

Sonderdruck aus

arcadia

ZEITSCHRIFT
FÜR VERGLEICHENDE
LITERATURWISSENSCHAFT

IN VERBINDUNG MIT
ROGER BAUER · WOLFGANG HOLDHEIM · FRANCO MEREGALLI
HERAUSGEGEBEN VON HORST RÜDIGER

BAND 18 1983 HEFT 3

VERLAG WALTER DE GRUYTER · BERLIN · NEW YORK

MARIA MOOG-GRÜNEWALD

Die Frau als Bild des Schicksals
Zur Ikonologie der Femme fatale

Im fünften Kapitel seines Romans *A Rebours* schreibt Joris-Karl Huysmans^{1a}:

Des Esseintes avait acquis [...] deux chefs-d'œuvre [de Gustave Moreau] et, pendant des nuits, il rêvait devant l'un d'eux, le tableau de la Salomé, ainsi conçu:

Un trône se dressait, pareil au maître-autel d'une cathédrale, sous d'innombrables voûtes jaillissant de colonnes trapues ainsi que des piliers romans, émaillées de briques polychromes, serties de mosaïques, incrustées de lapis et de sardoines, dans un palais semblable à une basilique d'une architecture tout à la fois musulmane et byzantine. [...]

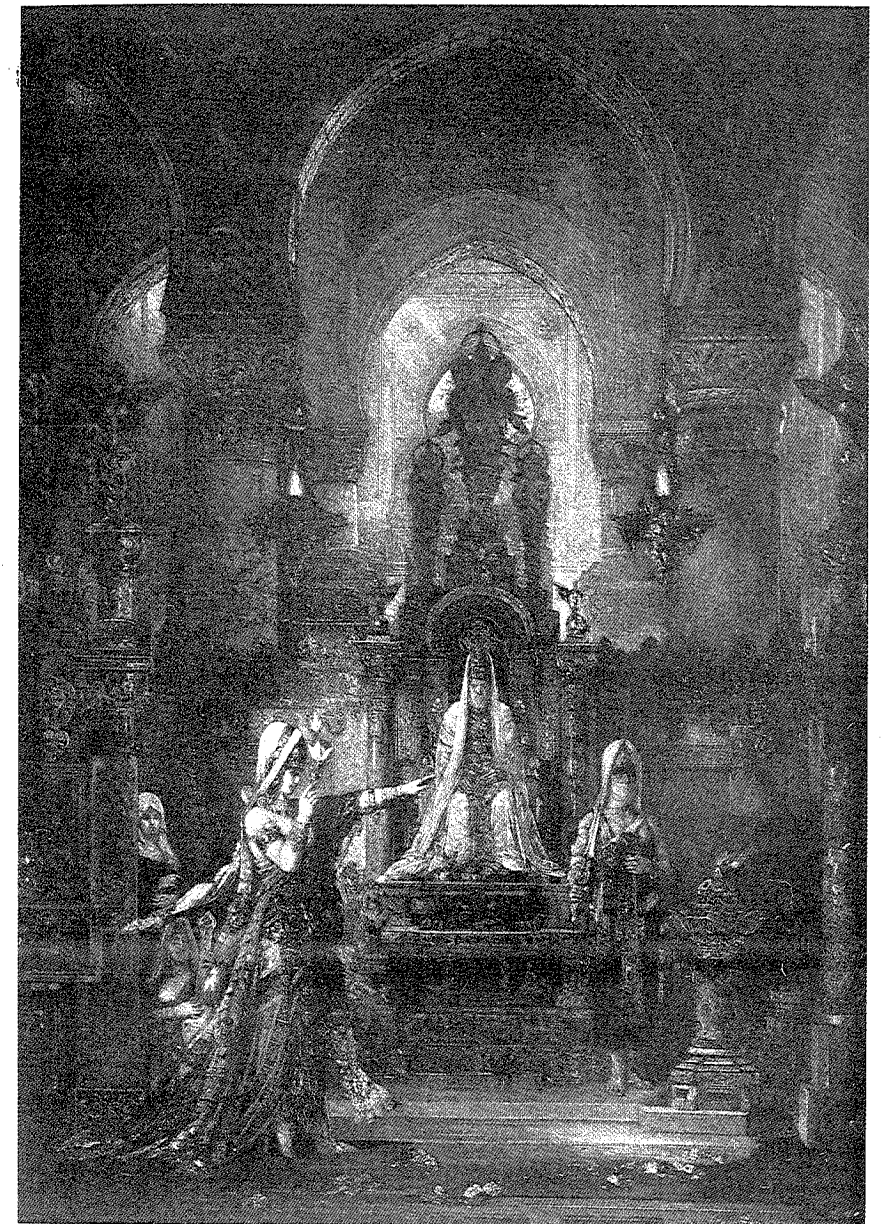
Dans l'odeur perverse des parfums, dans l'atmosphère surchauffée de cette église, Salomé, le bras gauche étendu, en un geste de commandement, le bras droit replié, tenant, à la hauteur du visage, un grand lotus, s'avance lentement sur les pointes, aux accords d'une guitare dont une femme accroupie pince les cordes.

La face recueillie, solennelle, presque auguste, elle commence la lubrique danse qui doit réveiller les sens assoupis du vieil Hérode; ses seins ondulent et, au frottement de ses colliers qui tourbillonnent, leurs bouts se dressent; sur la moiteur de sa peau les diamants, attachés, scintillent; ses bracelets, ses ceintures, ses bagues, crachent des étincelles; sur sa robe triomphale, couturée de perle, ramagée d'argent, lamée d'or, la cuirasse des orfèvreries, dont chaque maille est une pierre, entre en combustion, croise des serpenteaux de feu, grouille sur la chair mate, sur la peau rose thé, ainsi que des insectes splendides aux élytres éblouissants, marbrés de carmin, ponctués de jaune aurore, diaprés de bleu d'acier, tigrés de vert paon. [...]

Dans l'œuvre de Gustave Moreau, conçue en dehors de toutes les données du Testament, des Esseintes voyait enfin réalisée cette Salomé, surhumaine et étrange qu'il avait rêvée. Elle n'était plus seulement la baladine qui arrache à un vieillard, par une torsion corrompue de ses reins, un cri de désir et de rut; qui rompt l'énergie, fond la volonté d'un roi, par des remous de seins des secousses de ventre, des frissons de cuisse; elle devenait en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant, de même que l'Hélène antique, tout ce qui l'approche, tout ce qui la voit, tout ce qu'elle touche.

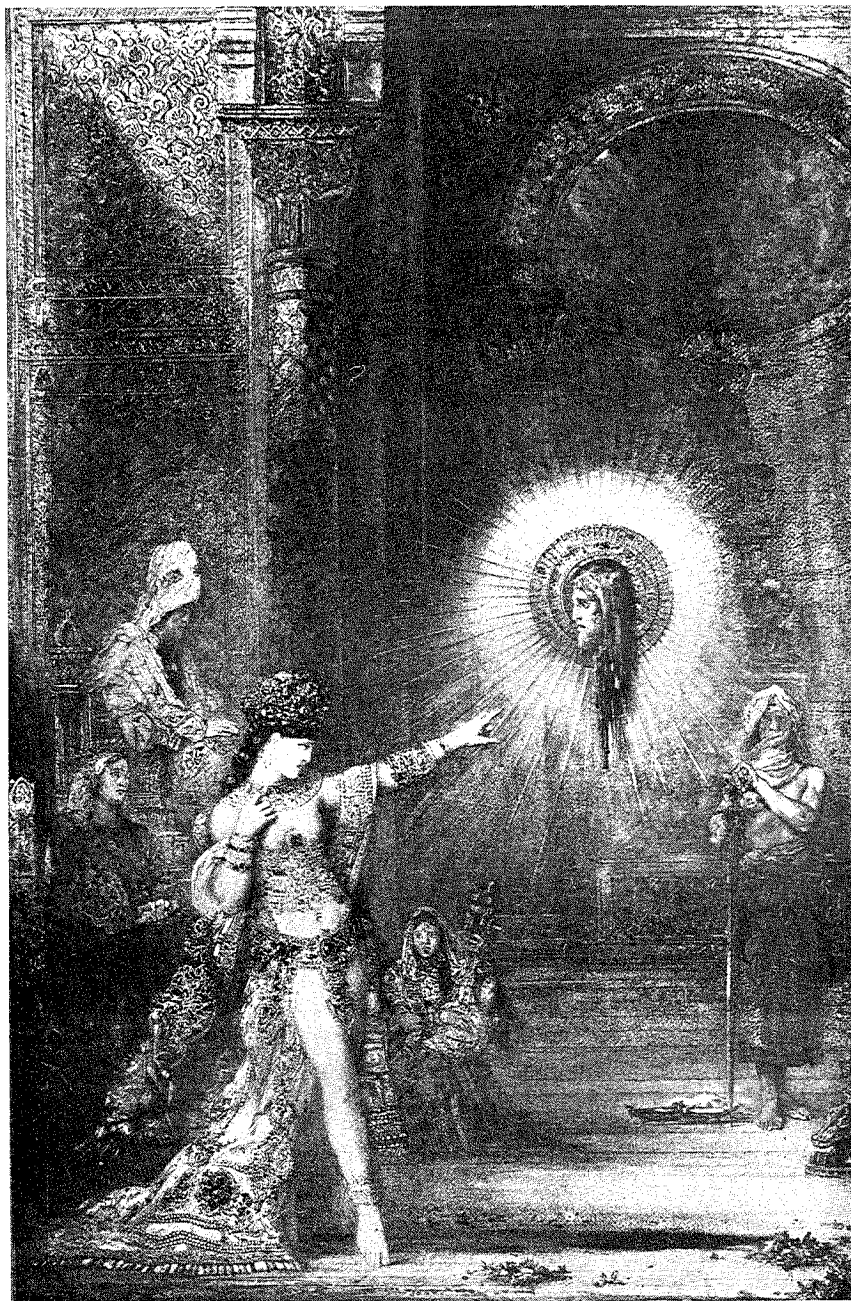
Ainsi comprise, elle appartenait aux théogonies de l'Extrême-Orient; elle ne relevait plus des traditions bibliques, ne pouvait même plus être assimilée à la vivante image de Babylone, à la royale Prostituée de l'Apocalypse, accoutrée, comme elle, de bijoux et de pourpre, fardée comme elle; car celle-là n'était pas jetée par une puissance fatidique, par une force suprême, dans les attirantes abjections de la débauche.

Le peintre semblait d'ailleurs avoir voulu affirmer sa volonté de rester hors des siècles, de ne point préciser d'origine, de pays, d'époque, en mettant sa Salomé au milieu de cet extraordinaire palais, d'un style confus et grandiose, en la vêtant de somptueuses et chimériques robes, en la mitrant d'un incertain diadème en forme de



Gustave Moreau: *Salomé dansant devant Hérode*. 1876. Öl auf Leinwand, 143 × 104 cm. Los Angeles, The Armand Hammer Foundation.

^{1a} *Œuvres compl.* I—XVIII, Paris 1928—1934; hier VII 79 ff.



Gustave Moreau: *L'Apparition*. 1876. Aquarell, 105 × 72 cm. Paris, Louvre.

tour phénicienne tel qu'en porte la Salammbô, en lui plaçant enfin dans la main le sceptre d'Isis, la fleur sacrée de l'Égypte et de l'Inde, le grand lotus. [...]

[...] une irrésistible fascination se dégageait de cette toile, mais l'aquarelle intitulée *L'Apparition* était peut-être plus inquiétante encore.

Là, le palais d'Hérode s'élançait, ainsi qu'un Alhambra, sur de légères colonnes irisées de carreaux moresques, scellés comme par un béton d'argent, comme par un ciment d'or; des arabesques partaient de losanges en lazuli, filaient tout le long des coupes où, sur des marqueteries de nacre, rampaient des lueurs d'arc-en-ciel, des feux de prisme.

Le meurtre était accompli; maintenant le bourreau se tenait impassible, les mains sur le pommeau de sa longue épée, tachée de sang.

Le chef décapité du saint s'était élevé du plat sur les dalles et il regardait, livide, la bouche décolorée, ouverte, le cou cramoisi, dégouttant de larmes. Une mosaïque cernait la figure d'où s'échappait une auréole s'irradiant en traits de lumière sous les portiques, éclairant l'affreuse ascension de la tête, allumant le globe vitreux des prunelles, attachées, en quelque sorte crispées sur la danseuse.

D'un geste d'épouvante, Salomé repousse la terrifiante vision qui la cloue, immobile, sur les pointes; ses yeux se dilatent, sa main étreint convulsivement sa gorge.

[...] des Esseintes demeurait écrasé, anéanti, pris de vertige, devant cette danseuse, moins majestueuse, moins hautaine, mais plus troublante que la Salomé du tableau à l'huile.

Dans l'insensible et impitoyable statue, dans l'innocente et dangereuse idole, l'érotisme, la terreur de l'être humain s'étaient fait jour; le grand lotus avait disparu, la déesse s'était évanouie; un effroyable cauchemar étranglait maintenant l'histrienne, extasiée par le tournoiement de la danse, la courtisane, pétrifiée, hypnotisée par l'épouvante.

Ici, elle était vraiment fille; elle obéissait à son tempérament de femme ardente et cruelle; elle vivait, plus raffinée et plus sauvage, plus exécration et plus exquise; elle réveillait plus énergiquement les sens en léthargie de l'homme, ensorcelait, domptait plus sûrement ses volontés, avec son charme de grande fleur vénérienne, poussée dans des couches sacrilèges, élevées dans des serres impies.

„Femme-déesse“, „femme-dandy“, „femme-fatale“ — Huysmans' treffende, da kongeniale literarische Umsetzung zwei der berühmtesten Salome-Gemälde Gustave Moreaus ist par excellence Ausdruck imaginärer wie erfahrener Weiblichkeit des dekadenten Fin-de-siècle. Aber dies ist nur ein wenn auch wesentlicher Aspekt der vielzitierten Passage aus dem Brevier der Dekadenz: Der Kunstkritiker anerkennt feinsinnige Einfühlung, aber auch Eigenwilligkeit der kunstkritischen Abhandlung in fiktivem Rahmen; der Forscher zur Geschichte des Salome-Stoffes sieht in dieser Bearbeitung Kontrapunkt und Höhepunkt eines fast zweitausendjährigen literarischen Sujets; der Kritiker der Kunst und Literatur des Fin-de-siècle erweist, daß in dieser Epoche wie nur selten Dichtung und Malerei in der Gemeinsamkeit ästhetizistischer Weltflucht gleiche Motive haben; der Psychologe überführt den Autor sexueller Perversion und eines höchst neurotischen Verhältnisses zum weiblichen Geschlecht; der Soziologe wertet die Dämonisierung der Frau als Folge emanzipatorischer Bestrebungen im XIX. Jahrhundert; die Frauenrechtlerin sieht darin den Ausdruck platter Misogynie. Diese Aspekte sind alle gesehen, diese Deutungen alle vorgebracht worden. Das zeugt von der hohen künstlerischen Qualität jenes Stückes Literatur. Die Salome-Passage aus *A Rebours* bietet aber noch anderes und mehr: Sie bietet nicht nur ein bzw. d a s Beispiel der sogenannten Femme fatale, sie

birgt auch Genese und Entwicklung dieses Frauentypus; sie bietet weiterhin nicht nur ein charakteristisches Exempel ästhetizistisch-dekadenter Literatur; sie birgt auch Eigenheiten, die den Ästhetizismus als Folge der Romantik, aber auch als Bruch mit ihr erweisen.

Es ist erstaunlich, daß insbesondere in den beiden letzten Jahrzehnten so viel Eifer darauf verwandt wurde, das grundlegende und materialreiche Kapitel „La Belle Dame sans Merci“ aus Mario Praz' *Schwarzer Romantik*^{1b} auszuweiten² — kaum zu erweitern —, daß aber keine Überlegungen über die spezifische, geistesgeschichtlich, historisch und ästhetisch begründbare Bedeutung des Begriffs ‚femme fatale‘ angestellt wurden. Es scheint auch müßig, denn³: „Di donne fatali ce ne sono state sempre nel mito e nella letteratura, perché mito e letteratura non fanno che rispecchiare fantasticamente aspetti della vita reale, e la vita reale ha sempre offerto esempi più o meno perfetti di femminilità prepotente e crudele.“ Mythische, literarische und historische Gestalten wie die Sirenen und Gorgonen, Klytaimestra und Kleopatra, Semiramis und Helena, Carmen und Conchita gelten Praz — und nicht nur ihm — unterschiedslos als Exemplar der ‚donna fatale‘ und berechtigten, den Begriff über Zeit und Raum, Fiktion und Realität auszuweiten. Dies um so mehr, als die genannten Frauengestalten nicht nur ‚fatal‘ im üblichen Wortsinne sind, d. h. unheil- und todbringend, verhängnisvoll, sondern auch im ursprünglichen: gottbestimmt, durch Gottes oder einer Gottheit Wort gesetzt⁴. Sind sie doch in den betreffenden poetischen und historiographischen Werken bald Vollstreckerinnen eines Götterspruches, bald Werkzeuge Satans, bald Abgesandte einer unbekannt, daher unbenannten metaphysischen Macht. Art und Deutlichkeit dieses durchgängigen Elementes ist durch Epoche und Temperament des Autors bedingt.

Indes, es gibt — so scheint mir — einen ganz bestimmten Frauentypus, der ‚fataler‘ ist als alle übrigen, dem als einzigem das Epitheton ‚fatal‘ im ursprünglichen und in einem eigentümlichen Wortsinne zukommt. Schon Mario Praz hat die Weite des Begriffs eingengt: implizit, indem er ausschließlich die ‚donna fatale‘ der europäischen Romantik und der Décadence darstellt; explizit, indem er gesteht, daß es den T y p u s der ‚donna fatale‘ — und so ist hinzuzufügen, auch das Wort — bis dato nicht gegeben hat⁵: „Nella prima parte del romanticismo, fino a circa la metà dell'Ottocento, vi sono in letteratura parecchie donne fatali, ma non v'è il tipo della donna fatale allo stesso modo

^{1b} Mario Praz: *La carne, la morte e il diavolo nella lett. romantica*, Torino [1930] ²1942, 195—301 (dt. von Lisa Rüdiger: *Liebe, Tod und Teufel — Die schwarze Romantik*, München 1963).

² Um nur einige Studien zu nennen, die den Begriff im Titel haben: Virginia A. Allen: *The Femme Fatale: A St. of the Early Development of the Concept in Mid-Nineteenth Century Poetry and Painting*, Boston 1979; Albert H. Wallace: *The Fatal Woman in French Lit. of the Nineteenth Century*, Chapel Hill 1960; Patrick Bade: *Femme Fatale — Images of Evil and Fascinating Women*, New York 1979.

³ Praz (Anm. 1^b) 195.

⁴ S. dazu den grundlegenden und bisherige Definitionen berichtenden Artikel in *RE VI*, 2, Sp. 2047 ff. (Otto): *Fatum*: „[...] Fatum ist [...] der Schicksalsspruch, die Äußerung über das, was sein wird, keine Willenserklärung der Götter.“ 2048: „[...] Das Schicksal hat [...] die Bezeichnung f. deshalb bekommen, weil es als Spruch, Weissagung aus dem Munde göttlicher Seher verkündet wird [...].“

⁵ Praz (Anm. 1^b) 198.

che v'è il tipo dell'eroe byronico. Perché si crei un tipo, che è insomma un ‚cliché‘, occorre che una certa figura abbia scavato nelle anime un solco profondo.“ Über die Gestalt, die diesen Eindruck hinterließ, die den Typus kreierte, der dann zum Klischee erstarrt, ist die zitierte Passage aus *A Rebours* in hohem Maße aufschlußreich.

Huysmans interpretiert zwei Bilder: das Ölgemälde *Salomé dansant devant Hérode* und das Aquarell *L'Apparition*, die beide im Salon von 1876 ausgestellt waren. Es ist bemerkenswert, daß Salome dem Kunstliebhaber Des Esseintes in zweierlei Gestalten erscheint. Das erste Gemälde zeigt Salome im Thronsaal des Herodes: Sie steht auf Zehenspitzen, in der linken Hand trägt sie einen weißen Blütenstengel, einem Zepter gleich, die Rechte hält sie starr ausgestreckt zur Balance. Der leicht gesenkte Kopf deutet auf Konzentration, ja feierlich religiöse Sammlung: Der Tanz, der anhebt, ist Ritual. Dem neurotisch-visionären Des Esseintes wird Salome in der Extase des Tanzes zum Sinnbild „unzerstörbarer Luxuria“, zur Göttin „unsterblicher Hysterie“, zur „verfluchten Schönheit“, zum „Monstrum“; sie wird zur Inkarnation exotischer Sinnhaftigkeit, umgeben von aphrodisischen Mysterien. Architektur und Interieur des Saales weisen in ihrer maurisch-jüdischen Stilkonfusion, ihrer pompösen Exuberanz und Kostbarkeit auf den Orient, für das XIX. Jahrhundert die idealtypische Stätte prunkvoller Sinnlichkeit. Man wird an vergleichbares Orient-Kolorit bei Hugo, Gautier, Flaubert erinnert, und Huysmans bekennt sich zum literarischen Vorbild seiner Salome-Interpretation: Flauberts Salammô. Die Assoziation war um so eher möglich, als Moreau wiederum von Flauberts Schilderung der Tanit-Priesterin und ihres Erscheinens vor den Söldnern zu seiner bildkünstlerischen Darstellung offensichtlich inspiriert ist⁶:

Le palais s'éclaira d'un seul coup à sa plus haute terrasse, la porte du milieu s'ouvrit, et une femme, la fille d'Hamilcar elle-même [...] apparut sur le seuil. [...] Immobile et la tête basse, elle regardait les soldats. [...] Enfin elle descendit l'escalier des galères. Les prêtres la suivirent. Elle s'avança dans l'avenue des cyprès, et elle marchait lentement [...]. Sa chevelure, poudrée d'un sable violet, et réunie en forme de tour selon la mode des vierges chanaéennes, la faisait paraître plus grande. Des tresses de perles attachées à ses tempes descendaient jusqu'aux coins de sa bouche, rose comme une grenade entr'ouverte. Il y avait sur sa poitrine un assemblage de pierres lumineuses, imitant par leur bigarrure les écailles d'une murène. Ses bras, garnis de diamants, sortaient nus de sa tunique sans manches, étoilée de fleurs sur un fond tout noir. Elle portait entre les chevilles une chaînette d'or pour régler sa marche [...]. Elle marchait en inclinant la tête, et tenait à sa main droite une petite lyre d'ébène⁷.

Salammô ist gleich der literarisch wie bildkünstlerisch gestalteten Salome in kostbare golddurchwirkte und juwelenübersäte Gewänder gehüllt. Ihre turmförmige Haartracht erinnert an die diademartige Mitra der Salome⁸. In

⁶ Gustave Larroumet (*Notice hist. sur la vie et les œuvres de M. Gustave Moreau*, Paris 1901, 43) berichtet, daß Salammô zu Moreaus bevorzugter Lektüre gehörte, daß — ganz allgemein — der Maler vor allem Flaubert, Baudelaire, Gautier, Leconte de Lisle und Vigny, die Parnassier im engen und weiteren Sinn, schätzte.

⁷ Salammô, in: *Œuvres I—II*, Paris 1977 (= Bibl. de la Pléiade); hier I 717 f.

⁸ Neben zahlreichen Entwürfen zu diesem Gemälde existiert auch eine Skizze in Öl (im *Musée Gustave Moreau*, Paris), auf der Salome die turmartige Frisur der Salammô trägt (s. *Catalogue des Peintures, Dessins, Cartons, Aquarelles exposés dans les galeries du Musée Gustave Moreau*, Paris 1978, 25 [= no. 211]).

statuarischer Haltung und äußerster ‚impassibilité‘ erscheint die Hohepriesterin der Liebes- und Fruchtbarkeitsgöttin den Barbaren als entrücktes Gnadenbild: das ‚simulacrum‘, das ‚Idol‘ (εἶδωλον) der Göttin Tanit wird in der Vision der Massen selbst Gottheit. Die gleiche Vergottung erfährt Salome in der Vorstellungskraft Des Esseintes: *Salomé, surhumaine et étrange*, sinnenentfesselnd und kalt, faszinierend und entrückt, monströs in der Gleichgültigkeit, Verantwortungslosigkeit, Fühllosigkeit ihrer alles vergiftenden, alles zerstörenden Wirkung. Huysmans vergleicht Moreaus Salome darüber hinaus mit Helena, einer weiteren Symbolfigur der dämonischen Verführerin. Es ist bezeichnenderweise wiederum ein Gemälde von Gustave Moreau, *Hélène*⁹, das die Assoziation hervorruft und das zugleich an Salammô erinnert. Zu Moreaus *Hélène* hatte Huysmans in *L'Art Moderne*, ein Jahr vor *A Rebours* erschienen, bemerkt¹⁰:

[...] *Hélène, debout, droite, se découpant sur un terrible horizon éclaboussé de phosphore et rayé de sang, vêtue d'une robe incrustée de pierreries comme une châsse; tenant à la main, de même que la Dame de Pique des jeux de cartes, une grande fleur; marchant, les yeux larges ouverts, fixes, dans une pose cataleptique. A ses pieds gisent des amas de cadavres percés de flèches, et, de son auguste beauté blonde, elle domine le carnage, majestueuse et superbe comme la Salammô apparaissant aux mercenaires, semblables à une divinité malfaisante qui empoisonne, sans même qu'elle en ait conscience, tout ce qui l'approche ou tout ce qu'elle regarde et touche.*

Der Kreis schließt sich: Nach Flauberts Salammô hat der Maler Moreau Salome, Helena, Kleopatra und zahlreiche weitere dämonische Frauen gestaltet. Huysmans, der Kunstkritiker, erkennt den Einfluß — oder doch die Analogie; Huysmans, der Romancier und Ästhet, bringt die Analogie zur Sprache und erläutert sie: Salammô, das Eidolon einer allmächtigen, unheilvollen, bewußtlosen Gottheit¹¹, ist ihrerseits Sinnbild des unberechenbaren, blinden, unbekanntenen, unergründlichen Fatums. Sie ist in dieser Eigenschaft literarisches Vorbild für Moreaus bildkünstlerische Gestaltungen der historischen, biblischen und fiktiven Frauenfiguren wie Salome, Helena, Kleopatra, Semiramis, Delilah, Pasiphaë — ‚Femmes fatales‘ par excellence, denn sie sind zunächst und ursprünglich Allegorien des Fatums.

Die Vorstellung vom Schicksal als einer bedrohlichen, willentzogenen, aber den Willen des einzelnen zwingenden Macht hat das europäische, insbesondere das französische Denken von der Großen Revolution bis weit in die zweite Hälfte des XIX. Jahrhunderts geprägt¹². Sie scheint Voraussetzung für den Pessimismus des gesamten XIX. Jahrhunderts; sie gilt als Folge der Erkenntnis, daß die Ideale der Revolution, eine Neubegründung der menschlichen

⁹ Ausgestellt im Salon von 1880.

¹⁰ Paris 1883, § 2: *Le Salon officiel de 1880*, 136 f.

¹¹ Vgl. z. B. das Gebet, das Salammô an die Göttin Tanit richtet: Es charakterisiert die Fruchtbarkeitsgöttin als *blanche, douce, lumineuse, immaculée, auxiliaire, purifiante, sereine* (...), aber auch als *terrible*, Monstren und Schreckgespenste gebärend, als Unheil und Zerstörung bringend (*Œuvres* [Anm. 7] I 748); es ist dies die traditionelle Naturbeschreibung.

¹² S. Hugo Friedrich: *Drei Klassiker des französischen Romans — Stendhal, Balzac, Flaubert*, Frankfurt/M. 1966, 11—36; 118—155. Friedrich entnehme ich einige Formulierungen.

Gesellschaft auf Freiheit und Gleichheit, unversehens zum Wegbereiter von Despotismus und Ambitionismus wurden, daß Leidenschaften und Egoismus über den rational-abstrakt planenden Geist stets den Sieg davontragen. Unbeschadet dieser und anderer historischer Entwicklungen und zeitspezifischer Einsichten ist die pessimistische und fatalistische Gestimmtheit des XIX. Jahrhunderts dem Erlebnis eines in seinem Sinn angezweiferten und als Ordnung negierten Universums zu danken. Sie ist in ihrer Radikalität Höhepunkt und zugleich Endpunkt der neuzeitlichen Säkularisation, der Emanzipation des Geistes und des Willens¹³, die im XIV. Jahrhundert ihren Anfang hat und auf den Verlust „metaphysischer Geborgenheit“, den Verlust des Vertrauens auf eine „seinsmäßige“ Ordnung der Dinge zurückgeht. Sie ist Ausdruck der Ohnmacht vor dem ewigen Scheitern des trotzig-hybriden *sit pro ratione voluntas*. In der Renaissance und vor allem der ersten Hälfte des Siècle des lumières gab es denn auch immer Stimmen — so z. B. Montaigne oder Shaftesbury, Leibniz und der junge Diderot —, die den Wahlspruch umkehrten, einsichtsvolle Einordnung in die ‚Natur‘ forderten: Sie erkannten die Unzulänglichkeit des menschlichen Willens, die Affektbestimmtheit. Sie ist auch Flaubert, Huysmans und dem Maler Moreau bekannt. Nur kehren diese die Devise nicht um, argumentieren nicht „sit pro voluntate ratio (= natura)“, sondern postulieren „sit pro ratione (= natura) ars“! Wir werden das näher zu erläutern haben. — Es bleibt — da hier die komplexe geistesgeschichtliche Entwicklung nicht gegeben werden kann — noch zu erinnern, daß die Schicksalsidee der Griechen, die εἰμαρμένη (= eigentlich ‚das Verhängte‘), das Fatum der Römer, die Vorsehung des Christentums bei aller Verschiedenheit der Begriffe und Inhalte vom Glauben an die prästabilisierte Harmonie getragen sind. Der Schicksalsbegriff des XIX. Jahrhunderts aber beruht auf der Erfahrung prästabiler Disharmonie, die weder Ursache noch Ziel erkennen läßt.

Das pessimistische Weltgefühl hat seine monumentale Darstellung in *Salammô* gefunden, durch einen Autor, der an der Banalität des Lebens und der Sinnleertheit jedes Handelns geradezu physisch litt. Zum Vorwand einer Romanhandlung wählt Flaubert eine Episode aus der Geschichte Karthagos. Die Seerepublik verweigert ihren Söldnern nach Beendigung des Ersten Punischen Krieges den geschuldeten Lohn. Die Söldner rebellieren und beginnen gemeinsam mit einigen nordafrikanischen Stämmen die Stadt zu belagern. Es kommt zu einem neuen furchtbaren Krieg. Dies der äußere Rahmen für die Entfaltung ungehemmter Phantasmagorien: bedrohliche wilde Landschaften und bestialische Kampfszenen, hermetische Rituale und gräßliche Perversionen, Kannibalismus und exotische Erotik — eine betörende Abfolge von Situationen,

¹³ Baudelaire hat die Situation der Modernität, die Bedingtheit von Freiheit und Fatalität, in den *Journaux intimes* (*Œuvres compl.*, Paris 1971 [= Bibl. de la Pléiade], 1300 f.) luzide formuliert: *Pour que la loi du progrès existât, il faudrait que chacun voulût la créer; c'est-à-dire que quand tous les individus s'appliqueraient à progresser, alors, et seulement alors, l'humanité sera en progrès. — Cette hypothèse peut servir à expliquer l'identité des deux idées contradictoires, liberté et fatalité. — Non seulement il y aura, dans le cas de progrès, identité entre la liberté et la fatalité, mais cette identité a toujours existé. Cette identité c'est l'histoire des nations et des individus.*

in der Wirkung auf den Leser einem Narkotikum gleich, ohne innere Kohärenz. Stil und Form¹⁴ entsprechen aufs genaueste der inhaltlichen Intention: in der Sinnlosigkeit der Geschehnisse, in der Bewußtlosigkeit der bestialischen Akte des Hasses und der Triebe das Fatum evident zu machen. Kaum einer aus den sich bekämpfenden Massen weiß, wofür er kämpft¹⁵: *Ils ne savaient même pas, la plupart ce qu'ils désiraient. Une fascination, une curiosité les poussaient.* In dem chaotischen Treiben kommt Salammbô eine herausragende Rolle zu: Sie ist Kristallisationspunkt und Spiegel alles punischen Treibens, und insofern ist sie Kristallisationspunkt und Spiegel des Fatums, ist dessen Abbild und zugleich Symbol. Das literarische Zitat „Salammbô“ in Huysmans' Beschreibungen des *Helena*- und des ersten *Salome*-Gemäldes von Gustave Moreau ist Metapher, das bildkünstlerische Zitat „Salammbô“ in Moreaus Gemälden *Helena*, *Salome*, *Kleopatra* ist Allegorie¹⁶.

Die Analogien und Referenzen sind kein Zufall. Alle drei Künstler — und, wie noch zu zeigen, auch Baudelaire und Wilde — sind vom Ennui, Spleen, Pessimismus, vom Bewußtsein der bewußtlosen Fatalität geradezu besessen. Darin unterscheiden sie sich von den ‚reinen‘ Romantikern, den letzten, die eine vage Harmonie zwischen Mensch und Kosmos stilisierten; sie teilen mit ihnen das Dekadenzgefühl. Die Reaktion auf die nur je in Nuancen unterschiedliche Erfahrung der Existenz ist entsprechend verschieden: Man kann in die Innerlichkeit flüchten — dies taten die Romantiker, der junge Chateaubriand, Alfred de Vigny, Alfred de Musset, Leopardi. Man kann ihm mit dem Willen zur Erkenntnis entgegentreten — dies tat Flaubert und versuchte Baudelaire —, um die Erkenntnis der Banalität und sinnleeren Fatalität durch Kunst zu sublimieren — dies taten Flaubert, Baudelaire, Moreau und dies wollte Oscar Wilde. Man kann sich vollends in die Künstlichkeit zurückziehen — dies taten Huysmans, richtiger: Des Esseintes und Oscar Wilde, scheinbar auch Moreau. Daneben entsteht noch eine weitere Spielart der Erkenntnis, die positivistisch-wissenschaftliche, die Fatalismus durch Determinismus ersetzt: Zola hat mit *Nana* eine bedeutende Variante der *Femme fatale* geschaffen, die man zutreffender *Femme déterminée* nennen möchte.

Die künstlerische Reaktion Flauberts, Moreaus, Huysmans' auf die Sinnlosigkeit der Existenz, die Banalität einer verbürgerlichten, demokratisierten und industrialisierten Umwelt ist die Zeichnung und Entlarvung dieser Welt ‚à rebours‘. Huysmans hat die Situation des Künstlers, der Ästhet ist, für die Epoche des XIX. Jahrhunderts — und nicht nur für diese — paradigmatisch in *Certains* beschrieben¹⁷:

[...] *quand le moment est définitivement venu où l'argent est le Saint des Saints devant lequel toute une humanité, à plat ventre, bave de convoitise et prie; quand un pays avarié par une politique accessible à tous, suppure par tous les abcès de ses*

¹⁴ Parataktische Reihung, Fehlen von Kausal- und Finalpartikel; s. dazu auch Friedrich (Anm. 11) 131 ff.

¹⁵ Flaubert: *Salammbô* (Anm. 7) I 914.

¹⁶ ‚Metapher‘ und ‚Allegorie‘ sind hier in einem erweiterten Sinne gebraucht, der über die enge Begrifflichkeit der klassischen Rhetorik hinausgeht, jedoch von der etymologischen Bedeutung getragen ist.

¹⁷ Paris 1889, 20—22.

réunions et de sa presse; quand l'art méprisé se ravale de lui-même au niveau de l'acheteur; quand l'œuvre artiste, pure, est universellement considérée comme le crime de lèse-majesté d'un vieux monde, soulé de lieux communs et d'ordures, il arrive fatalement que quelques êtres, égarés dans l'horreur de ces temps, rêvent à l'écart et que de l'humus de leurs songes jaillissent d'inconcevables fleurs d'un éclat vibrant, d'un parfum fiévreux et altier, si triste! — La théorie du milieu, adaptée par M. Taine à l'art, est juste — mais juste à rebours, alors qu'il s'agit de grands artistes, car le milieu agit sur eux alors par la révolte, par la haine qu'il leur inspire; au lieu de modeler, de façonner l'âme à son image [...] il agit par retro, crée dans de honteuses Frances des Baudelaire, des Flaubert, des Goncourt, des Villiers de l'Isle Adam, des Gustave Moreau, des Redon et des Rops, des êtres d'exception, qui retournent sur les pas des siècles et se jettent, par dégoût des promiscuités qu'il leur faut subir, dans les gouffres des âges révolus, dans les tumultueux espaces des cauchemars et des rêves.

Der Entwurf orientalischer Pracht, mythisch ferner Gestalten, exotischer Buntheit und Fülle, exuberanter Kostbarkeit und ungezügelter Sinnhaftigkeit, ja perverser Barbarei, ist nichts anderes als der schöpferisch gewordene Ekel vor einer ereignislosen, selbstsicheren und vulgären Lebensweise. Die Evokation einer mythisch-archaischen, ja phantastisch-irrealen Welt hat indes nicht allein das Ziel, der beklemmenden bürgerlichen Zivilisation in eskapistischer Manier eine entgrenzte ‚barbarische‘ Welt entgegenzuhalten; sie erhebt vielmehr den Anspruch, der ‚wildem‘, undomestizierten Menschheit umfassend Ausdruck zu geben. *Salammbô* mag eine „verschlüsselte Darstellung der Revolution und des Bonapartismus“ sein¹⁸; *Salammbô* mag mit gleich guter Begründung eine Gestaltung der von der Bourgeoisie im Blut ertränkten Revolution von 48 sein¹⁹; *Salammbô* ist darüber hinaus die symbolische Präsentation ewig-schicksalhafter Irrationalität — in der freilich zynischer Egoismus den Sieg davonträgt. Der ‚Wahrheitsgehalt‘, der ‚Wirklichkeitsgrad‘ ist daher in *Salammbô* nicht geringer als in *Madame Bovary*, der ‚realen‘ Abbildung der Bourgeoisie: Die Fatalität ist hier²⁰ wie dort evident, und sie wird jeweils sublimiert, ja mystifiziert durch die Kunst.

Auch Gustave Moreau zeigt eine auffällige Vorliebe „pour les inconscientes tragédies de la Fatalité“²¹, die *Orestie*, die *Ilias* und andere. Er läßt sich durch mythisch-historische Geschehnisse zur Schaffung vielfiguriger Szenen wie einzelner Gestalten inspirieren. Das sakralisierte Gemetzel der *Prétendants*, das lebenspendende Mysterium der *Filles de Thespis* — großformatige und überreiche Kompositionen — sind wie die Einzeldarstellungen der statuarischen *Helena*, der mondsinnenden *Kleopatra*, der konzentriert tanzenden *Salome* in

¹⁸ So Monika Bosse und André Stoll im Nachwort zur dt. Übers. von *Salammbô*, Frankfurt/M. 1979, 433.

¹⁹ Christa Bevernis: *Vergangenheitsdarstellung und Gegenwartsbezug in Gustave Flauberts Roman „Salammbô“*, in: *Beiträge zur Roman. Philol.* 11 (1972), 22—37.

²⁰ Vgl. das Diktum Charles Bovarys: *un grand mot, le seul qu'il ait jamais dit: „C'est la faute de la fatalité“*; Bovarys Kommentar zum Verhalten seiner Frau, die ihrer beider Leben ruiniert hat (*Madame Bovary* [Anm. 7] I 610). — Vgl. auch *Salammbô*, ebd. I 889; *Cependant, elle [Salammbô] sentait bien qu'une fatalité l'entourait, qu'elle touchait à un moment suprême, irrévocable, et, dans un effort, elle remonte vers le zaimph et leva les mains pour le saisir.* — *Novembre*, ebd. II 504: [...] *c'était comme une fatalité qui m'attirait, une pente où je glissais.*

²¹ Ary Renan: *Gustave Moreau (1826—1898)*, Paris 1900, 63; s. bes. Chap. VI: „La Fatalité — Le drame héroïque et le roman divin“, 77 f.

je verschiedener Weise gleichermaßen ästhetizierter Ausdruck der Fatalität, des blinden Schicksals²², das ein „Leben zum Tode“ ist.

Es erstaunt nicht, daß die Frau — meist in mythischer oder historischer Gestalt — zur Metapher, zur Allegorie des Schicksals, der *Natura naturans* wird. Seit jeher wurde das Weibliche als das Natürliche angesehen, wurde insbesondere die erotische Ausstrahlung und die sexuelle Anziehung des Weibes als „elementare Macht“, als „dämonische Natur“ erfahren, erlitten und beschrieben. Das bezeugt allein die Ubiquität der „dämonischen Frau“. Die Wertung von Frau und Natur ist je nach Epoche und Individuum verschieden, doch stets aufs engste miteinander verknüpft. Neurotisch-fatalistische Dichter und Künstler wie Baudelaire, Flaubert, Huysmans, Wilde, Moreau und andere perhorreszieren die Natur, das Natürliche und infolgedessen die „natürliche Frau“. Baudelaire verhöhnt den Natur-Lobpreis des XVIII. Jahrhunderts und hält dem entgegen²³:

[...] *la nature n'enseigne rien [...] elle contraint l'homme à dormir, à boire, à manger, et à se garantir, tant bien que mal, contre les hostilités de l'atmosphère. [...] la nature ne peut conseiller que le crime. C'est cette infailible nature qui a créé le parricide et l'anthropophagie, et mille autres abominations que la pudeur et la délicatesse nous empêchent de nommer. C'est la philosophie (je parle de la bonne), c'est la religion qui nous ordonne de nourrir des parents pauvres et infirmes. La nature [...] nous commande de les assommer. Passez en revue, analysez tout ce qui est naturel, toutes les actions et les désirs du pur homme naturel, vous ne trouverez rien que d'affreux. Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est artificielle, surnaturelle, puisqu'il a fallu, dans tous les temps et chez toutes les nations, des dieux et des prophètes pour l'enseigner à l'humanité animalisée, et que l'homme, seul, eût été impuissant à la découvrir. Le mal se fait sans effort, naturellement, par fatalité; le bien est toujours le produit d'un art.*

Wie ein Widergesang zu dieser Passage nimmt sich Baudelaires „Aphorismus“ aus²⁴:

*La femme est le contraire du dandy.
Donc elle doit faire horreur.
La femme a faim et elle veut manger. Soif, et elle
veut boire.
Elle est en rut et elle veut être foutue.
Le beau mérite!
Aussi est-elle toujours vulgaire, c'est-à-dire le contraire
du dandy.*

Wer die Komplexität des Baudelaireschen Werkes — und, so ist hinzu-
zufügen, der allgemeinen „Spätzeit-Empfindung“ — erkennt, schließt kurz

²² Moreau, der Weltabgewandte, Menschenscheue, hat vereinzelt schriftliche Zeugnisse hinterlassen, die sein Werk und dessen Absicht verstehen helfen. Es sind kurze Kommentare, die er in der Mehrzahl für seine taube Mutter zur Erläuterung einzelner Gemälde verfaßt hat. Begriffe wie *fatal*, *Fatalité*, *Destin fatal* zur Deutung und Bedeutung des künstlerisch Dargestellten finden sich durchgängig. S. dazu im *Catalogue ... Musée Gustave Moreau* (Anm. 8) die Anmerkungen zu *Pasiphaé* (No 75), *Les Filles de Thespius* (No 25), *Les Chimères* (No 39) u. a.

²³ *Œuvres compl.* (Anm. 13) 1183 (= *Le Peintre de la vie moderne — XI. Éloge du maquillage*, 1182—1185).

²⁴ Ebd. 1272 (*Journaux intimes*).

auf Misogynie. Er übersieht, daß Frau und Natur allein in ihrer „kreatürlichen Belassenheit“ *abominable* und *vulgaire* sind; übernatürlich, sublim, ideal werden sie durch Kunst und Maquillage. Es ist bedeutungsvoll, daß die oben zitierten Betrachtungen über Natur und Kunst im wesentlichen nur Vorspann, Erläuterungen zum *Éloge du Maquillage* der Frau sind²⁵:

La femme est bien dans son droit, et même elle accomplit une espèce de devoir en s'appliquant à paraître magique et surnaturelle; il faut qu'elle étonne, qu'elle charme: idole, elle doit se dorer pour être adorée. Elle doit donc emprunter à tous les arts moyens de s'élever au-dessus de la nature pour mieux subjuguier les cœurs et frapper les esprits.

Die Ästhetisierung der Natur, die Artefizierung des Kreatürlichen ist nicht hohle Gebärde steriler Existenz, sie ist — um das einschlägige Vokabular zu gebrauchen — weder „Entfremdung“ noch platte „Abwertung“²⁶ der Natur. Sie ist der höchst moralische Versuch, die Natur, die als grob, barbarisch, niedrig, ja sittlich schlecht erfahren wird, zu „idealisieren“ und zu spiritualisieren. So sieht Baudelaire in der Neigung zu Schmuck und Toilette eine *haute spiritualité*²⁷, ein *symptôme du goût de l'idéal surnageant dans le cerveau humain au-dessus de tout ce que la vie naturelle y accumule de grossier, de terrestre et d'immonde, comme une déformation sublime de la nature, ou plutôt un essai permanent et successif de réformation de la nature*²⁸. Kunst ist keine Gegenwelt, sie ist eine Verfeinerung und Verschönerung der Natur durch *calcul* und *raison*²⁹. Sie erhält den Rang der Religion, gewährt — zumindest für Augenblicke — Erlösung von der unerträglichen Misere natürlicher Existenz³⁰: *Tout ce que je dis de la nature comme mauvaise conseillère en matière de morale, et de la raison comme véritable redemptrice et réformatrice, peut être transporté dans l'ordre du beau*. Kunst tritt nicht an die Stelle der Natur, Schönheit nicht an die Stelle des Häßlichen, vielmehr wird das Schreckliche, künstlerisch ausgedrückt, schön, wird Natur, künstlerisch gestaltet, erträglich.

Es ist diese Vorstellung des Universums, die auch die Vorstellung vom Weib bestimmt. Die Frau charmiert, beglückt, wird zum Idol, wenn sie Harmonie aus Fleisch, Bewegung, Schmuck und Mode ist³¹: *La femme est sans doute une lumière, un regard, une invitation au bonheur, une parole quelquefois: mais elle est surtout une harmonie générale, non-seulement dans son allure et le mouvement de ses membres, mais aussi dans les mousselines, les gazes, les vastes et chatoyantes nuées d'étoffes dont elle s'enveloppe, et qui sont comme les attributs et le piédestal de sa divinité; dans le métal et le minéral qui serpentent autour de ses bras et de son cou, qui ajoutent leurs étincelles au feu de ses regards, ou qui jasant doucement à ses oreilles. Der mundus muliebris*

²⁵ Ebd. 1184.

²⁶ So Heide Eilert: *Die Vorliebe für kostbar-erlesene Materialien und ihre Funktion in der Lyrik des Fin de siècle*, in: *Fin de siècle — Zu Lit. und Kunst der Jh.wende*, hg. von Roger Bauer u. a., Frankfurt/M. 1977, 421—441, passim.

²⁷ Baudelaire: *Œuvres compl.* (Anm. 13) 1183.

²⁸ Ebd. 1184.

²⁹ Ebd. 1183.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd. 1182.

ist Abbild und Konzentrat des Universums und birgt in sich — unbewegt und unbewußt — Schicksal³²: *C'est [sc. la femme] un miroitement de toutes les graces de la nature condensées dans un seul être; c'est l'objet de l'admiration et de la curiosité la plus vive que le tableau de la vie puisse offrir au contemplateur. C'est une espèce d'idole, stupide peut-être, mais éblouissante, enchanteresse, qui tient les destinées et les volontés suspendues à ses regards.* (Sperrung von MMG.) Baudelaires Entwurf der Frau *en prose*³³ ist der Entwurf der Natur in ihrer Gesamtheit, per definitionem Schicksals- und Willensmacht³⁴. Die Erfahrung menschlicher Existenz als ‚fatalistisches Geworfensein‘ und deren Bewältigung und Sublimierung durch die Kunst ist personifiziert in der Femme fatale, wird in ihr und durch sie zur ‚Métaphore réelle‘³⁵.

Flaubert nimmt Baudelaires Metapher in *Salammô*, dem handlungsreichen, diskontinuierlichen Epos der Moderne, in erzählerischer Breite auf; *Salammô*, die epische Einzelfigur, typisiert die Femme fatale. Sie ist Vorbild der Salome in *A Rebours* und zahlreicher Frauenfiguren Moreaus³⁶. Und als

³² Ebd. 1181.

³³ Vgl. die vielfältige ‚poetische‘ Gestaltung der Femme fatale in den *Fleurs du Mal* (XVII: *La Beauté*; XXI: *Hymne à la Beauté*; XXV: *Tu mettrais l'univers...*; XXVII: *Avec ses vêtements...*; CXIV *Allegorie* u. a.).

³⁴ Die Analogie zu Schopenhauer, dem geistigen Wegbereiter des Pessimismus des XIX. Jahrhunderts, und zu Wagner und Nietzsche, seinen Anhängern, ist evident: Im letzten Teil der *Welt als Wille und Vorstellung* definiert Schopenhauer den Weltwillen als — in metaphysischem Sinn — frei und blind waltend. Einen Schimmer von Erlösung aus dem hoffnungslos, da unveränderbar schlechten Zustand der Welt vermag die Kunst zu bringen. — Geistesgeschichtlich liegt auch hier ein Bezug zur Säkularisierung, die mit dem XIV. Jahrhundert einsetzt, vor: An die Stelle der *Θεωπία*, der Schau und Suche nach der wesensmäßig guten ‚Natur der Dinge‘, tritt die voluntas; das vertrauensvolle Streben nach Einordnung in den Kosmos wird verdrängt vom Geist des autonomen Wirkens. Die Kehrseite der geistigen Emanzipation ist jedoch die metaphysische Leere, die Melancholie, der Ennui. Der Pessimismus und Fatalismus tritt in extremitate dann auf, wenn sich bestimmte humanitäre Bestrebungen, Ideale politischer und sozialer Art nicht verwirklichen lassen, an der ewig stupiden und niederen Natur des Menschen, seinen Begierden und Egoismen scheitern, wie z. B. die Revolution von 1789 gezeigt hat. Ausweg ist die Flucht in die Kunst, die Künstlichkeit, ein Weg, den Schopenhauer nennt, den Baudelaire und Flaubert konsequent gehen und auf dem ihnen Huysmans, Wilde, Moreau und andere folgen.

³⁵ Der Ausdruck ist in Analogie zu *Allegorie réelle* gebildet, einem scheinbar paradoxen Begriff, mit dem Courbet sein großformatiges Bild *Atelier* belegte, das über sieben Jahre seines künstlerischen Lebens Auskunft geben sollte; vgl. dazu Werner Hofmann: *Nana — Mythos und Wirklichkeit*, Köln 1974, 60 und passim.

³⁶ Man mag Flauberts *Hérodias* in der Filiation vermissen, jedoch ist sie mit Absicht nicht erwähnt: Zum einen gehört die Salomé der 1876/77 verfaßten Erzählung nicht zum Typus der Femme fatale, die der spezifischen Rezeption der *Salammô*-Gestalt zu danken ist. Es ist darüber hinaus auch zweifelhaft, ob es sich bei der Gestaltung der *Hérodias*-Salomé um eine sog. ‚Rückkoppelungsrezeption‘ handelt, also um eine Anregung, die Flaubert von den Moreauschen Salome-Darstellungen à la *Salammô* erhielt. Einige Zeitgenossen, so Jean Lorrain (*Sensations et Souvenirs*, Paris 1895, 68), stellten vorschnell eine Assoziation her, die aber eher in dem gemeinsamen Sujet begründet sein dürfte, denn der Text der *Hérodias* (mit Ausnahme des Raumes, einer dreischiffigen Basilika, in der Salomé tanzt, und des Juweliengürtels, den Salomé trägt) gibt dafür kaum Anhaltspunkte. Darüber hinaus findet sich ein Bericht von Edmond de Goncourt, Flaubert habe sich während eines Dinners bei dem Verleger Charpentier entschieden geweigert, eine Salomé von Moreaus Hand als Schmuck seiner im Druck befindlichen *Hérodias* zu akzeptieren: Es bestand auf einer Reproduktion des Glasfensters von Rouen — *pour épater le*

Oscar Wilde sich in Gedanken mit der Schaffung des Dramas *Salomé* trägt, rezitiert er — nach dem Zeugnis von Gómez Carillo³⁷ — „des strophes de poèmes, de poèmes à la gloire de Salammô; [...] des envolées de Flaubert ainsi que des brocards constellés de pierreries“; als er nach bildkünstlerischen Gestaltungen sucht, genügen ihm weder die Darstellung eines Rubens („maritorné‘apoplectique“) noch die eines Leonardo, Dürer, Ghirlandaio, Van Thulden, Leclerc, Regnault, Tizian. Einzig das Gemälde von Gustave Moreau „incarnait, pour lui, translucide, l'âme de la princesse-ballerine légendaire, de la divine Hérodias de ses rêves“³⁸, und die Beschreibung von Huysmans schien ihm die bestmögliche. Wilde kreiert Salomé als superbe Mischung von Keuschheit und Perversität, von Askese und Luxuria. Sie ist auch darin Abbild von *Salammô*, ihrerseits Eidolon der keuschen Tanit, Göttin der Geschlechtlichkeit. Das Monodrama lebt von der Symbolik der Bilder und der Suggestion der Worte, genauer: von der eskalierenden Folge symbolischer Bilder und den mystisch-beschwörenden Wiederholungen suggestiver Worte. Sie schaffen eine Atmosphäre des Eros, des Todes und der Fatalität, die im Mond ihr Symbol hat: Er ist Bezugs- und Kristallisationspunkt des Geschehens, er ist in seinen wechselnden Farben von silberweiß zu blutrot dessen Widerspiegelung. In der Gestaltung des Mondmotivs zeigt sich noch einmal der Einfluß Flauberts: Die Beziehung *Salammô*s zu der Mondgöttin Tanit hat ihre Entsprechung in der Identifizierung Salomes mit dem schicksalverkündenden Nachtgestirn. Auch Moreaus Kleopatra³⁹, in Aussehen und Gestaltung austauschbar mit *Salammô*⁴⁰, mit der tanzenden Salomé, mit Helena und anderen, sitzt im Schein des Vollmondes auf der Terrasse ihres Palastes und blickt ‚in schöner Reglosigkeit‘⁴¹ aufs Meer.

Über diese deutlichen und vordergründigen Bezüge hinaus ist Wildes *Salomé*, Stück und Person, die dramatische Umsetzung der beiden Salomé-Bilder Moreaus, *Salomé dansant devant Hérode* und *L'Apparition*, genauer:

bourgeois (Edmond et Jules de Goncourt: *Mémoires de la vie litt.* I—XXII, Monaco 1956; hier: XII 29 [= Mardi 10 juin 1879]). — Die beiden letzten bibliographischen Hinweise verdanke ich Peter Hahlbrock: *Gustave Moreau oder Das Unbehagen in der Natur*, Berlin 1976, 88 f.; auf Hahlbrocks Studie bin ich erst kurz vor Ende des Manuskriptabschlusses gestoßen. Sie führt in eindrucksvoller Breite und mit Moreau als Ausgangs- und Zielpunkt das aus, was wir als geistige und geistesgeschichtliche, als literarische und literarästhetische Voraussetzung der Figur der Femme fatale feststellten; sie räumt in wohlthuender Weise mit kleinlichen psychoanalytischen Kurzschlüssen auf (so z. B. 142 f.).

³⁷ *Comment Oscar Wilde rêva Salomé*, in: *La Plume* 14 (1902), 1149—1152; hier: 1149. (Carillos kurzer Essay ist das Vorwort zur spanischen Ausgabe der Wildeschen *Salomé*, dt.: *Die Salome*, in: *Insel-Almanach auf das Jahr 1906*, Leipzig 1907, 72—77.)

³⁸ Ebd. 1152.

³⁹ Aquarell, entstanden um 1887, befindet sich im Louvre, Cabinet des Dessins.

⁴⁰ *Cléopâtre* nimmt sich aus wie eine Illustration zum dritten Kapitel von *Salammô* ([Anm. 7] 745 f.): *La lune se levait à ras des flots, et sur la ville encore couverte de ténèbres, des points lumineux, des blancheurs brillaient. [...] Autour de Carthage les ondes immobiles resplendissaient, car la lune étalait sa lueur tout à la fois sur le golfe environné de montagnes et sur le lac de Tunis. [...] Salammô monta sur la terrasse de son palais [...] regarda l'étoile polaire [...].* — Es folgt das symbolträchtige Gebet an Tanit.

⁴¹ Moreaus ästhetische Grundsätze waren *la belle inertie* und *la richesse nécessaire*.

der Beschreibung dieser Bilder durch Huysmans; es ist die Dramatisierung des Wandels der unnahbaren Göttin zur Dirne, der Heiligen zur Hure und damit die Dramatisierung eines Wandels in der Begründung der Fatalität, die dem ausgehenden Jahrhundert eignet. Die zeitgenössischen Kritiker erkennen die Wandlung der Salome-Figur, bringen sie zur Sprache, aber nur wenige zur Lösung. Der Franzose Lazare bemerkt⁴²: „[...] elle [sc. Salome] n'est plus l'inquiétante et mystérieuse vierge de la légende [...]; il [sc. Wilde] a fait d'elle une petite capricieuse, vicieuse et sadique.“ Die Kritik verrät einige Vertrautheit mit der literarischen Frauendarstellung des Symbolismus und der Décadence. Dagegen wirkt das Urteil des Rezensenten in der Wiener *Neuen Freien Presse* bei aller gebotenen Nachsicht gegenüber zeitlich fernliegenden Äußerungen in seinem „Süße-Mädel“-Maßstab peinlich⁴³: „Salome, das unbewußt sündige ‚Mägdlein‘ des Evangeliums, sinkt zur mannstollen Dirne und Lustmörderin herab, die nach dem Pervers-Wunderbaren Sehnsucht zeigt.“ Der Vorwurf der reinen Lust an der Perversität, gar der Lust an der moralischen Verderbnis und des Verderbenwollens, wie er gegen Wilde und vor ihm gegen Flaubert und Baudelaire erhoben wurde, trifft nicht. Was Wilde in seinem Drama von höchster formaler Kunst zu gestalten sucht — angeregt durch *Salammbo*, Moreau und Huysmans —, ist der Ursprung der Dichotomie von Gut und Böse, Heil und Sünde, genauer: der Ursprung der Setzung der Sinnlichkeit — als Sünde. Dieser ist gegeben in der ‚Erscheinung‘ des Christentums. *L'Apparition* ist die „mystische Beschwörung der Schicksalsstunde, in der orientalisches Heidentum und aufstrebendes Christentum erstmals zusammenprallen“⁴⁴, symbolisiert in der Begegnung von Salome und Johannes. Die „Erscheinung“ bringt Bewußtsein, setzt Werte. Die unnahbare, gleichgültige, unempfindsame und ‚wertfreie‘ Göttin der *Luxuria* des ersten Bildes, Inbegriff der heidnischen Natur und der vorzivilisatorischen Existenz, den „Theogonien des Hinteren Orients zugehörig“⁴⁵, wird verstört durch die Vision des blutigen, strahlenumglänzten Hauptes⁴⁶. *Dans l'insensible et impitoyable statue, dans l'innocente et dangereuse idole, l'érotisme, la terreur de l'être humain s'était fait jour; [...] la déesse s'était évanouie; un effroyable cauchemar étranglait maintenant l'histrionne, [...] la courtisane, pétrifiée, hypnotisée par l'épouvante. — Ici, elle était vraiment fille.*

Die „Erscheinung“ ist Setzung der Sünde, ist Bestimmung der Wollust als Perversität, ist Entlarvung des sinnlichen Weibes als Hure. Sinnlichkeit, so Kierkegaard⁴⁷, „als Prinzip, als Kraft, als System an sich ist [...] erst durch

⁴² Bernard Lazare: „Salomé“, in: *Entretiens politiques et litt.* III (janvier—juin 1893) 382—384; hier: 383.

⁴³ F. Sch.: *Oskar Wilde*, in: *Neue Freie Presse*, Nr. 14118 vom 15. Dez. 1903, 1—3; 3. (Dieses und das vorausgegangene Zitat aus Norbert Kohl: *Oskar Wilde — Das lit. Werk zwischen Provokation und Anpassung*, Heidelberg 1980, 655.)

⁴⁴ J. A. Schmall gen. Eisenwerth: *Salomé 1900*, in: *Du — Die Kunstzeitschrift* 8 (1981), 45.

⁴⁵ S. Text am Anfang dieses Artikels: [...] elle appartenait aux théogonies de l'Extrême-Orient.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ *Entweder — Oder* — Unter Mitwirkung von Niels Thulstrup und der Kopenhagener Kierkegaard-Ges. hg. v. Hermann Diem und Walter Rest; übers. von Heinrich Fautek, München (dtv) 1975, 74 f.

das Christentum gesetzt, und insofern hat das Christentum die Sinnlichkeit in die Welt gebracht“, freilich — und das ist wesentlich — „unter der Bestimmung von Geist [...]“. Die geistige Bestimmung schließt aber die Sinnlichkeit als Prinzip und als Macht aus der Welt und dem Leben aus. Der Ausschluß des Lebens, der Sinnlichkeit an sich bedingt die Neurose, Syndrom par excellence des dékadenten Fin-de-siècle. Sie hat ihre ästhetisch vollendete Darstellung in Wildes *Salomé* gefunden, genauer: in der Darstellung des Verhältnisses zwischen Salome, der ebenso kühlen und keuschen wie sinnlichen Heidin, und Johannes, dem christlich-religiösen Fanatiker. Salome begehrt Johannes, sie ist von ihm angezogen und glaubt sich ihm ähnlich. Die Worte, die sie an ihn richtet, sind eine geringfügige Variante der Worte, die der verliebte Junge Syrer an sie gerichtet hatte⁴⁸:

Jochanaan! Je suis amoureuse de ton corps. Ton corps est blanc comme le lis d'un pré que le faucheur n'a jamais fauché. Ton corps est blanc comme les neiges qui couchent sur les montagnes de Judées, et descendent dans les vallées. Les roses du jardin de la reine d'Arabie ne sont pas aussi blanches que ton corps. [...] Il n'y a rien au monde d'aussi blanc que ton corps. — Laisse-moi toucher ton corps!

Jochanaan weist sie zurück:

Arrière fille de Babylone! C'est par la femme que le mal est entré dans le monde [...].

Und später:

Ah! l'impudique! la prostituée! Ah, la fille de Babylone avec ses yeux d'or et ses paupières dorées! Voici ce que dit le Seigneur Dieu. Faites venir contre elle une multitude d'hommes. Que le peuple prenne des pierres et la lapide [...]

Das heidnisch-sinnliche, reine Begehren wird erwidert und verdammt durch den Fluch des Christus-Nachfolgers. Es wird freilich nicht verbannt, sondern nur gebannt, um sich um so stärker in Neurose und Hysterie Ausdruck und Genuß zu schaffen: Die sinnliche, im christlichen Verstande ‚böse‘ Natur des Menschen obsiegt — im Hedonismus: Salome küßt das abgeschlagene Täuferhaupt mit verzehrender Leidenschaft⁵⁰.

⁴⁸ *The First Coll. Ed. of the Works of Oscar Wilde 1908—1922*, I—XV, ed. by Robert Ross, London/New York 1969 (Ndr. der Ausg. von 1922); VI 27 f., 50; *Salomé. A Florentine Tragedy. Vera.*

⁴⁹ Auch hier Bezug und Erläuterung ex contrario zu Huysmans' Kommentar zu *Salomé dansant devant Hérode*: [...] elle ne releva plus des traditions bibliques, ne pouvait même plus être assimilée à la vivante image de Babylone, à la royale Prostituée de l'Apocalypse, accoutrée, comme elle, de joyaux et de pourpre, fardée comme elle; car celle-là n'était pas jetée par une puissance fatidique, par une force suprême, dans les attirantes abjections de la débauche. — In der Offenbarung erscheint Babylon als Sitz der anti-christlichen Weltmacht (vgl. Manfred Lurker: *Wb. biblischer Bilder und Symbole*, München 1978, 36 f.): „Vor ihrem Fall buhlten mit ihr die Könige der Erde [...]. Der Ausdruck ‚Buhlerei‘ — manchmal noch schärfer ‚Hurerei‘ — dient bereits bei alttestamentlichen Propheten zur Charakterisierung des gottlosen Lebens [...]. Johannes schaute Babylon im Bilde eines in Purpur und Scharlach gekleideten Weibes, das einen goldenen Becher voll Greuel und Unrat in seiner Hand hält, ‚trunken vom Blute der Heiligen und vom Blut der Zeugen Jesu‘ (Off. 17, 1—6). Babylon — Symbol der Sündhaftigkeit, des Hochmuts und der Gottesferne — ist hier ein Deckname für das lasterhafte Rom und seine gegen die Gemeinde Christi gerichtete Macht.“

⁵⁰ Salomes ‚Perversität‘ erschreckt Herodes derart, daß er sie töten läßt: ein Zug, der sich nicht nur bei Wilde findet. Im Tod ist eine Referenz zu *Salammbo* zu sehen, gleichgültig, ob man ihn psychoanalytisch deutet oder als Strafe des Patriarchats, als Geißelung weiblicher (Sinnen-)Emanzipation. Ich sehe darin — neben anderen

Die Erfahrung, daß es dem Geist nie auf Dauer gelingt, das Fleisch zu zügeln, ist die Erfahrung der Fatalität, die die menschliche Existenz bestimmt. Es ist faszinierend zu sehen, daß die Esthètes während des gesamten XIX. Jahrhunderts das ‚fatalistische Geworfensein‘ des Menschen als Folge von Geistlosigkeit, von ewig siegreicher Triebhaftigkeit und Bewußtlosigkeit werten — Flaubert ist immer wieder von der *bêtise*, dem Animalisch-Stupiden, angeekelt —, wo doch der Ursprung dieses Pessimismus in der sich allmählich vollzogenen Emanzipation der Ratio, der Autarkie des Geistes liegt — die freilich in die Aporie führte. Flaubert und zeitweise Baudelaire suchen den Ausweg in der Kunst, die vom Intellekt bestimmt ist, suchen Erlösung vom Spleen im idealisch-künstlerischen Schönen. Die Generation nach ihnen, die Huysmans', Moreaus, Wildes werden ihres stilisierten Lebensüberdrusses allmählich überdrüssig, fühlen sich vom reinsten Ästhetizismus ästhetisch gesättigt und suchen — auch hier in der Nachfolge Baudelaires — den Kunstfanatismus mit einem neuen Mystizismus zu verbinden. Denn das Dekadenzgefühl war zunehmend von einer Art von Minderwertigkeitsgefühl und Schuldbewußtsein begleitet und erhoffte Befreiung in religiöser Mystik⁵¹: „Die ‚décadents‘ waren Hedonisten mit schlechtem Gewissen, Sünder, die sich wie Barbey d'Aureville, Huysmans, Verlaine, Wilde, Beardsley der katholischen Kirche in die Arme warfen.“ Der Grund der Fatalität wird, wenn auch in vager Empfindung und undeutlichem Ausdruck, im Verlust des metaphysischen Bezugs gesehen. Es ist für das kunstbetende Jahrhundert bezeichnend, daß wiederum die *Natur* des Menschen für den Verlust des Metaphysischen verantwortlich gemacht wird, denn in nichts kommt das Schuldgefühl unmittelbarer zum Ausdruck als in der Konzeption der körperlichen Liebe, der Sexualität: Sie wird als das schlechthin Niedrige empfunden, als Sündenfall — der gleichwohl Genuß ist. Die Erniedrigung der Liebe zur Sünde, eine religiös-mystische Variatio der Erniedrigung der Natur als moralisch minderwertig, ist das thematisch Neue des Wildeschen Stückes — vorbereitet und angeregt durch Huysmans' Interpretation der Moreauschen Salome-Bilder. Die Konzeption der körperlichen Liebe als Sündenfall und zugleich Quelle höchster Lust findet wiederum ihre Parallele in der Konzeption der Frau als abstoßend und zugleich begehrenswert, als niedrig und göttlich, als Heilige und Hure. Auch hierin ist die Frau Allegorie und Metapher einer als fatal empfundenen Existenz, die es künstlerisch und mystisch-religiös zu überwinden gilt.

In Moreaus *Chimères* findet das Weltbild der *Décadents* vollendet Ausdruck: Es ist die umfassende Präsentation der Themen Fatalität, Sünde, Tod und Erlösung in Gestalt weiblicher Schönheit. Das 1884 begonnene und unvollendete Bild zeigt eine unüberschaubare Vielzahl nackter Frauenfiguren in phantastischer Felsenlandschaft sich sanft bewegend, gleitend, liegend, träumend; die Szene ist von bizarren Bäumen gerahmt; im Hintergrund verliert sich eine weite ideale Landschaft mit antiken und neugotischen Grabmälern; links öffnet sich ein Felsen und gibt den Blick auf eine mittelalterliche Stadt mit sich

berechtigten Spekulationen — vor allem einen wirkungsvollen ästhetischen Schluß des Dramas bzw. des Epos.

⁵¹ Arnold Hauser: *Sozialgesch. der Kunst und Lit.*, München 1978 (1953), 950.

übereinander gipfelnden Kirchtürmen frei: Idealität oder Ursprung der Fatalität? Moreau hat das schwer zu deutende Bild *Chimères* — mit dem Untertitel *Décameron satanique* — selbst kommentiert. Die folgenden Sätze sind nicht nur einer der ausführlichsten Eigenkommentare Moreaus, sie sind auch Summa der ‚Befindlichkeit‘ des dekadenten Fin-de-siècle und — da in Frauen gestalten allegorisiert — Summa der *Femmes fatales*⁵²:

Cette île des rêves fantastiques renferme toutes les formes de la passion, de la fantaisie, du caprice chez la femme, la femme dans son essence première, l'être inconscient, folle de l'inconnu, du mystère, éprise du mal sous forme de séduction perverse et diabolique. Rêves d'enfants, rêves des sens, rêves monstrueux, rêves mélancoliques, rêves transportant l'esprit et l'âme dans le vague des espaces, dans le mystère de l'ombre, tout doit ressentir l'influence des sept péchés capitaux, tout se trouve dans cette enceinte satanique, dans ce cercle des vices et des ardeurs coupables, depuis le germe, d'apparence encore innocente, jusqu'aux fleurs monstrueuses et fatales des abîmes [...]. Ce sont des théories de reines maudites venant de quitter le serpent aux sermons fascinateurs; ce sont des êtres dont l'âme est abolie, attendant, sur le bord des chemins, le bouc lascif, monté par la Luxure qu'on adorerait au passage; des êtres isolés, sombres, dans leurs rêves d'envie, d'orgueil inassouvi, dans leur isolement bestial. Des femmes enfourchant des Chimères, qui les emportent dans l'espace, d'où elles retombent éperdues d'horreur et de vertige.

Les Chimères sombres, terribles, mortelles, Chimères de l'Espace, des Eaux, du Mystère, de l'Ombre et du Rêve.

Au loin, la ville morte, aux passions sommeillantes.

Et cette ville, c'est la vie réelle, la vie vraie, ce qui est caché, renfermé dans des murailles sombres, sous des toits surbaissés.

Mais les routes montueuses, les raides chemins se dressent et des figures, de loin en loin espacées, s'acheminent péniblement vers les sommets, figures lassées, meurtries, pantelantes [...]. Peut-être arriveront-elles jusqu'à cette croix rédemptrice [...], dernière étape de la Vie, dernière épreuve génératrice et bienfaisante, dernier refuge de l'Être qui a pu éviter ou vaincre après les épreuves cruelles le rêve chimérique, le rêve terrible de ruine, de douleur et de mort.

Moreaus Entwurf des mundus muliebris mit seinen unbegrenzten räumlichen, zeitlichen und sinnlichen Perspektiven ist wie Gioconda in Walter Paters berühmter Interpretation „the embodiment of the old fancy, the symbol of modern idea“⁵³. Als „Sinnbild modernen Denkens“ und — so ist hinzuzufügen — Suchens ist die *Femme fatale* existentiell wie essentiell dem in Kunst und Künstlichkeit, darüber hinaus in mystische Religiosität flüchtenden Pessimismus und Fatalismus der ‚Spätzeitlichen‘ zu danken. Die spezifisch ‚dekadente‘ Prägung, bestimmt durch ein spezifisches Natur-, Kunst- und Religionsverständnis, unterscheidet die *Femme fatale* von allen übrigen dämonischen, unheil- und todbringenden Schönheiten vor und neben und nach ihr. Diesem Unterschied und dieser Unterscheidung sollte bei historischen Frauenbild-Darstellungen billigerweise Rechnung getragen werden; allgemeiner gesagt:

⁵² *Catalogue* [...] *Gustave Moreau* (Anm. 8) 42; Moreau hat den Kommentar im November 1897, fünf Monate vor seinem Tod, verfaßt, zweifellos in der Absicht, der Nachwelt Erläuterungshilfe zu geben. — Die *Chimères* sind übrigens Ausgang und Anregung zu Philippe Jullians Buch *Esthètes et magiciens — L'art fin de siècle*, Paris 1969; dt.: *Mythen und Phantasmen in der Kunst des fin de siècle*, Berlin 1971.

⁵³ *The Renaissance — St. in Art and Poetry*, London 1910, 126.

Es sollte hinreichend berücksichtigt werden, daß das Bild der Frau treuer Spiegel des allgemeinen Weltbildes, der allgemeinen „Seinserfahrung“ ist.

Die hochliterarische und — da aus existentiell wie künstlerischem Ringen geborene — hochmoralische Figur der Femme fatale hat dann im letzten Viertel des XIX. Jahrhunderts eine Trivialisierung erfahren, die von der simplifizierenden Rezeption des auf allen gesellschaftlichen Ebenen hochdrängenden und am artistischen Leben teilhaben wollenden Bourgeois ausgeht. Die komplexe ästhetische Gestalt der Femme fatale verkommt zum Idol der Demi-monde, wird Vorbild für Moden, Maitressen und Actricen und muß gar dazu herhalten, dem bourgeoisen Parvenu erotische Freiheiten zu lizensieren, die ihm die heuchlerische Prüderie seiner Zeitgenossen vorzuhalten sucht. Trivialisiert ist sie — wiederum — Spiegel, diesmal der Belle Epoque, des bürgerlich-realistischen Pendants zum künstlerisch-künstlichen Fin-de-siècle. Das vorgebliche oder wirkliche Interesse des sozial arrivierten Bourgeois an den „dekadenten“ Erscheinungen in Kunst und Literatur mag zuweilen Pose sein; es ist immer auch Flucht vor dem Materialismus — im engen und im weitesten Wortsinn — und von daher gleichermaßen Ausdruck eines ebenso ausgeweglosen wie faszinierenden Pessimismus und Fatalismus, der freilich weniger existentiell und essentiell erlebt wird.

Der promulgativen Vermittler zwischen den Künstlern, den Esthètes und den Décadents einerseits und den Snobs, den „Ästheten des jeweils ‚letzten Schreis‘“⁵⁴ andererseits, gab es viele; dem Theater kam dabei eine hervorragende Bedeutung zu. Victorien Sardou — um nur ihn zu nennen — brachte in seinen mit breiter Feder geschriebenen Stücken zwischen 1880 und 1900 fast alle Themen der Décadence in gut verdaulicher Form und kleinen Portionen auf die Bühne, und Sarah Bernhardt, für die Sardou viele seiner Dramen maßschneiderte, präsentierte dem huldigenden und epatierten Publikum eine stets andere Seite des Femme-fatale-cliché — übrigens nicht allein auf der Bühne des Theaters.

Wer das Bild der Femme fatale zu zeichnen unternimmt, dem bietet sich — als Alternative zu unserer Methode — die Bernhardt als Brennspeigel aller möglichen Figurationen geradezu an: Dichter und Dandys, Künstler und Dilettanten sahen in ihr die „Frau schlechthin“ verkörpert; Proust und Wilde, Mucha und Alastair, Sardou und Jean Lorrain, Montesquiou und Cocteau — um nur wenige Namen beliebig zu nennen — stellten die Bernhardt künstlerisch dar, und die Darstellung ist auch hier nichts anderes als ästhetischer Ausdruck ihrer dem Fin-de-siècle verpflichteten Wahrnehmung der Frau, konkret: ihrer dieser Epoche entspringenden Wahrnehmung der Existenz. Nirgends manifestiert sich der Beweis für diese Behauptung, die ja den vorausgegangenen Ausführungen als Ganzes zugrunde liegt, deutlicher als in literarischen und bildkünstlerischen Dokumenten zweiten Ranges. So ist Jules Lemaître's Kommentar zu Sarah Bernhardt in der Rolle der Fédora, einer russischen Großfürstin⁵⁵, weniger ein Kommentar zu Stück und Schauspielerin

⁵⁴ Jullian (Anm. 52) 43: „les esthètes du dernier bateau“; zit. nach dt. Übers., 39.

⁵⁵ In dem Stück *Fédora* von Sardou; Uraufführung 1876.

als vielmehr eine Charakteristik der Seelenlage des Fin-de-siècle, exemplifiziert an der Frau⁵⁶:

„La femme harmonieuse et pliante, la femme électrique et chimérique a fait de nouveau la conquête de Paris. [...] Mme Sarah Bernhardt est éminemment, par son caractère, son allure et son genre de beauté, une princesse russe, à moins qu'elle ne soit une impératrice byzantine⁵⁷ ou une bégum de Maskate; passionnée et féline, douce et violente, innocente et perverse, névropathe, excentrique, énigmatique, femme-abîme, je ne sais quoi. Mme Sarah Bernhardt [...] me donne la sensation de l'exotisme, et je la remercie de me rappeler que le monde est grand, qu'il ne tient pas à l'ombre de notre clocher, et que l'homme est un être multiple, divers, et capable de tout.“

Lemaître betont, daß es ihm nicht darum zu tun sei, Sarahs schauspielerisches Talent zu beschreiben, sondern ihre eigentümliche Anziehungskraft, die sie vor allem ihrer Physis („aspect physique“) verdanke, die an Salome, Salammbô und die Königin von Saba⁵⁸ erinnere! Das Femme-fatale-cliché, dessen Versatzstücke Lemaître leichthändig und — so möchte man hinzufügen — leicht-sinnig formuliert und die in alle Studien zur Femme fatale ebenso leichtsinnig übernommen sind, weist hier noch einmal auf ihren Ursprung — freilich ohne daß der Ursprung richtig gedeutet würde. Denn längst ist *Salammbô* als Darstellung exotischer und erotischer Traumlandschaft (miß)verstanden worden; die Salome-Bilder von Moreau haben nach der erfolgreichen Ausstellung von 1876 dieses Verständnis noch gestützt. Die Vulgärrezeption hat die metaphorischen und allegorischen Gestalten verselbstständig, hat sie aufgelöst in Einzelbilder und Epitheta, die dann frei wurden für neue Kreationen⁵⁹. Die folgende Beschreibung, die Jean Lorrain von Sarah Bernhardt gibt, zeigt noch einmal den Bezug vor der endgültigen Verselbstständigung, nennt die Gestalt, die den Eindruck hinterließ und die schon Klischee ist: ein profaner Widergesang zu Huysmans' Salome-Passage⁶⁰:

Sarah est là, debout, devant moi, avec son irritant et délicat profil, ses yeux étincelants et froids, pareils à des pierreries. A la voir ainsi, onduleuse et mourante sous les luisances de sa ceinture de métal, je songe qu'elle aussi est bien de la famille de ce vieux roi David et de ce jeune archange à figure de femme; oui, elle est bien fille de Gustave Moreau, l'énigmatique Sarah, sœur des muses porteuses de chefs décapités, d'Orphée et des Salomés sveltes et sanglantes, la Salomé de la fameuse aquarelle célébrée par Huysmans, la Salomé de l'Apparition, dont elle portait d'ailleurs le triomphant et coruscant costume dans Théodora même, à l'acte de la loge impériale.

⁵⁶ Jules Lemaître: *Les Contemporains — Etudes et portraits litt. — Deuxième série*, Paris 1902, 206 f.

⁵⁷ Anspielung auf die Rolle der Théodora in Sardous gleichnamigem Stück.

⁵⁸ Lemaître (Anm. 56), 204: „Or, le ciel a doué Mme Sarah Bernhardt de dons singuliers: il l'a faite étrange, d'une sveltesse et d'une souplesse surprenantes, et il a répandu sur son maigre visage une grâce inquiétante de bohémienne, de gypsy, de touranienne, je ne sais quoi qui fait songer à Salomé, à Salammbô, à la reine de Saba.“

⁵⁹ Nicht zuletzt für die bildkünstlerischen und literarischen Frauendarstellungen von Klimt, Munch und Mucha, von Franz von Stuck, Arnold Böcklin, von Beardsley und Th. Th. Heine, von Heinrich Mann und August Strindberg, von Frank Wedekind.

⁶⁰ Zit. nach Jullian (Anm. 52) 219 f.