Illustrationen zu Flauberts *Salammbô* in der Kunst des späten 19. Jahrhunderts

Hubertus Kohle

Hätte sich die Kunstgeschichte an Gustave Flauberts dringenden Wunsch gehalten, doch möglichst auf eine Illustration seiner *Salammbô* zu verzichten[1], so würde zweifellos ein nicht ganz unbedeutendes Steinchen im pathologischen Mosaik des 19. Jahrhunderts fehlen. Nun, die überaus gefräßige Ikonographie der späten Salonmalerei und -skulptur nahm keinerlei Rücksicht auf des Dichters ästhetische Vorbehalte gegenüber der seiner Meinung nach imaginationstötenden Bildkunst, wenn sie auch in nur einem einzigen nachweisbaren Fall - den Illustrationen Pierre Vidals für die zweibändige Buchausgabe aus dem Jahre 1879 - vor dem Ableben des seinerseits offenbar stark von bildlichen Quellen angeregten Autors aktiv wurde.[2] Dies war um so weniger zu vermeiden, als das ebenso gefräßige Salonpublikum des prosperierenden bürgerlichen Zeitalters überaus interessiert war an immer neuen Variationen auf das Thema der fremdartig-aufreizenden Frau. Die Kunst bediente dieses durch und durch voyeuristische Bedürfnis vor allem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts mit einer ganzen Lawine von mehr oder meist weniger geschmackvollen Erinnerungen an solche Frauengestalten, die in der Geschichte in irgend einer Weise skandalös auffällig geworden waren, vornehmlich dann, wenn sie sich mordend am männlichen Geschlecht betätigt hatten. Ausgehend vor allem von den englischen Präraphaeliten widmete sie sich mit in den letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts zunehmender Intensität historisch-mythischen Figuren wie Astarte und Kleopatra, Judith und Salomé, Messalina und Klytemnestra, Semiramis und Herodias, durch die Bank Ausformungen der belle dame sans merci, die im Sphinx- und Medusen-Mythos ihre symbolischen Kristallisationen erfuhren. Die geheimnisvolle Salammbô-Figur fügte sich ohne weiteres in diese Reihe ein und lieferte einen willkommenen Anlaß, der hochnervösen Sensibilität des dekadenten Zeitalters einen weiteren Nervenkitzel zu entlocken. Es ist daher kaum verwunderlich, daß - sieht man hier einmal von den Buchillustrationen ab - sich die bildende Kunst fast ganz ausschließlich auf die Protagonistin des Romans kon-

---

1 „La persistance que Lévy met à me demander des illustration me f... dans une fureur *impossible à décrire*. Ah! qu'on me le montre le coco qui fera le portrait de Hannibal et le dessin d'un fauteuil carthaginois! Il me rendra grand service. Ce n'était guère la peine d'employer tant d'art à laisser tout dans le vague, pour qu'un pignouf vienne démolir mon rêve par sa précision inepte." Vgl. René Dumesnil: *En marge de Flaubert*. Paris 1928, 8.

2 Vgl. Jean Seznec: „Flaubert and the Graphic Arts". In: *Journal of the Warburg and Cortauld Institute*, 7-8 (1945), 175-190; Alain Daguerre de Hureaux: „*Salammbô*: entre l'Orient des romantiques et l'orientalisme fin-de-siècle?". In: *Carthage - l'histoire, sa trace et son écho*. Katalog der Ausstellung im Musée du Petit Palais (1995). Paris 1995, 128-137; Francesca Castellani: „Flaubert e la suggestione dell'immagine". In: *Ricerche di storia dell'arte* 40 (1990), 23-38.

zentrierte und selten andere Szenen zur Vorlage wählte, obwohl doch auch mit ihnen Vorwand genug für die Prachtentfaltung gegeben gewesen wäre, die die Epoche zwischen Symbolismus und Jugendstil so schätzte. Als einzige nennenswerte Ausnahme wäre die unvergeßliche Szene zu nennen, in der die Soldaten Mâthos im Engpaß des Beiles festsitzen und dort unsäglichen Leiden ausgesetzt sind. Paul Buffet[3], Emile-Louis Thivier[4] und Louis-Auguste Rivière-Théodore[5] widmeten sich der kriegsentscheidenden Episode, ihre Arbeiten sollen aber hier nicht weiter berücksichtigt werden. Im übrigen könnte man auf die Bemerkung des bekannten Kunstkritikers Léonce Bénédite verweisen, der im Jahre 1891 die Relevanz des Stoffes in einer für die französische Malerei schwierigen Situation zu begründen suchte:

> Hérodias, Salammbo, La tentation de St. Antoine, étaient d'ailleurs bien faits pour frapper des imaginations de peintres, par la netteté, par la grandeur et l'originalité des tableaux. Il y avait là, avec la fascination du langage, quelque chose de nouveau, d'imprévu, d'encore inusité. On y trouvait des visions qui révaillaient le sens créateur appauvri.[6]

In einem historischen Moment, in dem die traditionellen Stoffe der Historienmalerei längst jegliche Inspirationskraft verloren und sich mit dem Impressionismus bislang abgewertete Gattungen an die Spitze der Entwicklung gesetzt hatten, konnte man sich von den geheimnisvollen orientalischen Themen, denen vor allem auch Flaubert den Flair hoher Literatur vermittelt hatte, frischen Wind erhoffen. Daß diese Hoffnung im Fall *Salammbô* eher trügerisch war, soll im Folgenden gezeigt werden.

Die unergründlich schillernde Figur der Tanit-Priesterin entsprach genau dem, was das Europa des 19. Jahrhunderts und insbesondere seine Kunst am Orient faszinierte. In Frankreich verbreitete sich dessen Kenntnis seit den napoleonischen Feldzügen in Ägypten und Palästina, vor allem aber im Gefolge der eine Generation später beginnenden französischen Kolonialisierung Nordafrikas. Horace Vernet wurde zum künstlerischen Dokumentar dieser imperialistischen Wendung, gleichzeitig demonstrierte er in seinen zahlreichen Schlachtenszenen europäisches Überlegenheitsgefühl. Auf den Spuren der Kolonisatoren hatte auch Eugène Delacroix einen gewichtigen Teil seiner Inspirationen aus orientalischen Szenen bezogen. Der romantische Kolorist erblickte im Orient eine lebende, und nicht die später von Rodin verunglimpfte „ausgestopfte Antike" der Akademien[7], er fand dort eine vitale Unmittelbarkeit vor, die ihm in der bour-

---

[3] *Le défilé de la hache*, 1894, Nantes/Musée des beaux-arts.

[4] Rouen/Musée des beaux-arts.

[5] *Ultimum feriens*, ca. 1894, Paris/ Musée d'Orsay.

[6] Léonce Bénédite: „Salon de 1891. La peinture au Salon des Champs-Elysées". In: *L'Art*, 50 (1891), 170f.

[7] Vgl. Claude Keisch: „Historismus und Modernität: Auguste Rodin". In: *Historismus - Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*. Leipzig 1985, 203-225, hier 205.

geois geprägten Gegenwart der postrevolutionären französischen Gesellschaft abhanden gekommen schien. Ganze Karawanen von westeuropäischen Malern folgten auf seinen Spuren und nutzten das Material zur entschiedenen Umformung der klassizistisch-akademischen Kunsttradition. Das Thema „Frau" stand dabei mit im Vordergrund, ließen sich doch hier männliche Phantasien am allerbesten auf ein Material projizieren, mit dessen Fremdheit sich auch prinzipielle Offenheit verband.[8] Gustave Moreau etwa, der am Ende des Jahrhunderts allseits vergötterte und dann später von den Surrealisten wiederentdeckte Gewährsmann der Kunst der décadence, liebte es mehr als alle anderen, in seinen Bildern die verführerische Frauenfigur des Orients zu gestalten. In seiner Salomé-Version aus dem Jahre 1876 lehnte er sich im übrigen ganz offensichtlich an die Flaubertsche Beschreibung des Gewandes der Salammbô an.[9] (Abb. 1) Damit verwies Moreau einerseits auf die jenseits des speziellen literarischen Themas zu vermutende generelle Vorbildlichkeit der dichterischen Erfindung Flauberts für die an exotischen Stoffen interessierte Bildkunst, andererseits auf die geistige Nähe von Salomé- und Salammbô-Figur. Bei beiden faszinierte die Mischung aus übernatürlicher Schönheit und zerstörerischer Aggressivität. George Rochegrosse, ein anderer, kunsthistorisch erheblich weniger bedeutender Repräsentant dieser Mode, ja man könnte bei ihm von manifester Orientalomanie sprechen, war mit seinem spezifischen Interesse an den archaischen Ungeheuerlichkeiten der orientalischen Geschichte prädestiniert dazu, das Flaubertsche Bilderverbot zu durchbrechen und die am meisten rezipierte Illustration des Romans zu liefern. Wie in seinen Ölbildern nutzte er in der Buchausgabe des Jahres 1900 die Gelegenheit, die Fremdartigkeit des Außereuropäischen und am Rande der klassisch-antiken Tradition Befindlichen in Darstellungen zu bannen, die ihren Reiz vor allem aus dem detailreich ausgearbeiteten Lokalkolorit bezogen.[10] In dem hier stellvertretend gezeigten Aquarellblatt, das wohl als später verworfener Entwurf zur Illustration des ersten Romankapitels zu gelten hat, wird der Akzent auf den Kontrast von hoheitsvoll entrückter Aristokratin und geifernder Aggressivität der unzivilisierten Krieger gelegt. (Abb. 2) Mit der Trink-Szene führte Rochegrosse zudem das grundlegende Agens der Handlung ein, die Liebe Mâthos zu Salammbô. Denn: Auch wenn sich die Übertragung auf karthagische Verhältnisse als Trugschluß erweisen sollte, ein gallischer Mitkämpfer klärt den Afrikaner Mâtho in Flauberts Roman auf: „Chez nous [...] lorsqu'une femme fait boire un soldat, c'est qu'elle lui offre sa couche."[11]

Die autonomen Bildwerke, um die es im folgenden ausschließlich gehen soll, bezogen sich in ihrer Thematik häufig, ja sogar überwiegend auf den berühmten Schlangentanz im 10. Kapitel des Romans, eine Episode, deren schwüle Sinnlichkeit die lechzende Einbildungskraft der Künstler aufs höchste

---

[8] Vgl. etwa Lynne Thornton: *La femme dans la peinture orientaliste*. Paris 1993.

[9] Vgl. P.L. Mathieu: *Gustave Moreau*. Stuttgart etc. 1976, 126.

[10] Vgl. zu Rochegrosses *Salammbô*-Illustrationen jetzt: Laurent Houssais: „Archéologie, littérature, illustration: *Salammbô* vue par G.-A. Rochegrosse". In: *Histoire de l'art*, 33/34 (Mai 1996), 43ff.

[11] Gustave Flaubert: *Œuvres complètes*. Bd. 2. Paris 1971, 53.

reizen mußte. Victor Prouvé, ein herausragender Repräsentant der Ecole de Nancy und Mitarbeiter Emile Gallés, hielt sie für wichtig genug, um sie neben dem kriegsentscheidenden Objekt der Begierde, dem riesenhaften Schleier der Tanit, in seine Bucheinbandgestaltung mit einzubeziehen. (Abb.3) Jean-Antoine-Marie Idrac, Rompreisgewinner und führender Vertreter der Pariser École des Beaux-Arts, griff in seiner Skulptur aus dem Jahre 1882 auf die manieristische Tradition der figura serpentinata zurück, die hier eine wortwörtliche Bedeutung bekommt, wird doch implizit auch auf die Schlangenhaftigkeit der Frau selbst verwiesen. (Abb.4) Wie in Trance nähert sich das Haupt der zartgliedrig gestalteten Salammbô dem Pythonmaul, um sich mit ihm im Kuß zu vereinigen. Die vom Kritiker Henri Jouin bemerkte, ins Grelle gewendete Grazie der Figur und eine gewisse Affektiertheit ihrer Bewegung entsprechen der manieristischen Orientierung, sie steigern zweifellos die sinnliche Anziehungskraft.[12] Von dieser ist ein anderer Kritiker ganz hingerissen und gibt sich richtiggehend verliebt in ein „œuvre toute de séduction et de charme", in die „rondeurs exquises" und die „souplesse onduleuse". Pygmalionhafte Genialität bescheinigt er dem Künstler, wenn er einen echten Frauenkörper aus „samtigem Fleisch" vor sich zu haben glaubt und nicht mehr schlichten Gips. Nach dieser hocherotisch angehauchten Beschreibung kann man nur noch schmunzeln über die schließliche Versicherung des Kritikers, die „ardeurs lascives" des Werkes würden kompensiert durch die Reinheit und Schönheit der Form.[13] Man wird die Arbeit daneben auch als Beispiel für die Neorokokomode des späten 19. Jahrhunderts lesen können, mit der ein saturiertes Bürgertum im Anschluß an die Brüder Goncourt seine Begierde nach kultureller Nobilitierung im Rückgriff auf aristokratische Kunstformen auszudrücken bestrebt war.

Weniger zartgliedrig geht es in Carl Strathmanns mehr als fünf Quadratmeter großen Version des Themas zu, seiner *Schlangenbraut*, über deren Zerstörung am Ende des zweiten Weltkriegs man nicht allzu viele Tränen vergießen wird (Abb. 5): Zwar ist auch seine Salammbô wie in Trance verfallen, sie aber bietet einen massigen Warenkörper zum Genuß dar und scheint bei der riesenhaften Pythonschlange auch auf intensives Interesse zu stoßen. Diese nämlich fixiert an bildgeometrisch hervorgehobener Stelle gerade die Brüste ihrer Partnerin und verweist mit ihrem wie erigierten Oberkörper auf die unmittelbar bevorstehende geschlechtliche Vereinigung. Diese war zwar nicht eigentliches Thema der Flaubertschen Invention, seine Rezipienten aus dem Bereich der Bildkunst aber kosteten entsprechende Verdachtsmomente weidlich aus.

Eine interessante Variante des Themas haben wir in Désiré Ferrarys Plastik aus dem Jahre 1899 vor uns, der Arbeit eines Künstlers, der heute ebenso vergessen ist wie Idrac, aber gleichfalls zu seiner Zeit anerkannt und in praktisch allen Salonausstellungen vertreten war. (Abb.6) Die in den bisher besprochenen Fällen mehr oder minder deutliche sexuelle Komponente ist hier nämlich zwar

---

[12] Henri Jouin: *La sculpture aux Salons de 1881, 1882, 1883 et à l'Exposition Nationale de 1883*. Paris 1884, 43 und 121.

[13] *Le Salon de 1881 par Roger-Ballu. Extrait de la Nouvelle Revue*. Paris 1881 (Paris, Bibliothèque Nationale, Cabinet des Estampes, 74f.)

nicht einfach in Frage gestellt, aber doch umgedeutet. Die aktive Verführerin ist zu einer Frau geworden, die die Situation erleidet, weniger herbeiführt. An die Säule nämlich, die den ikonographisch geschulten Betrachter unvermeidlich an die Martersäule Christi erinnert, wirkt Salammbô wie gefesselt durch den aggressiven Zugriff der Schlange, ähnlich auch wie die an den Felsen geschmiedete, von Perseus gerettete Andromeda, die ebenfalls einem immerhin schlangenartigen Gebilde geopfert werden sollte: Die Verführungs- ist zu einer Vergewaltigungsszene geworden, der lustvolle Ausdruck des Gesichtes zum mindestens ebenso sehr leidenden Gestus der geschundenen Kreatur. Die aufreizende Verrenkung der Salammbô allerdings läßt an der Authentizität des moralischen Engagements einige Zweifel aufkommen. Nicht auszuschließen scheint mir, daß dem Betrachter aus der Erniedrigung ein zusätzlicher Sinnenkitzel erwachsen sollte, daß ein sadistischer Impuls prägend auf den Entwurf mit eingewirkt hat.

Entgegen der unmißverständlichen Beschreibung Flauberts im Roman wurde die Tochter Hamilkars aber häufig auch liegend gegeben, was die erotischen Konnotationen der Szene verstärkte, der aus unzähligen Haremsdarstellungen geläufigen Disposition des Frauenkörpers entsprach und zudem der europäischen Tradition der Venusikonographie folgte.[14] Auch der erwähnte Rochegrosse fügte sich in seiner Buchillustration diesem Schema. (Abb.7) Dem ebenfalls schon eingeführten Carl Strathmann, der als einer der Hauptrepräsentanten der Münchener Jugendstilavantgarde bekannt geworden ist[15], gelangt mit seiner in den Weimarer Kunstsammlungen aufbewahrten Version aus dem Jahr 1895 eine im Vergleich zur *Schlangenbraut* ästhetisch zweifellos überzeugendere Fassung des Themas. (Abb. 8) Wenn man als Betrachter die Frau im Bild nicht auf Anhieb entdeckt, so ist das kein Zufall, sondern kalkulierter Effekt der Arbeit. Die gesamte vordere Bildzone und damit auch die liegende Salammbô ist überzogen mit einem Spinnennetz von exotischen Blüten und ornamental verzierten Stoffbahnen, die jede Körperlichkeit verunklären - bzw. sie der Imagination des Betrachters anheimstellen - und nur das Gesicht der Karthagerin freilassen. Die Python hat sich um den verdeckten Körper gewunden und nähert sich wiederum ihrem Mund. Die naturalisierende, gleichwohl von einer äußersten Artifizialität geprägte Gestaltung der Szene, die sich zweifellos aus den verklärenden Beobachtungen von Ernst Haeckels *Kunstformen der Natur* speist und auf weit bekanntere Arbeiten Gustav Klimts vorausweist, suggeriert die naturhaft-unbewußte Dimension des Vorgangs, auf dessen ideologischen Bezug gleich kurz einzugehen sein wird. Auch hier darf man sich nicht scheuen, von einer nur unzureichend verklausulierten Beischlafszene zu sprechen. Flaubert allerdings, dem ja gerade die Präzision der bildlichen Darstellung nicht behagen wollte, weil sie ihm seinen Traum vom Orient zerstörte, hätte sich vielleicht mit einer solchen Darstellung eher anfreunden können.

---

[14] Dem Schema scheint auch der Gips des Emile Marius Berges von 1890 aus dem Toulouser Musée des Augustins zu entsprechen, von der mir keine Abbildung, sondern nur ein Datenbankeintrag vorlag (Datenbank „Joconde" im WWW unter http://mistral.culture.fr/cgi-bin/mistral/joconde).

[15] Vgl. den Ausstellungskatalog *Grotesker Jugendstil: Carl Strathmann 1866-1939*. Bonn 1976.

Ein echter Tiefpunkt in der Rezeption des Romans ist mit dem Bild Gabriel Ferriers aus dem Jahre 1881 erreicht. (Abb. 9) Ferrier, der in der dritten Republik zu einem beliebten Gesellschaftsmaler avancierte und zahlreiche Berühmtheiten seiner Zeit porträtierte, zeigt eine gar nicht mehr geheimnisvolle Salammbô. Diese wälzt sich unbeholfen wollüstig im perversen Liebesspiel mit der Schlange begriffen auf ihrem Lager und bietet ihre Dienste in kaum verhüllter Penetranz auch dem Bildgegenüber an: Wie in Alexandre Cabanels Salonerfolg aus dem Jahre 1863 nämlich, dessen kaum weniger abstoßenden Geburt der Venus (Abb. 10), wendet die Protagonistin ihren Blick in anzüglich-blinzelnder Offenheit dem Betrachter zu, so als wolle sie ihn mit auf das Lager laden, der mythisch verbrämten Aktion die echte Tat folgen lassen. Sie rechnet mit der geilen Anteilnahme des lüsternen juste milieus und konterkariert in ihrer billigen Eindeutigkeit den entschieden antibourgeoisen Affekt des Erfinders der literarischen Figur. Die edle Gottgläubige aus Flauberts Roman ist hier zu einer Prostituierten geworden und damit zu einem Sozialtypus, der in der französischen Malerei der zweiten Jahrhunderthälfte ausgesprochen verbreitet ist.[16] Auch die Propagatoren einer Neubewertung der offiziellen Kunst werden nicht verleugnen können, daß es sich bei diesem wie bei vielen anderen Bildern der Salonmalerei um schlichte Pornographie im gebildeten Gewand handelt. Mit Staunen, ja Ekel ist zu vermerken, daß in einer Zeit, in der unverhüllte Naturalismen immer dann zum massiven Protest des Publikums führten, wenn sie sich auf beobachtbare Alltäglichkeiten bezogen, das Bildungsmäntelchen offenbar auch die schlimmsten Perversitäten entschuldigte.[17]

Dies gilt um so mehr, als in Darstellungen wie derjenigen Ferriers natürlich ein Frauenbild zum Ausdruck kam, das die Zeit in mannigfachen Versionen verbreitete. Mit der Affinität von Schlange und Frau konnte man sich auf den biblischen Ursprungsmythos von der Verführung und dem Sündenfall im Garten Eden berufen. Die schon im Genesis-Text vollzogene Wandlung des Weibes von der Verführten in die Verführerin erleichterte die dann in der Kunst des späteren 19. Jahrhunderts vielfach vorgenommene Identifikation von Schlange und Frau, so wie sie etwa Franz von Stuck in München in seiner berühmten, in verschiedenen Fassungen überlieferten *Sünde* vorgenommen hat. Dem Literaturwissenschaftler geläufig und in Mario Praz' klassischer Arbeit über die schwarze Romantik von Gautier bis D'Annunzio vielfach belegt ist die Schlangenmetaphorik überall dort, wo die Frau sich durch die Brille des Mannes betrachtet in eine femme fatale verwandelte.[18] Immer dann, wenn der Frauenkörper wie in den diskutierten Salammbô-Beispielen in biegsamer Weichheit erschien, die eben auch Weichlichkeit suggerierte, zeigt sich - in idealtypischem Gegensatz zur stramm-heroischen Auffassung des Männerkörpers - bis in die

[16] Vgl. H. Clayson: *Painted love. Prostitution in French art of the impressionist era*. New Haven 1991.

[17] Die im Eintrag zu Ferrier in Thieme-Beckers Künstler-Lexikon zu findende Bemerkung, das Bild „erregte im Salon ein gewisses Aufsehen", konnte ich anhand der zeitgenössischen Kunstkritiken nicht belegen.

[18] Vgl. Mario Praz: *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*. München 1981, 167ff.

Gegenwart hinein ein Dualismus von natürlichem und geistigem Prinzip, in dem die Frau unmißverständlich auf ersteres festgelegt erscheint. Es mag sein, daß wir in der vielfach durchgeführten Kontrastierung von erdverbundener Frau und himmelsstürmendem Mann sogar den eigentlichen Grund dafür zu erblicken haben, warum Salammbô in der Schlangenszene immer wieder auf dem Boden liegend dargestellt wurde. Bram Dijkstra hat in seinem eindrucksvollen Buch über die *Idols of Perversity* entsprechend ein ganzes Panoptikum von Frauenleibern vorgeführt, bei denen die Biegsamkeit weit über die Grenzen des organisch Möglichen hinausgestrieben ist.[19] Eine abstruse Konsequenz brachte diese antimimetische Ästhetik schon bei Ingres hervor, der seiner *Grande Odalisque* aus den 1810er Jahren kurzerhand zwei Wirbel hinzufügte, um die vollendete Rundung des Rückens herauszuarbeiten. Später dann zeigte sich in einer solchen Artifizialisierung die Reduktion des Frauenkörpers auf ein reines Lustobjekt. Hierzu ist er schon in der Rezeption des erwähnten Kritikers der Plastik Idracs geworden, der mit Blick auf die verschlungene Figuration der Salammbô-Figur bezeichnenderweise von deren „flexibilité ployante" sprach.[20]

Zwangsläufiges Resultat aber einer solchen perfektionierenden Manipulation des Natürlichen war die umgekehrt korrespondierende Degradierung des Moralischen, der auch der Mann verfällt, wenn er in den unwiderstehlichen Einflußbereich der unerträglich schönen, aber eben moralisch zweifelhaften Frau gerät. Rivière-Théodores 1895 entstandene Skulpturengruppe *Salammbô chez Mâtho* scheint der angedeuteten Polarisierung zu widersprechen, im Grunde aber verbildlicht sie eben nur die andere Seite der Medaille. (Abb. 11) Aufgegangen im naturwüchsig-selbstvergessenen erotischen Spiel und in der rituellen Zwiesprache mit dem Göttlichen, solange sie nur sich dem Blick des Betrachters unterwirft, damit im eigentlichen Sinne auch keine klassische femme fatale, verwandelt die Karthagerin sich schlagartig in die distanzierte Herrin, sobald der Liebende ihr nahe kommt. Mit unbewegtem Gesichtsausdruck, zur Säule erstarrt und die zurückgenommenen Arme dem brünstigen Zugriff Mâthos entzogen, erniedrigt sie den ihr hörigen Krieger zum winselnden Bittsteller, der seinen aufrechten Gang aufgibt und nun seinerseits in die Biegsamkeit des Leibes verfällt. Dabei erscheint die Herrin selber fetischartig erhöht durch einen Überfluß an kostbaren Schmuckstücken, die im Kunstwerk farbig und durch andersartigen Materialgebrauch abgesetzt sind, eine Praxis, für die der Künstler, der übrigens zwischen 1890 und 1893 selber in Tunis lebte, bekannt war.[21] Im Symbol der kristallinen Kälte des Schmucks erfüllt sich die Rolle der fatalen Frau, den Mann zu allerstärkstem Begehren zu verlocken, ohne selber Begehren zu empfinden, Abgrund zu sein, in den freiwillig leidend und gleichzeitig höchste Lust empfindend jeder sich stürzt, der einmal von ihrer Schönheit geblendet wurde.

Die bisher vorgenommene Lektüre der *Salammbô*-Illustrationen war insofern einseitig, als sie ihren Akzent in der Hauptsache auf die geschlechtergeschichtli-

---

[19] Vgl. Bram Dijkstra: *Idols in perversity: fantasies of feminine evil in fin de siècle culture*. New York/Oxford 1986.

[20] Vgl. Anm. 13.

[21] Vgl. zu der Arbeit die Kritik von Roger Marx. In: *Gazette des Beaux-Arts* (1895), 60.

che Seite der Problematik legte. Möglich wäre es auch, die Bilder im Kontext der „Wiederverzauberungstendenzen" des fin de siècle zu sehen, mit denen eine Neuentdeckung aller religiösen Phänomene einherging, insbesondere wenn diese in möglichst unorthodoxem Gewand daherkamen.[22] Okkultismus, Rosenkreuzertum, Theosophie - hiermit sind nur einige Tendenzen benannt, die vor allem in den 1890er Jahren blühten und die symbolistische Kunst entschieden mitgeprägt haben. Salammbô war schließlich eine Priesterin, und ihr geheimnisvoller Lebenswandel mußte die den extravaganten Genüssen eines exotischen Mystizismus hingegebenen Zeitgenossen faszinieren. Auf diesen Zusammenhang bin ich bisher nicht eingegangen, weil er sich bei den konkreten Beispielen eigentlich kaum aufdrängt und die sehr viel offenliegendere voyeuristische Determinante nur verdeckt hätte. Anders liegt der Fall wohl nur bei der letzten hier zu diskutierenden Arbeit nach der Flaubertschen Vorlage, Alphonse Muchas Farblithographie vom Ende des Jahrhunderts. (Abb. 12) Man weiß, daß Mucha selber theosophisch orientiert war.[23] In der ornamentalen Durchstrukturierung des Blattes, in der Figuren und Landschaft zu einem einzigen Symbol des „klingenden Kosmos" werden, ist die Vollendung des Körperlichen, die auch in der streng frontal aufgenommenen, geradezu unmenschlich makellosen Salammbô-Figur Muchas betrieben scheint, immerhin relativiert und der schlichten Sexualisierung entzogen, die bei den meisten der vorgestellten Beispiele dominierte.

Eine weitergehende Ideologiekritik müßte den geradezu apotropäischen Charakter all der hier besprochenen *Salammbô*-Illustrationen der Bildkunst des späten 19. Jahrhunderts offenlegen, da die beschriebene Rollenzuweisung wohl nur eine angstbesetzte Kompensation der in dieser Zeit Schubkraft gewinnenden Frauenrechtsbewegung ist.[24] Das gilt zweifellos bis zu einem gewissen Grade auch schon für Flauberts Roman selbst[25], stellt sich aber in den Illustrationen mit einer bisweilen geradezu beschämend platten Konsequenz sehr viel einseitiger dar. 1889, während der Centenarfeier der Französischen Revolution, tagte zum ersten Mal der Internationale Kongreß für Frauenrechte; in den Zeitschriften wurde im folgenden Jahrzehnt die Tatsache, daß Frauen Kritik an ihrer angestammten Rolle zu üben begannen, zu einem der Hauptthemen, das häufig mit

---

[22] Vgl. Eugen Weber: *France. Fin de Siècle*. Cambridge/Mass. 1986, 34 ff.

[23] Vgl.Veit Loers: „Alfons Muchas gnostische Botschaft". In: *Alfons Mucha. Meditation und Boschaft*. Ausstellung Kassel 1989, 2ff.

[24] Der Zusammenhang ist in einem ähnlich gelagerten Fall schon hergestellt bei: Hans Körner: „Helenas Himmelfahrt. Die 'Femme fatale' im Werk Gustave Moreaux". In: *Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen*. Hg. von A. Schuller und W. von Rahden. Berlin 1993, vor allem 233.

[25] Wenn Flaubert Salammbô als durch und durch archaische, psychologisch eigentümlich unscharf herausgearbeitete Figur inszeniert, die „acceptait comme vrais en eux-mêmes de purs symboles" (Gustave Flaubert: *Œuvres complètes*. Bd. 2. Paris 1971, 178), um damit ihrer urtümlich-magischen, abstraktionsunfähigen Einbildungskraft Ausdruck zu verleihen, so arbeitet er einem solchen Frauenbild zweifellos zu. Vgl. entsprechende Deutungsansätze in: Lucette Czyba: *Mythes et idéologie de la femme dans les romans de Flaubert*. Lyon 1983.

einer Mischung aus Achtung und Verachtung präsentiert wurde.[26] Schon in den 80er Jahren hatte die republikanische Regierung einige Gesetze erlassen, die vor allem die Stellung der Frau in der Ehe verbesserten, gleichzeitig wurden deren Bildungsmöglichkeiten neu geregelt, um sie dem dominierenden Einfluß der Kirchen zu entziehen. Eine insgesamt höchst moderate Frauenbewegung, die die Unterschiedlichkeit von weiblicher und männlicher Lebensgestaltung kaum jemals in Frage stellte und sich auch politisch weitgehend in den Bahnen eines liberalen Republikanismus bewegte, wurde dabei häufig dämonisiert und als Agent eines gleichmacherischen Sozialismus eingestuft, eine Reaktion, die der Dämonisierung im Bereich der Kunst durchaus an die Seite zu stellen ist. Bedenkt man, daß auch die republikanischen Autoritäten in den 90er Jahren auf einen emanzipationskritischen Kurs zurückschwenken und sich mehr und mehr mit den traditionalistischen Mächten - also insbesondere der Kirche - zusammentun, so kann man sich die in dieser Zeit verstärkt begegnenden femme fatale-Typen im allgemeinen und die Salammbô-Illustrationen im speziellen als Teil einer umfassenderen gesellschaftspolitischen Strategie denken.[27]

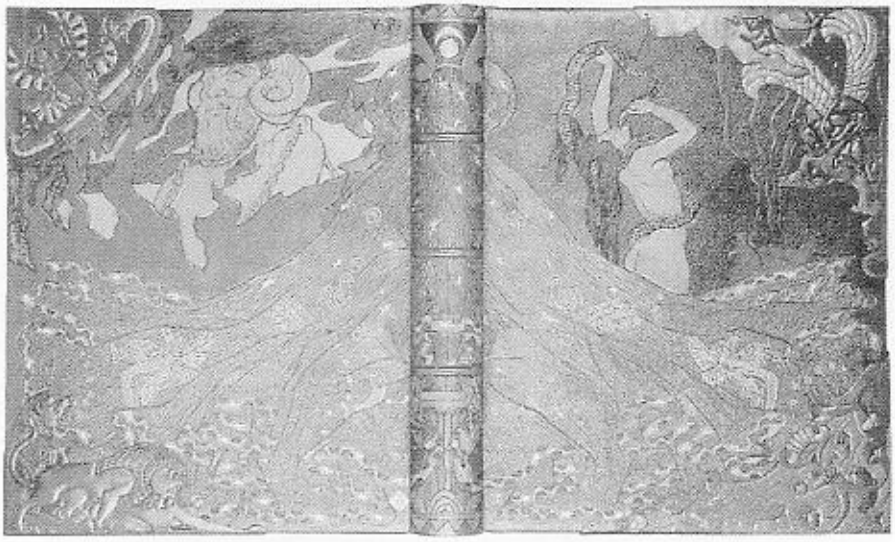
---

[26] Hierzu und zum folgenden: Deborah Silverman: *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France. Politics, Psychology, and Style*. Maarssen/ Den Haag 1989, 63ff.

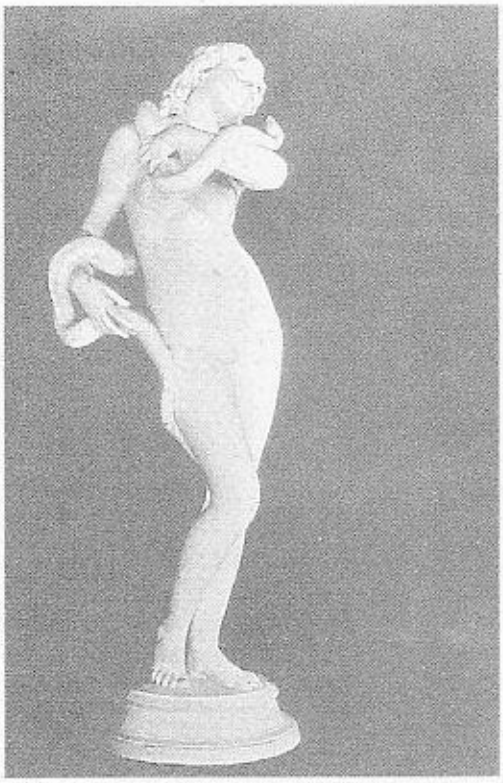
[27] Vgl. auch K. Offen: „The second sex and the Baccalauréat in Republican France, 1880-1924". In: *French Historical Studies* 13 (1983), 252ff.

(1) Gustave Moreau, *Salomé*, 1876,
San Francisco - Armand Hammer Foundation

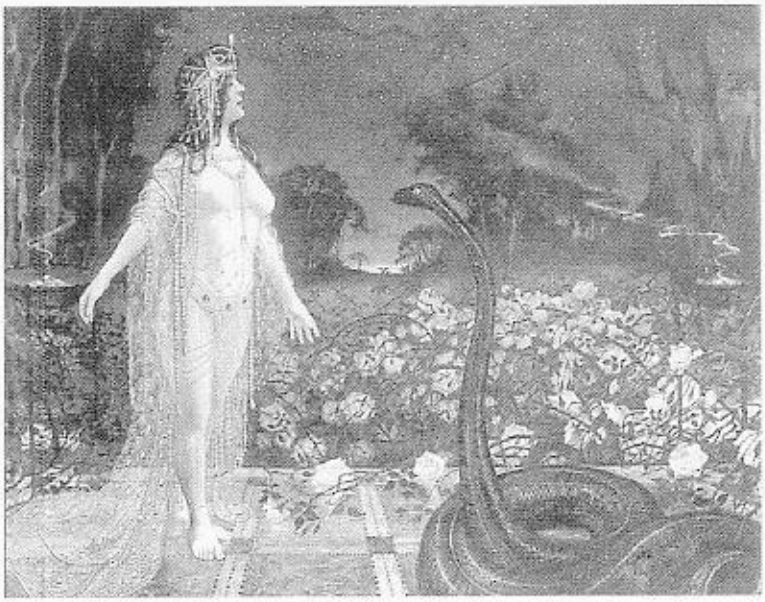
(2) George Rochegrosse, *Das Gelage*
(Entwurf zur Buchillustration?),
Aquarell, Paris - Musée d'Orsay



(3) Victor Prouvé, Bucheinband zu *Salammbô*, 1893, Nancy - Musée de l'Ecole de Nancy



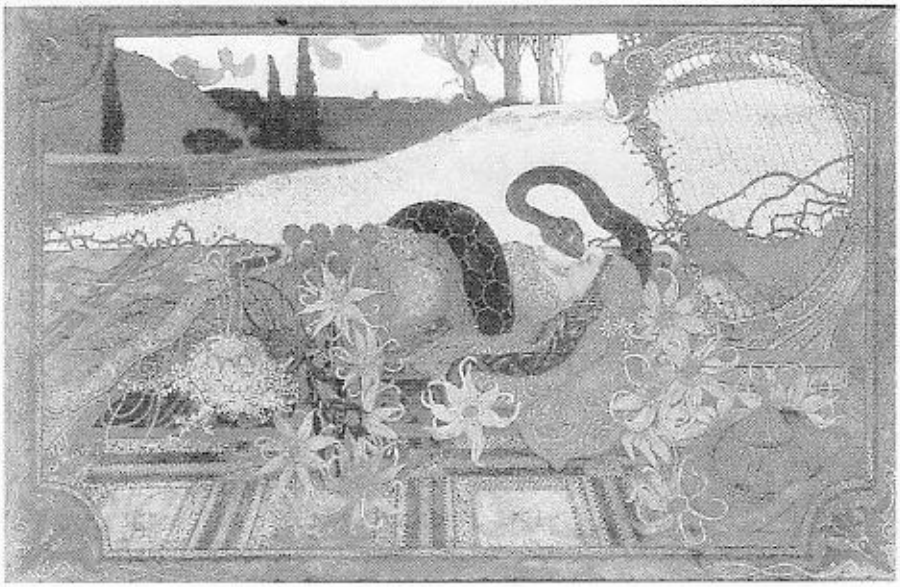
(4) Jean-Antoine-Marie Idrac,
Salammbô, 1882,
Toulouse - Musée des Augustins



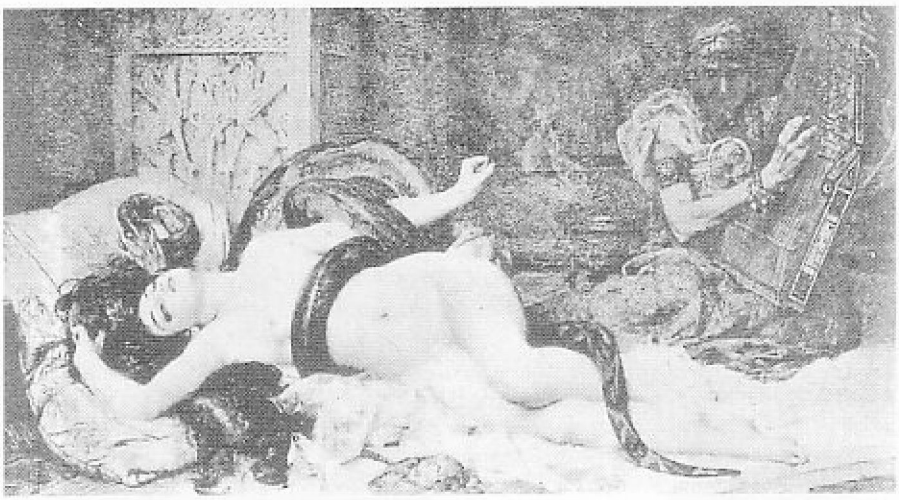
(5) Carl Strathmann, *Salammbô (Schlangenbraut)*, nach 1900
(1944 verbrannt, ehemals Weimar - Schloßmuseum)

(6) Désiré Ferrary, *Salammbô*, 1899, Liverpool - National Museum

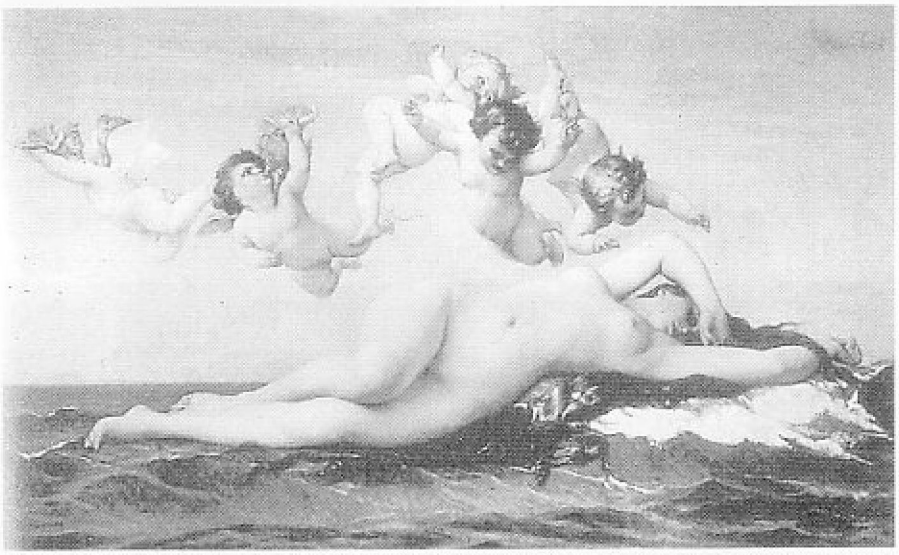
(7) George Rochegrosse, Illustration zum 10. Kapitel der *Salammbô*-Ausgabe von 1900



(8) Carl Strathmann, *Salammbô*, ca. 1894, Weimar - Kunstsammlungen



(9) Gabriel Ferrier, *Salammbô*, 1880, Aufbewahrungsort unbekannt



(10) Alexandre Cabanel, *Die Geburt der Venus*, 1863, Paris - Musée d'Orsay