Frauen durch die getragenen Schwerter leicht bedrohlich, gleichzeitig behalten sie durch die weißen Gewänder und ihren

Heiligenschein eine fast schon unheimlich-autoritäre Reinheit.¹¹⁵ Auch in *Le Cortège de Flore* bleibt diese Ambivalenz spürbar. Flora herrscht nicht durch Gewalt, sondern durch ihre feminine, gleichzeitig autoritäre Dimension. Ihre Herrschaftsattribute wie das Weißdornzepter und die ornamental wirkende Schulterpartien, erinnern beinahe an Rüstungselemente, und lassen an die Athene, Göttin der strategischen Kriegsführung und Weisheit, oder Walküren, die nordischen Kriegsgöttinnen, denken. Dadurch nähert sich Flora jenem Typus der „*vierge terrifiante*“, der erschreckenden Jungfrau, den Timothée Picard 2006 im Zusammenhang mit der Wagner-Rezeption des Fin de Siècle beschreibt: eine weibliche Figur zwischen Reinheit, Macht und latentem Schrecken.¹¹⁶

Sonrels Flora verbindet somit republikanische Allegorie, Marialische Sakralität und symbolistische Weiblichkeit zu einer neuartigen Herrscherikonographie, in der Flora zu einer souveränen Führungsfigur eines Reiches wird, dessen Ordnung sich in der ritualisierten Prozession manifestiert, und damit zugleich den Übergang zu einer Bildauffassung markiert, in der Symbolgehalt und Décor untrennbar miteinander verschmelzen.

¹¹⁵ vgl. Mathews, S.154. Mathews beschreibt die Frauen mit dramatischen Gesichtsausdrücken und beflügelten Helmen als von Wagner inspirierten Walküren-Typus, der sich vom Licht wegbewegt. Vgl. auch Foucher 2008, S. 115. Sie spricht hier sogar von einem „*dämonischen*“ Auftreten der Gestalten.

¹¹⁶ vgl. Picard, S.188. Laut ihm befinden sich diese Frauen auf halbem Wege zwischen der Idee einer rein sinnlichen Natur ohne Moral und Gewissen und der Idee einer kraftvollen eisigen Gottheit.

4. Auf grüner Flur um 1900

4.1. Im Rankenwerk des Décor

Le Cortège de Flore lässt sich in vielfacher Hinsicht als Werk des dekorativen Fin de Siècle lesen. Das großformatige Aquarell verbindet symbolistische Bildpoetik mit ornamentaler Gestaltung und steht damit an einer Schnittstelle zwischen akademischer mythologischer Malerei und den dekorativen Tendenzen des Art Nouveau, was Sonrels Werk innerhalb jener ästhetischen Strömungen um 1900 verortet, die Kunst nicht allein als mimetische Darstellung, sondern als umfassend gestaltetes Bildgefüge verstanden.

Der zeitgenössische Kritiker Camille Le Senne erkannte 1903 Sonrels eigentümliche Stellung an, und erklärte, sie verbinde das „*Antike und das Moderne*“ und male mit „*derselben Korrektheit ohne Glanz*“.¹¹⁷ Die Formulierung „*sans éclat*“, also „ohne Glanz“, verweist weniger auf mangelnde Qualität als vielmehr auf eine bewusst vermiedene Plastizität oder dramatische Lichtregie. Tatsächlich entfaltet *Le Cortège de Flore* seine Wirkung nicht primär durch virtuose malerische Effekte, sondern durch eine flächige, ornamental rhythmisierte Komposition. Gerade diese Zurücknahme des malerischen „Glanzes“ nähert Sonrels Werk der dekorativen Ästhetik des Jugendstils an, in der Linie, Fläche und Harmonie gegenüber illusionistischer Körperlichkeit bevorzugt wurden.

Der Begriff des Décor besitzt dabei eine beachtliche Bedeutung. Abgeleitet vom französischen *décor* und dem lateinischen *decorare*, zu Deutsch „schmücken“¹¹⁸, bezeichnet er nicht bloß ornamentalen Schmuck, sondern verweist zugleich auf das antike rhetorische Prinzip des *decorum*, also der Lehre des Angemessenen.¹¹⁹ Diese Lehre gibt der Kunst die Aufgabe, Form, Stil und Verhalten harmonisch zum jeweiligen Thema, Publikum und Kontext abzustimmen. Somit erscheint Sonrels Entscheidung *Le Cortège de Flore* im Salon des artistes français auszustellen *decorum*-würdig zu sein. Ein fein abgestimmtes Gemälde mit einem Bildinhalt, der für die schaulustig Kunstinteressierten durch seinen mythologischen Aspekt gerade aufregend genug war, gleichzeitig aber durch seine idealisierte Weiblichkeitsdarstellung gerade noch den Anforderungen an Künstlerinnen ihrer Zeit angemessen entsprach. Bilder sollten zudem, seit dem von Horaz eingeführten, und im Zuge

¹¹⁷ s. Le Senne, S. 173. „*Mlle Elisabeth Sonrel, associant l'antique et le moderne, peint avec le même correction sans éclat.*“

¹¹⁸ vgl. Duden S.205.

¹¹⁹ vgl. Cicero, S. 39. Zum ersten Mal erwähnt Cicero im 1. Jahrhundert v.Chr. diese Art der Rhetorik im dritten Buch seines *De Oratore*. Er nutze das lateinische Wort *decorum* (oder auch *aptum*) um das ältere griechische Konzept des *prepon* von Aristoteles zu übersetzen.

der Aufklärung weiterentwickelten, „*prodesse et delectare*“ nicht allein belehren, sondern zugleich durch eine ansprechende Form erfreuen und anrühren.¹²⁰ Und was eignet sich besser durch schöne Formen zu erfreuen, als ein ästhetisches Gesamterlebnis, das im symbolistischen Geiste Inhalt mit dekorativer Komposition verbindet?¹²¹

Bereits das außergewöhnliche Format von *Le Cortège de Flore* trägt entscheidend zu dieser dekorativen Wirkung bei. Das Aquarell besitzt eine einem Segmentbogen entsprechende obere Rahmung, die an Lunettenformen frühchristlicher und renaissancezeitlicher Dekorationsmalerei erinnert. Gleichzeitig erinnert die triptychonartige Gliederung des Bildes an sakrale Retabelstrukturen, was dem Werk eine monumentale Feierlichkeit zu verleihen scheint. Umso bedauerlicher ist es, dass *Le Cortège de Flore* nach seiner Schenkung an das Musée des Beaux-Arts de Mulhouse aufgrund seiner Fragilität und fehlendem Platz kaum ausgestellt wird. Besonders bemerkenswert ist dabei die Marie-Louise-Fassung, die 2022 restauriert wurde.¹²² Sonrel präsentierte Ihr Gemälde 1897 auf dem Salon des artistes français „nur“ im Marie-Louise aus Karton, der durch kontinuierliche Sonneneinstrahlung und die Spuren der Zeit bis dahin zu sehr gezeichnet war. Dabei fungiert er weniger als bloßer Passepartout, sondern als integraler Bestandteil des Bildensembles und strukturiert das Gemälde wie ein ornamentales Architekturelement und verstärkt damit dessen dekorativen Charakter.

Die ornamental-dekorative Wirkung entsteht jedoch vor allem innerhalb der Bildkomposition selbst. Wie bereits bei Sandro Botticellis *Primavera* verbinden sich menschliche Figuren und vegetabile Formen zu einer harmonischen Szene. In Botticellis *Primavera* wiederholen die Bewegungen der Figuren die rhythmischen Linien der Bäume des Orangenhains; Natur und Körper bilden eine Einheit, wie sie es auch in Sonrels langgestreckten Frauengestalten und ihren fließenden Gewändern tun. Die Figuren scheinen wie in ein floral durchwirktes

¹²⁰ vgl. Horaz, S.14. In seiner *Ars Poetica* steht in Vers 333 die bekannte Stelle über das „*Erheitern oder Belehren oder in einem Ergötzung sowohl als Nutzen gewähren.*“, zudem unterliege ein gutes Bild der sog. rhetorischen Trias, bei der Lehren Pflicht ist, Erfreuen ehrenvoll und Rühren notwendig.

¹²¹ vgl. Mathews, S.136. Die Ästhetik der Jahrhundertwende entsprach laut Mathews einer Mischung aus Mysterium, Leidenschaft, Erfindung, Bedeutung durch dekorative Komposition und einem Ablehnen des Mondänen.

¹²² Diese Information verdankt diese Arbeit M.Lionel Pinero, Régisseur des collections des Musée des Beaux-Arts de Mulhouse. Nicht nur der Marie-Louise wurde ausgetauscht, sondern auch die Aufhängung auf der Rückseite wurde erneuert, und das Gemälde bekam ein Glas zum Schutz eingesetzt. Da das Gemälde schon mit dem jetzigen Holzrahmen (Profilleiste mit Eierstabvariation aus dunkel gebeizter Eiche mit Gold-Akzent) geschenkt wurde, muss es diesen vor 1913 (vgl. Foucher 2008, S.87) erhalten haben.



Abb.40

Kontinuum eingebunden.¹²³ Zudem schließen sich über Venus die Orangenbäume zu einem halbkreisförmigen Bogen zusammen, der sie wie eine Glorie als Hauptperson umgibt.¹²⁴ Sonrels Marie-Louise-Segmentbogen ihrer Cortège, aber auch ein Fayencefliesenentwurf für eine nie durchgeführte dekorative Verschönerung ihrer Villa in Sceaux (Abb.40), erinnern stark an Botticellis mit Pflanzen „überdachte“ Venus und Motivik.¹²⁵ Im Hintergrund des Fliesenentwurfs erscheint eine Orangen-Laube, die in Anlehnung an Botticellis *Primavera* Reinheit und Fruchtbarkeit zugleich repräsentiert, da der Orangenbaum seine weißen Blüten zur selben Zeit wie seine Früchte tragen kann.

Insbesondere die Präraffaeliten bilden einen wichtigen Kontext für Sonrels dekorative Ästhetik. Künstler wie Edward Burne-Jones oder William Morris verbanden mittelalterliche Ornamentik mit dekorativen Gesamtkonzepten. Nicht zuletzt zielten sie auf eine Synthese von Kunst und Kunsthandwerk und beeinflussten die sogenannte Arts-and-Crafts Bewegung durch die 1861 von ihnen gegründete Firm, nachhaltig.¹²⁶ Burne-Jones und Morris Tapisserie *Flora* von 1885 (Abb.41) ist hierfür besonders aufschlussreich. Die Göttin erscheint eingebettet in ein dichtes Muster aus Akanthusblättern, Tieren und den spätgotischen *Millefleurs*.¹²⁷ Die dekorative Fläche wird dabei wichtiger als eine illusionistische Tiefenwirkung.



Abb.41

Ähnliches lässt sich in Sonrels Werk beobachten. Die detailreiche Ausarbeitung jedes Bildbereichs erinnert an die präraffaelitische Tendenz jeden Quadratzentimeter Leinwand mit

¹²³ vgl. Mathews, S.155.

¹²⁴ vgl. Deimling, S.45-46.

¹²⁵ vgl. Mancoff, S.26. Und s. das digitale Stadtarchiv von Sceaux. Im Oktober 1991 erwarb die Stadt Sceaux ein Aquarell, welches ein Projekt von Fayencefliesen für ihre Villa in der 53 rue des Chéneaux zeigt.

¹²⁶ s. Birchall, S.22. Morris wollte somit sein Ziel durchsetzen nichts im Haus zu haben, von dem man nicht weiß, dass es nützlich ist, oder das man nicht für schön hält. „The Firm strebte nach sozialen Reformen mittels der dekorativen Künste und warb damit, nahezu sämtliche „Arten von Dekoration“ durchführen zu können, von Wandmalerei und Buntglasfenster bis zu Metallarbeiten und Stickereien. Grundlage war die [...] Wiederbelebung handwerklicher Fertigkeiten, die im Zuge der Industrialisierung bedroht waren. [...] Die Firma übte einen gewaltigen Einfluss auf das Design in England, Kontinentaleuropa und Amerika aus.“

¹²⁷ vgl. Birchall, S.46.



Abb.42

gleicher Intensität zu gestalten.¹²⁸ Gleichzeitig verweist die häufige Reproduktion von *Le Cortège de Flore* als textile Weberei (Abb.42) auf den stark dekorativen Charakter der Komposition und den Einfluss der in Frankreich angekommenen Arts-and-Crafts Bewegung. Sonrels Flora wurde sogar so häufig in Seide gewebt reproduziert, dass bis heute die fälschliche Annahme kursiert, ihr Aquarell sei tatsächlich auf Seide gemalt. Denn gerade in dieser Darstellungsform zeigt sich auch die Nähe zum zeitgleichen Art Nouveau, für den fließende Linien und die Verschmelzung von Weiblichkeit und Natur charakteristisch sind. Künstler wie Eugène Grasset oder Alphonse Mucha entwickelten

um 1900 Bildwelten, in denen weibliche Figuren zu Trägerinnen dekorativer Schau wurden. Besonders Grassets *Avril* von 1896 (Abb.43) zeigt eine Sonrels Flora ähnelnde, in Vegetation schreitende, Frauenfigur linearer Konturen. Der farbige Holzdruck ist Teil eines Kalenders, der in seiner „nützlichen und erfreuenden“ Natur an vielen Wänden seiner Zeit gehangen haben muss.



Abb.43

Doch auch Sonrel beteiligte sich an solchen dekorativen Bildtraditionen. Etwa durch die detaillierte Darstellung des filigranen Brustschmucks der Frauen in *Le Cortège de Flore*, der als Erinnerung an den Schmuck René Laliques mit seinen organischen Formen gelesen werden kann.¹²⁹ Oder durch Arbeiten wie das Werbeplakat für die Parfümerie Roger & Gallet aus dem Jahre 1900 (Abb.44), oder *Les Saisons* (ca.1900) aus der Sammlung *Études Décoratives*, welche von Mercier Champagner als Menükarten-Verzierung genutzt wurden (Abb.45). Mit ihrer pflanzlichen Ornamentik und Formsprache *à la Mucha*, stehen diese Arbeiten exemplarisch für die um 1900 weit verbreitete Verbindung von Kunst und dekorativer Werbegrafik.

¹²⁸ s. Birchall, S.18. Laut Kritikern sei das Auge gar nicht in der Lage eine derartige Anhäufung von Details aufzunehmen.

¹²⁹ vgl. Schurr, S.423. Laut ihm erinnert ihr Werk an die Figuren des Art Nouveau von dessen Schmuck, „*les parures et les bijoux*“, sie sich inspirieren lassen hat.



Abb.44

Dennoch unterscheidet sich Sonrels Bildsprache von der eher provokanten Sinnlichkeit Muchas. Während dessen berühmte, an Peitschenhiebe erinnernde, *Coup de fouet*-Linien auf plakative Verführung und visuelle Aufmerksamkeit¹³⁰ abzielen, bewahren Sonrels Frauen eine gewisse hieratische Ruhe. Die Frau galt dabei jedoch als höchste Verkörperung der Zierde, wie der Kunstkritiker Camille Mauclair in seinem Essay *La femme devant les peintres modernes* 1899 analysierte. Er erörterte



Abb.45

den Sachverhalt, dass Frauen meist auf dekorative Objekte der Kunst reduziert wurden, während die Darstellung des Männlichen den Studien des Moralischen und Überlegenen zugeschrieben wurde. Der Kontrast zwischen Mucha und Sonrel wird bei aller Ähnlichkeit jedoch besonders gut in den Jahreszeitenzyklen der beiden Kunstschaffenden sichtbar. Obwohl beide Darstellungen blonde Frauen mit Hochsteckfrisur im grünen Kleid zeigen, scheint sich der Frühling bei Mucha (Abb.46) im figurbetonten Kleid mit üppigem Strauß gezielt auf den Betrachtenden zuzubewegen, während er bei Sonrel (Abb.47) in meditativer

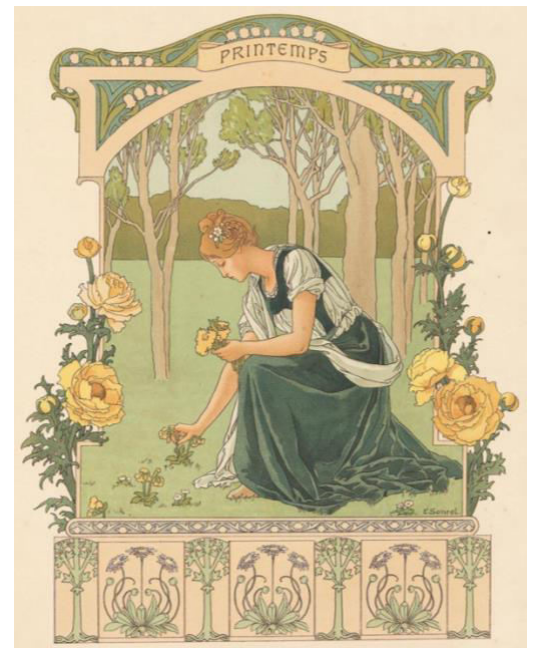
Kontemplation erst die zarten Wiesenblüten pflückt.

Abb.47



Abb.46

Sonrels Frühling hat es aber nicht nur auf Karten, oder, in Form ihres *Le Cortège de Flore*, auf Seidenwebereien geschafft, sondern sogar bis vor die „süddeutsche Haustür“: 1899 wurde ein Holzschnitt ihrer Flora mit Knaben (Abb. 48) in der illustrierten Wochenzeitschrift *Über Land und Meer* in Stuttgart veröffentlicht. Zurecht würdigte



¹³⁰ vgl. Mauclair 1899, S.190. „À celui féminin, purement physique et décoratif.“ (Vgl. auch Foucher 2008, S.100.)

Alphonse Germain ihre „*Qualitäten einer Dekorateurin*“ und hob hervor, dass sie nicht nur durch Linien harmonische Wirkungen erzeuge, sondern auch Physiognomien und Haltungen emotional differenziert gestalten könne.¹³¹

Besonders hierin liegt die individuelle Stellung von *Le Cortège de Flore* innerhalb der dekorativen Kunst um 1900. Das Werk übernimmt zentrale ästhetische Prinzipien, transformiert diese jedoch in eine ruhige, spirituell aufgeladene Bildsprache. Sonrels dekorative Kunst erschöpft sich daher nicht im Oberflächenschmuck. Vielmehr entsteht eine symbolistische Ästhetik, in der Ornament zum Ausdruck innerer Stimmung und harmonischer *Délicatesse* wird.



Abb.48

4.2. Durch den Schleier der *Délicatesse*

Sonrels Gemälde gehört zu jenen Werken des Fin de Siècle, in denen sich symbolistische Spiritualität, dekorative Eleganz und weibliche Idealisierung auf besonders verdichtete Weise verbinden. Im Zentrum des Bildes steht Flora, die antike Göttin des Frühlings und der Blüte, die nicht nur als mythologische Figur erscheint, sondern als Verkörperung einer spezifischen Ästhetik der *Délicatesse*.

Der Begriff *Délicatesse* lässt sich nach dem Duden etymologisch auf das lateinische *delicatus* zurückführen, das Bedeutungen wie „reizend“, „fein“ oder „zart“ umfasst, im Französischen bezeichnet *délicatesse* neben Zartheit und Feinheit auch Feingefühl.¹³² Es ist genau diese Bedeutungsvielfalt, die einen produktiven Zugang zu Sonrels Werk eröffnet. Ihre Frauenfiguren, insbesondere Flora selbst, besitzen jene distanzierte und geheimnisvolle Aura, die für die symbolistische Kunst des ausgehenden 19. Jahrhunderts charakteristisch wurde.

¹³¹ s. Germain, S.164-165. Er spricht von ihren „*Qualités de décorateur*“, während er die Natürlichkeit ihrer Gesichter und Figuren lobt.

¹³² vgl. Duden, S. 205.

Jedoch entziehen sich die Blicke der schreitenden Frauen den Betrachtenden, ihre Körper scheinen weniger physisch als weitblickend präsent zu sein. Sie wirken entrückt, vergeistigt und zugleich ornamental in die Natur eingebunden.

Die *Délicatesse* umfasst im Kontext dieser Darstellung sowohl die Zartheit des Inhalts, der Bildthematik, der idealisierten Weiblichkeit, des Frühlings, der Blumen und der vergeistigten Natur, als auch der Feinheit in der technischen Ausführung: den fließenden Aquarellschichten, den durchscheinenden linearen Konturen und der nahezu entmaterialisierten Farbigkeit. In dieser Technik, bei der Sonrel zunächst auf einer filigranen Graphitzzeichnung auf Papier mit lasierenden Farbschichten aufgebaut hat, setzt sie gezielt deckende weiße und gelbe Glanzlichter und Schwerpunkte ein, um Lichtreflexe zu modellieren und die fragile ätherische Erscheinung der Figuren zu verstärken, was vor allem in den fließenden Gewändern und Blüten sichtbar wird (Abb.49).

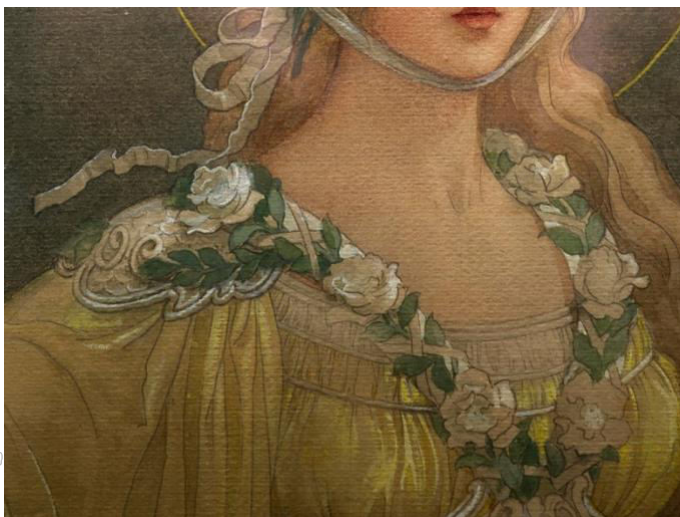


Abb.49

Die präzise, der Aquarelltechnik zugrunde liegende Vorzeichnung, steht zum einen im Kontext der Aufwertung der Aquarellmalerei im 18. Und 19. Jahrhundert, die sich von einer vorbereitenden Skizzenform zu einem autonomen künstlerischen Medium entwickelte.¹³³ Zum anderen steht sie im Kontext des *Disegno*, wie es bereits im Traktat der Malerei Leonardo da

Vincis formuliert wurde, welches dem konzeptionellen Entwurf (*Disegno*) Vorrang vor jeglicher Farbe einräumt: „*Der Anfang der Malerei ist der Punkt, dann folgt die Linie, das Dritte ist die Fläche, das Vierte der Körper*“ und das Fünfte die Farbe.¹³⁴ Auch an der linearen Struktur des Bildes ist dieser Ansatz zu sehen. Eines der häufigsten Missverständnisse beim Betrachten von Bildern ist die Annahme, man könne ihren Inhalt sofort vollständig erfassen. Diese Vorstellung existiert zwar schon lange, trifft jedoch bis heute nicht zu. Die Kunst von Malerinnen und Malern besteht darin, den Blick gezielt durch

¹³³ Mit Neuerungen wie dem Farbkuchen (1781) oder der Metalltube (1841) wurde das Aquarell durch Künstler wie William Hogarth, J.M.W. Turner oder Paul Cézanne zu einer eigenständigen Kunstform weiterentwickelt. Farben von Lefranc Bourgeois (Paris 1720) und Sennelier (Paris 1887) waren für Künstlerinnen und Künstler um 1900 besonders zugänglich. Für die weißen Highlights wird Sonrel eine Farbe wie Zink Weiß verwendet haben, die mit synthetischem Pigment und mit Gummiarabikum als Bindemittel und Wasser als Lösungsmittel, hergestellt wurde.

¹³⁴ vgl. da Vinci, S. 4.

das Bild zu leiten. Das geschieht bei Sonrel hauptsächlich über eine Orientierung an vertikalen und horizontalen Strukturen. Flora selbst ist leicht aus der Mittelachse nach rechts verschoben im Goldenen Schnitt positioniert, dem sich auch Weißdornbaum und Kinder fügen (Abb.50).¹³⁵ Durch ihren Einsatz angedeuteter illusionistischer Tiefenstaffelung in den drei Ebenen der prominenten Bildfiguren, der Vegetation und dem verblauenden vermeintlichen Ende der Prozession, wird Sonrels bewusste Komposition sehr sichtbar.

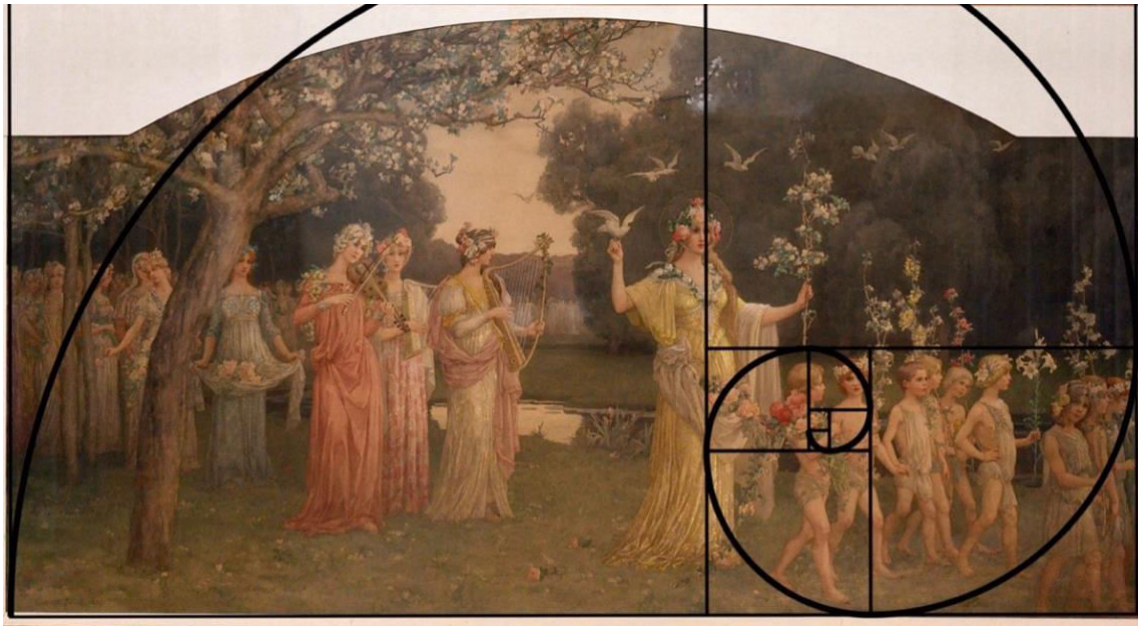


Abb.50

Auch die Farbwirkung geht laut Gerhard Schurr in eine naturnahe, an Botticelli erinnernde Stimmung über, dessen Einfluss sich in den blassen Tönen und der verhaltenen Eleganz der Figuren zeige.¹³⁶ Zugleich erzeugen die Primärfarben Rot, Blau und Gelb der Gewänder zusammen mit dem Grün der Vegetation ein harmonisches, geschlossenes Gesamtgefühl andachtsvoller Leichtigkeit.

Anders als die opake Ölmalerei ermöglicht das Aquarell als Medium eher Transparenz, Leichtigkeit und atmosphärische Übergänge, die ganz im Sinne von Hegels Überlegungen zum Ästhetischen Betrachten stehen. Wahre Schönheit ist für ihn kein bloßes subjektives Gefühl, sondern das Hervortreten des Geistes in der materiellen Welt.¹³⁷ Der Geist, der von

¹³⁵ vgl. Hagen, S.139. Die *Divina proportione* ist ein mathematisch-kunsttheoretisches Werk Luca Paciolis, illustriert von da Vinci. Sie entspricht dem Streben nach Harmonie und idealer Schönheit. „Darin gilt zum Beispiel dasselbe Maß für den Abstand zwischen den Brüsten, den Abstand vom Busen bis zum Nabel und wiederum vom Nabel bis zur Gabelung der Beine.“

¹³⁶ vgl. Schurr, S. 131. Im *Dictionnaire des petit maîtres de la peinture* wird *Le Cortège de Flore* als Wiederbelebung der trägen Farben Botticellis beschrieben.

¹³⁷ vgl. Hegel, S. 155f. Obwohl Hegel das Naturschöne schätzt, steht das Kunstschöne für ihn darüber, da es vom menschlichen Geist erschaffen wurde und dadurch einen höheren Wahrheitsgehalt besitze. Die rein ästhetische Betrachtung und Beurteilung hingegen erfordere für ihn aber kein künstlerisches Fachwissen, denn „das

ihm auch als „*sinnliche Idee*“ verstanden wird, findet beispielsweise durch den Einsatz von Farben für den Menschen Veranschaulichung. Das Aquarell eignet sich hierfür besonders gut, da seine Durchlässigkeit der Farbe weniger auf materielle Schwere als mehr auf Stimmung und geistige Wirkung zielt.

Was Hegel Anfang des 19. Jahrhunderts etablierte, wurde von den Symbolisten weiterentwickelt. Sie verstanden Natur niemals bloß als „materiell“, vielmehr galt sie als Trägerin innerer Zustände, seelischer Atmosphären und metaphysischer Bedeutungen, die durch die „*leidenschaftliche Unzufriedenheit*“¹³⁸ der Symbolisten mystisch verklärt wurde. Und entgegen dem Glauben des *l'art pour l'art*, welches die Kunst durch ihre bloße Existenz rechtfertigte, hatte ein Kunstwerk zum einen die Macht, aber auch die Aufgabe das Bewusstsein der Betrachter, und somit der Gesellschaft, zu transformieren.¹³⁹ Der Frühling wird in Sonrels Werk daher nicht als Jahreszeit dargestellt, sondern als zarter Zustand zwischen Erwachen, Weiblichkeit und spiritueller Erneuerung.

Seit jeher wird die Natur als spiritueller Erfahrungsraum und Projektionsfläche inszeniert.¹⁴⁰ Schon seit der Antike fungiert auch das frühlingshafte Gartenbild der römischen Villenkultur als Projektionsfläche menschlicher Vorstellungen von Harmonie. In ihm manifestiert sich die Idee eines kultivierten Lebensraums, verbunden mit Konzepten wie Muße, Schönheit und Erholung, der im mittelalterlichen *hortus conclusus* zum Sinnbild eines irdischen Paradieses von Wohlstand und religiöser Andacht wurde. Insbesondere im 19. Jahrhundert erhält diese Vorstellung im Kontext von Industrialisierung und Urbanisierung neue Aktualität. Die Sehnsucht nach einer ursprünglichen, heilenden Natur entwickelte sich als Gegenbewegung zur modernen Großstadterfahrung.¹⁴¹ Und in Reaktion auf die als krisenhaft empfundene Moderne reagierten viele Künstler und Künstlerinnen des Fin de Siècle mit einem Rückzug in die Sphäre des Inneren.

Nach dem zeitgenössischen Kunstkritiker Gabriel-Albert Aurier, ist diese Hinwendung zur Innerlichkeit (*Isolè*), jedoch nicht als bloße Weltflucht zu verstehen, sondern als Versuch, eine

ästhetische Urteil, dass etwas für mich schön sei, unterscheidet sich deutlich vom künstlerischen Urteil, das immer vom Gestaltungswillen[...] getragen ist.“

¹³⁸ vgl. Mathews, S. 5.

¹³⁹ vgl. ibd., S.14.

¹⁴⁰ vgl. Foucher 2008, S.106. Laut ihr ist Landschaft durch ihre Fähigkeit Kontemplation zu wecken eine Quelle der Vorstellungskraft und stimuliert des Menschen Unbewusstes.

¹⁴¹ vgl. Simmel, S.185-206. Georg Simmel schreibt in seinem Aufsatz *Großstädte und Geistesleben* 1903 davon, wie die Stadt des 19. Jahrhunderts mit ihren institutionalisierten Zwängen die Entfremdung von sich selbst erzwingt.

alternative Form von Erkenntnis zu etablieren. Der wahre Künstler erscheint somit nach einer notwendigen Initiierung, bei der die Augen des inneren Selbst geöffnet werden, als „Seher“ (*voyant*), der durch Sensibilität und oft auch durch leidvolle Erfahrung (*la douleur*) Zugang zu einer tieferen Wahrheit erhält.¹⁴² Genau unter diesem Schleier der *Délicatesse* manifestiert sich nach dieser Ansicht ein spirituelles Erwachen. Ob Elisabeth Sonrel selbst eine solche innere Wandlung erfahren hat, lässt sich nicht mit Gewissheit sagen. Doch die feinsinnige Zartheit ihrer Bildsprache zeigt, wie sehr sie den geistigen Strömungen ihrer Zeit verbunden war. So erscheint auch ihre Flora nicht lediglich als Frühlingsgöttin, sondern als Medium einer höheren Harmonie zwischen Mensch, Natur und Geist.

Die symbolistische neuplatonische Idee einer pantheistischen Durchdringung der Welt, die Vorstellung, dass das Göttliche in jedem Element der Natur gegenwärtig sei, besitzt dabei eine lange Tradition.¹⁴³ Im Wissen um die manifestierte Allgegenwart Gottes formulierte Johannes Scotus Eriugena bereits im 9. Jahrhundert n.Chr. in seiner *De divisione naturae*: „Ich glaube, dass es nichts Sichtbares und Körperliches gibt, das nicht etwas Unkörperliches und Verstehbares bedeutet.“¹⁴⁴ Philosophisch lässt sich dies weiter mit Spinozas Konzept des *Deus sive Natura* verbinden, welches Gott und Natur als untrennbare Einheit begreift.¹⁴⁵ Und auch schon Dante Alighieri schrieb in seiner Göttlichen Komödie, dass die Natur aus dem Verstand der Gottheit ihren Ursprung habe.¹⁴⁶ Demnach erscheint die Natur nicht als passive

Umgebung, sondern als lebendige Manifestation des Göttlichen, was in Werken wie Alphonse Osberts *Les Muses dans la Forêt* (um 1900) (Abb. 51) zu sehen ist, und auch die Bildwelt von Sonrels Flora prägt¹⁴⁷: Blumen, Gewässer und Bäume bilden mit den teils geisterhaft wirkenden



Abb.51

¹⁴² vgl. Aurier 1893, S. 210. Aurier erklärt in seinem Manifest auch, dass Kreativität dabei nicht selten mit der sog. „extase“ in Verbindung gebracht wird, die sich in der Gegenwart der eigenen inneren Wahrheit als „transzendente Gefühlserregbarkeit“ zeigt, welche die Seele vibrieren und zittern lässt, bevor sich einem der Zugang zur tieferen Wahrheit öffne.

¹⁴³ vgl. Mathews, S.8.

¹⁴⁴ vgl. Eriugena Pl. 122, Spalte 865Cff.

¹⁴⁵ vgl. Fischer, S.550. Spinoza erfasst *Deus sive Natura* als Philosophie, welche die Natur nicht aus dem Geiste, sondern den Geist aus der Natur erklärt und ableitet. Der Mensch ist somit integraler Teil dieser Natur als ewiges System unendlicher Substanz.

¹⁴⁶ s. Alighieri, S.64. Im 11. Canto des Inferno erklärt Dantes Führer Vergil die göttliche Ordnung der Welt, in der er die Kunst der Menschen als Enkelin Gottes bezeichnet.

¹⁴⁷ s. Foucher 2009, S.8. „Dieu était omniprésent dans la nature.“

Frauengestalten eine harmonische Synthese und fungieren in *Le Cortège de Flore* zusätzlich nicht als dekorativer Hintergrund, sondern als Zeichen innerer Zustände; die Natur wird somit unter Beachtung all dessen zum Spiegel der Seele.

Sonrel selbst reiste ihr Leben lang in die Bretagne, die vielen Künstlern, wie Paul Gauguin und der Schule von Pont-Aven mit seinem „Primitivismus“ vielen Symbolisten als spiritueller Gegenraum zur modernen Industriegesellschaft, als Landschaft ursprünglicher mythischer Erinnerung und Kommunikation mit dem Absoluten galt.¹⁴⁸ Sonrel beschrieb die Region als von „*unwirklichen und fantastischen Atmosphären*“ geprägt.¹⁴⁹ Vor diesem Hintergrund erscheint Sonrels Naturauffassung nicht als bloße dekorative Kulisse, sondern als Träger metaphysischer Bedeutung.



Abb.52

Ihr Interesse an der Bretagne mit ihrer landschaftlichen Abgeschiedenheit und keltischer Mythologie vertiefen diese Dimension zusätzlich. Sie ließ sich bei ihren Bretagne-Reisen, vom sagemumwobenen Wald Brocéliande inspirieren, der eng mit den Artuslegenden verbunden ist.¹⁵⁰ Als Ort spiritueller Imagination und Aufrechterhaltung der Vergangenheit¹⁵¹, verhalf sein Geist ihr zu Werken wie dem Aquarell *L'Hivier* (1890) (Abb.52), in dem sich verschleierte Frauen in einer nahezu entmaterialisierten Waldlandschaft bewegen, und Natur und Körper zu einer spirituellen Architektur aus Linien und Rhythmen verschmelzen.¹⁵² Sonrels idealisierte Natur erscheint daher nicht für die Jahrhundertwende modern, sondern zeitlos.

¹⁴⁸ vgl. Mathews, S.22.

¹⁴⁹ vgl. Foucher 2008, S.45. In einer nie abgeschickten Postkarte an einen unbekannten Adressaten beschreibt Sonrel im Hôtel des Bains in Loctudy in Finistère das „*einfache und ruhige und erholsame Leben, als auch die unvergleichlichen Sonnenauf- und Untergänge, die Auswirkungen von Wolken, unwirklichen und fantastischen Atmosphären*“, den „*atmosphères irréels et fantastiques*.“

¹⁵⁰ vgl. Bellamy 1896. In *La Forêt de Bréchéliant* wird von den verschiedenen Persönlichkeiten erzählt, die mit diesem Wald in Verbindung stehen. Brocéliande ist auf keiner modernen Karte zu finden, wird heute aber als der Wald von Paimpont identifiziert. Der Sage nach wurde der Zauberer Merlin von seiner verehrten Schülerin Nimue tragischerweise in eine Weißdornhecke gebannt, nachdem er ihr die Quelle seiner Zauberkräfte offenbarte. Auch hier wird der Weißdorn mit Themen des Herzens verbunden.

¹⁵¹ s. Dussauze 1897, S.1 in: Foucher 2009, S.18. Er spricht in seiner Abhandlung über die Renaissance des Keltischen darüber, dass die Kunst sich der Idee der Auferstehung der Vergangenheit annimmt, um in dieser fernen Vergangenheit eine neue Lebensquelle zu finden. „*L'art s'est emparé de cette idée; il cherche dans ce passé lointain une nouvelle source de vie.*“

¹⁵² vgl. Treydel, S.53.



Abb.53

Ihre Figuren wirken im Vergleich zu den ebenfalls verschleierte Figuren in *Les Arbres verts* (1893) (Abb.53) des Nabis-Künstlers Maurice Denis, wie zarte Wesen aus einer verlorenen Traum-Vergangenheit.

Auch Sonrels Flora und ihr Gefolge tragen Spuren dieser Verbindung von Mythos und Naturreligion in sich. Besonders die Blumen, die durch ihre eigene codierte Sprache Sehnsüchte und Gefühle kommunizieren, die nach symbolistisch-elitärer Auffassung nur ein sensibler und gebildeter Rezipient vollständig entschlüsseln konnte¹⁵³, gleichen einem in parfümierter Stille sprechendem Oratorium an Leidenschaften und Zärtlichkeiten. Sonrel greift diese Tradition in den zarten Blüten des Frühlings auf. Gänseblümchen, Primeln, Weißdorn oder Rosen, verweisen auf Reinheit, erste Liebe und fast fragile Weiblichkeit.



Abb.54

Avril (Abb.54), ein weiteres Aquarell Sonrels, scheint mit seiner zentral schreitenden und leicht tänzelnden Frauenfigur im gelben Kleid, fast wie eine Fortführung ihres *Le Cortège de Flore* zu sein. Die zunächst in andachtsvoller Prozession ihre Aufgabe ausführenden Frauen, dürfen sich nach getaner Arbeit in *Avril* nun endlich den zarten Freuden des Frühlings hingeben. Sonrels Flora aus *Le Cortège de Flore* würde in der in *Avril* gezeigten Haltung der Hauptfigur auch der *Délicatesse* von Botticellis Flora, oder der *Stabiae Flora* noch mehr ähneln. Ovids Beschreibung der Flora weist bereits jene Zurückhaltung auf, die sich mit dem Begriff der

Délicatesse verbinden lässt. Flora erklärt dort selbst: „*Welche Schönheit ich hatte, ist schwer für mich zu erzählen, weil ich bescheiden bin.*“¹⁵⁴ Diese Verbindung von Schönheit und Zurückhaltung entspricht Sonrels Bildsprache in besonderer Weise, da ihre Figuren niemals körperlich aggressiv oder offen erotisch wirken, sondern ihre Sinnlichkeit verhüllt bleibt, und

¹⁵³ vgl. Mancoff, S.9.

¹⁵⁴ vgl. Ovid 198, 113.

Sonrel sie so zu einer Projektionsfläche spiritueller Sehnsüchte verwandelt. Patricia Mathews hebt in *Passionate Discontent* auch Sonrels besonderes Talent im Malen dieser unschuldigen Frau hervor, und erwähnt ihr *Le Cortège de Flore* als Beispiel technischer Fähigkeiten, bei dem grazile Anmut in träumerischer Landschaft mündet.¹⁵⁵



Abb.55

Diese *Délicatesse* treibt Sonrel in einer Reihe von impressionistischen Aquarellen auf die Spitze. Ihr Werk *Personification de Printemps* (Abb.55) zeigt wieder eine junge Frau in einem langen weißen Gewand, die Personifikation des Frühlings, die dieses Mal aber mit der sie umgebenden Natur zu verwachsen scheint, und sich vorsichtig auf den Ästen eines blühenden Baumes bewegt. Damit passt dieses Bild perfekt in die von dem Schriftsteller Octave Uzanne aufgestellte These, dass Künstlerinnen am besten in der Malerei der Blumen, und dem Gebiet, in dem Sentimentalität und *Délicatesse* dominieren, aufblühen würden.¹⁵⁶ Dem schließt sich auch Theaterkritiker Camille le Senne an, der Sonrels Stil 1926 als „*assez délicat*“, als ziemlich zart, bezeichnet.¹⁵⁷

Fast wie eine Nymphe, eine Fee der Natur wird der Frühling hier gezeigt. Der Kritiker Joséphin Péladan schrieb über Sonrels Feen-Darstellungen, dass sie ein außerordentliches „*image délicate*“, ein „*zartes Bild des Gefühls präziser Ausführung*“ seien.¹⁵⁸ Doch gegenüber seiner bekannten Ablehnung von Künstlerinnen in den Pariser Salons, wirkt dieses Kompliment, in Anlehnung an Uzanne, eher als Reduzierung der weiblichen künstlerischen Fähigkeit auf sentimental-handwerkliche Zierarbeit. Andererseits transformiert Sonrel genau diese Zuschreibungen in eine eigenständige ästhetische Stärke. Ihre *Délicatesse* ist keine Schwäche, sondern eine bewusste künstlerische Strategie.

Ihre Figuren besitzen nunmal diese stille Sinnlichkeit, welche sich weniger im Körper, als in Atmosphäre und Bewegung manifestiert. Besonders die fließenden Stoffe, die langen Haare

¹⁵⁵ s. Mathews, S.154.

¹⁵⁶ s. Uzanne 1910, S.263. „*Dans la miniature, la peinture des fleurs, le roman, le style épistolaire et la causerie, partout, en un mot, où le sentiment, l'esprit, la délicatesse dominent.*“

¹⁵⁷ vgl. le Senne 1926, S.247.

¹⁵⁸ vgl. Péladan 1912, S.117. Er bedauert hier auch das Fehlen der Thematik des Märchens in den Salons, weshalb vor allem Sonrels *La Fée de la forêt* in seinen Augen ein gern gesehenes Beispiel märchenhafter Naturbilder repräsentierte. Mit seiner Äußerung „*image délicate de sentiment, précise d'exécution*“, würdigt er nicht nur ihr schönes Bildthema, sondern auch ihre handwerklich präzise Ausführung.

und die rhythmische Prozession erzeugen eine unterschwellige fast schwebende Sinnlichkeit. Ihre Flora in *Le Cortège de Flore* erscheint aber nicht als greifbare Göttin, sondern als fernes Ideal. Ihre Schönheit, die sich laut Charlotte Foucher vor allem in ihrer „*visage absent entouré de fleurs*“¹⁵⁹, dem von Blumen umgebenen, abwesenden Gesichtsausdruck, zeigt, besitzt jene Distanz, die bereits bei Botticelli zu beobachten ist. Seine weiblichen Figuren zeichnen sich auch durch „*Anmut und Grazie*“¹⁶⁰ aus, zugleich schaffen sie aber eine Entfernung zwischen Bild und Betrachtenden.¹⁶¹ Genau diese Distanz findet sich in Sonrels Flora wieder, welche nicht direkt auf die Betrachtenden blickt; ihr Ausdruck bleibt verschlossen, beinahe melancholisch. Die Frauen der Cortège scheinen weniger individuelle Wesen zu sein als Erscheinungen eines homogenen geistigen Zustandes.



Abb.56

Ähnliches kann man auch bei ihrem Werk *Le Jardin des Vierges* von 1892 (Abb.56) beobachten, in dem die zentrale Frau im Vordergrund den Betrachtenden sogar den Rücken zuwendet. Auch hier zeigt Sonrel Figuren in einer natürlichen Umgebung, die durch ihre

Erhebung zu Heiligen, den Wunsch nach Erfüllung moralischer und nicht körperlicher Ekstase nach Alfred de Vigny, erfüllen. Er philosophiert in seinem 1867 posthum erschienenen *Journal d'un poète* darüber, wie Wollust der Seele langlebiger sei, als die, des Körpers.¹⁶² Und auch die Präraffaeliten hielten sich mit ihrer Bildauffassung diesbezüglich an Burne-Jones Credo, dass ein Bild einen romantischen Traum von etwas bedeute, das nie war,

¹⁵⁹ s. Foucher 2008, S.56.

¹⁶⁰ vgl. King, S.276. King lobt vor allem die Darstellung der Gewänder und Vielfalt der Pflanzen und Blüten, die mit Grazie das Bild erfüllen.

¹⁶¹ vgl. Deimling, S.8. Es wird von Botticellis Affinität zu spätgotischen Tendenzen zu Anmut und Grazie gesprochen. Diese soll er vor allem durch seinen Lehrer Fra Filippo Lippi übernommen haben, der die Verbindung der feingliedrigen Formsprache der Gotik mit den Errungenschaften der Renaissance (wie zentralperspektivische Tiefenkonstruktion oder neu entdeckte Körperlichkeit der Figuren) vorlebte. Liebreiz und Schönheit sind hier nicht nur als heitere mythologische Szene zu verstehen, sondern auch als philosophischer Gehalt.

¹⁶² s. de Vigny, S.34. Hierin beschreibt er, dass es für ihn etwas Mächtigeres gibt, eine Art Delirium, was die Freuden in den Armen einer Frau zu liegen, unattraktiv mache. Nämlich: „*L'extase morale est supérieure à l'extase physique.*“

nie sein werde, und in einem besseren Licht darzustellen sei, als es je sein könnte.¹⁶³ Bereits Vitruv schilderte in der Antike die Wichtigkeit der künstlichen Verbesserung jener Dinge, die die „*Natur an und für sich ungünstig*“ anbietet.¹⁶⁴ Die so entstandenen Bilder der heiligen Naturfrauen Sonrels vermochten trotz Idealisierung demnach als erwartete Schilderung zu überzeugen.

Sonrels *Délicatesse* in *Le Cortège de Flore* vereint pantheistische Vorstellungen einer von einer höheren Einheit durchdrungenen Natur mit der symbolistischen Idee, diese Wahrheit künstlerisch sichtbar zu machen. Zugleich zeigt sich eine *Délicatesse* des „schönen Traumes“ der zarten Jungfrau, die auch die gesellschaftlichen Geschlechterrollen und Erwartungen an Künstlerinnen des 19. Jahrhunderts widerspiegelt. Verstärkt wird dieser Eindruck durch das gewählte Medium des Aquarells, dessen Transparenz und Feinheit die poetische und fragile Wirkung des Werkes unterstreichen und zugleich bereits jene seelenhafte Souveränität andeuten, die sowohl die Figur der Flora als auch Sonrels eigene künstlerische Haltung prägt.

4.3. Aus der Wurzel Seelenhafter Souveränität

Der Begriff der seelenhaften Souveränität beschreibt im Zusammenhang mit Sonrels *Le Cortège de Flore* eine Form innerer geistiger, und in Anlehnung an Johann Heinses *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, aus der wahrhaftigen Seele heraus gewachsene Autonomie.¹⁶⁵ Souveränität bedeutet dabei nicht primär politische Herrschaft, sondern die Fähigkeit, aus sich selbst heraus zu handeln und eine eigene geistige Ordnung zu verkörpern. Aus dem Altfranzösischen „*souverain*“, höchst, und dem Lateinischen „*superanus*“, oben darüber, abgeleitet, verweist das Wort auf etwas selbstständig „Erhabenes“ oder „darüber Stehendes“.¹⁶⁶ Diese Souveränität zeigt sich einerseits im Bild jedoch nicht durch Machtgesten oder körperliche Dominanz, sondern durch Ruhe, Geschlossenheit und spirituelle Präsenz der Flora; andererseits beansprucht Sonrel diese Souveränität auch für sich selbst als Künstlerin.

¹⁶³ vgl. Birchall, S.29. Burne-Jones wollte keine alltägliche „Wirklichkeit“ abbilden, sondern durch Idealisierung und Mythos einen bewussten Eskapismus schaffen.

¹⁶⁴ vgl. Vitruv, S. 171. In seinen zehn Büchern über die Architektur spricht er in Buch IV,1.2 davon, wie man die Gebäude an ihre jeweiligen Klimazonen und Sonneneinstrahlung anpassen solle, denn ein Haus in Spanien hätte andere Bedürfnisse zu erfüllen als ein Haus im Norden.

¹⁶⁵ s.Johann Jakob Wilhelm Heinse. *Ardinghello und die glückseligen Inseln*. 1787, Kapitel 28, 4. Teil.

¹⁶⁶ vgl. Duden, S. 692.

Der Symbolismus des Fin de Siècle verstand Kunst nunmal als Ausdruck innerer Zustände. Maurice Denis definierte Symbolismus als die Kunst, welche die Zustände der Seele durch Farben und Linien hervorzurufen vermag.¹⁶⁷ Damit wurde das Bild nicht mehr bloße Darstellung unsichtbarer „Realität“, sondern zusätzlich Träger der angeborenen Hellsichtigkeit der Seele, welche die durch Tradition und Geschichte aufgezwungenen Filter des Verständnisses davon, was wahrhaftig sei, lüfte.¹⁶⁸ Auch Sonrels Flora erscheint somit weniger als mythologische Figur, denn als Verkörperung eines seelischen Zustandes, welcher Sonrels Umsetzung ihrer eigenen Wahrnehmung für den Betrachtenden zugänglich macht. Floras Autorität entsteht aus Harmonie, nicht aus Gewalt oder Erotik, und die Natur erscheint nicht chaotisch oder wild, sondern rhythmisch gegliedert und beinahe sakralisiert. Daraus entsteht eine Atmosphäre stiller Innerlichkeit, für die sich Natur- und Landschaftsdarstellungen anboten. Flora herrscht nicht über andere Figuren, vielmehr scheint sie mit der Natur selbst in Einklang zu stehen. Gerade diese Einheit von Schönheit, Geistigkeit und Ruhe bildet die Grundlage jener seelenhaften Souveränität, die Sonrel ihrer Figur zuschreibt.



Sonrels Stil ist dabei so selbstständig, dass er sich nicht eindeutig einer einzelnen Strömung zuordnen lässt. Ihre Kunst verbindet Elemente des Symbolismus, des Jugendstils oder des Präraffaelismus zu einer eigenständigen Bildsprache. Die linearen Konturen, die flächige Komposition und die ornamental stilisierte Natur von *Le Cortège de Flore* erinnern an Werke wie Eugène

Abb.57

Grassets *Fête du Printemps* (Abb. 57), welches auch aus dem Japonismus entlehnte Reminiszenzen aufweist. Die Kompositionen von Grasset verbinden ebenso Art Nouveau-Ornamentik und frühlingshafte Vergangenheit mit der linearen Eleganz dekorativer Reduktion.¹⁶⁹ Bei beiden Kunstschaffenden ist der Akkord zwischen Frau und Natur

¹⁶⁷ vgl. Imanse, S. 356.

¹⁶⁸ vgl. Mathews, S. 24. Laut Mathews glaubten die Symbolisten, dass die gelernten und vererbten Konventionen der vorherigen Generation, natürlich hauptsächlich auf den Akademismus der Kunst bezogen, die eigene Fähigkeit, die wahre Natur des Universums verstehen zu können, behinderte.

¹⁶⁹ s. Racinet, S. 802. In *The World of Ornament* wird eben jene Eigenschaft großzügiger Dekorationen beschrieben, die sich durch „Übereinanderlegen matter Farbtöne“ auszeichnet. „Je nach Geschicklichkeit, mit

Sinnträger der Harmonie¹⁷⁰, und Natur erscheint weniger illusionistisch-räumlich, sondern ornamental geordnet. Dennoch bleibt Sonrels Werk nicht rein dekorativ. Die Ornamentik schafft durch ihre *Délicatesse* und symbolische Wirklichkeitssuggestion eine Welt jenseits empirischer Realität.¹⁷¹

Besonders deutlich zeigt sich Sonrels eigenständige Positionierung im Umgang mit der traditionellen Ikonographie der Flora. Seit der Renaissance erscheint Flora in der europäischen Kunstgeschichte fast immer in Verbindung mit dem Gott des Westwindes Zephyr. Bereits in Botticellis *Primavera* wird Flora durch Zephyr definiert. Der Windgott verfolgt die Nymphe Chloris, aus deren Verwandlung schließlich Flora hervorgeht. Botticellis ästhetische Bibel hierfür dürfte auch Leon Battista Albertis *Traktat über die Malerei* gewesen sein, in welchem der Kunsttheoretiker Malern um 1434 riet, den Kopf des Zephyros auf dem Bilde anzubringen, wie er durch die Wolken hindurchblase, dass die von Winde erfassten Gewänder anmutig durch die Luft flatterten.¹⁷² Weiblichkeit erscheint hier somit aber nicht autonom, sondern als Resultat männlicher Bewegung und männlichen Begehrens.



Abb.58

Diese Tradition setzt sich über Jahrhunderte fort. In Tiepolos *Triumph von Zephyr und Flora* (1734) (Abb.58) wird die mythologische Szene im Rokoko zu einer sinnlichen Feier reizvoller Leichtigkeit. Die Darstellung dient weniger einer spirituellen Bedeutung als vielmehr einer ästhetisierenden Vermählung beider Götter, die dem Geschmack wohlhabender Prunksaalkultur entsprach. Auch bei John William Waterhouse in *Flora and the Zephyrs* (1898) (Abb.59) wird die weibliche Figur von männlichen Windgeistern umgeben und beinahe bedrängt. Und auch beim zeitgenössischen Charles Ward und seinem *Fortschritt des Frühlings* (1905) (Abb.60) ist Zephyr hinter Flora zu

der man sich dieser Technik zu bedienen wisse, scheinen die Töne miteinander zu verfließen. Die echte dekorative Malerei bedarf dazu keiner anderen Verfahren.“

¹⁷⁰ vgl. Foucher 2008, S.87-88.

¹⁷¹ vgl. Schuster, S.26. Schuster schreibt hier zusätzlich noch über die magische Wirkung von Bildern, und dass Menschen meist glauben, was sie sehen. „Worte können lügen, aber was man selbst gesehen hat, das überzeugt.“

¹⁷² vgl. Alberti, S.33. Vgl. Hagen 2020, S.145. Sein Traktat hatte die Nobilitierung der Kunst und der sie ausführenden Künstler zum Ziel, indem die Malerei als intellektuelle Tätigkeit in drei Büchern ausgewiesen werden sollte.



Abb.59

sehen, der die junge Frau etwas bedrängend nach vorne zu lenken scheint. So bleibt Flora Objekt männlicher Dynamik.

Gerade hierin liegt die Radikalität von Sonrels Entscheidung. In *Le Cortège de Flore* fehlt Zephyr vollständig. Flora schreitet allein durch ihr Reich. Niemand setzt sie in Bewegung, niemand verfolgt sie, niemand definiert ihre Rolle innerhalb der Natur. Der Frühling geht nicht mehr von einer männlich-weiblichen Interaktion aus, sondern allein von Flora selbst. Dadurch verändert Sonrel die gesamte Struktur des Motivs. Zwar lässt sich in *Le Cortège de Flore* ein Moment nach Floras Verwandlung denken, doch da die Namen der Werke Abwandlungen von „Zephyr und Flora“ sind, und nicht „Zephyr und Chloris“, bleibt Botticellis Darstellung die Einzige, die den eigentlichen Augenblick der Transformation sichtbar macht. Bei Sonrel hingegen ist dieser Prozess bereits vollzogen. Flora erscheint nicht mehr als Figur im Übergang, sondern als autonome Verkörperung des Frühlings selbst. Dass zur Entstehung neuen Lebens sowohl Mann als auch Frau gehören, und „das Männliche“ für „das Weibliche“ wunderbar den Raum zu halten vermag, steht dabei außer Frage, und kann



Abb.60

durchaus als harmonisches Prinzip verstanden werden. Entscheidend ist jedoch der feine Unterschied im Kontext. Während andere Künstler entweder den Übergang zwischen den Figuren betonen, oder Floras fehlende Eigenständigkeit, rückt Sonrel diese in den Mittelpunkt. Denn sie zeigt Flora nicht nur ohne männliche Präsenz, oder im Porträt, sondern auch in exekutiver Handlung und Verantwortung anderen gegenüber.



Abb.61

Im Vergleich zu den Flora-Darstellungen anderer weiblicher Künstlerinnen erscheint Evelyn de Morgans *Flora* (1894) (Abb.61) auch als autonome, idealisierte Einzelgestalt. Zwar verweist sie mit Blumen, Gewand und Botticelli-Anklängen auf ihre mythologische Funktion, doch fehlt ihrer Flora jeglicher Auftrag, sodass sie eher als entrückte, schöne Erscheinung, denn als aktiv handelnde Figur wirkt. Diese Wirkung wird durch den im rechten unteren Bildrand zu sehenden Inhalt der Schriftrolle unterstützt: *„Ich komme aus Florenz und ich bin Flora.[...] Unter Blumen wurde ich geboren und nun nehme ich ein neues Heim, in den Bergen Schottlands soll ich residieren.“*¹⁷³ Das Gemälde sollte von Anfang an nach Großbritannien ziehen, nachdem es in Florenz, als Hommage an die Stadt, geschaffen wurde. Von dem Reeder und Patron de Morgans, William Imrie, gekauft, ist sich ihre Flora ihrem nach Décor ausgerichteten Schicksal bewusst. Im Unterschied dazu

scheint Sonrel ihre weiblichen Figuren ernster und stärker auf eine spirituelle oder symbolische Aufgabe hin auszurichten, wodurch sich auch die unterschiedlichen Selbstentwürfe beider Künstlerinnen abzeichnen.

Auch Angelika Kauffmanns *Flora* (1790) (Abb.62) wird den allegorischen Darstellungen des empfindsamen Klassizismus in seinem Zustand der idealisiert natürlichen Nacktheit gerecht, und zeigt Flora einzeln im Porträt. In zahlreichen Darstellungen europäischer Kunstgeschichte wird Flora ganz oder halb entkleidet gezeigt. Die antikisierende Nacktheit galt seit der Renaissance als Zeichen idealisierter Schönheit und natürlicher Reinheit. Doch selbst wenn die Darstellung nicht offen erotisch gemeint ist, bleibt Flora häufig schaulustigen Blicken ausgesetzt. Sonrel entscheidet sich bewusst gegen diese Tradition. Ihre Flora ist vollständig

¹⁷³ s. James Stewarts Übersetzung von 2023 im Beitrag der de Morgan Collection über das Gemälde der Flora. [URL: <https://www.demorgan.org.uk/collection/flora/>, 22.03.2026.]

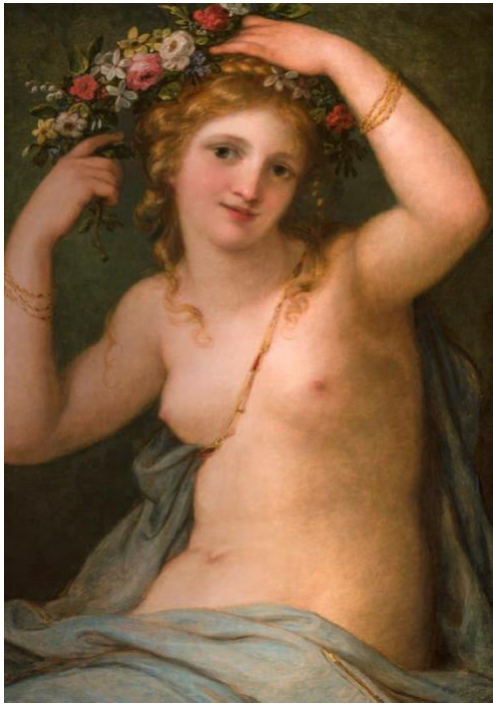


Abb.62

bekleidet. Die schweren ornamental gestalteten Stoffe verleihen ihr beinahe königliche Würde. Dadurch verschiebt sich die Wahrnehmung der Figur grundlegend; Der Körper tritt hinter die geistige Präsenz zurück. Flora erscheint nicht als verfügbare Schönheit, sondern als sakrale Gestalt, ihre Kleidung wirkt wie ein Schutzraum ihrer Innerlichkeit.

Genau durch diese Art die Dinge darzustellen, unterscheidet sich Sonrel auch von vielen männlichen Symbolisten ihrer Zeit. Während diese Frauen oft als *Femme fatale* oder als passive Muse zeigten, besitzen Sonrels Figuren eine Art würdevoller innerer Geschlossenheit. Künstler wie Gustave Moreau oder

Franz von Stuck konstruierten Weiblichkeit oft als gefährliche oder dämonische Macht.¹⁷⁴ Die Frau wurde entweder zur erotischen Versuchung oder zur entkörperlichten Heiligen stilisiert. Sonrel verweigert diese Polarität, indem ihre Flora weder dem Bild der *Femme fatale* noch dem der passiven Jungfrau entspricht. Sie besitzt Schönheit, aber keine Verfügbarkeit, Spiritualität aber keine körperlose Askese.

Ihre Weiblichkeit bleibt präsent, ohne sich zu sehr in den Vordergrund zu drängen. Foucher beschreibt Sonrels Kunst daher als Ausdruck einer „*weiblichen Spiritualität*“, die eine besondere Dimension erreiche.¹⁷⁵ Dadurch entwickelt sie innerhalb des Symbolismus eine eigene feminine Art sich bildlich auszudrücken, die besagte Spiritualität und Autonomie miteinander verbindet.

Man kann also annehmen, dass diese Abwesenheit Zephyrs eine grundlegende emanzipierte Bedeutung besitzt, da in der traditionellen Kunstgeschichte Weiblichkeit häufig durch den Mann legitimiert wurde. Der Kritiker Jean-Baptiste Chaussard vertrat 1806 die Auffassung, Frauen sollten sich von den „großen“ Themen der Geschichtsmalerei fernhalten und sich stattdessen „mit zärtlichen und sanften Themen zufriedengeben oder sich schließlich an

¹⁷⁴ vgl. Péladan 1891, S.43. Laut Péladan seien Frauen, die Anspruch auf Männlichkeit erheben in der Tat als gefährliches oder sogar monströse Wesen wahrzunehmen, welche eine etablierte Ordnung der Familienstruktur und Gesellschaft bedrohen.

¹⁷⁵ vgl. Foucher 2008, S.110. „*Chez Elisabeth Sonrel, la spiritualité féminine atteint une toute autre dimension dans ses représentations de l'au-delà.*“

Portraits und Landschaften halten. ¹⁷⁶ Vor diesem Hintergrund lässt sich auch erklären, weshalb Darstellungen der Flora häufig von männlichen Künstlern in Verbindung mit Zephyr oder mit dynamischen Bewegungsmotiven inszeniert wurden, statt eine stille oder „zärtliche“ Bildsprache zu wählen. Da Zephyr selbst Teil der mythologischen Erzählung ist, wurde das Sujet zugleich als legitime Unterkategorie männlicher Geschichtsmalerei verstanden. Die Frau erscheint als Geliebte, Verführte oder Muse. Sonrel entzieht Flora genau dieser Abhängigkeit durch ihre autonome Bewegung und selbstgenügsame Präsenz. Sie benötigt bei Sonrel keinen männlichen Gegenpart, um im Gemälde Bedeutung zu erhalten, wodurch sie eine Weiblichkeit verkörpert, die weder unterworfen noch dämonisiert wird, und darin liegt ihre seelenhafte Souveränität.

Man findet diese Souveränität auch in den unterschiedlichen weiblichen Archetypen der Flora, was ihre ambige Rolle zwischen Reinheit und Sinnlichkeit unterstreicht. In ihr verschmelzen Eigenschaften der Jungfrau Maria, der Venus und der Marianne. Dadurch entsteht ein Frauentypus, der Schönheit, Spiritualität und Autorität zugleich verkörpert.

Besonders interessant ist dabei Sonrels Umgang mit Mutterschaft. Obwohl die Künstlerin selbst nie Mutter wurde, spielt die Mutterfigur in ihrem Werk eine zentrale Rolle. Ihre zahlreichen Marienbilder betonen Zärtlichkeit, Schutz und geistige Fürsorge. ¹⁷⁷ Flora erscheint in diesem Zusammenhang als besagte „Mutter der Blumen“, als Ursprung alles Blühenden. Sie bringt den Frühling hervor, ohne dass ihre Fruchtbarkeit als eindeutig körperlich erotisch verstanden wird. Diese Nähe zur Venus zeigt sich zunächst auch formal in ihren langen fließenden Haaren und der durch die Rose betonte Verbindung von Frau und Natur. Doch während Botticellis Venus beispielsweise noch den Anspruch hat zwischen körperlicher Liebe und geistiger Erhebung im Sinne der platonischen Ideen des am Medici-Hof tätigen Philosophen Marsilio Ficino zu vermitteln, verschiebt Sonrel den Schwerpunkt von dem Ringen der gegensätzlichen körperlich-irdischen Begierde und des auf Gott gerichteten geistigen Verlangens, auf ein ausgeglichenes Innerlich-gesammelt-sein. ¹⁷⁸

¹⁷⁶ vgl. Sutherland Harris 1976, S.47-48. „*Abandonner ces grandsujets à notre sexe et de vous contenter de sujets tendres et suaves ou bien de vous en tenir finalement aux portraits et aux paysages.*“

¹⁷⁷ vgl. Vloberg 1954, S.176. In *La Vierge et l'Enfant dans l'art français* thematisiert er Sonrels zärtliche und liebevolle Jungfrauen, die zahlreiche Missale junger Mädchen zieren, welche zur Vorbereitung zur Erstkommunion genutzt werden mussten: „*Portraiturees par [...] Sonrel toutes ces jolies usurpatrices du titre virginal*“

¹⁷⁸ vgl. Ficino, S.71. Ficino entwickelte in seinem Hauptwerk *Über die Liebe* eine neuplatonische Weltansicht, die das Wesen der Liebe als eine Dualität dieser antipodischen Gegensätze von Sinnlichkeit und Intellektualität begreift und gegenüberstellt. Er beschrieb den idealen Lebensweg des Menschen als ein Streben von der



Abb.63

Gut zu sehen ist dieses Bestreben Sonrels in ihrem Bild *Vierge à l'Enfant protégeant le royaume français* (1900) (Abb.63). Die Illustration zeigt Maria als zentrale Herrscherfigur zwischen zwei weiblichen Schutzheiligen Frankreichs. Maria erscheint hier nicht nur als Mutter Christi, sondern als „Reine Mère“, als Königin Mutter, und symbolische Schutzpatronin der Nation, was neben dem Thema der vergeistigten selbstlosen Liebe noch eine politische Dimension eröffnet.¹⁷⁹ Besonders Jeanne d'Arc fungiert dabei als Verbindung zwischen religiöser und nationaler Symbolik,

die sich bis zum Ende der französischen Monarchie im allegorischen Bild der Marianne entladen sollte. Marianne verkörpert für Frankreich Republik, Freiheit und nationale Identität. Sonrel integriert Elemente dieser republikanischen Bildsprache subtil in ihre weiblichen Figuren. Sie ist Jungfrau, Kämpferin und nationale Heldin zugleich. Diese Verbindung von Weiblichkeit, Spiritualität und nationaler Autorität ist entscheidend für das Verständnis von Flora. Denn auch Flora erscheint bei Sonrel nicht bloß als pure Naturgöttin, sondern als ordnende und schützende Macht.¹⁸⁰

Die seelenhafte Souveränität der Flora kann letztlich auch als Selbstbild der Künstlerin gelesen werden. Sonrel entwirft in Flora nicht nur eine autonome weibliche Figur, sondern scheint zugleich ihr eigenes Selbstverständnis als Künstlerin in diese Gestalt hineinzuprojizieren. Ein Vorgang, der Sonrel, laut Mathews, in ihrer Arbeit, wenn auch manchmal unbewusst, erdet.¹⁸¹ Wie Marianne bewies sie Unabhängigkeit, wie Maria

sinnlichen Leidenschaft zum durchgeistigten Begehren nach Erleuchtung und Weisheit in Gott. Diese Dynamik spiegelte sich auch in der Existenz der Venus wieder, die zum einen der Intelligenz der Welt angehört, zum anderen sei sie ihre Zeugungskraft. (Vgl. auch Deimling, S.52-53.)

¹⁷⁹ vgl. Rimbault 1905, S.VII. Maria und Frankreich sind laut ihm untrennlich, da sie seit mehreren Jahrhunderten zusammen durch Freuden, Prüfungen und Triumphe gegangen sind.

¹⁸⁰ vgl. Mathews, S. 93. Flora als Marianne entspricht somit dem Frauentypus, der gleichzeitig eine reine spirituelle Seite hatte, aber auch eine materielle Wurzel, was sie gleich gefürchtet und begehrt machte.

¹⁸¹ s. ebd., S. 160. Im Vergleich zu den meisten männlichen Künstlern, die oft das Sujet der Frau als bedrohliche Verführerin oder unerreichbares Ideal als Sehnsuchtsbild darstellten, schlägt Mathes eine Sicht vor, die Kunst

Reinheit, wie Venus schöpferische Kraft. Wie Flora ohne Zephyr in *Le Cortège de Flore* blieb auch sie ohne Partner.

Sonrel führte für ihre Zeit ein außergewöhnlich unabhängiges Leben. Neben ihrem ledigen Status lebte sie von ihrer Kunst, und konnte sich durch ihren internationalen Erfolg¹⁸² eigene Villen in Sceaux und in der von ihr geliebten Bretagne in La Baule leisten.¹⁸³ In einer Gesellschaft, die Frauen primär über Ehe und Mutterschaft definierte, bedeutete dies eine bemerkenswerte Form weiblicher Emanzipation. Der Maler George Frederic Watts beschrieb das Werk ihrer englischen Zeitgenossin Evelyn de Morgan als „*allen Frauen weit [...]* voraus“. ¹⁸⁴ Doch im Gegensatz zu Sonrel war de Morgan aber verheiratet, was die Frage aufwirft, ob de Morgan im Gesamtbild wirklich allen Frauen weit voraus gewesen sei.

Denn Sonrel bewegte sich innerhalb eines gesellschaftlichen Klimas, das unabhängige Künstlerinnen häufig skeptisch betrachtete. Weibliche Professionalität galt laut der 1896 veröffentlichten und einflussreichen *Revue Encyclopédique* als Bedrohung traditioneller Geschlechterrollen: „*Wenn man an diese Menge von Kreaturen denkt, die von Männern unterstützt sind, die nach natürlichem Gesetz an die Mutterschaft gebunden sind, ist die einzige Lösung für diese Frage nach der Arbeit der Frau, dass die Frau nicht arbeiten sollte.*“¹⁸⁵ Kritiker beschrieben die *Femme artiste* als egoistisch, überheblich und androgyn; künstlerische Ambition erschien als Verlust weiblicher Natürlichkeit, da sie sich der etablierten Ordnung entzog.¹⁸⁶ Doch der Mensch wäre nicht der Mensch, wenn er, oder in diesem Fall treffender formuliert, *sie*, nicht das bereits Bestehende aufbrechen und verändern wolle. Besonders bedeutend ist hierbei, dass Sonrel trotz ihres Erfolgs zu Lebzeiten, als keine bloße „weibliche Version“ eines männlichen Künstlers definiert wurde, wie es beispielsweise bei Angelika Kauffmann als „*Raphael unter den Weibern*“ oder Élisabeth Vigée-Lebrun als „*Mme Rubens et Van Dyck*“ der Fall war.¹⁸⁷ Diese Bezeichnungen wurden aber mehr als

von Frauen als würdevolle Projektionsfläche zu sehen. Sie seien dazu angehalten gewesen, das Beste aus ihrer „beschränkten“ oder kritisch beäugten Situation zu machen.

¹⁸² s. Treydel S.54. Dazu gehören Druckgrafiken in Form von Plakaten, Postkarten und ihre illustrierten Missale, so wie in Zeitungen veröffentlichte Werke, nach ihren Vorlagen gewebte Seidenbilder, und ihre posthum an unzählige Privatbesitzer verkauften Gemälde.

¹⁸³ vgl. Foucher 2009, S.3,195.

¹⁸⁴ vgl. Birchall, S. 50. Vgl. Kirby 2022: *Inside De Morgan: Decoration or Devotion?*

¹⁸⁵ vgl. Geoffroy 1896, S.909. „*C'est que la femme ne doit pas travailler.*“

¹⁸⁶ vgl. Uzanne, S.271-72 in Mathews, S.265. Uzanne beschreibt die weibliche Künstlerin als selbststüchtig obsessiv, mit der man unmöglich zusammenleben könne, da sie ihren Ehemann oder ihre Lieben grausam leiden lasse, indem sie ihr Geschlecht und die damit verbundenen Eigenschaften vergesse.

¹⁸⁷ vgl. Sickler und Reinhart, S.142f. Und vgl. Kuhn, S.210.

Abbreviatur des Lobestopos denn als wirklich gedankliche Vermählung der Malerinnen mit deren ‚Vorbildern‘ genutzt.

Sonrel entzieht sich dieser Logik, indem ihre Kunst, und vor allem ihre Flora, eine eigenständige weibliche Position innerhalb der Ängste des Symbolismus formuliert. Sie antwortet ihnen durch Ruhe statt Provokation und kämpft nicht gegen eine äußere Macht, sondern existiert jenseits ihrer Notwendigkeit. Ihre Autorität liegt nicht in Aggression, sondern in ihrer inneren Selbstverständlichkeit. Gerade darin ähnelt Sonrel ihrer Flora: Beide benötigen keine männliche Legitimation, sondern existieren souverän aus sich selbst heraus. Flora schreitet als Herrscherin ihres eigenen, vom unterdrückenden Winter befreiten Reiches durch die Natur, Sonrel bewegt sich als souveräne Künstlerin durch die Kunstwelt des Fin de Siècle. Beide Figuren verbindet eine Form innerer Unabhängigkeit, die zu jener Wurzel seelenhafter Souveränität führt, welche sich ultimativ im Bild der Flora ihrer *Le Cortège de Flore* entlädt.

5. Im Nachhall der Frühlingsvision – Flora zwischen Décor, Délicatesse und Souveränität

Sonrel platziert die Figur der Flora zwischen dem Décor und der Délicatesse ihrer Zeit in einer seelenhaften Souveränität, die in der Darstellungsgeschichte dieser Göttin einzigartig ist, und gleichzeitig Sonrels eigene Stellung als Künstlerin der Jahrhundertwende spiegelt. Diese Überführung in ihrer Bildsprache macht Flora zu weit mehr als nur einer Allegorie des Frühlings. Sie erscheint als Verkörperung eines geistigen Prinzips, als Mittlerin zwischen Natur und innerer Wirklichkeit. Der geordnete Rhythmus der Figuren, die symbolisch aufgeladenen Pflanzenmotive und die idealisierte Landschaft verbinden sich zu einer zwischen Traum und Mythos schwebenden Utopie, aus der ein visuell wahrnehmbarer seelischer Zustand entsteht, und die Natur dabei zum Resonanzraum menschlicher Sehnsucht wird. In Sonrels Werk verwandelt sie sich in einen Zwischenraum, in dem die Landschaft keine konkrete Örtlichkeit abbildet, sondern einen inneren Kosmos, der die Betrachtenden in eine Welt jenseits des Alltäglichen führt. Hier offenbart sich eine zentrale Idee des Symbolismus: Kunst soll nicht die Oberfläche der Dinge wiedergeben, sondern deren verborgene Bedeutung sichtbar machen.

Das Werk verweigert sich demnach oberflächlichen Aussagen und entfaltet seine Bedeutungen erst im Akt der tiefergehenden Betrachtung in einem als ungemein „schön“

geltenden Bild. Doch die Frage nach den Bedingungen des Schönen stellen sich Philosophen schon seit Jahrhunderten, und hat man verstanden, dass die Schönheit eines Bildes mit der Leichtigkeit seiner Wahrnehmbarkeit zusammenhängt¹⁸⁸, liegt es nicht fern zu behaupten, dass Sonrels klare und zarte Aquarell Technik zuerst als „schön“ wahrgenommen wird, bevor die Symbolträchtigkeit des Gemäldes im Betrachtenden zu einem Schönheitsverständnis heranwachsen kann.

Harmonie, Rhythmus und Klarheit führen den Blick durch die Komposition und erzeugen zugleich das Gefühl, in diese Bildwelt eintreten zu können. Die Betrachtenden werden somit nicht bloß zu Beobachtern, sondern zu stillen Begleitern des Frühlingszuges. Sonrels Werk bestätigt auch auf eindrucksvolle Weise die Idee, dass Bild und Dichtung im Sinne von Horaz' *ut pictura poesis*, wie Malerei so die Poesie, Bedeutungen erzeugen. Was in der Antike allerdings noch eine Forderung an Wortgewandte war, sich einer bildreichen Sprache zu bedienen, wurde zum zentralen Argument für die Gleichartigkeit sprachlicher und bildlicher Kunstformen.¹⁸⁹ Die Blumen, Gewänder und Gesten, letztendlich wohl inspiriert von Ovids Dichtung, erzählen keine Geschichte im engeren Sinne, und doch vermitteln sie Empfindungen, Erinnerungen und Vorstellungen. Die florierende Blumensprache des 19. Jahrhunderts verleiht den Pflanzenmotiven zusätzliche Bedeutungsebenen¹⁹⁰, sodass jedes Detail Teil eines größeren symbolischen Zusammenhangs wird.

Im Zentrum dieser Bildwelt steht Flora selbst, die zugleich als mehrere weibliche Archetypen auftritt. Charlotte Foucher spricht in ihrer Analyse Sonrels vor allem von der Figur Mariens, die nicht nur in ihren streng christlichen Darstellungen, sondern auch in ihren säkularen Kompositionen auftaucht. Zusätzlich bezeichnet sie Sonrels Frauendarstellungen als einen Weiblichkeitsentwurf einer Figur, die Muse, Nymphe und Geist miteinander vereine, welche sie auch als „*mystère féminin*“ bezeichnet.¹⁹¹ Dieses „weibliche Mysterium“ zeigt sich auch bei Flora sowohl als Maria, von der sie die Reinheit, die spirituelle Würde und die stille Erhabenheit übernimmt. Von Venus erhält sie Schönheit, Naturverbundenheit und die schöpferische Kraft des Frühlings. Von Marianne gewinnt sie Präsenz, Autorität und Selbstbestimmung. In dieser Verbindung entsteht ein Frauentypus, der die Gegensätze des Fin

¹⁸⁸ vgl. Schuster, S.118. In *Wie Bilder wirken* geht Schuster davon aus, dass auch zusätzlicher Schmutz oder Nebel vor einem Werk oder Gegenstand seine „Schönheitswirkung“ schmälern, da das Auge nichts klar definiertes hat, an dem es sich orientieren kann.

¹⁸⁹ vgl. Horaz, S. 15. In Vers 361 seiner *ars poetica* heißt es, „*Dichtungen sind wie Gemälde*“.

¹⁹⁰ s. Racinet, S.805. Über die Blumenkultur des 19. Jahrhunderts wird berichtet: „*Zu keiner Zeit war man mit der Flora der Felder und Gärten vertrauter als nun [...]. Noch nie sah man sie so einfach und gelungen zugleich gestaltet.*“

¹⁹¹ vgl. Foucher 2008, S. 20-21, S.85.

de Siècle überwindet, welche von Polaritäten wie Madonna oder Verführerin, Geist oder Körper, Reinheit oder Sinnlichkeit, bestimmt waren. Der Symbolismus bat Sonrel eine Palette an Darstellungen der Frau „*in allen ihren Zuständen*“ außerhalb der Realität¹⁹², deren Spannungen sie nicht auflöste, indem sie eine Seite bevorzugte, sondern indem sie beide miteinander versöhnte. Ihre Flora erscheint hier nicht in häuslicher oder intimer Rolle, sondern als poetisch-allegorische und zugleich inspirierende Kraft.

Zugleich wird sie zu einem Spiegelbild ihrer Schöpferin. Wie die Figur im Bild behauptete sich auch Elisabeth Sonrel in einem kulturellen Umfeld, das Frauen noch zahlreiche Grenzen setzte.¹⁹³ Sie führte ein bemerkenswert unabhängiges Leben, erlangte wirtschaftlichen Erfolg und entwickelte eine eigenständige künstlerische Position innerhalb der Anforderungen und Erwartungen an die *Femme artiste* des französischen Symbolismus zwischen *Décor* und *Délicatesse*. Ihre Kunst spricht daher nicht nur von idealer Weiblichkeit, sondern auch von weiblicher Autonomie. Die seelenhaft souveräne Flora Sonrels macht *Le Cortège de Flore* zu weit mehr als einer dekorativen Frühlingsallegorie, sondern zu einer poetischen Vision weiblicher Selbstbestimmung und zugleich zu einem stillen Selbstportrait der Künstlerin.

Die Wiederentdeckung Elisabeth Sonrels im 21. Jahrhundert ist ein vergleichsweise junges Phänomen. Nachdem ihr Werk nach ihrem Tod am 9. Februar 1953¹⁹⁴ über Jahrzehnte weitgehend in Vergessenheit geraten war, erfährt es heute zunehmend kunsthistorische Aufmerksamkeit. So wurde neben der biographischen Analyse Charlotte Fouchers, oder Sonrels Erwähnung des Ashmolean Museums, erst im März 2025 eine Konferenz zur Ehrung von in der Bretagne wirkenden und in Vergessenheit geratenen Künstlerinnen und Künstlern in Loctudy abgehalten, bei der auch Sonrel Anerkennung fand.¹⁹⁵ Diese neue Rezeption lässt sich nicht allein durch die allgemeine Neubewertung weiblicher Künstlerinnen erklären. Vielmehr berührt Sonrels Kunst Fragen, die für die Gegenwart von besonderer Aktualität sind.

¹⁹² vgl. Foucher 2008, S.85. Und vgl. Jumeau-Lafond 1999, S.177.

¹⁹³ vgl. Foucher 2009, S.25-27.

¹⁹⁴ s. Acte de décès/ Sterbeurkunde von Elisa Marie Stéphanie Adrienne Sonrel, Sceaux Stadtarchiv, und Foucher 2008, S. 123,193. Sie starb friedlich in ihrer Villa in Sceaux, auf dessen Friedhof sie heute mit ihrem Vater, ihrer Mutter und ihrem Bruder im Familiengrab liegt.

¹⁹⁵ Seit 1892 wird in der Gegend des l'Hôtel des Bains vergessenen Künstlern die Ehre erwiesen. Geleitet von Jean-Paul Moiroud wurden am 29.03.2025 32 Künstlerinnen und Künstler gefeiert. [URL: https://brest.maville.com/actu/actudet_-loctudy-une-conference-sur-des-artistes-disparus-_dep-6731537_actu.Htm, 30.03.2026.]

In einer Zeit ökologischer Krisen, gesellschaftlicher Beschleunigung und zunehmender Digitalisierung wächst die Sehnsucht nach Natur, Entschleunigung und sinnstiftenden Bildern. Sonrels Darstellungen einer harmonischen Verbindung von Mensch und Natur erscheinen vor diesem Hintergrund überraschend aktuell. Ihr *Le Cortège de Flore* zeigt ein poetisches Miteinander von Landschaft, Pflanze und Mensch, weshalb sich ihre Werke heute auch im Kontext einer ökologischen Ästhetik lesen lassen. Die Natur erscheint nicht als Ressource, sondern als beseelter Raum, der zur Kontemplation und zur Reflexion über die Stellung des Menschen in der Welt einlädt. Das Gemälde fordert dazu auf, über das unmittelbar Sichtbare hinauszudenken, wenn man bereit ist, sich darauf einzulassen. Wie Aurier 1891 in *Le Symbolisme en peinture* formulierte, muss die Begegnung mit dem Kunstwerk als höchste Form mystischer Liebe verstanden werden, die den Menschen vor verschmutzter Verrohung bewahre.¹⁹⁶ Bilder können so zu einem Medium existenzieller Sinnfragen werden, die berühren und herausfordern, und Räume für Erfahrungen eröffnen, die sich rationaler Eindeutigkeit entziehen.

Auch die Erfahrung von *Le Cortège de Flore* entsteht erst im Wechselspiel von Sehen und Denken. Bereits Lessing formulierte in seinem Theorem der Kunstbetrachtung, dass wir mehr zu sehen glauben müssen, als wir denken zu sehen, wenn wir mehr erfahren wollen.¹⁹⁷ Diese Einsicht beschreibt treffend eine der Herausforderungen kunsthistorischer Forschung. Jede Interpretation bleibt Annäherung, jeder Erkenntnisgewinn zugleich Einladung zur neuen Betrachtung. Wie der Zug der Figuren in Sonrels *Le Cortège de Flore* Schritt für Schritt durch eine ideale Frühlingslandschaft führt, führte auch diese Arbeit durch die vielfältigen Bedeutungsschichten des Werkes.

Am Ende bleibt Flora jedoch die zentrale Gestalt dieser Bildwelt, von der sie den Frühling nicht empfängt, sondern welchen sie ihr durch ihre bloße Existenz schenkt. In ihrer ruhigen Präsenz lädt sie jeden Betrachtenden dazu ein, den Frühling, wie in Eduard Mörikes *Er ist's* beschrieben, in ehrfürchtiger Bewunderung der blühenden Kostbarkeiten, deren Geheimnis sich wohl nie vollständig erschöpfen mag, zu vernehmen.



Abb.64

¹⁹⁶ vgl. Aurier, S. 217-8. Die göttliche Liebe des Idealen manifestiert sich laut ihm in der Seele des Kunstwerks.

¹⁹⁷ vgl. Lessing, S.21.



6. Anhang

6.1. Bibliographie

6.1.1. Primärliteratur

Alberti, Leon Battista. La Pittura. Buch 2, Übersetzt von Lodovico Domenichi, Venedig, 1547, S.33.

Alighieri, Dante. Die göttliche Komödie. Übersetzt von Philaetes zwischen 1828-1849, Diogenes, Zürich 1991, S. 64.

Aurier, Gabriel-Albert. Le Symbolisme en peinture: Paul Gauguin. In: Oeuvres posthumes, edited by Remy de Gourmont, Paris, 1893, S.210f.

Bader, Clarisse. La Femme Française dans les temps modernes. Vol.1., Didier, Paris 1883, S.470.

Bellamy, Félix. La Forêt de Bréchéliant. La Fontaine de Bérenton, Rennes, 1896.

Blake, William. Poems of William Blake. Edited by W.B: Yeats, Routledge&Sons, London, 1905, S.76.

Boccaccio, Giovanni. De claris mulieribus. Deutsch übersetzt von Stainhöwel, hrsg. Karl Drescher, Gedruckt für den literarischen Verein in Stuttgart, Tübingen, 1895.

Bonheur, C. Art: la huitième exposition de l'Union des femmes peintres et sculpteurs. In: La Chronique moderne, n° 5, mars 1889, p. 25.

Ciceronis, M.Tullii. De Oratore. Libri Tres, erklärt von Dr. Gustav Sorof, Berlin 1875, S.39.

Claudel, Camille. Correspondance, textes réunis. Hrsg. Anne Riviere et Bruno Gaudichon, Paris, Gallimard, 2008, S. 281.

Catalogue illustré de peinture et sculpture, Salon de 1897. Libraire d'art, éditeur Ludovic Baschet, Paris 1897, S.44.

Chaucer, Geoffrey. Canterbury Tales. The Knight's Tale. Edited by Alfred W. Pollard, London 1903, S.38.

Da Vinci, Leonardo. Traktat von der Malerei. Nach der Übersetzung von Heinrich und Ludwig, Jena 1909, S.4.

Darwin, Charles. The Descent of Man. Vol 2, London 1871, S. 326-27.

De la Tour, Charlotte. Le Langage des Fleurs. Paris, 1819.

De Ronsard, Pierre. Ode XXI. In: Ronsard & La Pléiade, hrsg. George Wyndham, London 1906, S.106-107.

De Vigny, Alfred. Journal d'un Poète. 1913, Bibliothèque Larousse, Paris, 1913, S.34.

Dürer, Albrecht. Albrecht Dürers schriftliches Vermächtnis. Hrsg. Dr. Hans Landsberg, dritter Band, Berlin 1908, S. 166.

Dussauze, Henry. La Renaissance du celtisme, Paris, Librairie Vigot, 1897, S. 1.

Eriugena, Johannes Scotus. De divisione naturae. Buch V, Kapitel 3, pl.122, Spalte 865C-866A, in: Editio recognita et emendata, Aschendorffsche Buchhandlung, Münster Westfalen, 1837, S. 177f.

Explication des Ouvrages de Peinture, Sculpture, Architecture, Gravure et Lithographie des Artistes vivants. Exposés au Palais des Champs-Élysées, le 20 Avril 1897, Archive de la Société des Artistes Français, Paris, 1897, S. 148, 242.

Ficino, Marsilius. Über die Liebe. Oder Platons Gastmahl. Übersetzt von Karl Paul Hasse, Leipzig, 1914, S.71.



Grimm, Jacob und Wilhelm. Deutsches Wörterbuch. Lfg. 1 (1899), Band X,I Leipzig 1905, Sp.15, Z.47.

Germain, Alphonse. Exposition de l'Union des femmes peintres et sculpteurs. In: Revue pour les jeunes filles, Paris, 1898, S.164-165.

Geffroy, Gustave. Le Travail des femmes. Opinions sur les aptitudes, l'éducation et les occupations féminines. In: Revue Encyclopédique, no. 169. Paris, 1896, S.909.

Hegel, G.W.F. Werke in zwanzig Bänden, Register, Band 13: Vorlesungen über die Ästhetik I, Hrsg. Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Suhrkamp, Frankfurt a.M., S.155f.

Heinse, Johann Jakob Wilhelm. Ardinghello und die glückseligen Inseln (1787) .Inktank Publishing, Bremen, 2019. [URL: https://projekt-gutenberg.org/authors/johann-jakob-wilhelm-heinse/books/wilhelm-heinse-ardinghello-und-die-glueckseligen-inseln/chapter/28/?gl_book_search=Seelenhaft&gl_jump=1&gl_jump_query=Seelenhaft (25.02.2026)].

Hesse, Hermann. Sämtliche Gedichte in einem Band. 13. Auflage, Berlin 2017, S. 113-114; S.258-259.

Hoffmann, Eugène. Les Dessins au Salon des Champs-Élysées. In: Journal des Artistes, Nr. 24, Paris, 13.06.1897, S.1899.

Hommel, Fritz. Die aethiopische Übersetzung des PHYSIOLOGUS. J.C. Hinrichs'sche Buchhandlung, Leipzig, 1877, S.80-82.

Horaz. Ars Poetica. In: Programm des Karls-Gymnasiums Stuttgart, Des Horaz Ars Poetica, übersetzt und erläutert von Prof. Dr. Th. Kayser, Stuttgart, 1888, S.14-15.

Ingram, John Henry. Flora Symbolica. Or the Language & Sentiment of FLOWERS. Frederick Warner & Co., London, 1869.

Le Senne, Camille. La Musique et le Théâtre aux Salons du Grand-Palais. In: Le Ménestrel, Nr.22, Paris, 31.05.1903, S. 173.

Le Senne, Camille. La Musique et le Théâtre aux Salon du Grand-Palais. In: Le Ménestrel, Nr.22, Paris, 28. Mai 1926, S.247.

Lessing, Gotthold Ephraim. Laokoon. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie. Berliner Ausgabe, 4. Auflage, Holzinger, Berlin, 2016, S.21.

Lucretius Carus. De Rerum Natura. Lateinisch und Deutsch von Hermann Diels, Band 1, Berlin, 1923.

Mauclair, Camille. L'Art en Silence. Société d'Éditions Littéraires et Artistiques, Paris 1901, S.86.

Mauclair, Camille. La femme devant les peintres modernes. In: La Nouvelle Revue, Paris, November 1899, p. 190-213.

Mallarmé, Stéphane. Œuvres Complètes. Texte établi et annoté par Henri Mondor et G. Jean-Aubry, Librairie Gallimard, Paris 1945, P.41, S.1440.

Mörike, Eduard. Er ist's. In: Malter Nolten, Nouvelle in zwei Teilen, 1832, Stuttgart, S.330.

Moréas, Jean. „Un Manifeste Littéraire“. Le Symbolisme. In: Le Figaro; Supplément littéraire du dimanche, Paris, 18.09.1886, S. 130-131.

Nietzsche, Friedrich. On the Advantage and Disadvantage of History for Life. Übersetzt von Peter Preuss, Hackett Publishing Company, Inc., Indianapolis, 1980, S.23.

Nietzsche, Friedrich. The Will to Power (1887-8). Ed. Und übersetzt von Walter Kaufmann, New York, 1968, S.432-33.

Ovid. Fasti. Festkalender. Band II, Edition Antike, WBG, Hrsg Thomas Baier, übersetzt von Andrea Themann-Steinke, Darmstadt, 2018.

Péladan, Joséphin. La Décadence latine. Bd.9, La Gynandre, E. Dentu, Paris, 1891, S. 43.

Péladan, Joséphin. Salon de la Rose Croix. Règles et Monitoires. Paris 1891, S.14.



Péladan, Joséphin. Salon des artistes français. In: La Revue hebdomadaire, vol. XXII, Paris, 1.Juni1912, S.117.

Prod'homme, Jérôme. Wer war Marianne? Das Gesicht und die Geschichte des französischen Symbols. Monsieur de France, 13.03.2023. [URL: <https://monsieur-de-france.com/de/marianne-symbol-franzosische-republik-geschichte>, 18.05.2026.]

Rimbault, Léon. Divine Mère et Mère-Patrie. Etude mariale et française, 3. Edition, Paris, 1905, S.VII.

Ripa Perugino, Cesare. Iconologia. Presso Cristoforo Tomasini, Venedig 1645, S.17-18.

Roy, Paul. Nécrologie, Séance du 27 avril 1932. In: Bulletin Trimestriel de la Société Archéologique de Touraine. Tours, 1932, S. 102.

Ruskin, John. Moderne Maler. Band 1-2, übersetzt von Charlotte Broicher, Leipzig 1902, S.48.

Ruskin, John. Notes on the Louvre (1844,1849,1854). In: Edward Tyas Cook, Alexander Wedderburn (Hrsg.): The Works of John Ruskin (Library Edition), Band 12: Lectures on Architecture and Painting, London 1904, S.470 (Eintrag Nr. 732).

Seneca, L.Annaeus. On Benefits. Translated by Aubrey Stewart, London, 1887, S.6-7.

Sickler, F. und C. Reinhart. Almanach aus Rom: für Künstler und Freunde der bildenden Kunst und klassischen Literatur. Göschen, Leipzig, 1810.

Simmel, Georg. Die Großstädte und das Geistesleben. In: Die Großstadt. Vorträge und Aufsätze zur Städteausstellung. Jahrbuch der Gehe-Stiftung Dresden, Band 9, hrsg. Th. Petermann, Dresden 1903, S. 185-206.

Uzanne, Octave. Parisiennes de ce temps en leurs divers milieux, états et conditions. In: Mercure de France, Paris 1910, S. 264-272.

Vergil. Aeneid. Buch IV. Edited by H.E.Gould & J.L. Whiteley, Bristol, 1943.

Vitruv. Zehn Bücher über Architektur. Übersetzt von Dr. Franz Reber, Stuttgart, 1865, S.171.

Voïart, Jaques Philippe. Lettres impartiales sur les expositions de l'an XIII. Par un amateur, Paris 1804., Lettre XIII n°324, S. 16.

Von Hippo, Augustinus. De Civitate Dei. Zweiundzwanzig Bücher über den Gottesstaat (BKV), übersetzt von Alfred Schröder, München 1911-16, Buch IV, 8.

Wittgenstein, Ludwig. Philosophische Untersuchungen. Übersetzt von G.E.M. Anscombe, Macmillan Company, New York, 1953, S.193ff.

6.1.2. Sekundärliteratur

Beeny, Emily A. „Jeunes filles en vert: Une relecture du Triomphe de Flore de Nicolas Poussin. In: La Revue des Musées de France , Revue du Louvre, Nr.4, Paris, 2019.

Birchall, Heather. Präraffaeliten. Hg. Norbert Wolf, Taschen, Köln, 2022.

Deimling, Barbara. Botticelli. Die sinnträchtige Qualität der Linie. Taschen, Köln 2024.

Der Duden. Die deutsche Rechtschreibung. Das Standardwerk zu allen Fragen der Rechtschreibung, Bd.1, Dudenverlag Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, 1996.

Dijkstra, Bram. Les Idoles de la perversité. Figures de la femme fatale dans la culture fin de siècle. Paris, Seuil, 1992, traduction française [New York, 1986], S.29.

Elberfelder Bibel. R.Brockhaus in der SCM Verlagsgruppe GmbH, Witten/Holzgerlingen, 2006.

Fehrer, Catherine. The Julian Academy Paris 1868-1939. Spring Exhibition 1989. Exhibition Organized by Robert and Elisabeth Kashey, New York, 1989.



- Fehrer**, Catherine. Women at the Académie Julian in Paris. In: The Burlington Magazine, Vol 136, Nr1100, London, November 1994, S. 752-757.
- Fischer**, Kuno. Spinozas Leben, Werk und Lehre, Nachdruck des Originals von 1898, Paderborn 2013. S.550.
- Foucher**, Charlotte. Elisabeth Sonrel. In: Bulletin des amis de Sceaux, Société d'histoire locale, nouvelle série n°25, Hrsg. Martine Grigaut, 2009, S.1-27.
- Foucher**, Charlotte. „La Vierge, la dame, la muse: une approche des représentations du féminin dans le Symbolisme d'Elisabeth Sonrel (1874-1953), Masterarbeit 2 in Kunstgeschichte, unter der Leitung von Pascal Rousseau, Universität François Rabelais in Tours, 2008, unter der Leitung von Pascal Rousseau, (unveröffentlicht).
- Glas**, Alexander et al. (Jochen Krautz, Hubert Sowa). Didaktik des Kunstunterrichts. Ein Lehrbuch für Studium und Praxis. 1. Auflage, Kohlhammer Stuttgart, 2023.
- Hagen**, Rose-Marie und Rainer. Bildbefragungen. 100 Meisterwerke im Detail. Taschen, Köln, 2020, S.139-145.
- Imanse**, Geurt. Occult Literature in France. In: The Spiritual in Art, Abstract Painting 1890-1985, edited by Edward Weisberger; exhibition organized by Maurice Tuchman, exhibition catalog, Los Angeles County Museum of Art, New York: Abbeville Press, 1986, S. 356.
- Jumeau-Lafond**, Jean-David. Les Peintres de l'âme. Le Symbolisme idéaliste en France, catalogue d'exposition, Musée d'Ixelles, Gand-Anvers, Pandora, 1999, la notice consacrée à Elisabeth Sonrel, S. 177.
- King**, Ross, Anja Grebe. Florenz. Die Gemälde und Fresken 1250-1743. Dumont, Köln, 2016.
- Kirby**, Nadine. Inside De Morgan: Decoration or Devotion? In Watts Gallery Artists Village, Blog, 15.12.2022.
- Kuhn**, Léa. Gemalte Kunstgeschichte. Bildgenealogien in der Malerei um 1800. Brill /Wilhelm Fink, Paderborn, 2020, S.197-213.
- Lodévois & Larzac**, Communauté de Communes. Les Mariannes du Lodevois. OIaïc 34, Lodève, Mai 2019, S.4. [URL: <https://www.olaic34.fr/images/documents/2019%20BrochureMARIANNE-leger.pdf>, 18.05.2026.]
- Mancoff**, Debra N. The Pre-Raphaelite Language of flowers. Prestel, München, 2024.
- Mathews**, Patricia. Passionate Discontent. Creativity, Gender, and French Symbolist Art. The University of Chicago Press Chicago and London, 1999.
- Nochlin**, Linda. Why have there been no great women artists? A shortened version of an essay in the anthology Woman, In: Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness. Edited by Vivian Gornick and Barbara K. Moran. New York: Basic Books, 1971.
- Picard**, Timothée. De la femme à l'androgynie wagnériens : une crise de l'identité. In: Wagner, une question européenne, Contribution à une étude du wagnérisme (1860-2004), Rennes, 2006, Presses universitaires de Rennes, S. 188.
- Racinet A.**, A. Dupont-Auberville. The World of Ornament. The complete plates. Vollständig kolorierter Nachdruck von L'Ornement polychrome (1869-1888) & L'Ornement des tissus, (Paris, 1877), Taschen, Köln, 2025.
- Rinuy**, Paul-Louis. Ambitions, doutes et paradoxes d'un peintre catholique à l'âge contemporain. In : Maurice Denis (1870-1943), Serge Lemoine et alii (éd.), Paris, Musée d'Orsay, Montréal, Musée des Beaux-Arts, Paris, 2006, p. 58-65.
- Scherf**, Walter in: Von Olfers, Sibylle. Etwas von den Wurzelkindern. 78. Auflage, J.F. Schreiber (1906), esslinger reprint, Esslingen, 2000.
- Schumacher**, Leonhard. Sklaverei in der Antike. Alltag und Schicksal der Unfreien. Beck, München 2001.
- Schurr**, Gérald, Pierre Cabanne. Dictionnaire des Petits Maîtres de la peinture 1820-1920. Tome II I á Z, les éditions de l'amateur, Paris, 1996, S.422-423.
- Schuster**, Martin. Wodurch Bilder wirken. Psychologie der Kunst. Dumont, Köln, 2022.
- Staiger**, Emil. BION. Totenfeier für Adonis. Neue Schweizer Rundschau, Band 15, Hrsg. Neue Helvetische Gesellschaft, Zürich, 1947, S. 617-619.



Sutherland Harris, Anne. Femmes peintres 1550-1950. Ed. Linda Nochlin, Los Angeles, County Museum, Paris, 1981, traduction française, Los Angeles, 1976, S.47-48.

Treydel, Renate. Sonrel, Élisabeth. in: Allgemeines Künstler-Lexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker. Hrsg. Andreas Beyer, Bénédicte Savoy und Wolf Tegethoff, Band 105, Somaré-Steenkamp, De Gruyter, Berlin, 2019, S.53-54.

Ulmer, Renate. Alfons Mucha (1869-1939), Auftakt zum Art Nouveau, Köln, 1993, S.79.

Van Camp, An. Elisabeth Sonrel - Les Rameaux. A new acquisition. Ashmolean Magazine, Vol. 8, Ashmolean Museum, Oxford, 1 October 2020, S. 27-29.

Vircondelet, Alain. Je vous salue Marie. Représentations populaires de la Vierge, Éditions du Chêne, Vanves 1996, p. 14.

Vloberg, Maurice. La Vierge et l'Enfant dans l'art français. B. Arthaud, Paris, 1954, S. 176.

Worthen, Thomas. Poussin's Paintings of Flora. The Art Bulletin, Vol.61, Nr.4, New York, 1979, S.575-588.

6.2. Abbildungsverzeichnis

Deckblatt: Elisabeth Mayer, ohne Titel, digital illustriert, März 2026.

Abb. 2: Elisabeth Sonrel, Le Cortège de Flore, 1897, Aquarell auf Papier, 104,5cmx 189,5 cm, Dépôt de la Société Industrielle de Mulhouse, Numéro d'inventaire : D 84.10.94 @Collection des Musees des Beaux arts de Mulhouse, Foto von D.v.H.

Titelblatt, Abb.1: Elisabeth Sonrel, Le Cortège de Flore Detail, Flora.

Abb. 12: Elisabeth Sonrel, Le Cortège de Flore Detail, Geigen- und Harfenspielerin.

Abb.13: Elisabeth Sonrel, Le Cortège de Flore Detail, Frauen.

Abb.14: Elisabeth Sonrel, Le Cortège de Flore Detail, Baum.

Abb.19: Elisabeth Sonrel, Le Cortège de Flore Detail, Junge mit Lilien.

Abb.21: Elisabeth Sonrel, Le Cortège de Flore Detail, Flora mit Taube.

Abb.23: Elisabeth Sonrel, Le Cortège de Flore Detail, Junge mit Rosen.

Abb.29: Elisabeth Sonrel, Le Cortège de Flore Detail, Flora Mieder.

Abb.33: Elisabeth Sonrel, Le Cortège de Flore Detail, Flora Kopf.

Abb.49: Elisabeth Sonrel, Le Cortège de Flore Detail, Glanzlichter.

Abb.50: Elisabeth Sonrel, Le Cortège de Flore, Goldener Schnitt.

Abb.64: Elisabeth Sonrel, Le Cortège de Flore Detail, Unterschrift.

Abb.3: Sandro Botticelli, Primavera/Spring, ca.1480, Tempera auf Holz, 207 x 319cm, Le Gallerie degli Uffizi, Florenz.

Abb.24: Sandro Botticelli, Primavera Detail, Flora mit Venus und Zephyr mit Chlois.

Abb.4: Nicolas Stéphane Sonrel, La Cisse à Vouvray, ca. 1890, Kohle auf Papier, ungemessen, Tours, Musée des Beaux-Arts.



Abb.5: Elisabeth Sonrel, Composition, 1889, Aquarell auf Papier, ungemessen, Remiremont, Musée Charles de Bruyère, Foucher 2008 Fig 216.

Abb.6: Elisabeth Sonrel, French School, Boy seated on stool holding staff, 1891, Kohle auf Papier, 47,5cm x 62,4cm, in: The Julian Academy. Paris 1868-1939, Fehrer (éd.), Shepherd Gallery, printemps, New York, 1989, n° 48, non paginé. Loan: Private collection, Paris.

Abb.7: Edouard Joseph Dantan, Un coin du Salon en 1880 (de la Société des Artistes Français), 1880, Öl auf Leinwand, 97cm x 130cm, Kunsthandel New York, Sotheby's (24.05.1995), Privatsammlung.

Abb.8: E. Sonrel beim Pariser Salon des artistes français in 1897 vor Le Cortège de Flore und Les Rameaux, Copyright Vincent Lecuyer, Privatsammlung. [URL: <https://www.ashmolean.org/article/elisabeth-sonrel-les-rameaux>, 26.01.2026.]

Abb.9: Elisabeth Sonrel, Les Rameaux, 1897, Aquarell auf Papier, 53x 91cm, Ashmolean Museum Oxford. Im Ashmolean Museum befindet sich das Aquarell, welches sie nach ihrem im Salon 1897 ausgestellten Ölgemälde gefertigt hat. (Les Rameaux, Öl auf Leinwand, 55x 105 cm, Privatsammlung.)

Abb.10: Jules Lefebvre, Ophelia, 1890, Öl auf Leinwand, 150cm x 91cm, Michele & Donald D'Amour Museum of Fine Arts Springfield.

Abb.11: Photographie von Elisabeth Sonrel (links) und ihrer guten Freundin Jeanne Fourcade-Cancellé (rechts), Privatsammlung, in: s. Foucher 2008, Annexes S.207.

Abb.12: John Everett Millais, Spring /Apple Blossoms, 1856-59, Öl auf Leinwand, 110,4cm x 172,7cm, Lady Lever Art Gallery, National Museum Liverpool.

Abb.16: Stabiae Flora/ Primavera, Fresko, ca 1-45 AD, 38cm x 32 cm, Museo Archeologico Nazionale di Napoli (MANN). Wandgemälde, das 1759 in der Villa Arianna in Stabiae (heute Castellammare di Stabia) gefunden wurde.

Abb.17: Elisabeth Sonrel, Missel des Saintes femmes de France. Maison A.Mame et fils, Éditeurs pontificaux, Tours 1900.

Abb.18: Elisabeth Sonrel, Le Sommeil de la Vierge, 1894, Aquarelle mit goldenen Highlights, 33cm x 45cm, Privatsammlung. Zuletzt ausgestellt: Valadon et ses contemporaines, Musée des Beaux-Arts de Limoges (7.11.2020 – 31.03.2021), und Monastère Royal de Brou (19.05.2021 – 05.09.2021).

Abb.20: Dante Gabriel Rossetti. Ecce Ancilla Domini, 1850, Öl auf Leinwand, 73cm x 41,9cm, Tate Britain, London.

Abb.22: Elisabeth Sonrel, Portrait of a Renaissance woman holding roses, Aquarell, Tinte, Gouache und Graphite auf Papier, 45,7cm x 25,4cm, Privatbesitz. John Moran Auctions für 7200\$ verkauft am 12.03.2013.

Abb.25: William Bouguereau, Flora und Zephyr, 1875, Öl auf Leinwand, huile sur toile, 1875, D.785 cm, inv. D.75.1.50, Collection Musée des Beaux-Arts, dépôt Société Industrielle de Mulhouse, © Foto Christian Kempf.

Abb.26: Dante Gabriel Rossetti, Venus Verticordia, 1864-1868, Öl auf Leinwand, 98,1cm x 69,9 cm, Russell-Cotes Art Gallery and Museum Bournemouth.

Abb.27: Manufaktur Charles Vigne, Tapisserie „Flora“, Berlin 1740-1750, Wolle und Seide, 310cm x 330 cm, Stiftung Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr. KGT 93/134, © Stiftung Stadtmuseum Berlin.

Abb.28: Flora Farnese, ca. 4. Jahrhundert v.Chr., Marmor, 3,42 m, Archäologisches Nationalmuseum Neapel, Foto von Miguel Hermoso Cuesta.

Abb.30: Minoische Schlangengöttin, Fayence (glasiert) Figurine, ca. 1600 v.Chr., Archäologisches Museum Heraklion, Kreta.



Abb.31: Léopold Morice, Monument à la République (Denkmal für die Republik), 1883, Bronze, 13m x 25m, Place de la République, Paris, Foto von Arthur Weidmann 2023.

Abb.34: Léopold Morice, Monument à la République, Detail, Marianne Kopf.

Abb.32: Eugène Delacroix, La Liberté guidant le peuple, 1830, Öl auf Leinwand, 260cm x 325cm, Louvre, Paris. Ausschnitt.

Abb.35: Elisabeth Sonrel, Pax et labor, Federzeichnung auf Papier, 33,9cm x 47,4cm, Diplôme dell'Exposition de 1892 Fiche d'Inventaire Tours, Tours Musée des Beaux-Arts.

Abb.36: Sibylle von Olfers. Etwas von den Wurzelkindern, Doppelseite „Als der Frühling kommt ins Land...“ 78. Auflage, J.F. Schreiber (1906), esslinger reprint, Esslingen, 2000.

Abb.37: Nicolas Poussin, Le Triomphe de Flore, 1627-28, Öl auf Leinwand, 165cm x 207cm, Louvre, Paris.

Abb.38: Nicolas Poussin, Le royaume de Flore, 1631, Öl auf Leinwand, 131cm x 181cm, Gemäldegalerie Dresden.

Abb.39: Elisabeth Sonrel, Les Esprits de l'Abîme, 1899, Aquarell auf Papier, 107cm x 82cm, Paris, SAfr., verkauft am 27.06.1982 Enghien, hôtel des ventes, Privatsammlung.

Abb.40: Elisabeth Sonrel, „Project de carreaux de faïence“, Aquarell auf Papier, Stadtarchiv Sceaux. [URL: <https://archives.sceaux.fr/sonrel-elisabeth>, 20.03.2026.]

Abb.41: Edward Coley Burne-Jones und William Morris, Flora, 1885, Woll- und Seitentapissérie auf Leinenkette, 310cm x 222 cm, the Witworth Art Gallery, The University of Manchester.

Abb.42: Flora, Seide, Gewebt von Neyret Freres (St.Etienne), Anfang des 20. Jahrhundert, „D'apres E.Sonrel“, 19,5cm x 33,5 cm, Fiche D'inventaire de Musée des Beaux-Arts de Tours.

Abb.43: Eugène Grasset, Avril, 1896, Les Mois, Holzschnitt und Chromotypographie, für „La Belle Jardinière“, 31.9cm x 24,7cm Privatsammlung.

Abb.44: Elisabeth Sonrel, Roger & Gallet, 1900, Farblithographie, 76cm x 44,5cm, gedruckt von H.Eymonnet, Paris.

Abb.45: Elisabeth Sonrel, Les Saisons, Hivier, Menu ancien Champagne Mercier, 1900-20, 22cm x 8,5 cm, Foto von L'Échoppe de Nath.

Abb.46: Alphonse Mucha, Frühling, The Seasons, 1900, Spring, Farblithographie, 73cm x 32cm, gedruckt von F.Champenois, Paris.

Abb.47: Elisabeth Sonrel, Les Saisons, Printemps, Études Décoratives, par E.Sonrel, Farblithographie, 19,1cm x 26,2cm, gedruckt von F.Champenois, 1901, Paris, Bibliothèque nationale de France, département Estampes et photographie, HD 83 (W).

Abb.48: Martin Hönemann, „Frühlings Einzug“, nach dem Gemälde von Elisabeth Sonrel, 1898, Holzschnitt, Copyright 1897 by Braun, Clément & Co., in: Über Land und Meer, Band 81, Deutsche illustrierte Zeitung, Deutsche Verlags-Anstalt Stuttgart, 1898, S.466-67.

Abb.51: Alphonse Osbert, Les Muses dans la Forêt, ca.1900, Öl auf Platte, 75,2cm x 105,7cm, Property from the Collection of Mr. Seymour Stein, verkauft 22.05.2019 an Privatsammlung.

Abb.52: Elisabeth Sonrel, L'Hiver, Aquarell und Tusche auf Papier, 1890, Paris, Privatbesitz, s. Foucher 2008, S.27.

Abb.53: Maurice Denis, Les Arbres verts, 1893, Öl auf Leinwand, 46,3cm x 42,8 cm, Paris, Musée d'Orsay.

Abb.54: Elisabeth Sonrel, Avril, Aquarell auf Papier, ca. 1900, ARC Art Renewal Center.



Abb.55: Elisabeth Sonrel, Personification du printemps, Aquarell und Guache auf Papier, 48cm x 32cm, Artnet, verkauft am 22.09.2018, Privatsammlung.

Abb.56: Elisabeth Sonrel, Le Jardin de Vierges, 1892, Aquarell auf Papier, ARC Art Renewal Center, [URL: <https://www.artrenewal.org/artwork/index/52379>, 25.02.26]

Abb.57: Eugène Grasset, La Fête du printemps, ca. 1900, Tapisserie d'après un dessin de Grasset, 180cm x 123cm, Nancy, Musée de l'Ecole de Nancy. (Foucher 2009, S. 133.)

Abb.58: Giovanni Battista Tiepolo, Der Triumph von Zephyr und Flora, 1734-35, Öl auf Leinwand, 395cm x 225cm, Museo del Settecento Veneziano in Ca'Rezzonico, Venedig.

Abb.59: John William Waterhouse, Flora and the Zephyrs, 1897-8, Öl auf Leinwand, 114,3cm x 73.6 cm, Privatsammlung.

Abb.60: Charles Daniel Ward, The Progress of Spring, 1905, Öl auf Leinwand, 91,4cm x 183cm, signed and dated lower right: Chas.D. Ward 1905, Dahesch Museum of Art New York.

Abb.61: Evelyn de Morgan, Flora, 1894, Öl auf Leinwand, 119cm x 88cm, Signatur 1894, De Morgan Museum Barnsley.

Abb.62: Angelika Kauffmann, Flora, 1790, Öl auf Leinwand, 68,5 cm x 51 cm, Privatsammlung Voralberg Museum Bregenz.

Abb.63: Elisabeth Sonrel, Vierge à l'Enfant protégeant le royaume français, Aquarell, In: Missel des Saintes Femmes de France, Tours, 1900.