

Hildegard Reinhardt

Jeanne Mammen – Das symbolistische Frühwerk 1908-1914

»Les Tribulations de l'Artiste«



**Jeanne Mammen – Das symbolistische Frühwerk 1908-1914
»Les Tribulations de l'Artiste«**

Hildegard Reinhardt

Jeanne Mammen – Das symbolistische Frühwerk 1908-1914

»Les Tribulations de l'Artiste«



Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Reinhardt, Hildegard:

Jeanne Mammen – Das symbolistische Frühwerk 1908-1914

»Les Tribulations de l'Artiste«

hrsg. von der Jeanne-Mammen-Gesellschaft e. V. Berlin. –

Berlin: Jeanne-Mammen-Gesellschaft, 2002

KONZEPTION

Marga Döpping

Lothar Klünner

ASSISTENZ

Matthias Zarbock

LEKTORAT

Susanne Oevermann

GESTALTUNG

Rainer Tschernay

GESAMTHERSTELLUNG

Ruksaldruck GmbH + Co.

© 2002 Jeanne-Mammen-Gesellschaft e. V., Berlin

© 2002 die Autoren

Alle Rechte vorbehalten

© für die abgebildeten Werke von Jeanne Mammen

bei VG Bild-Kunst, Bonn, 2002

FRONTISPIZ

Jeanne Mammen mit ihrer Schwester Marie-Louise Folcardy in Brüssel, um 1910

Printed in Germany

Inhalt

Lothar Klünner

7

Vorbemerkung

Hildegard Reinhardt

9

Jeanne Mammen – Das symbolistische Frühwerk 1908-1914

»Les Tribulations de l'Artiste«

9

Brüssel – Zentrum des Symbolismus

10

Biographische Notizen

12

Einzelblätter und Serien

25

Illustrationen zu Gustave Flauberts

»Die Versuchung des heiligen Antonius«

33

Schlußbetrachtung

34

Fußnoten

37

Tafeln 1 - 42

123

Verzeichnis

125

Verzeichnis der Abbildungen

127

Verzeichnis der Tafeln

132

Photonachweis

Jeanne Mammen, 1890 in Berlin geboren und seit ihrem fünften Lebensjahr in Paris aufgewachsen, gehört zu den Künstlern, deren Leben und Werk durch politische Ereignisse gewaltsam unterbrochen wurden: 1914 war es der Ausbruch des Ersten Weltkriegs, der die Beschlagnahme des väterlichen Besitzes in Paris und die überstürzte Flucht aus Frankreich über Holland nach Berlin zur Folge hatte, und 1933 Hitlers Machtübernahme. Beide Male wurde die Kunst der Malerin der Öffentlichkeit in einem Augenblick entzogen, als sie gerade einen bemerkenswerten Höhepunkt erreicht hatte.

Im ganzen können wir bei Jeanne Mammen drei Phasen erkennen, in denen sich ihre Kunst sehr unterschiedlich, doch jedesmal auf höchst charakteristische Weise ausgeprägt hat: das Frühwerk mit seinem Doppelaspekt von realistischen Skizzenbuchblättern und den vom literarischen Symbolismus inspirierten illustrativen Gouachen, dann die aquarellistischen und lithographischen Arbeiten der zwanziger Jahre und schließlich das abstrakte Spätwerk mit seinen von Skepsis und leisem Humor diktierten Ölbildern und Glanzpapiercollagen. Recht anschaulich dokumentieren die letzte Phase zahlreiche Gemälde sowohl im nachgelassenen Atelier der Künstlerin – Hinterhaus Kurfürstendamm 29 – als auch im Jeanne-Mammen-Saal des Max-Delbrück-Centrums für Molekulare Medizin in Berlin-Buch. Die ihrer Zeitkritik und zugleich ihres Charmes wegen berühmten Arbeiten aus der Weimarer Zeit sind weniger zugänglich, sie befinden sich vorwiegend in Privatbesitz oder in Museen und Sammlungen, sind aber in vielen Katalogen gut zur Darstellung gebracht. Die Jeanne-Mammen-Gesellschaft, die den Nachlaß der Künstlerin verwaltet und 1997 ihr Werkverzeichnis veröffentlichte, hat schon vor einiger Zeit begonnen, das Frühwerk durch den Reprint von Skizzenbüchern bekanntzumachen. Jetzt wird mit dieser Edition eine letzte Lücke geschlossen und das bisher selten ausgestellte und nur wenig publizierte Œuvre symbolistischer Gouachen in Buchform vorgelegt.

Den über 45 Arbeiten dieser Kategorie, die sich im Nachlaß fanden, kommt im Gesamtwerk nach Manier und Thematik eine strikte Außenseiterrolle zu. Nur während und unmittelbar nach ihrer Studienzeit in Brüssel hat sich Jeanne Mammen so in die phantastische Gedanken- und Traumwelt des literarischen Symbolismus eingefühlt, daß man geradezu von einer Weiterentwicklung und Letztsublimierung jener Meisterschaft sprechen kann, die bei den Brüsseler Künstlern ihre unverwechselbare Ausprägung fand. Mit Verblüffung und wohl auch mit Ratlosigkeit, doch vor allem mit Bewunderung sind diese Blätter mit ihren kräftigen, aber auch zarten Farben immer wieder betrachtet und diskutiert worden. Als verwirrend wird vor allem die thematische Vielfalt empfunden, die das Konvolut enthält, vieles deutet auf Buchillustrationen hin, manche Arbeit liegt drucktechnisch markiert vor, von einigen gibt es doppelte Entwürfe. Mit den Darstellungen aus Flauberts »Tentation de St. Antoine«, die in der Überzahl sind, kontrastieren Szenen aus dem Leben Buddhas und aus E.T.A. Hoffmanns Erzählungen. Wie ist das alles zu ordnen, welche literarischen Vorbilder lassen sich finden, hat es bildnerische Anregungen und Abhängigkeiten gegeben? Nur eingehende Studien konnten hier Klarheit bringen.

Noch einmal ist jetzt die Kunsthistorikerin Hildegard Reinhardt auf diese Problematik eingegangen. Ihr waren bereits 1997 die gründlichen Recherchen in den Archiven der Académie Royale in Brüssel zu danken, deren Resultat sie im Werkverzeichnis und im Ausstellungskatalog Berlin 1997/98 niedergelegt hat. Schon vor ihr hatte sich Dorothea von Stetten auf die Fährte der in Brüssel studierenden Schwestern Marie Louise und Jeanne Mammen gesetzt und im Bonner Ausstellungskatalog von 1981 ein anschauliches Bild von

dem geistigen Klima und der Lehr- und Arbeitsweise vermittelt, womit die beiden dort zu Beginn des 20. Jahrhunderts konfrontiert waren. Ende der achtziger Jahre hat auch Annelie Lütgens dort recherchiert und 1990 in Ihrer Hamburger Dissertation darüber berichtet. Dabei hatten diese Autoren Gründe, im Rahmen ihrer Arbeiten die Frage der bildnerischen Vorbilder unerörtert zu lassen. Hildegard Reinhardt hat nun ihre Studien über den literarischen Themenkreis hinaus auf die Einflüsse ausgedehnt, die das Schaffen der vielgerühmten symbolistischen Künstlergruppe auf die Studenten der Académie Royale ausgeübt hat. Dabei ist sie, was Jeanne Mammens Gouachen betrifft, in reichem Maße fündig geworden. Sie hat Bezüge entdeckt, wo man sie nicht vermutet hat, was aber den Wert der Bilder nicht schmälern kann, da es für den Betrachter gerade von erhöhtem Reiz ist zu erfahren, worin sich die Darstellung der Szenen bei Jeanne Mammen von dem Werk unterscheidet, das ihr als Inspirationsquelle diente, und welche Schlüsse sich daraus auf ihre künstlerische und vor allem weltanschaulich-philosophische Entwicklung ziehen lassen. Für jeden, der das Glück hatte, Jeanne Mammen persönlich zu begegnen, ist offensichtlich, daß immer wieder in ihrem Leben und Werk ein Hauch von jener Phantastik und Magie durchschimmerte, der das Faszinosum ihrer Brüsseler Studienzeit war, ein Hauch der – aller rationalen Skepsis, die ihr auch eignete, zum Trotz – die Realität ein klein wenig in Frage stellte und sich zuletzt im Spätwerk verdichtete zu dem skurrilen Humor, mit dem James Ensor bereits demonstriert hatte, daß unser Leben ein einziger Karneval sei.

Jeanne Mammen – Das symbolistische Frühwerk 1908-1914 »Les Tribulations de l'Artiste«

Hildegard Reinhardt

Brüssel – Zentrum des Symbolismus

Belgien, insbesondere Brüssel, erlebte von 1880 bis 1895 eine beispiellose intellektuelle Blütezeit und stieg auf zu einem Zentrum des europäischen Symbolismus. Zunächst traten zahlreiche literarische Begabungen auf den Plan – z.B. Maurice Maeterlinck, Georges Rodenbach, Emil Verhaeren, die anregend und befruchtend auf bildende Künstler und Musiker wirkten. Zahlreiche Kunst- und Literaturzeitschriften wurden gegründet – »La Jeune Belgique« (1880), »L'Art moderne« (1881), »La Wallonie« (1886) u.a. –, in denen die künstlerischen Neuerungen vorgestellt und diskutiert wurden. Namhafte Literaten ließen ihre Werke von Jean Delville, Fernand Khnopff, Odilon Redon, Félicien Rops u.a. illustrieren, so daß sich in Belgien »der Symbolismus [als] das Echo der Poeten« (Francine-Claire Legrand) manifestierte. Hier taten sich die Belgier durch »Phantasie« und »Können« hervor: »Sie erhellen möglicherweise am nachdrücklichsten die zahlreichen Facetten« dieser Stilbewegung.¹

Unschätzbare Verdienste bei Belgiens Aufstieg zu einem Brückenkopf der Moderne leistete der Brüsseler Anwalt und Kunstmanager Octave Maus (1856-1919). Er organisierte jährlich Ausstellungen der avantgardistischen Künstlergruppe »Les Vingt« (1884-1894) sowie des Ausstellungs- und Veranstaltungsforums »La Libre Ésthétique« (1894-1914).²

Maus ermöglichte ausländischen Künstlern wie Paul Cézanne, Maurice Denis, Paul Gauguin, Claude Monet, Georges Seurat, Paul Signac, Jan Thorn-Prikker, Jan Toorop, Henri de Toulouse-Lautrec, Odilon Redon, Auguste Renoir, Auguste Rodin, Vincent van Gogh, James McNeill Whistler sowie den belgischen Malern und Bildhauern James Ensor, Fernand Khnopff, Constantin Meunier, Georges Minne, Félicien Rops, Théo van Rysselberghe, Henry van de Velde u.a. Ausstellungsdebüts in der belgischen Hauptstadt, so daß Gustave Geoffrey das Wirken von Maus so bilanziert: »Hier handelt es sich nicht um belgische Kunst, sondern um den Beginn europäischer Kunst in Belgien.«³

Neben dem Engagement für den Impressionismus ging es Maus um die Förderung einer »Kunst, die zum Denken anregt und das Bedürfnis nach einem Jenseits unterstreicht, nach fernen, mystischen, träumerischen Ideen.« (»L'art qui fait penser et souligne le besoin d'au-delà, de lointaines et mystiques idées, vocatrices de rêve.« Maus 1889).

Stéphane Mallarmé prägte 1885 den Terminus »Symbolismus«; gemeinsam mit Paul Verlaine und Arthur Rimbaud gehört er zur literarischen Phalanx des französischen Symbolismus. Doch das Kunstwollen des Symbolismus definiert Jean Moréas erstmals am 18. September 1886 in seinem »Manifeste du Symbolisme« in »Le Figaro«. Darin stellt er den Symbolismus als eine heterogene Stilbewegung vor, die angesichts von Positivismus und Fortschrittsglauben gegen Realismus und Impressionismus aufbegehrt. Die Welt des Unbewußten, der Träume, Ängste, Erinnerungen wird zum Bildgegenstand erhoben und gemäß der »Correspondances«-Theorie Charles Baudelaires beginnt man, Analogien zwischen dem Sichtbaren und Unsichtbaren zu thematisieren. Musik, Poesie, Malerei und Skulptur werden als verschwistert empfunden. »Zum Wesen der symbolistischen Kunst gehört es, Gegenbilder zur sichtbaren und naturwissenschaftlich erforschbaren Wirklichkeit aufzustellen, um mit solchen Gegenbildern zu zeigen, daß eine andere, verborgene Wirklichkeit zumindest denkbar, wenn nicht sogar als existent anzuerkennen sei.« (Hans H. Hofstätter)⁴

Die Franzosen Puvis de Chavannes, Gustave Moreau und Odilon Redon dürfen als Wegbereiter einer Kunstströmung gelten, die in zahlreichen europäischen Ländern auszumachen ist. Ihre Protagonisten waren Gustav Klimt und Alfred Kubin in Österreich, Max Klinger und Franz von Stuck in Deutschland, Ferdinand Hodler in der Schweiz, Michail Vroubel in Rußland, Giovanni Segantini in Italien, Jan Toorop und Jan Thorn-Prikker in den Niederlanden, Edvard Munch in Norwegen, Jean Delville, Fernand Khnopff, Constant Montald – Jeanne Mammens Lehrer an der Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles – und James Ensor in Belgien. Der von dem französischen Schriftsteller Joséphin Péladan in Paris initiierte »Salon de la Rose+Croix« (1892-1897) fungierte als Sammelbecken europäischer Symbolisten.⁵ Zwar vermochte Péladan es nicht, die Gründerpersönlichkeiten des französischen Symbolismus an sich zu binden, wohl aber die Nachfolgeneration mit Emile Bernard, Emile-Antoine Bourdelle, Jean Delville, Ferdinand Hodler, Fernand Khnopff, Félicien Rops, Georges Rouault etc.

Jean Delville, neben Fernand Khnopff der treueste Gefolgsmann Péladans in Belgien, richtete den »Salon d'Art idéaliste« (1896-1898) ein, in dem er sich zudem für die englischen Präraffaeliten Edward Burne-Jones und Dante Gabriel Rossetti einsetzte. Wie Legrand nachweist, wurzelt der Symbolismus in der Romantik und mündet etwa 1900 in den Art Nouveau: Die vom Symbolismus adorierten Pflanzen, Chimären, Sirenen, Sphingen, Pfauen, Schwäne u.a. traten erneut auf den Plan. Der Typus der Femme fatale (Cleopatra, Salome) erfreute sich großer Popularität und wurde in den Auftritten der Bühnenstars Sarah Bernhardt, Eleonora Duse, Loïe Fuller u.a. gefeiert.⁶

Biographische Notizen

Jeanne Mammen war knapp 16 Jahre alt, als sie nach Abschluß ihrer Schulzeit im Lycée Molière mit ihrer Schwester Marie-Louise (1888-1956) das Studium an der Pariser Académie Julian aufnahm, einer international renommierten privaten Kunstschule, die 1868 von dem Maler Rodolphe Julian (1840-1907) gegründet worden war. Nach zweijährigem Unterricht setzten die Schwestern im November 1908 ihre Studien an der Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles fort. Diesem Entschluß kommt deshalb besondere Bedeutung zu, weil er zu dem Zeitpunkt erfolgte, da in Pariser Privatgalerien Arbeiten von Cézanne, van Gogh, Toulouse-Lautrec, den Nabis und dann auch den Fauves vorgestellt wurden, also von Künstlern, denen es primär um eine koloristische, den malerischen Prozess umkreisende Stilsprache und erst sekundär um die Vermittlung einer inhaltlichen Botschaft ging, ganz zu schweigen einer symbolistischen Bildinterpretation.⁷ Der Pariser »Salon d'Automne« präsentierte 1907 neben den Fauves auch Ensor, Khnopff, Redon u.a. Seinem Beispiel folgte die Berliner »Sezession« im Oktober/November 1908 mit der Überblickschau »Belgische Kunst«, die im wilhelminischen Berlin Werke von Jean Delville, Henri Evenepoel, Fernand Khnopff, Eugène Laermans, Constantin Meunier, Félicien Rops u.a. vorstellte. Diese beiden Avantgarde-Institutionen ebneten somit der Propagierung des französisch-belgischen Symbolismus den Weg.

Die Entscheidung, Paris gegen Brüssel einzutauschen, fällt Jeanne Mammen offensichtlich in vollem Bewußtsein ihrer zeichnerisch-graphischen Begabung und ihrer persönlichen bildnerischen Interessen. Sie war entschlossen, sich entsprechend ihren literarischen Neigungen in Brüssel bei den Repräsentanten einer symbolistisch-literarischen Gedankenmalerei, deren wichtigstes Medium die Zeichnung war, weiter ausbilden zu lassen.

Die Brüsseler Académie Royale war 1711 begründet worden und wechselte ihren Sitz mehrmals, bevor sie 1876 ihren heutigen Sitz in der Rue du Midi bezog. Maler wie Francois-Joseph Navez (1787-1869), Jean Francois Portaels (1818-1895) oder der Bildhauer Charles van der Stappen (1843-1910) hatten ihr zu europaweiter Reputation verholfen. Die angesehensten Maler, Bildhauer und Architekten des belgischen Jugendstils und Symbolismus, u.a. Paul Delvaux, Jean Delville, James Ensor, Fernand Khnopff, René Magritte, Jan Toorop, Vincent van Gogh, Théo van Rysselberghe, Constantin Meunier, Georges Minne und Victor Horta, haben dort studiert.⁸

Sehr konkrete Anlässe mögen Jeanne Mammen den Studienwechsel erleichtert haben, etwa Julians Tod 1907, wie Annelie Lütgens vermutet,⁹ sowie die Ausländer- und Frauenfreundlichkeit der Académie Royale. Doch letzten Endes ausschlaggebend für den Umzug nach Brüssel dürfte die künstlerisch-literarische Ausbildung an der Académie Royale gewesen sein. 1900 führte der damalige Direktor van der Stappen »Vorträge und literarische Arbeiten zwecks Horizonterweiterung der künstlerischen Jugend« ein.¹⁰ Diese vor allem werden der »verrückten Leserin«, als die Jeanne Mammen sich selbst charakterisierte, ungewein attraktiv erschienen sein. Ihre Passion für die französischen Realisten schildert sie selbst: »Ganze Nächte saß ich mit der Petroleumlampe über französischer Literatur. Ich habe mich auf Flaubert und Zola gestürzt, auch viel Daudet zu meinem Vergnügen gelesen.«¹¹

Übereinstimmende künstlerische Interessen und berufliche Zielsetzungen stellten offensichtlich neben den engen schwesterlichen Beziehungen das Bindeglied zwischen Jeanne und Marie-Louise Mammen dar. Sie wohnten im Brüsseler Stadtteil Ixelles unweit der Académie Royale in einer gemeinsamen Atelierwohnung.¹² Jeanne schuf von ihrer Schwester zahlreiche authentische und verschlüsselte Bildnisse: »Marie Louise ist«, so Annelie Lütgens, »die am meisten porträtierte Person im Werk Jeanne Mammens«,¹³ während sich lediglich drei Selbstbildnisse Jeannes nachweisen lassen.¹⁴ Beide schlossen an den Brüsseler Aufenthalt zwei weitere Studienjahre in Italien an: 1911-1912 arbeiteten sie an der Scuola Libera Academica, Villa Medici, Rom. Auch ihre freiberufliche Tätigkeit begannen sie 1919 gemeinsam in Berlin. Dort bezogen sie die Wohnung am Kurfürstendamm, in der Jeanne Mammen bis zu ihrem Tode 1976 lebte und arbeitete. Marie-Louise gab ihre künstlerische Arbeit in den 1920er Jahren auf, war zunächst als Sekretärin einer Berliner Exportfirma tätig und lebte bis zu ihrem Tode in Teheran.¹⁵

Freundschaftlich verbunden war Jeanne Mammen während der Brüsseler Jahre mit dem damaligen Studenten Louis Buisseret (ABB. 1).¹⁶ Buisseret studierte von 1907-1911 an der Académie Royale. 1911 wurde ihm der von der Stadt Antwerpen ausgelobte »Prix de Rome« für Radierung zugesprochen. In den folgenden Jahrzehnten wirkte er als Figuren-, Stilleben- und Landschaftsmaler mit einem am Quattrocento orientierten Formvokabular. Arbeiten Buisserets befindet sich heute u.a. im Besitz der Musées Royaux des Beaux-Arts in Brüssel.

Vorlesungsverzeichnisse der Académie Royale belegen, daß die Ausbildung seinerzeit eingeteilt war in »Allgemeine Kurse« und »Spezialkurse«. Jeanne Mammen belegte die Klassen »Malerei nach der Natur und Komposition«, die u.a. Khnopff¹⁷, Montald¹⁸ und van der Stappen¹⁹ leiteten. Bei den »Spezialkursen« entschied sie sich für »Figurenzeichnen« bei Delville²⁰, Richir²¹ u.a. Das Immatrikulationsregister der Académie Royale vermerkt die Zulassung der Schwestern am 23. November 1908²² (ABB. 2). Ihre Namen sind letztmalig im Juli 1910 als Teilnehmerinnen einer Prüfung aufgeführt.²³

Mit dem Prüfungsthema »Martha und Maria« konnte Jeanne Mammen am 31. Juli 1909 in Richirs Klasse »Malerei nach der Natur und Komposition« den Ersten Preis mit Auszeichnung in Form eines Geldpreises und einer Silbermedaille erzielen.²⁴



ABB. 1
Louis Buisseret »Selbstbildnis«

ABB. 2
Jeanne Mammen, Marie-Louise Folcardy, Louis Buisseret, Brüssel, um 1908



In einem Gespräch mit dem Kunstkritiker Hans Kinkel bezeichnet Jeanne Mammen wenige Jahre vor ihrem Tod die Brüsseler Zeit als die Lebensphase, in der »die Sache ernst« wurde: »Da hatten wir Anatomie und Mythologie und Architektur und Ästhetik und Literatur. Wir mußten furchtbar arbeiten: von acht Uhr früh bis zehn Uhr abends ... Die Akademie war ein altes Kloster mit riesigen Räumen und dicken Bulleröfen für den Winter. Man war den ganzen Tag auf den Beinen: morgens malen, abends zeichnen, nachmittags malen, dazu die ganzen Kurse. Es gab eine herrliche Bibliothek: da waren wir eifrige Gäste. Ich war die jüngste in der Klasse. Als 18jähriger Popanz erhielt ich die Medaille für Komposition: ich habe einen Kuß und 150 Francs bekommen.«²⁵

Dem befreundeten Maler Hans Thiemann gegenüber äußert sich die Malerin 1971 über die Brüsseler Jahre und nennt als besonders eindrucksvolle Erlebnisse die Besuche in den Brüsseler Museen und die Aufführungen von Richard-Strauss-Opern: »Als ich Student in Brüssel war, holte ich mir meine ‚Médaille pour composition‘ in einem der schönsten Häuser an der Grand‘ Place und außerdem noch 150 Francs, zum größten Bedauern meiner Kollegen, da es damals nicht üblich war, daß eine kleine Demoiselle von 18 Jahren eine Lage schmiß. Im Museum hingen viele Bilder von Ensor, das Portrait des Vaters, das seiner Mutter, der Knabe Lampenputzer und die herrliche Roche (Fisch), die aussah wie ein weißer dreieckiger Clown, und das kleine Mädchen in Schwarz. Dann die schönen Breughels und die Goyas. Ich weiß sie noch alle auswendig, habe sie so oft und oft angesehen. Richard Strauss dirigierte persönlich seine Salome und Elektra, Chaliapin sang den Mephisto von Boito. Wir saßen im ‚Paradies‘ für 0,50 centimes, mindestens 3x mal pro Woche.«²⁶

Einzelblätter und Serien

Während bzw. unmittelbar nach dem Brüsseler Studienaufenthalt entstand das symbolistische Frühwerk Jeanne Mammens mit knapp 50 aquarellierten Bleistift- und Tuschzeichnungen.²⁷ Dabei handelt es sich überwiegend um Einzelblätter, in einigen Fällen um zwei oder drei Blatt umfassende Serien – z.B. zu »Die Elixiere des Teufels« oder »Pierrot« – sowie um den »Antonius«-Zyklus mit vierzehn Blatt als dem Hauptwerk dieser Schaffensphase.

Arbeitsergebnisse der Klasse »Malerei nach der Natur« sind möglicherweise die auffallend malerischen, dunkeltonig aquarellierten Zeichnungen biblischen, historischen, literarischen bzw. mythologischen Inhalts, die sich auf eine einzelne Figur konzentrieren, wie z.B. »Muse«, »Tod der Cleopatra« oder »Der Herzensstecher«.

Nach den Aufzeichnungen des frühgriechischen Dichters Hesiod verkörperten neun Muses die verschiedenen geistigen Tätigkeiten, wobei Erato für die erotische Dichtung steht. Jeanne Mammen zeigt die deklamierende »Muse« (TAFEL 1) Erato, den Kopf während der Darbietung zurückgenommen, einen Arm abgespreizt, mit dem anderen ihr Attribut, die Lyra, an den Körper pressend. Ihre verführerische Gestalt und Aufmachung – in knappem blau-gelbem Rock und Oberteil, umflossen von einem schwarz-gold gepunkteten Schleier – heben sich äußerst wirkungsvoll von dem bestirnten, dunkelvioletten Himmel ab.

Der »Muse« vergleichbar setzte Jeanne Mammen den »Herzensstecher« (TAFEL 2) untersichtig in ein Hochformat. Als frauenmordender Macho führt er sich mit entblößter Brust vor. Die Farben Rot und Schwarz signalisieren Gewalt und Tod. Die Lippen rot geschminkt, mit roten Stiefeln bekleidet, hält er einen blutverklebten Degen. Aus tiefem Dunkel taucht



ABB. 3
Hans Makart »Der Tod der Cleopatra«

er unheildrohend auf und blickt hinunter zu dem am Wasserbecken hockenden Tod mit rot bekränzter Stirn und roten Flügeln. Der Tod ist im Begriff, drei Frauen an den Haaren aus dem Wasser zu ziehen – zweifellos die Opfer des Don Juan.

Diese lebensvolle, dramatische Darstellung kontrastiert eklatant mit der Verbildlichung des »Todes der Cleopatra« (TAFEL 3). Cleopatra (63-30 v. Chr.), letzte Königin Ägyptens, bevor dieses dem römischen Imperium eingegliedert wurde, war die Geliebte Cäsars und Marc Antonius'. Um der zwangsweisen Überführung nach Rom durch Octavian zu entgehen, ließ sie sich von einer Schlange, die man ihr in einem Korb mit Feigen in ihr Gemach geschmuggelt hatte, vergiften. Jan van Scorel und Guido Reni bedienten sich dieses Topos, um weibliche Schönheit und die Verschwisterung von Eros und Thanatos zu feiern. Hans Makart zielte bei seinen zahlreichen um 1875 entstandenen Varianten der »Nilfahrt der Cleopatra« und des »Todes der Cleopatra« (ABB. 3) ab auf eine aufwendige personelle und materielle Ausstattung Bühnenhafter Prozessionen. Moreau widmete dem Cleopatra-Thema 1887 ein Aquarell, das Jeanne Mammen im Pariser Gustave-Moreau-Museum studiert haben dürfte. Er zeigt in mondheiler Nacht vor ägyptischer Architekturkulisse einen verführerischen stehenden Akt, an dessen Arm sich die todbringende Schlange emporwindet. Jeanne Mammen entschied sich, Cleopatra in dem Moment zu fixieren, in dem sie tot auf ihrem Diwan zusammengebrochen ist. Noch umschlingeln die Tiere Bein und Hals. Die fließenden Gewänder in sanften Goldtönen entblößen das bereits leichenbasse Inkarnat. Vom Todeskampf zeugt noch die Hand, die sich in ihrem Kleid verkrampft hat. Aus der juwelenverzierten Tiara löst sich eine pechschwarze Haarsträhne. Der Kopf ist während des Sterbens vornübergefallen, die mandelförmigen Augen sind geschlossen. Der Mund der Toten und der Kopf der Schlange sind in signalhaftem Rot gegeben. Ein tiefvioletter Himmel hinterfängt die gewaltige Lagerstatt.

In der kompositorischen Anlage vergleichbar ist die deutlich graphischer aufgefaßte Arbeit »Johannes der Täufer« (TAFEL 4): Als frontale Ganzfigur ins Bildzentrum gerückt, figuriert er mit ausgezehrtem Körper, lediglich mit einem zerrissenen Lendenschurz bekleidet, wirrem Kopf- und Barthaar und stechem Blick. Die komplizierte umrißbetonte, kleinteilige Zeichnung verbindet in großzügigen schweifenden Parallellinien Szenen und Symbole miteinander. Nur noch in der Arbeit »Tod des Pierrot« spielte Jeanne Mammen das Prinzip der Simultaneität vergleichbar vielgestaltig durch. Zu Füßen des Johannes sitzt leibesmächtig und selbstgefällig die bekrönte Herodias. Eine Schlange – alttestamentarisches Symbol der Verführung – fesselt ihren Körper an den des Johannes. Im rechten Bildfeld ist die Taufszene im Jordan zu erkennen, überhöht von dem Auge Gottes. Die Hand mit den erhobenen Fingern weist auf Johannes' Berufung als Wegbereiter Christi hin. Dahinter entfaltet eine mit schwarzen Flügeln beschwerte Gestalt das Schweißstuch der Veronika. Die Liebesszene paraphrasiert Salomes Traum von der Erfüllung ihrer Leidenschaft zu Johannes, wie Oscar Wilde sie imaginierte. Die Enthauptung des Johannes folgt dagegen deutlich den Johannes-Darstellungen der Altniederländer Hans Memling und Rogier van der Weyden. Zur nochmaligen Verstärkung der Todesmetaphorik erscheint zu Füßen des Täufers ein Skelett.

Im Gegensatz zu den bekannten Bearbeitungen des Themas konzentrierte sich Jeanne Mammen auf das Verhältnis Johannes – Herodias. Gustave Flaubert, dem neben Marcel Proust Jeanne Mammens große Bewunderung galt, hatte 1877 die Erzählung »Hérodias« veröffentlicht und vor allem die haßerfüllte Beziehung zwischen Johannes und Herodias herausgearbeitet. Jeanne Mammen ließ sich möglicherweise weitgehend von dem Flaubert-Text inspirieren. Die Figur des Johannes umkreisen zahlreiche Allusionen auf die Martyrien Christi und Johannes', so daß die Zeichnung biblische und literarische Anregungen miteinander verquickt.

Die literarischen und bildkünstlerischen Vorlagen zur Tuschzeichnung »Salome« (TAFEL 5) lassen sich exakt nachweisen: Jeanne Mammen bediente sich der »Salome«-Tragödie von Oscar Wilde (1854-1900), die 1891 in Paris und 1903 in der deutschen Übersetzung von Hedwig Lachmann erschienen war. Das Enthauptungs-drama, von dem die Evangelisten Markus und Matthäus berichten, ist ebenfalls ein traditionsreiches Thema der europäischen Kunstgeschichte und u.a. von Guido Reni, Gustav Klimt, Max Klinger, Franz von Stuck, Lovis Corinth und Max Slevogt thematisiert worden. Gustave Moreau widmete dem Thema zwischen 1876 und 1890 zahlreiche Varianten. Aubrey Beardsley hatte seine zwölf Zeichnungen umfassende »Salome«-Folge nach Oscar Wilde 1894 im Brüsseler Ausstellungsforum »La Libre Esthétique« vorgestellt. In Dresden brachte Richard Strauss seine gleichnamige Oper 1905 zur Uraufführung und gastierte mit ihr auch in Brüssel, woran sich die hochbetagte Jeanne Mammen noch 1972 erinnerte.²⁸ Der Salome-Stoff war um die Jahrhundertwende also en vogue.²⁹

Die spezifische Vermittlung präraffaelitischer Kunst bzw. des Modern Style an der Académie Royale geschah vermutlich durch Jean Delville, der von 1898 bis 1906 an der Glasgow School of Arts gelehrt hatte, bevor er nach Brüssel zurückkehrte.

Jeanne Mammen benutzte zweifelsfrei die Beardsley-Zeichnung »Der Lohn der Tänzerin« (1894) (ABB. 4) als bildnerische Vorlage. Streng hielt sie sich an den Wildeschen Text, der die Szene auf der mondhell beschienenen Terrasse des Palastes des Herodes spielen läßt. Doch bei der Schilderung der Reaktion der Salome hielt sich Beardsley skrupulöser als Jeanne Mammen an Wildes Vorgaben. Sie steigerte die Dramatik insofern, als Salome den Kopf des Toten entsetzt und triumphierend zugleich in Händen hält. Artikuliert Beardsley eine Annäherung zwischen der Lebenden und dem Toten, so dominiert bei

ABB. 4
Aubrey Beardsley »Der Lohn der Tänzerin«



Jeanne Mammen der Siegestos einer in transparente Gewänder gehüllten aufreizenden Tänzerin. Wie gewagt Wildes Salome-Stoff für die Moralbegriffe zu Beginn dieses Jahrhunderts, also während der Entstehung des Mammen-Blattes war, belegt die Tatsache, daß Strauss' »Salome« von der Wiener Hofoper »aus religiösen Gründen« erst 1918 inszeniert wurde.³⁰

Flanderns Nationalheld Ulenspiegel steht im Zentrum zahlreicher bildkünstlerischer und literarischer Bearbeitungen.³¹ Charles de Costers (1827-1879) »La légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de l'homme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs« von 1868 (die deutsche Ausgabe »Ulenspiegel und Lamme Goedzak« erschien 1910) dürfte Jeanne Mammens Arbeit »Der Narr am Galgen« (TAFEL 6) zugrunde gelegen haben. De Coster stilisiert den authentischen Volksnarren, der 1350 gestorben sein soll, zum Anführer des niederländischen Aufstandes gegen die Spanier während des 16. Jahrhunderts. Motivisch orientierte sich Jeanne Mammen an Rops' Radierung »Der Gehängte an der Glocke« (Le pendu, 1867) (ABB. 5): Er ließ Till als ein von Todesvögeln umkreistes Opfer der Rebellion an einem mächtigen Galgengerüst baumeln. Auch Jeanne Mammen demonstriert ein klägliches Ende. Glieder und kappenbesetzter Kopf des Toten fallen tief hinab. Am Fuße des Galgens erörtern zwei zwerghafte Wesen lebhaft das Schicksal des Aufrührers. Die deutliche Untersicht der Mammen-Arbeit dient der Überhöhung der in Belgien so populären Figur.

Das Themenspektrum der jungen Jeanne Mammen umfaßt zudem Märchenstoffe, z.B. »Aschenputtel« (TAFEL 7), diesen im europäischen, arabischen und asiatischen Kulturkreis und von den Brüdern Grimm in ihre Märchen-Sammlungen aufgenommenen Stoff, der das Leben dreier Schwestern schildert, deren jüngste und zugleich verachtete zu den niedrigsten Küchenarbeiten verurteilt wird, jedoch die Liebe eines Königssohnes gewinnt. Jeanne Mammen kontrastierte die reale mit der visionären Bildebene: Aschenputtel, spärlich und ärmlich gekleidet, lehnt sich erschreckt an die Küchenwand. Besen und Kehrblech sind ihren Händen entglitten angesichts des in einem ausladenden Wolkengebräu heranahenden prächtigen Pferdegespanns, in welchem die nimbusbekrönte böse Stiefmutter thront. Jeanne Mammen übersetzt diese aufwühlende Begegnung in eine verhalten ocker- und graugetönte Zeichnung.

E.T.A. Hoffmanns spukhafte Verwandlungsgeschichte »Der goldene Topf – Märchen aus der neuen Zeit« (1814), in deren Mittelpunkt die Begegnungen des Dresdner Studenten Anselmus mit der Welt des Phantastischen und Wunderbaren stehen, regte Jeanne Mammen zu der exakt identifizierbaren gleichlautenden Tuschzeichnung an (TAFEL 8). Anselmus' Erlebnisse spiegeln den Antagonismus zwischen der realen Alltagswelt und den traumhaften Gesichtern. E.T.A. Hoffmann definierte das Ziel seines Romans: »Feenhaft und wunderbar, aber keck ins gewöhnliche alltägliche Leben tretend und seine Gestalten ergreifend soll das Ganze sein.«³² Daß sich Anselmus zu einem Schreibe-künstler entwickelt und Hieroglyphen, Texte aus dem Koptischen und Sanskrit – worin die Romantiker die Quelle aller Poesie sahen – transkribiert, muß Jeanne Mammen außerordentlich angesprochen haben, da sie in Anselmus eine Identifikationsfigur erkannt haben dürfte. Sie hielt sich streng an die Schilderung des Moments, in dem Anselmus im Zimmer seines Auftraggebers, des Archivars Lindhorst, die Vision hat, dem goldenen Topf entstieg »in tausend schimmernden Reflexen allerlei Gestalten.«³³ Jeanne Mammen stellt die von einem Lichtkranz umhüllte Gestalt des Anselmus in Gegensatz zu der düsteren Rückenansicht des kauzigen Lindhorst, auf dessen Schulter sich eine Katze spreizt. Die dem Topf entwei-



ABB. 5
Félicien Rops »Der Gehängte an der Glocke«



ABB. 6
Félicien Rops »Das Opfer«

chenden Schwaden verselbständigen sich im Raum zu fratzenhaft verzerrten Menschen- und Tiergesichtern.

Eine düstere Szenerie entfaltet Jeanne Mammen in der Zeichnung »Tod und Dichter« (TAFEL 9): In ein kahles Interieur entrollt sie die Metapher vom Sterben des Dichters bzw. der künstlerischen Produktivität: Pegasus – Symbol geistiger Kreativität – steht starr, schwarz umhüllt und mit geflügelten Fesseln da. Auf ihm zusammengesunken ist der von einer Sonnenaureole umkränzte Dichter. Diese Doppelfiguration krönt ein fächerwedelnder triumphierender Tod. Dem leeren Schreibtisch entwächst ein Lorbeerbaum, aus dessen Zweigen sich zwei Hände emporheben, die einen Lorbeerkranz halten. Durch ein Fenster fällt der Blick auf nächtliches Großstadttreiben.

Der Gesamtkomposition liegt eine Kreuzform zugrunde. Die pessimistische Bildidee von der Vergeblichkeit schöpferischen Bemühens entwickelte Jeanne Mammen anhand von Rops' Radierung »Das Opfer« (Le Sacrifice) aus der Serie »Die Satanischen« (Les Sataniques, 1882) (ABB. 6 u. ABB. 7), die die sexuelle Vereinigung des Teufels mit einer auf einem Altar liegenden nackten Frau verbildlicht. Die starre Frontalität des Satanskopfes, die abgespreizten Arme sowie das Pferdekopf-Skelett übernahm Jeanne Mammen in ihrer bitteren Version von Pegasus und dem Dichter.

Auch unmittelbar über der »Frau mit Absinthglas« (TAFEL 10) taucht ein Totenkopf auf. Dieses als aquarellierte Zeichnung ausgeführte Puzzle bildkünstlerischer und architektonischer Reminiszenzen darf als eine persönliche Hommage an Paris und an ein weiteres künstlerisches Idol verstanden werden. Noch in den letzten Lebensjahren bekannte die Künstlerin: »Ach und Degas, was war das schön! Den liebe ich auch heute noch furchtbar!«³⁴ Degas monumentalisierte mit »L'Absinthe« (1875/76) die vollständige Kommunikationslosigkeit eines Paares in dem Pariser »Café de la Nouvelle Athènes«.³⁵ Jeanne Mammen plazierte eine Prostituierte, Fächer und Absinth-Glas einladend darbietend, in eine Theaterloge. Über ihrer hochstilisierten Frisur taucht der Tod mit einer winzigen phrygischen Mütze – Zeichen der französischen Revolutionäre – auf. Diese Vanitaskonfiguration hinterlegte Jeanne Mammen mit horizontal gegliederten Bildebenen, die Paris und das Schaffen Degas' insinuieren: Am unteren Bildrand erscheint das Wappen von Paris – ein Schiff, von Mars und Fortuna flankiert. Hinter der »Frau mit Absinthglas« ziehen friesartig Pferdejockeys vorüber als Allusion auf ein Lebensthema Degas'. Darüber türmen sich Stahlgerüste und Brücken, die Wirtschaftskraft der französischen Metropole demonstrierend. Mit den Türmen von Sacré-Cœur vor einem lampiondekorierten Nachthimmel schließt das Bildfeld ab. Diese Simultanszenen arrangierte Jeanne Mammen hinter dem Riesenrad von »Moulin Rouge« in Erinnerung an dessen große Zeit während der Belle Époque (1890-1900), als der Name des berühmtesten Tanzlokals auf dem Boulevard de Clichy zum Synonym für ein ganzes Jahrzehnt wurde. 1892/93 widmete Toulouse-Lautrec den Auftritten der Tänzerinnen Jane Avril, Loïe Fuller, vor allem aber Louise Weber, genannt »La Goulue«, zahlreiche Pastelle.³⁶ Dieser lässig-kühle Frauentyp, den im übrigen Rops in seinem Gemälde »Absinth-Trinkerin« (L'Absinthe, 1876) zu einer nonchalant an eine Säule gelehnten, ebenfalls auf einen Freier wartenden Prostituierten stilisierte, ist eine Präfiguration der koketten, mondänen Femme fatale, die Jeanne Mammen in den 1920er/30er Jahren ins Zentrum ihrer Gesellschaftsstudien stellen sollte. »Absinth-Trinkerin« (ABB. 8) betitelte im übrigen auch Jeanne Mammens Studienfreund Louis Buisseret eine kleine aquarellierte Zeichnung, die er dedizierte: »A Mademoiselle Jeanne Mammen avec toute mon admiration.« In Anhänglichkeit bewahrte die Künstlerin sie ein Leben lang auf.

ABB. 7
Félicien Rops, Titelblatt für »Les Diaboliques«



ABB. 8
Louis Buisseret »Absinth-Trinkerin«

Eine liebevolle Huldigung – dieses Mal an die Schwester Marie-Louise – und zugleich die vorbereitende Skizze zu dem Gemälde »Auf dem Diwan« (1914) stellt die sparsam aquarellierte Zeichnung »Das schlafende Mädchen« (TAFEL 11) dar. Einzig die Zeichnung weist zwei Symbole zur Verdeutlichung der emotionalen Bindungen auf: Am rechten Blattrand erscheint eine Hand, die einen Stiel zart erblühter Rosen darreicht. Hinter der Schlafenden gewahrt man einen Pfau. Die Rose suggeriert Liebe und Zuneigung, während die Bedeutung des Pfaus ambivalent ist: Er verkörpert Eitelkeit und zugleich Unsterblichkeit. Diese Mehrdeutigkeit faszinierte offenbar die belgischen Symbolisten in besonderer Weise. So taucht dieses exotische Tier z.B. in Delvilles »Die Schule Platons« (L'École de Platon, 1898) und Montalds »Frau mit Pfau« (Femme avec Paon, 1909) auf. Als Professoren an der Académie Royale dürften beide die junge Künstlerin zur Auseinandersetzung mit diesen Symbolen angeregt haben.

Ein authentischer Justizfall regte Jeanne Mammen möglicherweise zu der aquarellierten Zeichnung »Die Kindsmörderin« (TAFEL 12) an. Die Nachricht von der Tötung eines ungewünschten Kindes formte sie in ein beklemmendes Schauspiel um. Nackt, nur mit einem Lendentuch bedeckt, hängt sie, an Armen und Händen gefesselt, am Pranger. Eine sensationsgierige Menge, Richter und Polizisten mit versteinerten Miene, ein Henker, der sich erschüttert vom Geschehen abwendet und den Dienst versagt, bilden das umstehende Publikum. Die Verbrecherin, deren tiefschwarze Haarsträhnen hinunterhängen, starrt den Betrachter finster an. Unmittelbar vor ihr liegt die ebenfalls in schwarzes Tuch gehüllte Leiche des Kindes. Die dicht hinter der »Kindsmörderin« postierte Kerze steht zweifellos für ungezügelter, unerlaubter Sexualität und dramatisiert zugleich die finstere Szenerie. Im Hintergrund gleitet eine schwarze Kutsche vorüber. In ihr erhebt sich eine elegante männliche Gestalt. Dieser Figur fällt vermutlich die Schlüsselrolle des Geschehens zu: Es könnte sich um den Vater des ungewollten Kindes und damit den Verursacher des Verbrechens handeln.

Auch bei dieser Arbeit dürfte Rops die junge Kunststudentin inspiriert haben. Seine Version »Die Todesstrafe« (La Peine de Mort) fixiert – allerdings im Gegensatz zu Jeanne Mammens strikter Frontalansicht – eine junge Frau im Profil, die inmitten einer Men-



Abb. 9
Félicien Rops »Das Glück des Verbrechens«

schenmenge vor dem Pranger steht. Rops' Radierung »Die Geheimnisse einer Whistpartie« (Le Dessous de Cartes d' une Partie de Whist) illustriert die gleichnamige Erzählung der Novellensammlung »Die Teufischen« (Les Diaboliques, 1874) von Jules Barbey d'Aurevilly.³⁷ Sie könnte Jeanne Mammen ganz entscheidend bei der Gestaltung der »Kindsmörderin« geleitet haben: Rops vergegenwärtigt den Augenblick, in dem eine frontal gestellte Dame in eleganter Abendrobe das vor ihr liegende Kinderskelett mit Füßen tritt und ihre Hände an den mit einem Vorhängeschloß versperrten Mund preßt.³⁸

Im Nachlaß der Künstlerin befindet sich eine »Odyssee«-Ausgabe Homers, der Jeanne Mammen die Szene des Gesangs der »Sirenen« (TAFEL 13) entnommen haben dürfte. In einer starkfarbigen aquarellierten Zeichnung in dominantem Blau, Grün und Gelb visualisiert sie die gellenden Schreie dreier auf einem Felsvorsprung lagernder Sirenen, die sie zum Symbol unerfüllter Sehnsucht schlechthin erhebt. Die flügel- und flossenbewehrten Wesen entdecken am fernen Horizont das Segelschiff, mit dem Odysseus und seine Gefährten die Straße von Messina passieren. Die Arbeit konzentriert sich auf die Konturierung der Figuren, wobei der blau-grüne, von großflächigen Wasserschlieren umzogene Felsen eine kleinteilig-schuppenartige Binnenzeichnung aufweist.³⁹ Auch für diese Arbeit gibt es Vorbilder: In seinem Gemälde »Die Sirenen« (1882) zeigte Moreau die Meerwesen wartend statt rufend und ließ weit schwingende Vögel das Herannahen des Schiffes ankündigen. Rops reduzierte seine Darstellung auf eine einzige Figur: Seine nackt in einem Felseneinschnitt plazierte »Sirene« gibt sich selbstvergessen ihrem leidenschaftlichen Gesang hin.

Der seit der Antike bekannte Stoff »Perseus und Medusa« wurde bereits in einer Metope von Selinunt und später z.B. von Tizian und Peter Paul Rubens behandelt. Im 19. Jahrhundert beschäftigte sich der Präraeffaelit Edward Burne-Jones zwanzig Jahre lang mit dieser Legende. Stuck gestaltete die Gorgo »Medusa« (1892) als Kopfporträt mit weit aufgerissenen Augen. Durch Delvilles oder Khnopffs Vermittlung dürfte auch Jeanne Mammen damit vertraut gemacht worden sein. Offensichtlich durch Ovids »Metamorphosen« ließ sie sich zu ihrer aquarellierten Zeichnung »Mann und Medusa« (TAFEL 14) anregen, die sie mit Vanitas- und Todessymbolen anfüllte. Im Gegensatz zu Benvenuto Cellinis Skulptur »Perseus« (1545-1554), die den triumphierenden Besieger der Medusa demonstriert, schildert Jeanne Mammen den Zusammenbruch Perseus', nachdem er das Haupt der Medusa abgeschlagen hat. Hinter ihm entfaltet sich ein wildes Szenario. Eine brennende Kerze erhellt jäh das starre Medusenhaupt, von dem dichte Blutstropfen hinabrinne. Umgab Stuck den Kopf der »Medusa« mit einem Kranz drohender Schlangenleiber, so verwandelt Jeanne Mammen ihn in eine Krone züngelnder Wesen. Am linken Blattrand wiederholt die Künstlerin die Figuration aus Medusenhaupt und Kerze als rote, ebenfalls blutropfende Säule, die eine exotische Blume ziert. Zwischen diesen disparaten Bildgegenständen kreisen Fledermäuse als Boten der Melancholie und des Todes. Auch hier wird Jeanne Mammen einige Motive einer Arbeit von Félicien Rops adaptiert haben: In »Das Glück des Verbrechens« (Le Bonheur dans le Crime) (Abb. 9) schließt ein Medusenhaupt – offensichtlich in apotropäischer Funktion – eine Säule ab, auf der sich ein Paar umschlingt, unerreichbar für die am Fuße der Säule herandrängende Todesfigur.⁴⁰ Überraschend an der Interpretation Jeanne Mammens ist der Kontrast zwischen der in fahlen Schwarz- und Grautönen gegebenen konkreten Welt des Heimgesuchten und der vornehmlich in Rot, Orange und Blau imaginierten Nachtmahre.

Man darf davon ausgehen, daß die beiden aquarellierten Zeichnungen »Beschwörung« (TAFEL 15) und »Mörder und Opfer« (TAFEL 16) Jeanne Mammens Illustrationen zu E.T.A.

Hoffmans Roman »Die Elixire des Teufels« (1815/16) sind, die beiden Schwestern als Vorlage diente. Der Mönch Medardus hat in seinem Kloster von dem Teufelselixier getrunken, das in einer Reliquie verwahrt wird. Nach dem Genuß dieses Getränkes entbrennt er in leidenschaftlicher Liebe zu Aurelie, einem Mädchen von »himmlischem Liebreiz«.⁴¹ Die Wirkung des Getränkes schildert Jeanne Mammen in der Zeichnung »Beschwörung«: Der Beschwörende ist präsent einzig durch seine am rechten Blattrand auftauchenden Arme, die einen Totenschädel bzw. ein tropfendes und zugleich brennendes Herz als düsteren Grundakkord in das Bildgeschehen einführen. Mit Puttenköpfen verzierte Sterne markieren die emporsteigenden Schwaden und mutieren schließlich zu Kristallen. Die »Beschwörung« gelingt, denn über den Wolken ruht die angebetete Schöne, die, umkränzt von einer Blumen aureole – als Hinweis auf die Traumhaftigkeit des Vorgangs – eine blaue Blume hält. Das Motiv der erhobenen Hände einer unsichtbaren Person übernahm Jeanne Mammen vermutlich erneut von Rops. In dessen Illustration zu »Der rote Vorhang« (Le Rideau cramois) des Erzählbandes »Die Teufischen« von Barbey d'Aurevilly spielen erhobene Hände eine zentrale Rolle als Zeichen für eine unglückliche Liebesbeziehung.

Das Blatt »Mörder und Opfer« vergegenwärtigt die Verfassung Medardus', nachdem er beim Versuch, Aurelie zu töten, diese schwer verwundet hat, vom Ort des Verbrechens geflohen und nach tiefer Bewußtlosigkeit in einem römischen Kloster erwacht ist, um dort für seine Tat zu büßen. Der Mörder, von einem prallen Schlangenleib – Verführung und sexuelle Macht symbolisierend – umschlingt, ist am Tisch zusammengesunken. Seine Hände umklammern noch den blinkenden Dolch. Unmittelbar hinter dem Täter steigen wiederum kreisende Rauchwolken auf – ein von Delville erdachtes Stilmittel, das seine Schülerin Jeanne Mammen in mehreren Arbeiten aufgriff.⁴² Die weinenden Putten deuten hier das Schicksal der Verwundeten an. Zur Markierung des definitiven Scheiterns der Liebesbeziehung und des Medardus selbst flankierte Jeanne Mammen die Tote mit einem Skelett. Der Einstichstelle nahe ihrem Herzen enttrinnen sich vergrößerte Blutstropfen, die den Rücken des Medardus wie Geschosse treffen. Hinter ihm am rechten Bildrand gewahrt man einen zusammengekrümmten Fötus. Über dem Dolch in den Händen des Mörders erblüht am linken Blattrand überdimensional eine von einer Dornenkrone gefaßte Christrose. Darunter erheben sich zwei beobachtende lemurenhafte Gestalten.

Neben analogen Bildelementen der beiden Blätter belegt die koloristische Gestaltung die thematische Zusammengehörigkeit der Zeichnungen: Der Beginn der Imagination ist in verhalten-düsteren Tönen, deren Ergebnis in plakativ-grellen Farben geschildert. Marie-Louise Folcardy – Pseudonym der Schwester – betonte in dem Blatt »Die Hochzeit mit Aurelien« vordergründig den glücklicheren Aspekt der Beziehung. Doch die übermächtige Gestalt des Teufels hinter dem Paar kündigt auch hier drohendes Unheil an.⁴³ Eine erstaunliche formale Ähnlichkeit mit Jeanne Mammens Zeichnung »Mörder und Opfer« weist Folcardys Arbeit »Die Buße« auf.⁴⁴ Auch hier ist Medardus, den Dolch übergroß vor sich haltend, in Reue über das Verbrechen an einem Tisch zusammengebrochen. Das Gesicht Aureliens erscheint ihm in vielfacher Gestalt. Kruzifix und Teufel stehen für Medardus' widerstrebende Seelenzustände. Eine brennende Kerze versinnbildlicht die Vergänglichkeit der Liebesbeziehung. Ein Vergleich der Arbeiten der Schwestern ergibt, daß Jeanne Mammen die Bildideen formal kühner, Allusionen und Symbole großzügiger in die Szenarien einfügte und sich eines weicheren, malerischeren Duktus bediente als die deutlich graphisch-lineare arbeitende Schwester (Abb. 10).

Die von Hans Baldung Grien über den Komponisten Franz Schubert bis zu Charlotte Salomon reichende Beschäftigung mit dem Thema »Der Tod und das Mädchen« veranlaßte Jeanne Mammen zu mehreren bildnerischen Variationen: Motivisch und formal verwandt



Abb. 10
Marie-Louise Folcardy »Die Buße«

sowie zugleich eine Weiterführung von »Mörder und Opfer« sind die beiden Zeichnungen »Selbstmörderin« (TAFEL 17) und »Mord« (TAFEL 18). Die Selbstmörderin bzw. die Ermordete liegen auf dem Totenbett und dominieren das Bildgeschehen. Eine Vielzahl von Allusionen erschließt die Vorgeschichte der »Selbstmörderin«. Der Abschiedsbrief liegt auf dem Stuhl. Einem Gefäß entweichende Dämpfe dürften ihren Tod verursacht haben. Die Putten verheißen den Übergang in die erhoffte bessere Welt. Strümpfe und Pantoffeln verweisen auf die Vergänglichkeit von Jugend und Schönheit, das herannahende Gewürm auf die kommende Verwesung. Deutliches stilistisches Merkmal sind auch bei dieser in nuanciertem Violett, Grau, Schwarz, Braun und Blau gefärbten Zeichnung die wehenden, lodernden Schwaden, die die Todesszene umhüllen. Formal und koloristisch reduzierter ist die hauptsächlich auf den Schwarz-Weiß-Kontrast angelegte Zeichnung »Mord«. Wie aus der Finsternis hinausgeschleudert wirkt die in grelles Schlaglicht getauchte Ermordete. Der entblößte Oberkörper läßt die todbringende Einstichstelle unmittelbar neben dem Herzen erkennen. Das Gesicht des fliehenden Mörders mit angstvoll aufgerissenen Augen erscheint knapp skizziert am rechten Bildrand. Jeanne Mammens beschränkt sich hier auf ein einziges, allerdings monumentales Symbol – ein aus dem Dunkel aufsteigendes überproportionales Gesicht als Allegorie von Grauen und Entsetzen.

Die Themenkreise Schlaf, Traum, Erinnerung etc. haben neben dem Franzosen Redon die belgischen Symbolisten Delville, Khnopff und Montald unzählige Male ausgedeutet und zweifellos auch ihre Schüler zu Auseinandersetzungen angeregt. Ein frühes Beispiel dafür ist Jeanne Mammens vornehmlich in Grau- und Violett-Stufungen aquarellierte Zeichnung »Träumereien nach dem Ball« (TAFEL 19). Auf einer Wolke schwebend, hängt eine junge Dame in eleganter Abendrobe und mit Rokoko-Perücke den Erinnerungen an einen Ballabend nach. Fächertragende und geigende Putten, brennende Kerzen, eine übergroße erblühte Rose und weitere Wolkenformationen suggerieren Erlebtes und Erträumtes und verbildlichen dies romantisch-verklärend. Als qualvoll bedrängend wird die »Traumwoge« (TAFEL 20) – ein Gebilde aus zahllosen Luftblasen voller exotischer Blüten, Blumen und aggressiver Vögel – interpretiert: Sie dringt durch das geöffnete Fenster und befällt eine sich auf der Lagerstatt aufbäumende weibliche Gestalt. Die weiche, zerfließende Stilsprache der »Träumereien nach dem Ball« ist zugunsten einer blau-grau- und rotaquarellierten Umrißzeichnung aufgegeben. Die szenische Dramatik der vor Schmerz schluchzenden, ihr Gesicht mit den Händen schützenden Träumenden korrespondiert mit der formalen Ausführung: Die »Traumwoge« senkt sich wie eine undurchlässige Haube über die von Gesichtern Heimgesuchte.⁴⁵

Eine verwandte Bildidee liegt dem »Totentanz« (TAFEL 21) zugrunde. Ein tief in seine Kissen gebetteter Sterbender wird von Todesvisionen gequält. Auf Wolkengebilden schwebt eine Prozession von Skeletten herab, angeführt von einem weiblichen Tod in ausladender gelber Ballrobe und grellem Schmuck auf rotem Haar. Mit ausgestreckter Knochenhand fordert sie den Sterbenden auf, sich dem Reigen anzuschließen. In der anderen Hand hält der Tod einen Fächer. Mit roten Stöckelschuhen tanzt er über das Sterbelager, während zwei musizierende Totengräber am Fuße des Bettes den Skeletten zum Tanz aufspielen: Der eine geigt auf einer Schaufel, der andere benutzt die Spitzhacke als Zupfinstrument. Auch hier bearbeitete Jeanne Mammens ein seit dem ausgehenden Mittelalter geläufiges Thema. Künstler aller Epochen haben Nichtigkeit und Vergänglichkeit allen menschlichen Tuns generell und des künstlerischen speziell unterschiedlich artikuliert, z.B. Albrecht Dürer, Arnold Böcklin, Max Klinger, Edvard Munch, Käthe Kollwitz und Alfred Kubin. Der von Jeanne Mammens so geschätzte James Ensor benutzte Skelette als Vanitasallegorien, z.B. in »Die Masken und

der Tod« (Les Masques et la Mort, 1897) oder in »Skelett mit Staffelei« (Le Peintre squelettis, dans son Atelier, um 1896). Ihr Lehrer Delville thematisierte den Alterstod in »Der letzte Schlaf« (Le dernier Sommeil, 1882) und den Liebestod in »Tristan und Isolde« (Tristan et Iseult, 1887). Baudelaires Gedicht »Totentanz« (La Dance macabre) inspirierte Rops zu »Der unheilsäende Tod« (Satan semant l'Ivraie, 1867) – einen als Sämann in der Nacht auftauchenden Tod, der Unglück über die Welt ausstreut. Jeanne Mammens Zeichnung darf als eine inhaltliche und motivische Paraphrase von zweierlei Anregungen gelten: Figur und Platzierung des Sterbenden variieren Alfred Rethels Holzschnitt »Der Tod als Freund« (1848), die Bildidee des Todes in eleganter Abendgarderobe findet sich dagegen bereits bei Rops' »Der Tod auf dem Maskenball« (La Mort au Bal, 1875).⁴⁶ Durch die Einbeziehung der karikaturhaften Totengräber und durch das bizarre Outfit der Anführerin des Totentanzes erhält Jeanne Mammens Arbeit allerdings eine skurrile, narrative Pointe.

Die Arbeit »Melancolia« (TAFEL 22) gilt als verschollen und ist lediglich als Abbildung im »Kunstgewerbeblatt« (1915/16) nachweisbar.⁴⁷ Jeanne Mammens postierte die beiden Akteure – eine mächtige Sphinx und eine überschlanke weibliche Nackte – auf einem Treppenabsatz inmitten einer renaissancehaften Hallenarchitektur mit spitzbogigen Arkaden nahe einem brunnengeschmückten Patio. Neben dem ungleichen Paar erhebt sich ein zylinderförmiger Tisch, mit vollplastischen Karyatiden verziert. Dieses innerhalb des ohnehin rätselvollen symbolistischen Frühwerks Jeanne Mammens noch besonders enigmatische Blatt dürfte ebenfalls durch Khnopff angeregt worden sein; er ließ seine Illustration zu Joséphin Péladans Roman »Das höchste Laster« (Le Vice suprême) von 1885 in der Ausgabe der Wiener Zeitschrift »Ver Sacrum«, die er im Dezember 1898 gestaltete, unter dem Titel »Venus« abdrucken (ABB. 11).⁴⁸ Auf einem



Abb. 11
Fernand Khnopff »Venus (Nach Joséphin Péladan 'Le Vice suprême')«



ABB. 12
Fernand Khnopff »Liebkosungen«

ebenfalls mit Reliefdarstellungen geschmückten quadratischen Sockel ragt ein weiblicher Akt empor, hinterfangen von dem massigen Leib einer Sphinx, die auf einem Felsen ruht.

Sowohl Khnopff als auch Jeanne Mammen thematisierten offensichtlich das Schicksal von Leonora d'Este, die sich, aufgrund des Schocks, den sie durch die Brutalität ihres Ehemanns in der Hochzeitsnacht erlitt, allen Männern verweigerte. In Péladans Roman »Das höchste Laster« verkörpert die Protagonistin Leonora d'Este das Prinzip der Androgynität – »Männlicher Kopf, weibliche Brüste, Körper eines Löwen, d.h. Vernunft, Leidenschaftlichkeit, Instinktivität: der Kopf denkt, die Brüste wecken das Verlangen, aus dem die Leidenschaft und deren Folgen entstehen.«⁴⁹ Androgynität, ja Misogynie sind deutliche Merkmale des Symbolismus und insbesondere in Werken und Lebensstil von Khnopff und Moreau evident. Denkbar ist, daß die literarische Vorlage Péladans auch Knopffs berühmtem Gemälde »Liebkosungen« (Des Caresses, 1896) zugrundeliegt, das der jungen Kunststudentin bekannt gewesen sein dürfte. Hier schilderte Khnopff – wie Jeanne Mammen in »Melancolia« – die sanfte Anschmiegun der Gesichter eines androgen Wesens und einer Sphinx (ABB. 12).

Zu großer Beliebtheit in den bildenden und darstellenden Künsten, in Literatur und Musik gelangte die Pierrot-Thematik um die Jahrhundertwende. Antoine Watteau hatte seine Erscheinung exemplarisch in dem Bildnis »Pierrot, dit Gilles« (1718/19) festgelegt. Seine schwächliche trauerumflorte Gestalt taucht häufig in seinen »Fêtes galantes« als Kontrapunkt zu den gedankenlosen Müßiggängern der Epoche des Sonnenkönigs auf. In der Folgezeit paraphrasierten zahlreiche Künstler das Schicksal des Verlierers der Dreieckbeziehung zwischen Kolumbine, Harlekin und Pierrot. (Gian Domenico Tiepolo, Francesco Guardi, Francisco Goya, Honoré Daumier u.a.), ja sie bedienten sich des glücklosen Zweiflers in kaschierten Selbstbildnissen.

Zur Popularität des Pierrot trug zweifellos der französische Schauspieler Baptiste Debureau bei, der diese Rolle sein Leben lang im Pariser »Théâtre des Funambules« spielte und damit das Interesse zahlreicher Intellektueller im ausgehenden 19. Jahrhundert zu wecken verstand, u.a. auch Baudelaires. Ensor, einer von Jeanne Mammens künstlerischen Fixsternen, variierte die Symbolfigur des unterdrückten, erfolglosen Künstlers oftmals, verdeutlichte dessen Kummer und Eifersucht besonders augenfällig in »Le Désespoir de Pierrot« (Die Verzweiflung des Pierrot, 1892), ein Gemälde, das er 1893 bei »Les Vingt« in Brüssel erst-

mals ausstellte. Pablo Picasso setzte sich vor allem zwischen 1900 und 1906 mit dem Los der Gaukler und des fahrendes Volkes auseinander und kennzeichnete sie als Marginalisierte, ja Ausgestoßene, z.B. in »Die Gauklerfamilie« (La Famille des Saltimbanques, 1905).

Erheblicher Anteil an der Popularisierung des Pierrot kommt den Aufführungen der Ballets Russes unter der Ägide Sergej Diaghilews ab 1909 in Paris zu. Sie dürften auch das Interesse der jungen Kunststudenten erweckt haben. 1911 wurde Igor Strawinskis »Petruschka« mit Wazlaw Nijinski in der Hauptrolle in Paris uraufgeführt. Zeitgenössische Musiker wie Claude Debussy, Sergej Rachmaninoff, Erik Satie, Arnold Schönberg u.a. komponierten Musikstücke zum Thema Pierrot.⁵⁰ Verlaine beschrieb in dem Gedicht »Pierrot« (1868) die Verwandlung des Träumers in ein sterbendes Gespenst. Jules Laforgue, einer der Lieblingsschriftsteller Jeanne Mammens, umkreiste in Erzählungen und Gedichten die Figur des Pierrot, ja identifizierte sich selbst mit ihm, wenn er dessen einsames, liebeleeres Leben beklagte.⁵¹

Pierrots Todesmetaphorik präludierend, schuf Jeanne Mammen mit dem »Begräbnis eines jungen Mädchens« (TAFEL 23) eine profane Version des großen Themas der Marienlegende, des »Marientodes«. Die schöne Tote ruht hier, umhüllt von Wolken und umschwebt von kerzentragenden Pierrots, mit auf der Brust überkreuzten Armen so sanft, als habe sie ihr Leben im wörtlichen Sinne soeben ausgehaucht. Während in der christlichen Ikonographie Christus die Seelengestalt seiner Mutter mit Händen davonträgt, ersetzte die Studentin diese Figur durch ein umkränzt blutrotes Herz unmittelbar über der Toten. Die Kerze der toten Maria variierte Jeanne Mammen mehrfach und verwies mit dem Weihrauchkessel schwenkenden Pierrot unzweideutig auf die christliche Inspirationsquelle. Den eigentlichen Übergang vom Leben zum Tod versinnbildlichte sie in dem Zug des Pierrots, der der leuchtenden Sonne, einem überwältigenden Jenseitsemblem, zustrebt. Diese in sanften Blau- und Violettstufungen visualisierte Begräbniszenerie bildet eine unheimlich sanfte, lichtvolle Reflexion der Todes- und Vergänglichkeitsthematik.

Jeanne Mammen widmete dem tragischen Ende des Pierrot drei aquarellierte Zeichnungen. In der beklemmenden Bildfindung »Hand mit Pierrotkopf« (TAFEL 24) visualisierte sie Pierrots Ahnung von seinem bevorstehenden Tod. Im Schlaf durch eine traumatisierende Vision aufgeschreckt, sitzt der unbekleidete, zartgliedrige Pierrot am Bettrand, die Arme in einer Abwehrgeste erhoben. Blut entströmt seinem Herzen. Neben ihm ragt eine überdimensionierte Hand empor, den Kopf des toten Pierrot haltend. Doch zugleich erwächst dieser Hand ein blühender Baum, auf dessen Zweigen ein Vogel zwitschert. Diese frühlinghaft-heitere Szenerie verheißt Gelöstheit, ja Glück in einem anderen Dasein und steht in diametralem Gegensatz zu den Albträumen des Pierrot. Zur Verdeutlichung des Todesschmerzes hinterfing die Künstlerin die Gestalt des Pierrot mit einer roten Körperareole. Schreibutensilien und die erloschene Kerze auf dem Tisch bilden weitere Vanitasymbole und deuten die Arbeit eines Literaten an.

Den »Tod des Pierrot« (TAFEL 25) gestaltete Jeanne Mammen in einem breitgefächerten Todes- und Untergangsdrama. Der tote Pierrot – in strengem Körperprofil – ist auf seiner Lagerstatt zusammengesunken. Sein fließendes Kostüm in sanftem Grau hängt schlaff an seinem Körper. Kappe und Ballerina-Schuhe in tiefem Schwarz bilden einen eindrucksvollen und symbolhaltigen Kontrast. Sein Antlitz ist vornüber gefallen. Doch seine Züge werden durch eine Katze – oftmals Begleiterin des Pierrot sowie ambivalentes Symbol für Schutz und Besänftigung einerseits bzw. für Dämonie und kommendes Unglück andererseits – verdeckt. Sie hat sich auf seinem leblosen Körper niedergelassen und leckt sein Gesicht. Großzügige Schlangenlinien umhüllen Pierrot und überziehen das gesamte Blatt.

Kompositorisch fungieren sie als Bindeglieder zwischen den zahlreichen disparaten Szenen und Gegenständen, die ein buntes Paradigma menschlicher Vergnügungssucht bilden: Augenmasken, sektkredenzende Frauenhände, ein verführerischer Frauenmund, eine Musikerkapelle, ein schwarzer Boy, Menschen bei Amusement und auf dem Heimweg – alle diese Bildelemente entfalten ein reiches Tableau nächtlichen Treibens. Die sterbende Frau am linken oberen Bildrand repetiert das Todesmotiv. Die tief herunterhängende Lampe fixiert die Nacht als Zeit des Sterbens und des Todes. Der Totenschädel schließlich besiegelt unwiderrufflich die Botschaft des Blattes.

Der »Tod des Pierrot« ist selten zum Bildgegenstand erhoben worden. Vereinzelt Darstellungen finden sich bei Picasso, z.B. in »Der Tod des Harlekin« (La Mort d'Harlekin, 1905), sowie zeitlich nach Jeanne Mammen bei Erich Heckel und Alfred Kubin. Stilbildend für die junge Künstlerin dürfte jedoch Beardsleys Illustration in der Zeitschrift »The Savoy« vom Oktober 1896 gewesen sein. Hier liegt der tote Pierrot in einem Alkoven unter einem Kissengebirge begraben. Sein ältliches Gesicht ist kraftlos auf den Rüschenkragen gesunken. Das spitzenverzierte Handgelenk gleitet hinunter. Auf dem Stuhl ist sein elegantes Kostüm abgelegt. Jeanne Mammen variierte die Formenarabeske dieses Gewands in ihrer Version des toten Pierrot. Neben dem Stuhl stehen die schleifengeschmückten Tanzschuhe – Chiffre für das definitive Ende. Statt der Symbolüberfrachtung bei Jeanne Mammen beschränkte sich Beardsley darauf, das nächtliche Amusement von den Figuren der Commedia dell'Arte verkörpern zu lassen. Kolumbine, Harlekin, Pantalone und Dottore nähern sich in phantasievollen Roben dem Totenbett und fordern den Betrachter mit ihrer Gestensprache zur Stille auf. Kein größerer Gegensatz als der zwischen den luxuriös gekleideten Festgästen und dem blutleeren, todesstarrten Antlitz des Pierrot!

Noch seltener als sein Tod wurde Pierrots Abschied von der Welt verbildlicht – »Pierrot und Putten« (TAFEL 26). Jeanne Mammen imaginierte ihn, von Putten beschützt auf Wolken der irdischen Wirklichkeit entschwebend. Gehüllt in ein bauschiges Kostüm mit Rüschenkragen, das Kopfhaar unter eine enge Kappe gepreßt, flache Ballerina-Schuhe an den Füßen, ist sein Körper sanft eingeknickt. Melancholisch-graziös neigt er sein Haupt zur Seite, wodurch die gesamte Gestalt eine augenfällige Zerbrechlichkeit erhält. In einer Hand hält er eine Blume, in der anderen trägt er behutsam ein Herz – das Herz seiner Kolumbine? Der Mond umfängt ihn wie eine gewaltige Aureole. Der Apotheose biblischer Figuren vergleichbar, gleitet dieser unendlich wehmütigere, verletzlichere Bruder des Watteauschen »Pierrot, dit Gilles« hinüber in eine andere Welt.

Zwei Einzelblätter, die das Leben Buddhas zum Thema haben, gehören in das Umfeld des Zyklus »Versuchung des heiligen Antonius«, auf den im nächsten Kapitel eingegangen wird. Das verschollene, abermals nur als Reproduktion im »Kunstgewerbeblatt« (1915/16) bekannte Aquarell »Buddhas Leben und Wirken« (TAFEL 27) fixiert den Augenblick, in dem dieser seine Familie verläßt, um sich in die »Hauslosigkeit« zu begeben.⁵² Jeanne Mammen untertitelte ihre Arbeit: »[...] Er bestieg sein Ross, ergriff den Zügel / [...] vier Deva gingen ihm zur Seite, / Über den Boden seine Hufe haltend, / jedes Geräusch der Flucht verhütend.«⁵³ Es handelt sich um das in der Buddha-Biographie als »Flucht aus Kapilavastu« subsummierte Ereignis, das den 29jährigen Siddharta nach der Geburt seines Sohnes zu dem Entschluß veranlaßt, dem väterlichen Palast zu entfliehen. In großzügigen Linienwirbeln verbildlichte die Künstlerin den heimlichen Abschied Siddhertas – eine in der buddhistischen Kunst selten visualisierte Begebenheit.⁵⁴ Durch Krone und Nimbus ist Siddharta als auserwählt gekennzeichnet. Die flatternden Bänder seines kostbaren Gewandes veranschaulichen den Moment des Fliehens. Am Bügel des Zaumzeugs eines schlankwüchsigen

Pferdes hält er sich fest. Die dunklen, mandelförmigen Augen und flachen Brauen verleihen seinem schmalen Antlitz ein aristokratisches, beinahe androgynes Aussehen. Zwei der vier Dewa – halbdämonische Wesen – agieren buchstabengetreu: Sie erleichtern Siddhertas Flucht dadurch, daß sie den Hufschlag seines Pferdes dämpfen. Stilistisch dürfte Delville bei der Ausformung dieser Arbeit Pate gestanden haben. Die kreisende, den Bildgegenstand in schwingenden Parallelbahnen umrahmende Formensprache könnte Jeanne Mammen an seiner Arbeit »Die Liebe der Seelen« (L'Amour des Ames, 1900)⁵⁵ fasziniert haben. Delville umhüllte die Liebenden mit breitangelegten, wogenden Wellenformationen.

Das zweite Blatt gilt dem zentralen Ereignis im Leben des indischen Religionsstifters: »Siddharta, am Fuße eines Baumes sitzend« (TAFEL 28) vergegenwärtigt Siddharta unmittelbar nach der »Erleuchtung«. Dieser war nach eigenem Bekunden »im Lande Magadha von Ort zu Ort gewandert und kam bis nahe zur Festung Uruvilva. Dort sah ich einen schönen Flecken, einen freundlichen Hain, mit klarem Fluß, gut zum Baden.«⁵⁶ Siddharta hielt sich am Fluß Nairanjana auf. Das Fasten hatte ihn vollständig entkräftet. Der Tod näherte sich ihm und versuchte vergeblich, ihn von seinem Bemühen um Erlösung aus dem Kreislauf des Lebens und Todes abzubringen. Als der Tod sich entfernt hatte, erkannte Siddharta, daß die Vertiefung, also das Erleben von Freude und Glück, der Weg zur Erleuchtung sei. Er gab das Fasten auf und nahm eine Schale Reis zu sich, die ihm Sujata, eine Frau aus dem nahen Dorf, reichte. Jeanne Mammen brachte exakt jene Szene ins Bild. Das Zentrum bildet der von einer strahlenden Körpereaureole umfangene Siddharta. Völlig ausgemergelt, offensichtlich tief ergriffen von der Erfahrung der »Erleuchtung« und dankbar für die ihm dargebrachte Speise sitzt er, die Arme auf dem knöchigen Brustkorb gekreuzt, den Kopf gesenkt und mit niedergeschlagenem Blick da, den Rücken an den Stamm der Pappelfeige, des sogenannten Bodhi-Baums, gelehnt. Siddhertas nackte Magerkeit kontrastiert mit der beinahe vollständigen Verhüllung der ihm gegenüberstehenden Frau, die ihm verehrungsvoll die Nahrung darreicht. Der Moment der »Erleuchtung« ist oftmals in der buddhistischen Kunst zum Bildgegenstand erhoben worden – nicht aber die spezifische Begegnung zwischen Siddharta und Sujata.

Illustrationen zu Gustave Flauberts »Die Versuchung des heiligen Antonius«

Ende des 3. Jahrhunderts n. Chr. siedelten sich zahlreiche Christen in Ägypten an, um dort als Einsiedler zu leben. Für diese asketische Lebensform entschied sich auch Antonius (251-356) aus Kome, dem heutigen ägyptischen Kaman. Bereits als Zwanzigjähriger verteilte er seinen Besitz und zog in ein Felsengrab in der Wüste nahe Theben. Um seiner rasch wachsenden Anhängerschar zu entkommen, ließ er sich anschließend auf dem Berg Kolzim am Roten Meer nieder, wo er im Alter von 105 Jahren verstarb. Seit dem 12. Jahrhundert ist der heilige Antonius immer wiederkehrender Bildgegenstand christlicher und profaner Ikonographie. Erste Darstellungen seiner Versuchungen durch Teufel, schöne Frauen, Dämonen etc. finden sich in dem Zwiefaltener Martyriolog (1160), bei Martin Schongauer (1480), auf dem Isenheimer Altar von Matthias Grünewald (1512-1516), bei Pieter Brueghel d. Ä. (1556), Joachim Patinir (um 1522), Félicien Rops (1878), Alfred Kubin (1911), Odilon Redon (1888-1896), Max Beckmann (1936/37), Salvador Dalí (1946), und Otto Dix (1937 und 1944), um nur einige herausragende Beispiele zu nennen.

Gustave Flaubert veranlaßte mit der Veröffentlichung seines Romans »Die Versuchung des heiligen Antonius« (La Tentation de Saint Antoine) 1874 in Paris die Symbolisten

Khnopff, Moreau und Rops, vor allem aber Redon, zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dieser Textvorlage, die den Autor selbst nahezu dreißig Jahre beschäftigt hatte. Im Genueser Palazzo Balbi hatte ihn 1845 Pieter Brueghels d. J. Gemälde derart beeindruckt, daß er 1846 einen Druck von Jacques Callots »Versuchung« erwarb, sodann 1848/1849 eine erste Version niederschrieb, 1856 eine Neufassung auszugsweise in Gautiers Zeitschrift »L'Artiste« veröffentlichte und 1870 bis 1872 die Endfassung erstellte. Sie basiert im wesentlichen auf der Niederschrift Athanasius', eines Zeitgenossen des Antonius. Flaubert, der die »Versuchung« als »l'œuvre de toute ma vie« bezeichnete, äußerte sich u.a. im Januar 1852 über die Qualen der Niederschrift: »Da ich ein Thema gewählt hatte, das mir für Lyriismus, Bewegungen, Verwirrungen völlige Freiheit ließ, befand ich mich ganz mit meinem Wesen in Übereinstimmung und brauchte nur vorwärtszugehen. Nie werde ich solche Berausungen am Stil wieder erreichen, wie ich sie mir dabei achtzehn Monate hindurch gönnte. Mit welcher Begeisterung ich die Perlen meines Colliers schliff! Ich vergaß dabei nur eines, den Faden. Zweiter Versuch und schlimmer noch als der erste. Jetzt bin ich an meinem dritten. Es ist an der Zeit, etwas zu vollbringen oder sich aus dem Fenster zu stürzen.«⁵⁷

Wie tiefgreifend der Einfluß von Flauberts »Versuchung« auf Literaten und bildende Künstler Ende des 19. Jahrhunderts war, belegen die vielfältigen Rezeptionen: Maus gewann Emile Sigogne im Februar 1886 zu einem Vortrag über Flauberts »Versuchung« im Kreis der »Vingt«. Ensor wurde möglicherweise dadurch zu seinem Gemälde »Die Leiden des heiligen Antonius« (Les Tribulations de Saint Antoine, 1887) angeregt, das den Eremiten am felsenumsäumten Nilufer, bedroht von einer sich nähernden düsteren Wolke gefährlicher Phantasiewesen, zeigt. Moreau schuf etwa zeitgleich mit dem undatierten Aquarell »Die Versuchung des heiligen Antonius« eines seiner späten »Fleckenbilder«. Der Heilige und seine Visionen gerinnen zu abstrakten Farbkreisen und -kompartimenten. Redon brachte die erste Version seiner elf Blatt umfassenden Lithographie-Serie 1888 in Brüssel heraus. 1889 ließ er eine zweite unter dem Titel »À Gustave Flaubert« (sieben Blatt) und 1896 eine dritte Bearbeitung mit 24 Blatt jeweils in Paris veröffentlichen.

Johannes Hübner gegenüber gestand Jeanne Mammen, zwei Bücher habe sie als Heranwachsende »zehnmal, zwanzigmal« verschlungen – Flauberts »Die Versuchung des heiligen Antonius« und Victor Hugos »Die Elenden«: »Diese beiden Bücher haben im Grunde meine ganze Entwicklung bestimmt«⁵⁸ – und ihre frühen bildnerischen Aktivitäten geprägt. Zahlreiche Skizzenbücher der Pariser und Brüsseler Zeit belegen, daß sie bereits damals ihr Lebensthema entdeckte – die genrehaften Darstellungen der Unterprivilegierten und die Figurenvariationen eleganter junger Frauen.⁵⁹

Ob Jeanne Mammens vierzehn Illustrationen zu Flauberts »Die Versuchung des heiligen Antonius« (ausgeführt in Bleistift, Tusche und Aquarell auf Papier) im Rahmen des Unterrichts an der Académie Royale oder als freie Arbeiten entstanden, läßt sich heute nicht mehr bestimmen. Möglicherweise sollte die Folge im Münchener Bavaria-Verlag veröffentlicht werden, da einige Blätter entsprechende Druckervermerke tragen.

Den Auftakt des Zyklus markiert das Blatt »Antonius und die sieben Todsünden« (TAFEL 29). Jeanne Mammen führte den Eremiten als eine Christus-ähnliche Figur in das Geschehen ein: Der abgezehrte Oberkörper, das eingefallene Gesicht, der niedergeschlagene Blick und das wirre schwarze Kopfhair wecken Assoziationen an den Gekreuzigten. Doch Antonius, vor einem kleinen Kreuz sitzend, an dem ein von Nägeln durchbohrtes Herz hängt, erhebt die Arme in einem Abwehrgestus. Strahlendes Licht, dessen Ursprung das Kreuz als Signum für die Einheit zwischen Christus und dem Heiligen ist, umfängt ihn. Ein Fries übergroßer grimassenhafter Köpfe – Symbole der sieben Todsünden Trägheit, Geiz, Völlerei,

Neid, Zorn, Wollust und Hochmut – durchzieht das obere Bildfeld. Während Flauberts Held offenbar sein Nichtstun angesichts dieser Versuchung durch den Teufel genießt,⁶⁰ stellt Jeanne Mammen ihn als leidendes, jedoch standhaftes Opfer dar. Sein blasses Inkarnat kontrastiert auffällig mit den in kräftigem Blau und Rot kolorierten Fratzen der Todsünden. Die Disposition ihres Blattes ähnelt sehr Ensors Radierung »Die Todsünden, vom Tode beherrscht« (Les Péchés capitaux dominés par la Mort, 1904) (ABB. 13). Ensor konzipierte die verzerrten Gesichter, über denen ein geflügelter Totenkopf schwebt, als Isokephalie.⁶¹



ABB. 13
James Ensor »Die Todsünden vom Tode beherrscht«

Der »Einzug der Königin von Saba« (TAFEL 30) verbildlicht dagegen exakt Flauberts Vorlage: Im Zentrum steht »eine so prachtvoll gekleidete Frau, daß Strahlen von ihr ausgehen«. Auf dem Rücken eines mit großem Kopfschmuck dekorierten Elefanten nähert sie sich dem – allerdings unsichtbaren – Antonius. Jeanne Mammen versah die Herrscherin mit den Accessoires und dem Schmuck, den Flaubert ihr zugedacht hatte, z.B. »Ärmel[n], mit Smaragden und Vogelfedern besetzt«, »eine[r] flache[n] Goldkette [...sie] steigt die Wangen hinauf und rollt sich spiralförmig um ihr blaugepudertes Haar«. Man könnte meinen: »Sie atmet mit leicht geöffnetem Mund, als schnüre ihr Mieder sie ein.«⁶² Aus Zuneigung zu Antonius offeriert die Königin ihm Lotus-Blüten. Mit diesen Blumen als Attribut der Lakshmi, der indischen Göttin der Liebe, präzisiert Jeanne Mammen die Beziehung zwischen der Königin von Saba und Antonius, die Flaubert über mehrere Seiten eingehend beschreibt. Die exotische Szene spielt in mond heller Nacht nahe einem Felsengebirge. Ein vielköpfiges Gefolge aus Arabern, Indern und einem Kamel umrahmt die morgenländische Fürstin.

Das Blatt »Der heilige Antonius und die Königin von Saba« (TAFEL 31) konzentriert sich einzig auf die Begegnung der beiden Figuren. Als geisterhafte Erscheinung mit aufgetürmter Frisur und in kostbarer Ballaufmachung tritt die Verführerin auf. Der entkräftete Antonius ist vor einem Kreuzifix zusammengebrochen, an dessen Fuß ein kleiner Affe – Zeichen für das Böse, Dämonische, die Eitelkeit, ja Verkörperung des Teufels – ihm einladend die Hand reicht. Die Königin versucht, den Dialog zwischen Antonius und dem Kreuzifix zu unterbrechen, indem sie mit ihrem straußförmigen Fächer das Kreuz verdeckt und dadurch ihre betörende Wirkung auf den Heiligen verstärkt. Der buntfarbige Fächer als Indiz des königlichen Verführungswunsches ersetzt die Lotusblume in dem anderen Blatt. Ein Vergleich zwischen Jeanne Mammens »Der heilige Antonius und die Königin von Saba« und dem Khnopff-Gemälde »Die Versuchung des heiligen Antonius nach Flaubert« (La Tentation de Saint Antoine d'après Flaubert, 1883) (ABB. 14) ergibt eindeutig, daß die junge Künstlerin die Arbeit ihres Lehrers paraphrasierte. Knopff fixierte die beiden Partner in Profilansicht. Den Bildmittelpunkt bildet die von einem glänzenden Strahlennimbus umkreiste, kostspielig gekleidete Königin von Saba, die sich der dunklen, von dichtem, langem Haar umflossenen Gestalt des Antonius zuwendet. Die Statuarik der Khnopff-Vorlage verwandelte Jeanne Mammen in sinnlich-graziöse Bewegtheit.⁶³

Auch in »Der Gymnosophist« (TAFEL 32) bleibt Jeanne Mammens Darstellung nahe am Text: Der brahmanische Asket, als Phänotyp dem heiligen Antonius verwandt, führt ein Gespräch mit dem unsichtbaren Antonius »Am Eingang des Gehölzes [am Nilufer] sitzt auf einer Art Holzstoß ein seltsames Wesen – ein Mann – [...] trockener als eine Mumie [...] Sein rechter Arm ragt gerade in die Luft, steif, starr wie ein Pfahl – und er sitzt schon so lange da, daß die [herbeifliegenden schwarzen] Vögel in seinem Haar nisten.«⁶⁴ Der Brahmane hat sich vor den vielfach gerillten Stämmen eines Feigenbaums, einer Behausung, die er mit einem Reh, exotischen Vögeln und Blumen teilt, zwischen brennenden Holzscheiten niedergelassen. Jeanne Mammen bringt den Fakir unmittelbar vor sei-



ABB. 14
Fernand Khnopff »Die Versuchung des heiligen Antonius nach Flaubert«

ner Selbstverbrennung ins Bild und demonstriert, daß er durch seine Kasteiungen den Zustand absoluter Fühllosigkeit erreicht hat.

Den Auftritt von »Simon und Ennoia« (TAFEL 33) gestaltete Jeanne Mammen wiederum nach eigener Vorstellung: Den jüdischen Religionsstifter des 1. Jahrhunderts Simon Magus plazierte sie als kahlköpfigen, bärtigen Greis mit gesenktem Blick vor Rauch- und Wolkenschwaden. Er präsentiert Ennoia, die Emanation der Urkraft, die der Legende nach die Gestalt mehrerer weiblicher Figuren angenommen hat – z.B. die Helenas, Lucretias und Dalilas – als eine schlanke Schöne, deren ausgestreckte Arme er, schützend hinter ihr stehend, mit seinen Händen stützt. Ihr fließendes »zerfetztes Purpurgewand« zeugt noch von dem wilden Leben, das sie in Tyros unter Huren und Dieben geführt und von dem Simon sie befreit hat. Den Kopf leicht seitwärts geneigt, steht sie ebenfalls mit geschlossenen Augen da, denn »ihre Augen scheinen unempfindlich gegen das [sie umgebende] Licht«. Jeanne Mammen vergegenwärtigt sie exakt in diesem selbstvergessenen Moment: »Bisweilen bleibt sie sehr lange so, redet nicht und ißt nicht; dann wacht sie auf – und erzählt die wunderbarsten Dinge.«⁶⁵ Jeanne Mammen vereinigt das Paar zu einer dichten Figuration und stellt das »Bronzegefäß, aus dem eine kleine blaue Flamme steigt« daneben, während Flaubert es Simon tragen läßt – eine völlig andere Situation.

Den Auftritt des ungleichen Paares »Apollonius und Damis« (TAFEL 34) in nebelhaft-surrealistischer Atmosphäre inszenierte Jeanne Mammen in fahlen Grau-, Blau- und Violett-

Tönen. Mit seinem Gefährten Damis führte Apollonius, der asketische, als Gott verehrte Neupythagoräer aus Tyana in Kappadokien, im 1. Jahrhundert ein Wanderleben in Indien, Ägypten, Babylon, Ephesus etc. und wurde mit höchsten Ehren ausgezeichnet, da er Wunder wirkte – beispielsweise Tote erweckte. Bei der Beschreibung von Apollonius und Damis hielt sich Jeanne Mammen getreu an die Flaubert-Vorlage: Aus dem Nebel tauchen zwei Männer in weißen Tuniken auf. Apollonius figuriert als hohe, schlanke frontale Gestalt, sich auf einen langen Stab stützend. »Seine blonden Haare, gleich denen Christi gescheitelt, fallen ihm gleichmäßig auf die Schultern.«⁶⁶ Neben ihm steht servil Damis, als sei er von der Lichtgestalt des Apollonius und dessen mächtiger Strahlens aureole geblendet. Auch ihn gestaltete Jeanne Mammen getreu nach Flauberts Angaben: »Er ist klein, dick, stumpfnasig, hat einen Stiernacken, krauses Haar und ein einfältiges Gesicht.« Die Blumenformationen neben Apollonius erinnern zweifellos an seine Geburt: »In der Nacht meiner Geburt träumte meine Mutter, sie pflücke Blumen an einem Seeufer.« Im Flaubertschen Text berichten die beiden Wanderer von ihren zahllosen Abenteuern. Erst als Apollonius Antonius gegenüber prahlt, er habe die Macht, Jesus erscheinen zu lassen, so daß er »von Angesicht zu Angesicht mit ihm plaudern« könne, faßt sich Antonius nach den Schilderungen Flauberts und betet zu Füßen seines Kreuzifixes. Darauf entswinden Apollonius und Damis, Antonius umarmt sein Kreuz, und die Vision ist beendet.



ABB. 15
Abbildung aus: »Friedrich Creuzers Symbolik und Mythologie der Alten Völker«, 1819

Lässig hingestreckt auf einer aus einem vielköpfigen Schlangenkörper bestehenden Barke in einem Milchmeer schaukelt »Der schlafende Gott« (TAFEL 35) mit »träumerischer und berauschter Miene«. Nachweislich schöpften Flaubert und Jeanne Mammen aus der identischen Quelle, nämlich dem 1819 veröffentlichten Werk Friedrich Creuzers »Symbolik und Mythologie der alten Völker«.⁶⁷ Creuzer beschreibt die von Jeanne Mammen eindeutig als Vorlage für ihren »Schlafenden Gott« benutzte Szenerie so (ABB. 15): »Wischnu und Lakschmi, betrachtend die Schöpfung, und Brahma aus des Ersteren Nabel auf einer Lotusblume hervorwachsend, um die Schöpfung zu vollenden.«⁶⁸

Flaubert schildert Wischnu, den Erhalter und Gott auf der kosmischen Schlange der Ewigkeit, als »jung, bartlos, schöner als ein Mädchen und mit durchsichtigen Schleiern bedeckt. Die Perlen seiner Tiara glänzen weich wie Monde, eine Sternenkette schlingt sich mehrfach um seine Brust.«⁶⁹ Ein mit Pfauenfedern verziertes Tuch hat sich von seiner Lagerstatt gelöst und weht über den Wogen. Einen Arm hat er ausgestreckt, den anderen hochgewinkelt, die Beine schlägt er übereinander, wobei Lakschmi, seine Gefährtin und zugleich Göttin der Schönheit und des Glücks, zu seinen Füßen sitzt und seine Fesseln streichelt. Aus Wischnus Nabel wächst ein Lotusstengel empor, dem ein »zweiter Gott mit drei Gesichtern« entsteigt, nämlich Trimurti, die drei indischen Hauptgötter, die die Grundkräfte des Weltalls sowie das kosmische Gleichgewicht symbolisieren, d.h. die Schöpfung, das Leben und die Zerstörung⁷⁰ – ein erster Unterschied zwischen Creuzer einerseits und Flaubert und Jeanne Mammen andererseits. Ferner verwandelte Jeanne Mammen die siebenköpfige Schlange Creuzers in fünf aneinandergepreßte Schlangenkörper, die sich mit flatternden Zungen und gekräuselten Schwänzen von einem bewölkten, gestirnten Himmel abheben. Die streng lineare, mit indischen Schriftzeichen versehene Creuzer-Vorlage, die die beiden voneinander isoliert sitzenden Gottheiten mit gesenkten Lidern zeigt, gestaltete Jeanne Mammen in eine behutsame Liebesszene um, verlebendigte und verschönerte die beiden Akteure. Detailliert hielt sie ihre kostbare Aufmachung fest, umhüllte Trimurti mit einem Nimbus und registrierte das lebendige Spiel der Wellen mit den knospenden und erblühten Lotusblumen. Die von Jeanne Mammen in zarten Blau-, Violett- und Rosa-Stufungen ausgeführte Vision suggeriert gewissermaßen Antonius den Ursprung der indischen Götterwelt.

Die »Versuchung des Buddha« (TAFEL 36 u. TAFEL 37) legte Jeanne Mammen in zwei Varianten vor. Sie differieren in der Formung des Kopfes und der Beinhaltung des Buddha, sowie in der Charakterisierung der ihn bestürmenden Phantasiewesen. Im Zentrum der Blätter figuriert Buddha mit gekreuzten Beinen dasitzend. Seine Gestalt wird von drei Lichtkreisen umströmt. Das zunächst dunkle Erscheinungsbild mutiert zu einer lichtumspielten, durchsichtigen Figur. Den starren Blick der ersten Version wandelte die Künstlerin in der zweiten Fassung in gesenkte Lider ab. An die Stelle des schwarzen Kopfhaares und des hellen Kreises zwischen den Augen treten bei der Zweitfassung eine kostbar bestickte Kappe, von der eine Perle auf die Stirn fällt. Buddha, der die Welt der Wissenschaft, der Dichtung, der Religionen etc., Reichtum und Armut erlebt hat, gerät in einen völlig fühllosen Zustand, in dem »jede Empfindung starb, jede Freude, jede Sehnsucht.«⁷¹ Seine Entrücktheit artikulierte Jeanne Mammen in beiden Darstellungen besonders prägnant durch den Furor anstürmender Söhne und Töchter des Teufels, der ihn vollkommen unberührt läßt: »[Sie] sind scheußlich, schuppenbedeckt, ekelhaft wie Totenhäuser; sie heulten, pfliffen, brüllten, schlugen Waffen aneinander und Gebeine. Einige speien Flammen aus den Nasenlöchern, einige verfinstern alles mit ihren Flügeln [...]. Sie haben die Köpfe von Schweinen, Rhinozerosen oder Kröten, Gesichter jeder Art, die Abscheu oder Schrecken einflößt.«⁷² Das Auftreten des Todes als dürres Knochengeriippe, der eine seiner wilden Töchter umfaßt, dramatisiert diese Untergangstableaus. Ein Vergleich der beiden gleichnamigen Aquarelle ergibt, daß die zweite Ausführung motivisch und farblich zurückhaltender, zeichnerisch detaillierter durchgestaltet und in der Gesamtwirkung ausdrucksstärker ist.

Die Selbstpreisungen einer alten und einer jungen Frau, die in der Figur der Wollust verschmelzen, bereiten bei Flaubert den Auftritt des »Todes« (TAFEL 38) vor. Das gemeinsame Erscheinen dieses Zwitterwesens mit dem »Tod« läßt Antonius vor Entsetzen zu Boden sinken. Jeanne Mammen hält sich exakt an Flauberts Bericht über das Auftauchen des »Ungeheuers« in der Dämmerung: »Es ist ein Totenkopf mit einer Rosenkrone. Er überragt einen Frauenrumpf von perlmutterner Blässe. Unten bildet ein goldgepunktetes Leichentuch eine Art Schwanz – und der ganze Körper windet sich wie ein riesenhafter aufgereckter Wurm.«⁷³ Wie in allen anderen Blättern, so stattet die Künstlerin Antonius auch hier mit einem Kreuz als charakteristischem Attribut aus. Es erhebt sich dunkel am rechten Bildrand hinter dem »Tod«. Mit diesem Motiv orientiert sie sich augenfällig an Redon: Sein »Tod« der zweiten Lithographie-Serie »À Gustave Flaubert« (1889) diente als Vorlage für ihre Interpretation.⁷⁴ Der »Tod« erwächst wirbelnden Kreisformationen und präsentiert sich als weiblicher Akt mit Totenschädel, den ein rosengeschmückter Schleier umflattert. Die finstere Vision Redons verwandelte Jeanne Mammen in ein lichtgesättigtes, hocherotisches Aquarell.

Die fulminante Liebesszene von »Sphinx und Chimäre« (TAFEL 39 u. TAFEL 40) schlug Jeanne Mammen derart in Bann, daß sie auch davon zwei Fassungen schuf. Nach Flaubert wird Antonius Zeuge eines Dialogs, den zwei Phantasiewesen am gegenüberliegenden Nilufer miteinander führen. Versteinert und geheimnisumflort verharret die massige Sphinx vor einem wolkenverhangenen Himmel. Mühsam reckt sie ihren Kopf der durch das All wirbelnden Chimäre entgegen. Auf deren liebestolle Avancen: »O Unbekannte, ich bin in deine Augen verliebt! Wie eine läufige Hyäne kreise ich um dich, und das Verlangen nach der Begattung verzehrt mich. Öffne deinen Rachen, hebe die Füße, steige mir auf den Rücken!« reagiert sie mit Ausflüchten: »Seit meine Füße am Boden ruhen, kann ich sie nicht mehr heben. Auf meinem Rachen wächst das Moos wie eine Flechte. Da ich zu viel nachgedacht habe, bleibt mir nichts mehr zu sagen.« Die ultimative Aufforderung der Chimäre »Versuchen wir es! – du zermalst mich!« weist sie strikt zurück: »Nein! es

geht nicht!«⁷⁵ Flaubert läßt beide sodann im Nebel entschwinden. Bei der Gestaltung der Chimäre hielt sich Jeanne Mammen an Flauberts Vorgaben: »springend, fliegend, aus den Nüstern Feuer speiend und sich mit ihrem Drachenschwanz die Flügel schlagend«⁷⁶. Ihren Schlangenleib gestaltete Jeanne Mammen bei der zweiten Version gewaltiger. Der Schwanz ist gespalten, das Haar üppiger und zudem mit Pfauenfedern geschmückt. Ihr Busen ist deutlich erkennbar, ihre Körpersprache differenzierter und ihre gesamte Erscheinung noch bizarrer. Leib und Kopf der Sphinx der späteren Fassung sind exakter ausgearbeitet, der sie umgebende blaue Sternenkranz ist strahlender. Zudem ist das Firmament hinter den ungleichen Wesen lichterhaltiger und der Raumeindruck somit monumentaler.

Bei der Gestaltung des vielköpfigen, panoramahaften Schlußblattes »Christus am Kreuz« (TAFEL 41) benutzte Jeanne Mammen Flauberts knappe Sätze lediglich als Ausgangspunkt für die eigene phantasievolle Interpretation des Kreuzestodes Christi: Antonius hat alle Visionen durchlitten und erlebt, wie sich neues Leben durch Destruktion bildet: »O Glück! Glück! ich habe das Leben entstehen sehen, ich habe die Bewegung anfangen sehen.« Er hegt nur noch einen Wunsch: Er möchte »die Materie sein«. Ihm erscheint Jesus Christus: »Endlich bricht der Tag an; und wie in Windungen eines Tabernakels, die man aufzieht, enthüllen die goldenen Wolken den Himmel [...]. Ganz in der Mitte, im Rund der Sonne, strahlt das Antlitz Christi.«⁷⁷

Den beherrschenden Mittelpunkt bildet der tote Christus am Kreuz. Der alles überstrahlende Sonnenball umgibt sein gesenktes Haupt wie eine Siegesaureole. Die schlanke, jugendliche Gestalt, die schwarzen Haupt- und Barthaare weisen eine unübersehbare Ähnlichkeit mit Jeanne Mammens Antonius auf. In einem langen Zug strömen die Angehörigen der asiatischen Religionen hinter dem Gekreuzigten vorüber. Tiere, tanzende und musizierende Gestalten begleiten Buddha und brahmanische Gottheiten. Die Anhänger der islamischen und der hellenistischen Religion versinken dagegen in den Fluten.

Ungeachtet der Botschaft von dem alles überwindenden Kreuzestod Christi, handelt es sich hier um ein besonders mystisches Blatt, das zugleich die Weltsicht der jungen Jeanne Mammen offenbart, verließ sie doch den asiatischen Gottheiten im Gegensatz zu untergehenden ägyptischen und griechischen Göttern (z.B. dem ägyptischen Totengott Anubis, Jupiter, Hera, Athene, Apollo und Poseidon) eine auffallende Homogenität und Heiterkeit. Diese Überhöhung des Buddha entsprach der Spiritualität der jungen Jeanne Mammen, in deren Besitz sich seit der Studienzeit eine Buddha-Statue befand. Hier dürfte ihrem Lehrer Delville wiederum eine wichtige Vermittlerrolle zufallen. Er war fasziniert von Indien und dem Buddhismus, verkehrte freundschaftlich mit den Philosophen Rabindranath Tagore und Jiddu Krishnamurti und setzte die Einflüsse bildnerisch in Arbeiten wie »Der heilige Tanz« (La Danse sacrée, 1915) und »Lotus« (1932) um. Bei der kompositorischen Bewältigung von Figurenmassen, die von einer einzigen Gestalt dominiert werden, ließ Jeanne Mammen sich möglicherweise von dem Gemälde Raoul du Gardiers »Die Sphinx und die Götter« (La Sphinge et les Dieux, 1894) bzw. der Zeichnung Toorops »Die Sphinx« (1892-1897) leiten. Toorops »Sphinx« herrscht über vielfältig schwebende bzw. schreitende Parallelfiguren, flankiert von einem winzigen Buddha, und wurde vom Künstler selbst als »Symbol des Lebensmysteriums« begriffen. Noch offenkundiger ist die Analogie zwischen du Gardier und Jeanne Mammen. In dem Gemälde liegen die gestürzten Götter Griechenlands, Mesopotamiens und Indiens einer triumphierenden Sphinx zu Füßen.

Die Zeichnung »Christus am Kreuz« ist eine formal schwierig zu bewältigende Integration zahlreicher Personen, deren Charakterisierung und Religionszugehörigkeit unverwechselbar skizziert werden müssen. Jeanne Mammens Arbeitsmethode bestand aus einer partiellen Adaption fremder Vorbilder – Maria ist beispielsweise deutlich der »Mystischen



ABB. 16
Félicien Rops »Die Versuchung des heiligen Antonius«

Blume« (Fleur mystique, 1890) von Moreau nachempfunden – sowie der Paraphrasierung eigener Blätter des eigenen »Antonius«-Zyklus. So ist der Buddha ihrer Zeichnung »Die Versuchung des Buddha« verwandt, der dreiköpfige Gott Trimurti findet sich bereits bei dem »Schlafenden Gott«. Vorlagen für die hellenistischen Götter entnahm Jeanne Mammen nachweisbar den Bänden von Jean Richepin »Nouvelle Mythologie Illustrée«, die sich im Nachlaß befinden.⁷⁸

Wie sehr Jeanne Mammen sich während ihrer Brüsseler Zeit an Rops orientierte, kann anhand einiger ihrer symbolistischen Zeichnungen nachgewiesen werden. Das Blatt »Frau am Kreuz« (TAFEL 42), das konzeptionell zwar zu ihrem »Antonius«-Zyklus gehört, jedoch auf keiner Textstelle Flauberts basiert, adaptiert zweifelsfrei Rops' Farbkreide-Zeichnung »Die Versuchung des heiligen Antonius« (La Tentation de Saint Antoine, 1878). Rops zeigt, wie Antonius nach der Lektüre von »Joseph und Potiphars Weib« beim Anblick einer unbekleideten Schönheit am Kreuz geblendet zurückfährt. Christus selbst wendet sich entsetzt ab, doch triumphierend über den Erfolg seiner gotteslästerlichen Absichten taucht der Teufel hinter dem Kreuz auf, das im übrigen statt der geläufigen Inschrift »INRI« die Bezeichnung »EROS«⁷⁹ trägt. Diese Rops-Arbeit legte Jeanne Mammen ihrer Zeichnung zugrunde, in der sie die derb-sinnliche Rops-Vision jedoch in eine aquarellierte Zeichnung von betörend-spielerischer Erotik umdeutete. (ABB. 16 u. ABB. 17).

Das Kreuz mit der verführerischen Schönheit steht im Zentrum: Anstelle vollkommener Nacktheit umweht ein bauschiges, durchsichtiges Gewand die Gekreuzigte. Ihr Gesicht ist mit einer schwarzen Maske und einem schwarzen Hut verdeckt. Ein blaugewirktes breites Mieder erhöht den Reiz der »demi-deshabillée« und wirkt weitaus verführerischer als Nudität à la Rops.⁸⁰ Eine bis zum Busen reichende Kette, geschnürte hohe Stiefeletten und ein roter Fächer verstärken ihre Ausstrahlung, so daß Antonius überwältigt rücklings zu Boden fällt. Hinter dem Kreuz taucht übergroß und maliziös lächelnd der Teufel auf, als habe diese Verführungsszene die gewünschte Wirkung auf Antonius gezeigt. Die Zeichnung ist vornehmlich in kräftigen Orange-, Rot-, Blau- und Schwarz-Stufungen aquarelliert. Durch das flatternde Gewand erreicht die Arbeit bereits jene Zartheit und Duftigkeit, die Kurt Tucholsky in den ausgehenden 20er Jahren an Jeanne Mammen so rühmen sollte.⁸¹

Im Gegensatz zu den Radierzyklen Redons, die im Werk Jeanne Mammens offenkundig lediglich sporadische Spuren hinterlassen haben,⁸² läßt sich eine Nachfolgeschaft Rops – Mammen einwandfrei nachweisen. Seine Arbeiten dürften der jungen Studentin sowohl durch ihre Professoren an der Académie Royale als auch durch das Selbststudium in der von ihr frequentierten Bibliothek des Instituts vertraut gewesen sein.

Der belgische Maler und Graphiker Félicien Rops (1833-1898) gehörte zu den Gründungsmitgliedern der »Vingt« und stellte regelmäßig mit ihnen sowie in »La Libre Esthétique« aus. Er machte sich als Illustrator symbolistischer Lyrik und Belletristik einen Namen (er illustrierte u.a. Werke von Mallarmé, Verlaine, Barbey d'Aureville, Péladan, die sich allesamt in Jeanne Mammens Besitz befanden). In den Radierfolgen »Die Satanischen« (1882) sowie »Die Teuffischen« nach Novellen von Jules Barbey d'Aureville – sie beeindruckten Jeanne Mammen nachweisbar – variierte er sein Lebensthema von den dämonischen Verführungskräften der Frau. Ab 1874 lebte Rops ständig in Paris, wo er bei Mallarmés berühmten Soireen die künstlerische Elite des damaligen Frankreich kennenlernte – z.B. die Brüder Goncourt und Baudelaire – und über Péladan Kontakte zu den Rosenkreuzern knüpfte. Zahlreiche Symbolisten widmeten ihm Gedichte, Camille Huysmans verfaßte einen Essay über ihn, Péladan ließ ihn mehrmals in seinem Mammutzyklus »Der Niedergang der lateinischen Rasse« (La Décadence latine) auftreten. Die symbolistische Zeitschrift »La

ABB. 17
Félicien Rops »Die Frau am Kreuz«



Plume« brachte 1894 ein Sonderheft über ihn heraus. Rops verkehrte mit allen, die in der literarischen Welt Rang und Namen hatten, vor allem aber mit Poulet-Malassis, dem Verleger Baudelaire, für dessen inkriminierten Gedichtband »Strandgut« (Les Épaves) er das Frontispiz gestaltete. Trotz einiger Skandalserfolge – 1886 forderten Besucher die Entfernung des »Pornokraten« aus den Ausstellung der »Vingt« – erhielt er u.a. 1888 das Band der Ehrenlegion. Rops war also ein überaus bekannter und erfolgreicher Repräsentant des belgischen Symbolismus. Dennoch belegt ein Vergleich seiner und Jeanne Mammens Version zum »Antonius« bereits eine diametral divergierende Stilsprache. Jeanne Mammens anmutig-phantasievoll Deutung der »Frau am Kreuz« enthält schon keimhaft ihre gesamte Ikonographie der 1920/30er Jahre. Wenn »Die Versuchung des heiligen Antonius« Flauberts Jeanne Mammen und zahlreiche andere bildende Künstler Europas ein Leben lang in Bann schlug, so deshalb, weil darin die Parabel für künstlerisches Schaffen par excellence exponiert wird. Antonius, d.h. der Künstler, wird zum Medium berausender, aber auch quälender Halluzinationen und Obsessionen, die mit künstlerischer Arbeit einhergehen.

Schlußbetrachtung

Die an der Pariser Académie Julian und der Brüsseler Académie Royale des Beaux-Arts verbrachten Studienjahre bildeten den künstlerischen Nährboden für das symbolistische Frühwerk Jeanne Mammens (1908-1914). Einflüsse Moreaus, Redons, Delvilles, Khnopffs, Rops' und Beardsleys aufnehmend und variierend, schuf Jeanne Mammen einen Werkkomplex, der Themen der deutschen und westeuropäischen Literatur (E.T.A. Hoffmann, Brüder Grimm, Oscar Wilde, Gustave Flaubert), des Alten und Neuen Testaments, der Buddha-Biographie sowie gelegentlich tagesaktuelle Skandalfälle verarbeitete. Die überwiegende Anzahl der Blätter sind gemäß Delvilles Forderung und des Kunstwillens des Symbolismus, wonach die Zeichnung den Vorrang vor der Malerei habe, aquarellierte Zeichnungen. Der aus vierzehn Blatt bestehende »Antonius«-Zyklus bildet aufgrund seiner Bildphantasie und orientalischen Prachtentfaltung eine herausragende, originäre Gruppe. Diesem traditionellen Thema der europäischen Kunstgeschichte von dem Zwiefaltener Martyriolog bis Dix fügte die frankophile Kunststudentin eine Suite von singulärem Rang hinzu.

Die symbolistische Werkphase bildet das Fundament des späteren zeichnerischen Œuvres Jeanne Mammens, die in den 1920/30er Jahren Texte von Magnus Hirschfeld und Octave Uzanne illustrierte und mit der lithographierten Serie »Die Lieder der Bilitis« (1931-32) nach Pierre Louys ein weiteres Werk französischer Poesie in das Medium Graphik übertrug. Neben der Tätigkeit als literarische Illustratorin entfaltete die Künstlerin bis 1933 eine überaus intensive Tätigkeit als freie Mitarbeiterin populärer und aufwendiger Publikationsorgane (»Die Dame«, »Jugend«, »Simplizissimus«, »Der Querschnitt« u.a.), eine Arbeit, die durchaus auch die Gestaltung von Modezeichnungen, Kinoplakaten usw. einschloß. Die Affinität zur französischen Kunst, die sich insbesondere an ihrem illustrativen Werk festmachen läßt, charakterisiert die Grenzgängerin zwischen deutscher und französischer Kultur. Jeanne Mammen betätigte sich neben ihrem bildnerischen Wirken zudem als Übersetzerin: 1967 legte sie eine Neufassung von Arthur Rimbauds Gedichten »Illuminationen« vor. Man ist versucht, sich vorzustellen, Rimbaud habe seine 1886 Verlaine zuge dachte Äußerung »Du bist noch bei der Versuchung des Antonius«⁸³ Jeanne Mammen als Lebensmotto zugerufen.

Fußnoten

1

Francine-Claire Legrand, Le Symbolisme en Belgique, Bruxelles 1971, S. 26 ff.

2
Madeleine Octave Maus, *Trente Années de Lutte pour l’Art. Les XX – La Libre Ésthétique 1884-1914*, Bruxelles 1980, sowie ders., *Évocation des »XX« et de »La Libre Ésthétique«*, Ausst.-Kat., Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles 1966.

3
Maus, *Trente Années de Lutte pour l’Art*, wie Anm. 2, S. 176.

4
Hans H. Hofstätter, »Die Bildwelt der symbolistischen Malerei«, in: Symbolismus in Europa, Ausst.-Kat., Rotterdam, Brüssel, Baden-Baden, Paris 1975-1976, Baden-Baden 1976, S. 11-16, hier S. 11.

5
Josephin Péladan (1859-1918), französischer Schriftsteller, Gegner des Realismus, rief 1888 als aristokratisch-autoritärer Großmeister »Sar« – altpersisch für Magier) die Juden- und Freimaurertum bekämpfende Rosenkreuzerbewegung »Ordre du Temple de la Rose+Croix« ins Leben. In seinem Pariser »Salon de la Rose+Croix« setzte er sich für eine idealistisch-mystische Malerei ein, wobei er dem Künstler messianische Funktionen zusprach. In seinem Hauptwerk *La Décadence latine* (Der Niedergang der lateinische Rasse, 21 Bde., Paris 1884-1925) prangerte er die moralisch-geistigen Verfallserscheinungen seiner Zeit an. Der bekannteste Roman dieser Serie ist *Le Vice suprême* (Das größte Laster), dessen Frontispiz Fernand Khnopff 1886 gestaltete, das wiederum Jeanne Mammen paraphrasierte. Als begeisterter Wagner-Anhänger sah Péladan in Bayreuth die Vollendung der »Correspondances«-Idee aller Künste von Baudelaire.

6
Vgl. Legrand, wie Anm. 1, S. 9 und 207 ff.

7
Vgl. Donald E. Gordon, *Modern Art Exhibitions 1900-1916. Ausgewählte Katalogdokumentation*, München 1974, S. 109 ff.

8
Vgl. Georges Mayer, »Histoire de l’Académie de Bruxelles et Évolution de son Enseignement«, in: *Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles. 275 Ans d’Enseignement*, Ausst.-Kat., Académie Royale des Beaux-Arts, 1987, Bruxelles 1987, S. 21-39. 1900 bilanzierte die »Exposition Centennale« die Leistungen der Académie Royale: »Das Haus ist einladend und gastfreundlich. Es toleriert die unterschiedlichsten Temperamente und versucht nicht, sie einem einzigen Vorgesetzten unterzuordnen. Ruhmreiche Künstler strömen herbei und verlassen es wieder […]. Mehr bedarf es nicht, um die Beliebtheit der Brüsseler Akademie sowie das Ansehen zu rechtfertigen, dessen sie sich im Ausland erfreut.« (Octave Maus, in: *L’Art Moderne*, 25.11.1900, S. 375-376). Das Gebäude der Académie Royale diente bis 1796 als Kloster, bis 1873 als Waisenhaus. Die von Jeanne Mammen erwähnte Bibliothek befand sich von 1886-1975 im Chor der früheren Kapelle und ist heute Versammlungsraum.

9
Annelie Lütgens, »*Nur ein Paar Augen sein …« – Jeanne Mammen – eine Künstlerin in ihrer Zeit*, Berlin 1991, S. 13.

10
Nach der Zulassung von Frauen im Studienjahr 1888/89 registrierte die Académie Royale 1.279 Immatrikulationen, davon 80 von Studentinnen: »Die Anwesenheit von Ausländern in unseren Klassen kann sich auf unsere Schüler nur günstig auswirken, denn sie kommen oftmals mit dem Hintergrund einer überlegenen Kultur.« (Jean Delville, »Procès-Verbal de la Séance du 12 Février 1913, in: *Registre des Procès-Verbaux du Conseil académique 1912-1947, Année 1913*. Académie Royale, Bruxelles). Die Veranstaltungsreihe belgischer und ausländischer Autoren begann am 10.2.1900 mit Paul Verhaerens Lesung aus seinem Drama *Le Cloître*.

11

Jeanne Mammen, zit. nach: Hans Kinkel, »Begegnung mit Jeanne«, in: *Jeanne Mammen 1890-1976*, hrsg. von der Jeanne Mammen-Gesellschaft in Verbindung mit der Berlinischen Galerie (= Bildende Kunst in Berlin, Bd. 5), Stuttgart – Bad Canstatt 1978, S. 93-102, hier S. 93.

12

Die Adresse der Schwestern lautete: Bruxelles-Ixelles, Rue d’Edinburgh 34.

13

Lütgens, wie Anm. 9, S. 31 ff.

14
Die Scheu zur Selbstdarstellung teilte Jeanne Mammen übrigens mit Gustave Moreau. Einzig sein Satz »Aucune reproduction de ma personne.« (Keine Darstellung meiner Person) ist in dem im Nachlaß befindlichen Museumskatalog *Catalogue sommaire des Peintures, Dessins, Cartons et Aquarelles exposés dans les Galéries du Musée Gustave Moreau*, Paris 1904 unterstrichen.

15
Lütgens, wie Anm. 9, S. 215.

16
Louis Buisseret (1888-1956), Schüler von Jean Delville und Herman Richir, erhielt zahlreiche Auszeichnungen und begründete 1928 die Künstlergruppe »Nervia«. 1929-1949 war er Direktor der Akademie von Mons. 1947 wurde er Mitglied der Brüsseler Académie Royale. Vgl. Richard Dupierreux, *Louis Buisseret*, Bruxelles 1956. Buisseret besuchte mit Jeanne Mammen die Richir-Klasse. Im Nachlaß befindet sich eine symbolistische Bleistiftzeichnung: Eine junge Frau in Begleitung des Todes erhebt ein Absinthglas. Buisseret widmete sie »A Mademoiselle Jeanne Mammen avec toute mon admiration.«

17
Fernand Khnopff (1858-1921), international bekannter symbolistischer belgischer Maler, Bildhauer und Photograph. Nach abgebrochenem Jura-Studium studierte er von 1876-1879 an der Brüsseler Académie Royale, wo James Ensor sein Mitsudent ist. Er knüpfte Kontakte zu den symbolistischen Schriftstellern Rodenbach, Verhaeren u.a., gehörte zu den Gründungsmitgliedern der »Vingt«, stellte dort und in »La Libre Ésthétique« regelmäßig aus. 1885 lernte er Péladan kennen und war an dessen Ausstellungen des Pariser »Salon de la Rose+Croix« beteiligt. 1889 stellte er auch in England aus, wo er sich mit den Präraffaeliten anfreundete und Mitarbeiter von »The Studio« wurde. Ab 1898 beteiligte er sich mit großem Erfolg an Ausstellungen der Wiener Sezessionisten. Im Januar 1907 wurde er zum Korrespondierenden Mitglied der Brüsseler Académie Royale ernannt.

18
Constant Montald (1862-1944), symbolistischer belgischer Maler, studierte an der Akademie von Gent, bereiste u.a. Italien und Ägypten, war von 1896-1932 Professor für dekorative Malerei an der Brüsseler Académie Royale, beteiligte sich an zahlreichen Ausstellungen der belgischen Symbolisten in Belgien sowie der Wiener Sezessionisten. Er schuf großformatige Figurenkompositionen, z.T. auch Wandmalereien in der Nachfolge Puvis de Chavannes.

19
Charles van der Stappen (1843-1910), symbolistisch-naturalistischer belgischer Bildhauer, studierte von 1859-1864 und von 1868-1869 an der Brüsseler Académie Royale, bereiste Paris und Italien, befreundete sich mit Constantin Meunier und symbolistischen Schriftstellern an, war 1886 beteiligt an der Gründung der Brüsseler École des Arts Décoratifs, wo er eine Professor erhielt. Er war von 1898-1901 und von 1907-1910 Direktor der Brüsseler Académie Royale, also während der Studienzeit Jeanne Mammens. Er galt als reformwillig und organisierte u.a. 1900 die erfolgreiche »Exposition centennale« der Brüsseler Académie Royale.

20
Jean Delville (1867-1953), führender Maler und Kunsttheoretiker des belgischen Symbolismus, studierte von 1879-1889 an der Brüsseler Académie Royale. Er befreundet sich u.a. mit Schriftstellern des belgischen Symbolismus wie Rodenbach, Verhaeren und Péladan, in dessen Pariser »Salon de la Rose+Croix« er regelmäßig ausstellte. Delville beschäftigte sich intensiv mit Esoterik, Kabbala, Magie und transzendentaler Spiritualität, begründete nach mehrjährigem Italien-Aufenthalt 1896 den »Salon d’Art Idéaliste« nach dem Vorbild Péladans, brachte 1900 *La Mission de L’Art* heraus. Von 1900-1905

lehrte er an der Glasgow School of Arts und von 1905-1937 war er Professor für Zeichen nach der Natur an der Brüsseler Académie Royale.

In seiner Malerei verarbeitete er mit Vorliebe literarisch-musikalische Stoffe, u.a. von Dante und Wagner. Delville war fasziniert vom Buddhismus und u.a. mit Rabindranath Tagore und Jiddu Krishnamurti befreundet. Er war überzeugt davon, daß Krishnamurti (1895-1986), der den »Orden des Orientsterns« leitete und dessen belgischer Vorsitzender Delville war, der neue Messias, d.h. die Reinkarnation Christi, sei. Der indische Philosph regte Delville an zu dem Gemälde »Le Porteur de Lumière« (Der Träger des Lichts). Vgl. Maria Luisa Frongia, *Il simbolismo di Jean Delville*, Bologna 1978, S. 109 ff.; sowie: Olivier Delville, *Jean Delville. Peintre*, Bruxelles 1984, S. 30 ff. Jeanne Mammens Liebe zum Buddhismus dürfte durch Delvilles Lehrtätigkeit angeregt worden sein.

21
Herman Richir (1866-1942), belgischer Maler, studierte von 1884-1889 an der Brüsseler Académie Royale, beteiligte sich von 1889-1892, mit Porträts, Genrebildern und Akten an zahlreichen Ausstellungen in Belgien und an den Salons in Paris. Von 1900-1927 wirkte er als Professor für Zeichnung und Malerei nach der Natur sowie von 1916-1919 und von 1925-1927 als Direktor der Brüsseler Académie Royale.

22
In der Klasse »Malerei nach der Natur und Komposition« mit den Fächern Anatomie, Tieranatomie, Kostüme, Perspektive, Literatur sind als »Künstler, die der Akademie nicht angehören« vermerkt: Blanc-Garin, Charlet, Devaux, Dierickx, Frédéric, Khnopff; als »Professoren der Akademie«: Montald, Moonens, Richir, Rothhier, Van der Stappen, Van Strydonck; in der Klasse »Figurenzeichnen als »Künstler, die der Akademie nicht angehören«: Blanc-Garin, Devaux, Frédéric, Dierickx, als »Professoren der Akademie«: Delville, Fabry, Richir, Rothhier, Taelemans, Van Landyut, Van Strydonck, in: *Ville de Bruxelles. Académie Royale des Beaux-Arts et École des Arts Décoratifs. Distribution des Prix. 10 Octobre 1909. Concours de l’Année Scolaire 1908-1909*, Bruxelles 1909, S. 3 ff.

23
Marie Louise Mammen hatte die Immatrikulationsnummer 16579, Jeanne die Nummer 16580, vgl.: *Registres des Matricules des Elèves de l’Académie Royale des Beaux-Arts de la Ville de Bruxelles*, no. 15835 a 18250.

24
Marie Louise und Jeanne Mammen nahmen am 3.7.1910 an der Prüfung für »Malerei nach der Natur« teil, bei der Jeanne einen Preis gewann, den sie sich mit einem anderen Studenten teilte. Vgl.: *Procès-Verbaux 1906 - 1910 de l’Académie Royale. Académie Royale des Beaux-Arts de Bruxelles*.

25
Jeanne Mammen, wie Anm. 11, S. 93 ff.

26
Jeanne Mammen am 24.2.1971 an Hans Thiemann, in: *Jeanne Mammen 1890-1976*, wie Anm. 11, S. 145.

27
Die symbolistische Werkgruppe wurde im Rahmen der bisherigen Mammen-Rezeption überwiegend kursorisch behandelt. Vgl. hierzu die von mir angegebene Literatur in: Hildegard Reinhardt, »La Tentation de Jeanne – Jeanne Mammens symbolistisches Frühwerk (1908-1904)«, in: Jörn Merkert (Hrsg.): *Jeanne Mammen 1890-1976. Monographie und Werkverzeichnis*, Köln 1997, S. 34-39, hier Anm. 10, S. 39.

28
Vgl. Jeanne Mammen, wie Anm. 26.

29
Weitere Salome-Darstellungen in der belgischen Kunst um 1900 sind z.B. Alfred Stevens »Salome« (1888), Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, und Jacob Smits »Salome« (1912), Privatsammlung, Belgien; zur Behandlung des Themas in Kunstzeitschriften vgl. z.B. Franz Blei, »Aubrey Beardsley«, in: *Pan*, H. 4, 5. Jg., 1899, S. 256-260.

30
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

31
Eine erste Sammlung der Streiche des Till Eulenspiegel legte Herman Bote 1510/11 vor. Das Thema ist von zahlreichen Schriftstellern bearbeitet worden, u.a. von Klabund, *Bracke* (1918), Wilhelm Vershofen, *Tyll Eulenspiegel. Spiel von Not und Torheit* (1919), Gerhart Hauptmann *Des großen Kampffliegers … Till Eulenspiegel Abenteuer …* (1927) sowie von Christa und Gerhard Wolf, *Till Eulenspiegel* (1974). Frans Masereel brachte 1926 eine Holzschnitt-Serie der deutschsprachigen Ausgabe de Costers heraus.

32
Zit. nach: E.T.A. Hoffmann, *Der goldende Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit*, Stuttgart 1953, S. 138.

33
Ebenda, S. 62.

34
Mammen, wie Anm. 11, S. 93.

35
Vgl. Marie-Ange Laumonier (Hrsg.), *Degas*, Ausst.-Kat., Paris, Ottawa, New York, 1988/89, Paris 1988, S. 286 ff.

36
Vgl. Ph. Huisman, M.G. Dortu, *Lautrec par Lautrec*, Paris 1964, S. 68 ff.

37
Jules Barbey d’Aurevilly (1808-1889), französischer Schriftsteller, Vertreter eines exzentrischen Dandytums, Katholik und Royalist, verurteilte die zeitgenössischen politischen und literarischen Strömungen. Fasziniert vom Bösen, schuf er u.a. die Novellensammlung *Les Diaboliques* (Die Teuflischen, 1874), die Rops 1879 zu dem gleichnamigen Radierzyklus inspirierten. »Le Dessous de Cartes d’une Partie de Whist« (Die Geheimnisse einer Whistpartie) berichtet von den Gepflogenheiten der Gräfin Tremblay de Stasseville, die während der Whist-Partien an Reseden zu kauen pflegte, welche aus einem Gefäß in ihrer Wohnung stammten, in dem man nach ihrem Tod die Leiche eines Kindes fand. Rops visualiert das Grauen einer Whist-Mitspielerin bei der Entdeckung des Kinder-Leichnams. Abb. in: *Cœuvres de Jules Barbey d’Aurevilly: Les Diaboliques*, Paris 1950, S. 268.

38
Abb. in: Gustave Kahn, Rudolf Klein, *Félicien Rops*, Paris o.J., S. 61. Die Monographie befindet sich im Nachlaß Jeanne Mammens.

39
Jeanne Mammen variierte die »Sirenen« in ihrer Illustration »Die Mermaid« zu der gleichnamigen Erzählung, in: Paul Schüler, *Das Gift im Weibe*, Berlin 1917, S. 83.

40
Abb. in Kahn, Klein, wie Anm. 38, S. 60.

41
Vgl. E.T.A. Hoffmann, *Die Elixiere des Teufels. Nachgelassene Papiere des Bruders Medardus eines Capuziners. Herausgegeben von dem Verfasser der Fantasie-Stücke in Callots Manier*, Stuttgart 1975.

42
Das Stilmittel der kreisenden Wellen und Wogen benutzte Jean Delville insbesondere in dem Gemälde »L’Amour des Ames« (Die Liebe der Seelen, 1900). Es zeigt ein von der Erde zu den Gestirnen emporschwebendes Paar, eine Bildidee, die Jeanne Mammen vielfach paraphrasierte.

43
Vgl. Hellweg, Anm. 27, S. 182.

44
Vgl. Hellweg, Anm. 27, S. 183.

45
Jeanne Mammen variierte die »Traumwoege« in einer Illustration zu Schülers *Das Gift im Weibe*, wie Anm. 39, S. 12.

46
Abb. in: Kahn, Klein, wie Anm. 38, S. 30. Legrand bezeichnet Rops’ »Der Tod auf dem Maskenball« als die Schlüsselarbeit des Symbolismus, in: Legrand, wie Anm. 1, S. 35. *Ein Todtentanz. Erfunden und gezeichnet von Alfred Rethel. Mit erklärendem Text von R. Reinik*, Berlin 1921, befindet sich in Jeanne Mammens Nachlaß.

47
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

48
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

49
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

50
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

51
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

52
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

53
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

54
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

55
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

56
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

57
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

58
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

59
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

60
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

61
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

62
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

63
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

64
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

65
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

66
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

67
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

68
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

69
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

70
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

71
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

72
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

73
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

74
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

75
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

76
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

77
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

78
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

79
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

80
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

81
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

82
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

83
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

84
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

85
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

86
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

87
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

88
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

89
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

90
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

91
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

92
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

93
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

94
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

95
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

96
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

97
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

98
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

99
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

100
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

101
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

102
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

103
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

104
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

105
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

106
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

107
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

108
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

109
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

110
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

111
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

112
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

113
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

114
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

115
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

116
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

117
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München 1984, S. 120 ff.

118
Vgl. Kurt Wilhelm, *Richard Strauss persönlich*, München

47

Hellwag, wie Anm. 27, S. 187.

48

Abb. in: *Ver Sacrum*, Wien 1898, S. 13, sowie: *Im Lebenstraum gefangen. Fernand Khnopff 1858-1921*, Ausst.-Kat., Paris, Brüssel, Hamburg 1980, S. 249.

49

Péladan, *Le Vice suprême*, wie Anm. 5. Wie stark Péladans Werk die belgischen Symbolisten beschäftigte, beweist die Ausstellung der »Vingt« 1885, bei der Khnopff, Van Rysselberghe und Van Strydonck Illustrationen des Péladan-Textes zeigten. Vgl.: Hubert Juin, »Fernand Khnopff und die Literatur«, in: *Im Lebenstraum gefangen*, wie Anm. 48, S. 17-31, hier S. 26. Weitere Sphingen-Darstellungen u.a. bei Moreau, Stuck, Klinger sowie bei Jeanne Mammens Lehrer Delville, z.B. dessen Sphinx-Frontispiz für den Katalog des Salons »Pour l’Art«, 1892.

50

Vgl. Thomas Kellein, *Pierrot – Melancholie und Maske*, Ausst.-Kat., München, New York 1995, München 1995, S. 77 ff.

51

Vgl. Janina Forell, *Pierrot und Harlekin. Die Quellen der Inspiration und die Bedeutung dieses Themas für die französische Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts*, Phil. Diss., München 1985, hier vor allem das Kapitel »Pierrot und das ‚fin de siècle‘«, S. 86-135.

52

»Nach einiger Zeit, ich war noch jung und dunkelhaarig, in der ersten Jugendkraft, ließ ich mir gegen den Willen meiner weinenden Eltern Haar und Bart scheren, zog ein gelbes Gewand an und ging fort in die Hauslosigkeit.« Zit. nach: Volker Zotz, *Buddha mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1991, S. 27.

53

Vgl. Hellwag, wie Anm. 27, S. 188.

54

Darstellungen der »Flucht aus Kapilavastu« u.a. in: Helmut Uhlig, *Das Bild des Buddha*, Berlin 1979, S. 81, Abb. 12, und in: William Cohn, Indische Plastik, Berlin 1921, Abb. 17.

55

Jean Delville, »L’Amour des Ames« (Die Liebe der Seelen,) 1900, Brüssel, Musée d’Ixelles, Abb. in: Olivier Delville, *Jean Delville. Peintre*, Bruxelles 1984, S. 53.

56

Zit. nach Zotz, wie Anm. 52, S. 39.

57

Brief Flauberts an Louise Colet vom 16.1.1852, in: Gustave Flaubert, *Briefe*, hrsg. und übers. von Helmut Scheffel, Zürich 1977, S. 181.

58

Jeanne Mammen, zit. nach Hübner, wie Anm. 27, S. 149.

59

Vgl. Jeanne Mammen, *Faksimile eines Skizzenbuchs von 1914 (60 Blätter mit Brüsseler Motiven)*, hrsg. von der Jeanne-Mammen-Gesellschaft e.V., Berlin o.J.

60

Vgl. Gustave Flaubert, *Die Versuchung des heiligen Antonius*, übers. von Felix Paul Greve, Zürich 1979, S. 24.

61

Lütgens, wie Anm. 9, S. 28.

62

Flaubert, wie Anm. 60, S. 35.

63

Die Arbeit Khnopffs war im Jahre der Entstehung von dem englischen Sammler William Connal erworben worden. Jeanne Mammen wird sie in der Biographie von Louis Dumont-Wilden, *Fernand Khnopff*, Bruxelles 1907, S. 67, gesehen haben.

64

Flaubert, wie Anm. 60, S. 85.

65

Flaubert, wie Anm. 60, S. 88 ff.

66

Flaubert, wie Anm. 60, S. 94 ff.

67

Friedrich Creuzer, *Symbolik und Mythologie der alten Völker*, Leipzig, Darmstadt 1819. Vgl. auch den Brief Flauberts an Maxime du Camp vom 7.4.1848:

»Während ich […] wachte, las ich die ‚Religionen des Altertums‘ von Kreutzer (sic).« In: Flaubert, wie Anm. 57, S. 111. Auf den Kontext Creuzer – Flaubert – Jeanne Mammen weist bereits Dorothea von Stetten hin, vgl. von Stetten, wie Anm. 27, S. 11.

68

Creuzer, wie Anm. 67, S. 9, Abb. Tafel XXIV.

69

Flaubert, wie Anm. 60, S. 118 ff.

70

Wolfgang Bauer, Irmtraud Dümotz, Sergius Golowin, *Lexikon der Symbole*, Wiesbaden 1980, S. 54 ff. und 71 ff.

71

Flaubert, wie Anm. 60, S. 122.

72

Flaubert, wie Anm. 60, S. 123.

73

Flaubert, wie Anm. 60, S. 175.

74

Lütgens, wie Anm. 9, S. 28.

75

Flaubert, wie Anm. 60, S. 178.

76

Flaubert, wie Anm. 60, S. 187.

77

Ebenda.

78

Jean Richepin, *Nouvelle Mythologie Illustrée*, Bd.1 u. 2, Paris o.J. Die Bände befinden sich im Nachlaß Jeanne Mammens. Eine der wenigen Vorarbeiten zu der Zeichnung ist ein Blatt (Bleistift/Papier, unbez., 15,2 x 9,4 cm, Nachlaß) mit 8 Skizzen buddistischer und brahmanischer Gottheiten, die Jeanne Mammen teilweise in der Zeichnung »Christus am Kreuz« verwertete.

79

Lässig kommentiert Rops seine künstlerischen Intentionen: »Ich bin glücklich, daß Dir die ‚Versuchung‘ gefällt. Ich glaube, es ist eine gute Zeichnung, und ich versichere Dir, ich hatte keine andere Ambition damit, als meinen Enkeln ein Souvenir von dem schönen strahlenden Körper meiner kleinen Lebensgefährtin zu hinterlassen.« Brief Rops‘ an Francois Taelemans, 1879 (undat.), in: Friederike Hassauer, Peter Roos, Félicien Rops. *Der weibliche Körper – Der männliche Blick*, Zürich 1984, S. 117.

80

Madeleine Octave Maus erinnert sich, daß Rops‘ »Versuchung des heiligen Antonius« in Brüssel einen »großen Skandal« auslöste. Vgl. Maus, wie Anm. 2, S. 24.

81

Kurt Tucholsky, »Antwort an Jeanne Mammen«, in: *Die Weltbühne*, H. 32, 25. Jg., 1929, S. 225.

82

Odilon Redon, »Tentation de Saint Antoine«, Abb. in: *The Graphic Works of Odilon Redon. 209 Lithographs and Engravings*, mit einer Einleitung von Alfred Werner, New York 1969, Abb. 58-68; 69-75; 109-132.

83

Arthur Rimbaud, *Illuminationen*, übersetzt von Jeanne Mammen, Frankfurt/M. 1967, S. 67.

Tafeln 1 - 42



TAFEL 1
»Muse«



TAFEL 2
»Der Herzensstecher« (»Don Juan«)



TAFEL 3
»Tod der Cleopatra«



TAFEL 4
»Johannes der Täufer« (»Jochanaan«)



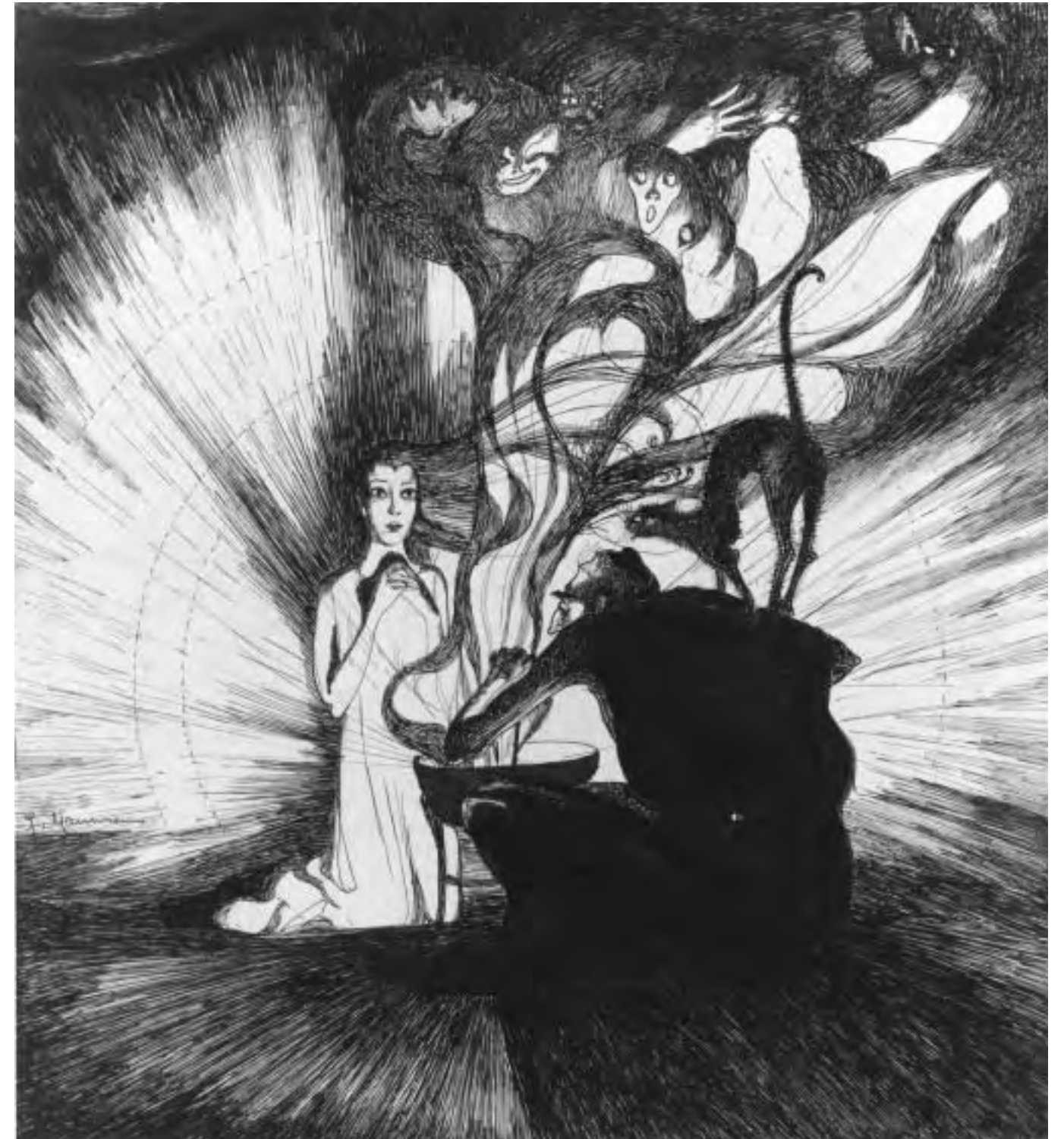
TAFEL 5
»Salome«



TAFEL 6
»Der Narr am Galgen«



TAFEL 7
»Aschenputtel«



TAFEL 8
»Der goldene Topf«



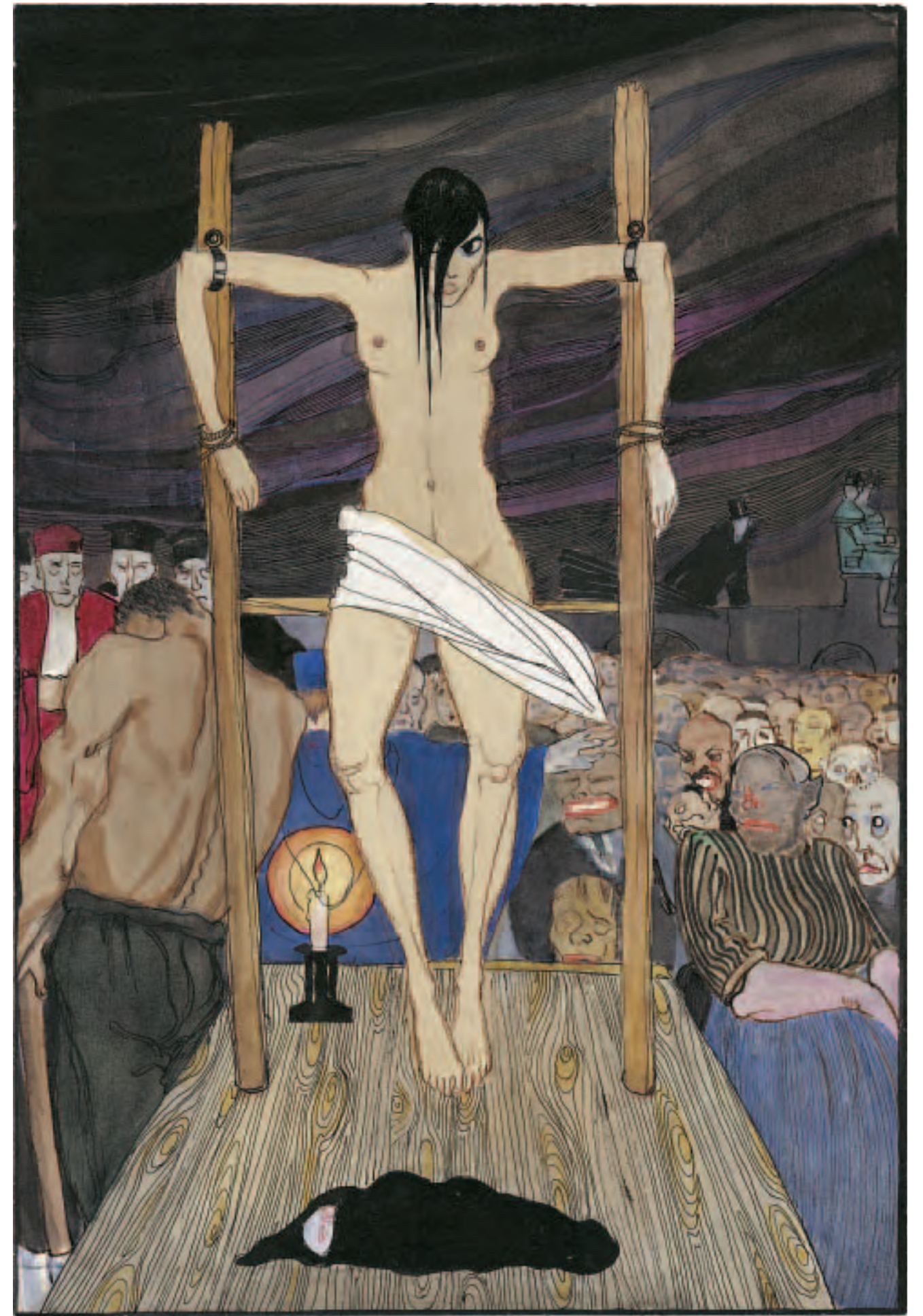
TAFEL 9
»Tod und Dichter«



TAFEL 10
»Frau mit Absinthglas« (»Moulin rouge«)



TAFEL 11
»Das schlafende Mädchen«



TAFEL 12
»Die Kindsmörderin«



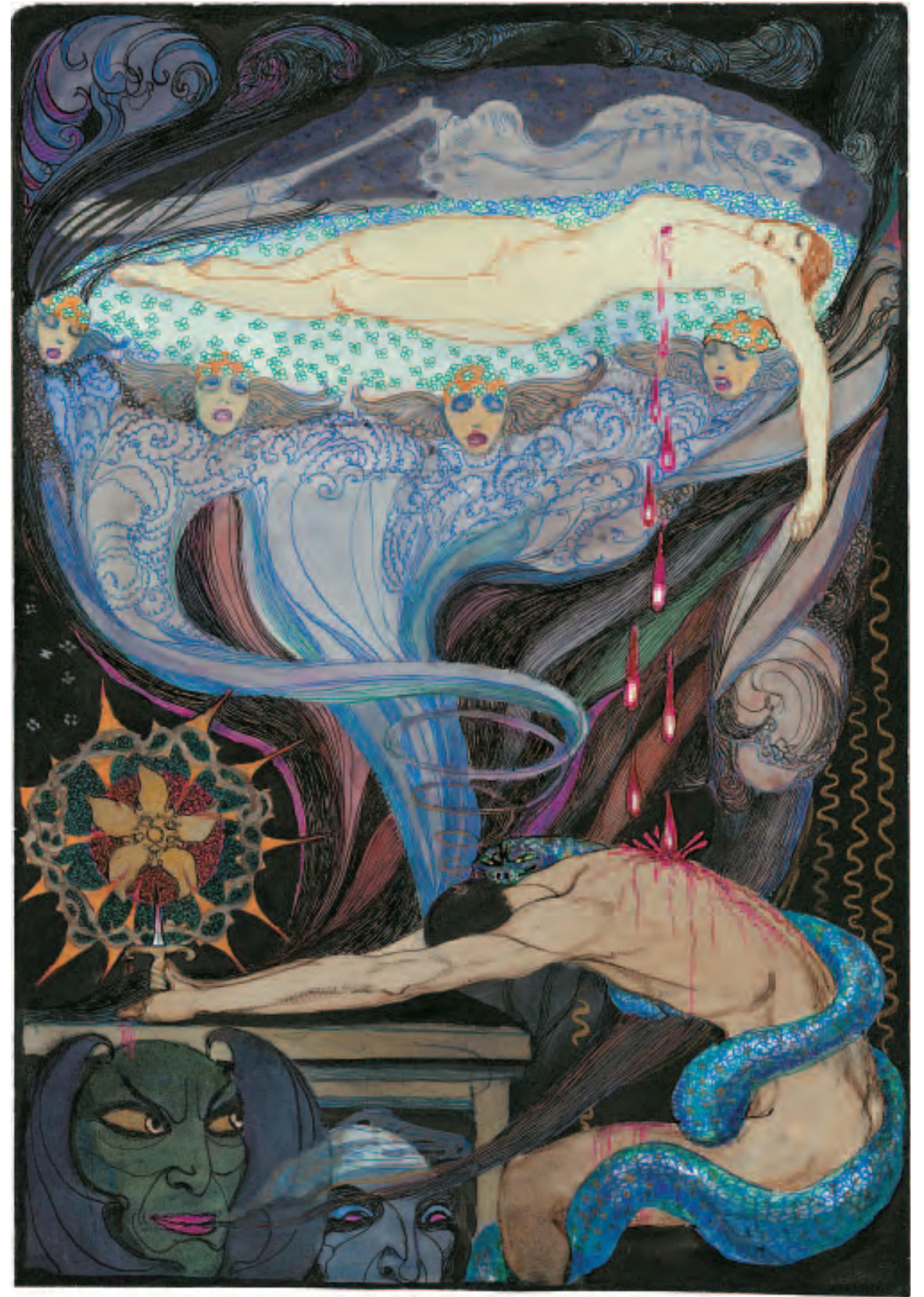
TAFEL 13
»Sirenen«



TAFEL 14
»Mann und Medusa«



TAFEL 15
»Beschwörung«



TAFEL 16
»Mörder und Opfer« (»Reue«)



TAFEL 17
»Selbstmörderin«



TAFEL 18
»Mord« (»Nach der Mordtat«)



TAFEL 19
»Träumereien nach dem Ball«



TAFEL 20
»Traumwooge«



TAFEL 21
»Der Totentanz«



TAFEL 22
»Melancholia« (»Elixiere des Teufels«)



TAFEL 23
»Begräbnis eines jungen Mädchens«



TAFEL 24
»Hand mit Pierrotkopf«



TAFEL 25
»Tod des Pierrot«



TAFEL 26
»Pierrot und Putten«



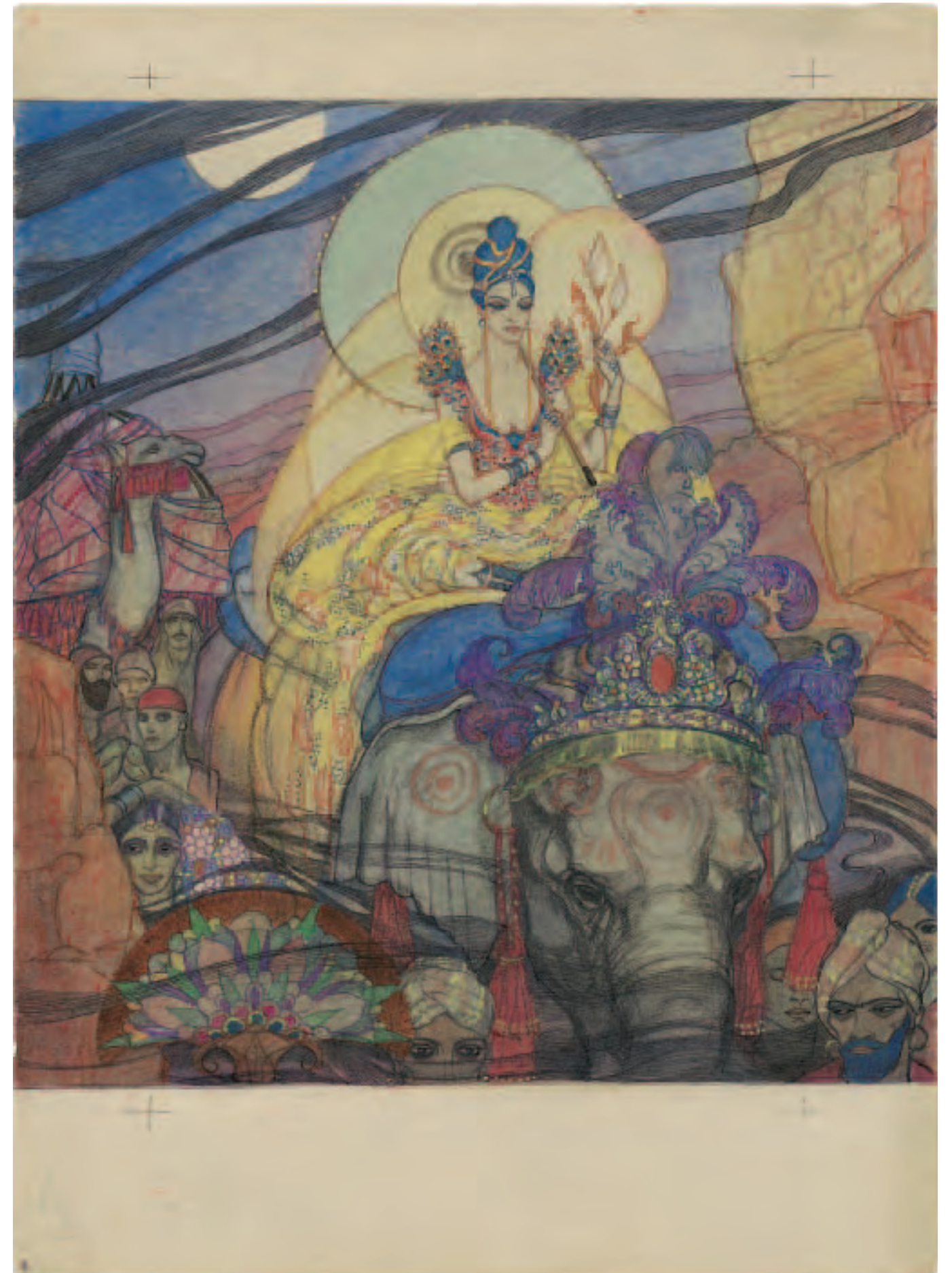
TAFEL 27
»Buddhas Leben und Wirken«



TAFEL 28
»Siddharta, am Fuße eines Baumes sitzend«



TAFEL 29
»Antonius und die sieben Todsünden«



TAFEL 30
»Einzug der Königin von Saba«



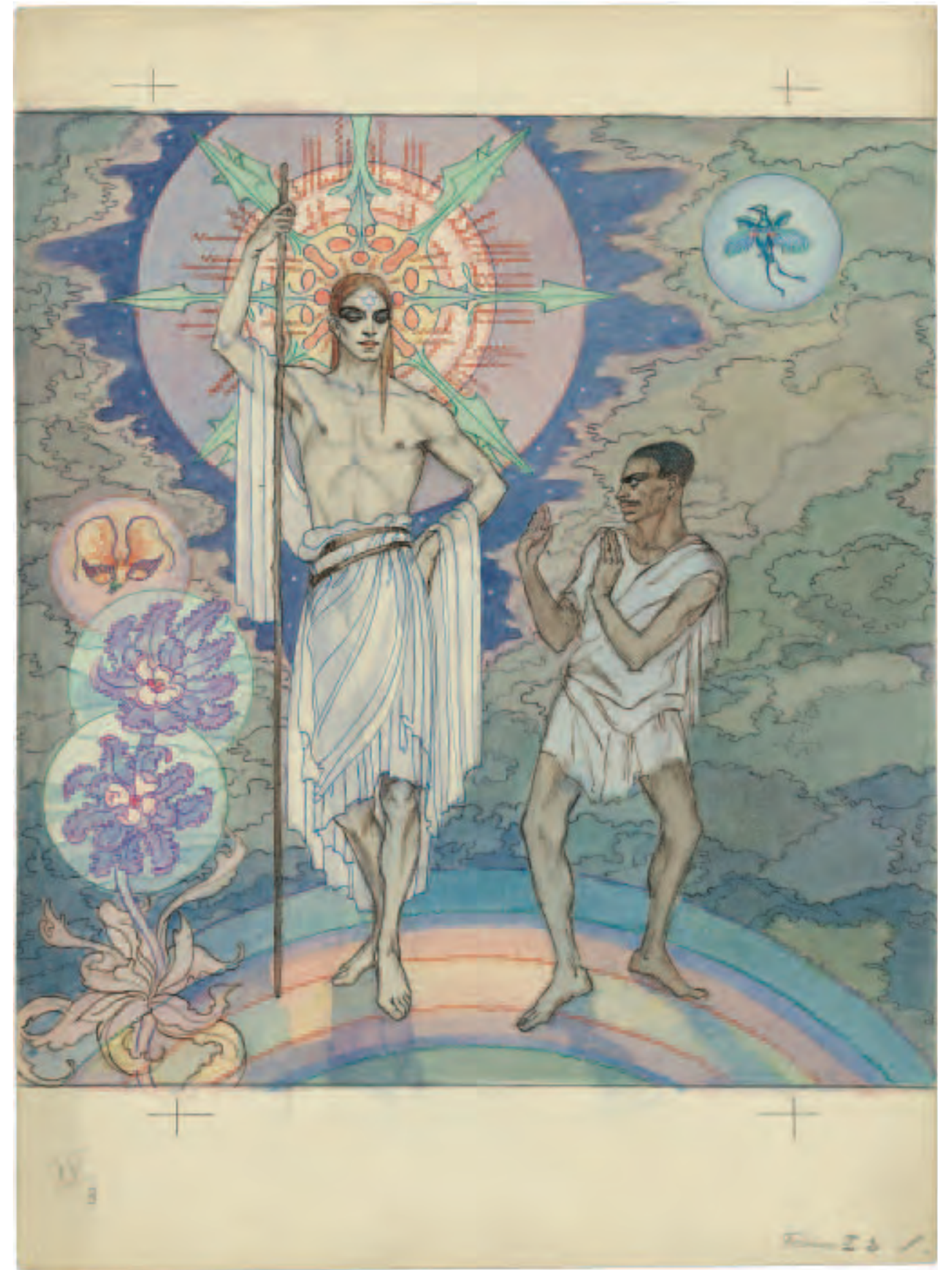
TAFEL 31
»Der hl. Antonius und die Königin von Saba«



TAFEL 32
»Der Gymnosophist«



TAFEL 33
»Simon und Ennoia« (»Hl. Antonius«)



TAFEL 34
»Apollonius und Damis«



TAFEL 35
»Der schlafende Gott«



TAFEL 36
»Die Versuchung des Buddha« (1. Fassung)



TAFEL 37
»Die Versuchung des Buddha« (2. Fassung)



TAFEL 38
»Tod« (»Hl. Antonius«)



TAFEL 39
»Sphinx und Chimäre« (1. Fassung)



TAFEL 40
»Sphinx und Chimäre« (2. Fassung)



TAFEL 41
»Christus am Kreuz«



TAFEL 42
»Frau am Kreuz«

Verzeichnis

Verzeichnis der Abbildungen

ABBILDUNG 1 (S. 11)

Louis Buisseret (1888-1956)
»Selbstbildnis«, 1917
Öl auf Leinwand, 98 x 72 cm
Lüttich, Musée de l'Art Wallon

ABBILDUNG 2 (S. 11)

Jeanne Mammen, Marie-Louise Folcardy, Louis Buisseret im
Brüsseler Atelier, um 1908
Fotografie: Nachlaß Jeanne Mammen

ABBILDUNG 3 (S. 13)

Hans Makart (1840-1884)
»Der Tod der Cleopatra«, 1875/76
Öl auf Leinwand, 191 x 254 cm
Kassel, Staatliche Kunstsammlung, Neue Galerie

ABBILDUNG 4 (S. 14)

Aubrey Beardsley (1872-1898)
»Der Lohn der Tänzerin«, 1894
Zeichnung, 22,2 x 15,9 cm
Fogg Art Museum, Harvard University, Massachusetts

ABBILDUNG 5 (S. 15)

Félicien Rops (1833-1898)
»Der Gehenkte an der Glocke«, 1867
Radierung, 24,2 x 16 cm
Namur, Musée Provincial

ABBILDUNG 6 (S. 16)

Félicien Rops
»Das Opfer«, 1882
Radierung, 24,1 x 16,4 cm

ABBILDUNG 7 (S. 16)

Félicien Rops
Titelblatt für »Les Diaboliques«, 1883
Radierung, 24,2 x 16,1 cm

ABBILDUNG 8 (S. 17)

Louis Buisseret
»Absinth-Trinkerin«, o.J.
Aquarellierte Zeichnung, ca. 17 x 12,5 cm
Nachlaß Jeanne Mammen

ABBILDUNG 9 (S. 18)

Félicien Rops
»Das Glück des Verbrechens«
Radierung, 23,6 x 16,5 cm
aus: Gustave Kahn, Rudolf Klein »Félicien Rops«, Paris o.J., S. 61

ABBILDUNG 10 (S. 19)

Marie-Louise Folcardy
»Die Buße«
Aquarell, Verbleib unbekannt
aus: Kunstgewerbeblatt Heft 10, 27. Jg., 1916, S. 183

ABBILDUNG 11 (S. 21)

Fernand Khnopff (1858-1921)
»D'après Joséphin Péladan 'Le Vice suprême'«, 1885
Illustration zu Joséphin Péladans Roman »Das höchste Laster«
(unter dem Titel »Venus« in der Zeitschrift »Ver Sacrum«, Wien
1898)
Pastell, 23 x 12,2 cm

ABBILDUNG 12 (S. 22)

Fernand Khnopff
»Liebkosungen«, 1896
Öl auf Leinwand, 50,5 x 150 cm
Brüssel, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique

ABBILDUNG 13 (S. 27)

James Ensor (1860-1949)
»Die Todsünden vom Tode beherrscht«, 1904
Radierung, 8,4 x 13,4 cm

ABBILDUNG 14 (S. 28)

Fernand Khnopff
»Die Versuchung des heiligen Antonius nach Flaubert«, 1883
Öl auf Papier, 85 x 85 cm
Brüssel, Privatbesitz

ABBILDUNG 15 (S. 29)
aus: »Friedrich Creuzers Symbolik und Mythologie der Alten
Völker«, Leipzig/Darmstadt, 1819, Abb. XXIV, S. 9

ABBILDUNG 16 (S. 32)
Félicien Rops
»Die Versuchung des heiligen Antonius«, 1878
Farbkreide, 73,8 x 54,3 cm
Brüssel, Bibliothèque Royale Albert I.

ABBILDUNG 17 (S. 32)
Félicien Rops
»Die Frau am Kreuz«, um 1877
Radierung, 27,2 x 21,9 cm
aus: Gustave Kahn, Rudolf Klein »Félicien Rops«, Paris o.J., S. 17

Verzeichnis der Tafeln

TAFEL 1 (S. 39)
»Muse«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
28,9 x 20,5 cm
Werkverz.-Nr.: A 39
nicht sign.
Privatbesitz Berlin

TAFEL 2 (S. 41)
»Der Herzensstecher« (»Don Juan«)
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
32,5 x 13 cm; Blatt: 36,8 x 26 cm
Werkverz.-Nr.: A 24
monogr. u. r.: JM
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 3 (S. 43)
»Tod der Cleopatra«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
24,4 x 23,8 cm
Werkverz.-Nr.: A 51
nicht sign.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 4 (S. 45)
»Johannes der Täufer« (»Jochanaan«)
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
36,8 x 22,4 cm
Werkverz.-Nr.: A 19
nicht sign.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 5 (S. 47)
»Salome«
undat. (um 1908-1914)
Tusche
28,8 x 17,4 cm
Werkverz.-Nr.: A 49
nicht sign.
Privatbesitz Berlin

TAFEL 6 (S. 49)
»Der Narr am Galgen«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
20 x 13,8 cm
Werkverz.-Nr.: A 45
nicht sign.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 7 (S. 51)
»Aschenputtel«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
28,1 x 20,3 cm
Werkverz.-Nr.: A 38
nicht sign.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 8 (S. 53)
»Der goldene Topf«
undat. (um 1908-1914)
Tusche
26 x 23,5 cm
Werkverz.-Nr.: A 44
sign. u. l.: J. Mammen
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 9 (S. 55)
»Tod und Dichter«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
30,7 x 20,8 cm
Werkverz.-Nr.: A 36
nicht sign.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 10 (S. 57)
»Frau mit Absinthglas« (»Moulin rouge«)
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
34 x 23,3 cm
Werkverz.-Nr.: A 47
monogr. u. r.: JM
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 11 (S. 59)
»Das schlafende Mädchen«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
29,8 x 23,5 cm
Werkverz.-Nr.: A 43
nicht sign.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 12 (S. 61)
»Die Kindsmörderin«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
31 x 21 cm
Werkverz.-Nr.: A 46
nicht sign.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 13 (S. 63)
»Sirenen«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
29,1 x 23,8 cm
Werkverz.-Nr.: A 41
sign. u. l.: J. Mammen
Privatbesitz
Provenienz: Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 14 (S. 65)
»Mann und Medusa«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
24,7 x 21 cm
Werkverz.-Nr.: A 28
nicht sign.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 15 (S. 67)
»Beschwörung«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
30,6 x 21 cm
Werkverz.-Nr.: A 18
nicht sign.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 16 (S. 69)
»Mörder und Opfer« (»Reue«)
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
30,3 x 21 cm
Werkverz.-Nr.: A 31
nicht sign.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 17 (S. 71)
»Selbstmörderin«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
23,9 x 30,8 cm
Werkverz.-Nr.: A 50
sign. u. r.: J. Mammen
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 18 (S. 73)
»Mord« (»Nach der Mordtat«)
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
21,5 x 27 cm
Werkverz.-Nr.: A 30
sign. u. r.: JM
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 19 (S. 75)
»Träumereien nach dem Ball«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell u. Feder
33,1 x 25,4 cm
Werkverz.-Nr.: A 42
monogr. u. r.: JM
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 20 (S. 77)
»Traumwoge«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
24,8 x 26,6 cm; Blatt: 26 x 33,2 cm
Werkverz.-Nr.: A 37
nicht sign.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 21 (S. 79)
»Der Totentanz«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
35,8 x 25, 8 cm
Werkverz.-Nr.: A 25
sign. u. r.: J. Mammen
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 22 (S. 81)
»Melancholia« (»Elixiere des Teufels«)
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
Maße unbekannt
Werkverz.-Nr.: A 29
Signatur unbekannt
Verbleib unbekannt

TAFEL 23 (S. 83)
»Begräbnis eines jungen Mädchens«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
34,5 x 25,7 cm
Werkverz.-Nr.: A 21
sign. u. l.: J. Mammen
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 24 (S. 85)
»Hand mit Pierrotkopf«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
29,7 x 21 cm
Werkverz.-Nr.: A 27
nicht sign.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 25 (S. 87)
»Tod des Pierrot«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
32,9 x 23,7 cm
Werkverz.-Nr.: A 35
nicht sign.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 26 (S. 89)
»Pierrot und Putten«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
30 x 12,7 cm; Blatt: 36,8 x 26 cm
Werkverz.-Nr.: A 40
nicht sign.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 27 (S. 91)
»Buddhas Leben und Wirken«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
Maße unbekannt
Werkverz.-Nr.: A 22
Signatur unbekannt
Verbleib unbekannt

TAFEL 28 (S. 93)
»Siddharta, am Fuße eines Baumes sitzend«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
23 x 24,5 cm
Werkverz.-Nr.: A 33
nicht sign.
Privatbesitz Berlin

TAFEL 29 (S. 95)
»Antonius und die sieben Todsünden«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
28 x 21 cm
Werkverz.-Nr.: A 4
sign. u. l.: J. Mammen; verso: unvollendete Skizze (Bleistift)
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 30 (S. 97)
»Einzug der Königin von Saba«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
28,7 x 26,9 cm; Blatt: 37 x 26,9 cm
Werkverz.-Nr.: A 5
nicht sign.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 31 (S. 99)
»Der hl. Antonius und die Königin von Saba«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
31,5 x 27 cm
Werkverz.-Nr.: A 6
monogr. u. r.: JM
Privatbesitz Berlin

TAFEL 32 (S. 101)
»Der Gymnosophist«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
28,5 x 27 cm; Blatt: 37 x 27 cm
Werkverz.-Nr.: A 7
nicht sign.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 33 (S. 103)
»Simon und Ennoia« (»Hl. Antonius«)
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
28,7 x 26,8 cm; Blatt: 37 x 26,8 cm
Werkverz.-Nr.: A 8
monogr. u. l.: JM
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 34 (S. 105)
»Apollonius und Damis«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
28,5 x 27 cm; Blatt: 37 x 27 cm
Werkverz.-Nr.: A 9
nicht sign.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 35 (S. 107)
»Der schlafende Gott«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
28,7 x 26,9 cm; Blatt: 37 x 26,9 cm
Werkverz.-Nr.: A 10
nicht sign.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 36 (S. 109)
»Die Versuchung des Buddha« (1. Fassung)
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
33,8 x 23,7 cm
Werkverz.-Nr.: A 11
nicht sign.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 37 (S. 111)
»Die Versuchung des Buddha« (2. Fassung)
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
28,7 x 26,8 cm; Blatt: 37 x 26,8 cm
Werkverz.-Nr.: A 12
nicht sign.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 38 (S. 113)
»Tod« (»Hl. Antonius«)
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
28,7 x 27 cm; Blatt: 37 x 27 cm
Werkverz.-Nr.: A 13
nicht sign.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 39 (S. 115)
»Sphinx und Chimäre« (1. Fassung)
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
24,2/24,7 x 25,6 cm
Werkverz.-Nr.: A 14
sign. o. r.: J. Mammen
Privatbesitz Berlin

TAFEL 40 (S. 117)
»Sphinx und Chimäre« (2. Fassung)
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
28,8 x 26,8 cm; Blatt: 37 x 26,8 cm
Werkverz.-Nr.: A 15
nicht sign.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 41 (S. 119)
»Christus am Kreuz«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
34,4 x 25,7 cm
Werkverz.-Nr.: A 17
nicht sign.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

TAFEL 42 (S. 121)
»Frau am Kreuz«
undat. (um 1908-1914)
Aquarell, Bleistift u. Tusche
31,2 x 23,5 cm
Werkverz.-Nr.: A 16
nicht sign.
Jeanne-Mammen-Gesellschaft

Photonachweis

ARCHIV FÜR KUNST und Geschichte, Berlin

Abb. 3, 11, 12

FRIEDRICH ROSENSTIEHL, Köln

Abb. 1, 4, 5, 6, 7, 13, 15, 16

REINHARD Friedrich, Berlin

Abb. 2, Tafeln 8, 22, 27

SpeltDOORN, Photo d'art-Kunstfoto, Brüssel

Abb. 14

JEANNE-MAMMEN-GESELLSCHAFT e. V.

ABB. 8, 9, 10, 17, Tafeln 1-7, 9-21, 23-26, 28-42

