GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Delacroix' Tod des Sardanapal : Frauenmord à la manière orientale

Hoffmann-Curtius, Kathrin

1996

https://doi.org/10.25595/1619

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Hoffmann-Curtius, Kathrin: *Delacroix' Tod des Sardanapal : Frauenmord à la manière orientale*, in: Metis : Zeitschrift für historische Frauen- und Geschlechterforschung, Jg. 5 (1996) Nr: 10, 75-84. DOI: https://doi.org/10.25595/1619.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

DELACROIX' TOD DES SARDANAPAL - FRAUENMORD À LA MANIÈRE ORIENTALE*

Kathrin Hoffmann-Curtius

La vieille barbarie asiatique
n'est peut-être pas aussi dépourvue
d'hommes supérieurs que notre
civilisation le veut croire.
Victor Hugo, Les Orientales, 1828

Mit Delacroix' Gemälde vom Tode Sardanapals begann die westeuropäische Bilderproduktion *orientalischer* Gewaltfantasien (Abb. 1). In dem monumentalen Historienbild konzentriert sich die Erzählung auf das Abstechen von Pferden und Frauen.[1] Als solch ein Gemetzel stellt Delacroix' Gemälde des Herrschertodes zugleich auch eine Zäsur in der Bildergeschichte von Morden an anonym bleibenden weiblichen Figuren dar. Hatte Goya unter den Greueltaten des Krieges auch heimtückisches Töten von Frauen als Kabinettstücke für private Käufer vor Augen geführt, so machte Delacroix den Frauenmord *à la manière orientale* in der Pariser Öffentlichkeit salonfähig. Er inszenierte mit dem Sklavinnenmassaker um das Bett des Monarchen herum ein äußerst farbenpächtiges Historienbild aus dem Orient, einem Orient, den Delacroix selbst noch nicht betreten hatte. Zwar wurde das 3,92 mal 4,96 Meter große Ölgemälde von Sardanapals Tod zu einem der Skandalbilder der Ausstellung im Pariser Salon von 1828, es blieb unverkauft und für Jahrzehnte im Atelier des Künstlers, aber keine der Salonkritiken[2] nahm an dem

---

* Der Beitrag ist der Vorabdruck der ersten beiden, leicht gekürzten Abschnitte (von insgesamt 6) des Aufsatzes: "Orientalisierung von Gewalt - Delacroix' Tod des Sardanapal", in: Die Einen und die Anderen - Ethnos und Geschlecht in der visuellen Kultur, hrsg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff u.a. Marburg, Jonas 1996/97.

1 Alain Daguerre de Hureaux, Delacroix, Das Gesamtwerk, ins Deutsche übersetzt, Stuttgart, Zürich, Belser 1994, S.79ff.; Karen Fromm/Barbara Höffer, Repräsentation von Weiblichkeit. Zwei Bilder Eugène Delacroix' im Vergleich: "Griechenland auf den Ruinen von Missolunghi und "Der Tod des Sardanapal", in: Zentrum für interdisziplinäre Frauenforschung der Humboldt-Universität Berlin, Bulletin 11, 1995, S.17-40.

2 Ich beziehe mich auf alle angegebenen Besprechungen des Salons in: A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the Acien Régime to the Restauration, 1699-1827, hrsg. von Neil McWilliam, u.a. Cambridge University Press 1991, Nr.1286-1357, 16 erwähnen das Delacroixsche Bild.

spezifischen Sujet des gewaltsamen Todes mehrerer entkleideter Haremsfrauen Anstoß.

Abb. 1: Eugène Delacroix, *Der Tod des Sardanapal*, 1827

Die Gelassenheit der Zeitgenossen gegenüber dem Frauenmord wiederholt sich bei den Kunsthistorikern des 20. Jahrhunderts, die über dieses Bild schrieben. Als erste spricht Linda Nochlin[3] von "einem Schauplatz, auf dem aus angemessener Entfernung verbotene Leidenschaften - sowohl Fantasien des Künstlers, als auch die des zum Tode verurteilten nahöstlichen Monarchen - ausgelebt werden können." Ich möchte diese Beobachtungen weiterführen. Ich versuche, die

3 Linda Nochlin, "The imaginary Orient" in: Exotische Welten - Europäische Phantasien, Ausst.-Kat., Stuttgart, Cantz, 1987, S.172-180 (übersetzung aus: Art in America, 1985). Nochlin ist eine der ersten, die Edward Saids Thesen in seinem Buch: Orientalism, Routledge 1978 für die Kunstgeschichte reflektiert. Zur Auseinandersetzung mit Said und Nochlin s. John M. MacKenzie, Orientalism. History Theorie and the Arts, Manchester, Manchester University Press 1995, S.42-70, der auch die genderpolitic berücksichtigt.

individualpsychologischen Erklärungen Spectors zu Delacroix' sadistischen Phantasien gegenüber Frauen und Nochlins Ausführungen zur Herrschaft des "Zerstörungskünstlers" Delacroix über Frauenkörper mit einer Analyse des damaligen Diskurses über männliche Herrschaft und im besonderen der über den Orient zu verbinden. Über Bildthema und Textvorlage will ich Delacroix' Komposition in einen Kontext verflechten, der das Gemälde als eine Antwort auf die Todesbilder der *großen Männer* aus der Französischen Revolution zu erkennen gibt.

1. Der Heldentod

Seit der Antike zeichnet die berühmten Männer, die *viri illustres*, die schriftliche Überlieferung ihres Sterbens aus. In der französischen Revolution wurde die Darstellung ihres Todes ins Zentrum der Bildpropaganda für beispielhafte (republikanische) Gesinnung gerückt, und damit waren auch ihre Körperbilder in den unterschiedlichen Sterbesituationen zu Signifikanten für Politik geworden. Der Tod wurde in Bildern des sterbenden Helden oder seines Leichnams repräsentiert. Davids *Marat* z. B. verweist in der spezifischen Anordnung seines Körpers auf den neuen christusgleichen Märtyrertod für die Republik. Häufiger findet sich das seit Poussin traditionsreiche sogenannte "Meleagerschema" des flach aufgebahrten Helden, der von den Umstehenden beklagt wird. Die weiblichen Figuren dramatisieren hierbei zumeist in ihrer ausfahrenden Körpergestik das Außerordentliche, den Exzeß, als Analogon zum Überschreiten der Lebensgrenze, während die Männer sich um disziplinierte Ruhe bemühen. Oder wir treffen auf pathetische Körpergesten der sterbenden Philosophen aus der Antike, die jedoch im Unterschied zu den Schmerzhaltungen trauernder Frauengestalten ihre "vorbildlichen" Devisen für die sie Überlebenden signalisieren sollen.

Mit dem Bildtitel "La mort de Sardanapale" verwies Delacroix auf die damals wie heute berühmten Todesdarstellungen der *grands hommes* so "La mort de Socrates", der Tod des Seneca oder Cato.[4] Er forderte einen Vergleich mit diesen exemplarischen Sterbebildern (für die Republik) heraus, die seit der antiken Literatur dem *exitus* von Tyrannen, Demagogen und Kaisern gegenübergestellt worden waren.[5]

Signifikante Unterschiede sind: Delacroix' Sardanapal kommuniziert weder mit seiner Frau noch einer Geliebten,[6] Freunden oder Dienern, er ist allein dargestellt,

---

4 Gabriele Oberreuter-Kronabel, Der Tod des Philosophen, Zum Sinngehalt eines Sterbebildtypus der französischen Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jhts., München, Wilhelm Fink, 1986.

5 A. Ronconi, Exitus illustrium virorum, Reallexikon für Antike und Christentum, Stuttgart, Anton Hiersemann, 1966, Bd.6, Sp.1258-1268.

6 vgl. Antiochus und Stratonike in: A. Pigler, Barockthemen, Budapest, Berlin, Henschel 1956, Bd. 2, S.348-351.

zur Seite blickend und ohne erkennbare Gefühlsregung. Dies ist umso erstaunlicher, als Delacroix hier kein *exemplum virtutis* wählte, sondern das seit der Antike populäre Beispiel d e s genußsüchtigen Herrschers par excellence. Die verbreitete Kenntnis des letzten Assyrerkönigs beruht auf der Schilderung des antiken Autors Diodorus Siculus, auf die sich der englische Lord Byron in seinem gleichlautenden Drama von 1821 explizit bezog. Sardanapal wird bei Diodorus als König geschildert, der "alle vor ihm an Vergnügungssucht übertraf" und zusammen mit seinen Konkubinen "das Leben einer Frau führte", "mit den Konkubinen zusammen lebte", wie sie "spann", "Frauenkleider trug", "bleiweiß geschminkt war", "sich bemühte, eine weibliche Stimme zu haben" und: er genoß nicht nur Speise und Trank, sondern auch "den [Geschlechts K.H-C]Verkehr nach beider Art ungehemmt".[7] Ein angeblich selbst verfasstes Grabgedicht lautet nach Diodorus Siculus:

> "Wohl bewußt daß du sterblich bist, nähre deinen Mut,
> Ergötze dich an Festen; nichts nützt dir mehr, wenn du tot bist.
> Auch ich nämlich bin Asche, einst König des großen Ninos.
> Das hab'ich, was ich gesehen, geschwelgt und an Liebeslust erlebte; Fülle aber und Reichtum sind dahin."

1827/28 stellte Delacroix sich der Aufgabe, die Tradition der Darstellungen vom Heldentode fortzuführen, indem er wieder ein Todesbild eines berühmten Mannes malte, wenn auch das eines Herrschers aus der orientalischen Antike statt eines *grand homme* aus der griechisch-römischen oder der unmittelbar französischen Vergangenheit. Im Unterschied zu den beistehenden Figuren um Davids *Tod des Sokrates*, die in ihrer differenzierten Gestik die Sprechakte zum Tode des Philosophen zwischen den einzelnen Figuren darstellen sollen,[8] schauen wir bei Sardanapal auf eine farbenprächtige Malerei einer tödlichen Orgie.Bei Delacroix' *Tod des Sardanapal* steht die ausführliche Darstellung von Reichtum, entblößten Sklavinnen, mörderischer Gewalt und Tod im Vordergrund. Der Kampf wird analog zum Bildaufbau etruskisch-römischer Sarkophage unter dem assyrischen Herrscher arrangiert, während er selbst über die Durchführung seines königlichen Befehles, daß "keines seiner Lustobjekte ihn [Sardanapal K.H.-C.] überleben solle"[9] hinwegschaut. Die Betrachter wiederum werden durch die im Bild angelegte Untersicht in das martialische Geschehen im unteren und größten Bildteil

---

7 Spector (wie Anm.1), S.47ff; Andreas Alföldi, Gewaltherrscher und Theaterkönig, in: Festschrift Albert Mathias Friend, Princeton, University Press, 1955, S.16ff. Diodorus Siculus I, 23, 1-3; I, 27, 2. Für die Übersetzung danke ich Hildegard Cancik-Lindemaier.

8 Peter Johannes Schneemann, Geschichte als Vorbild, die Modelle der französischen Historienmalerei 1747-1789, Diss. phil. Giessen, Berlin, Akademie Verlag, 1994, S.170-179.

9 "..aucun des objets qui avaient servi à ses plaisirs ne devait lui survivre" lautet das Zitat aus dem Text im Original, der in dem zweiten Supplement zum Salonkatalog 1827/28 zu Delacroix' Bild beigefügt wurde und vermutlich von dem Maler selbst stammt; zitiert nach Beatrice Farwell, Sources for Delacroix's Death of Sardanapalus, the Art Bulletin XL, March 1958, S.66-71; speziell S.68.

hineingezogen. Akzentuiert und miteinander verbunden wird die leidenschaftliche Gestik des Bildpersonals durch einen Stoffstrom in roter Farbe von links oben nach rechts unten. Auf dieser farbsymbolisch bedeutungsvollen Folie werden wir eines wilden Massakers ansichtig. Die entkleideten Haremsfrauen[10] bieten sich im Sterben dem Betrachter in schönheitlichen Rückenansichten dar. Die Sklavinnen verweisen durch ihre Positionen im Bildaufbau - gegen den roten Malstrom - nach links oben auf den assyrischen Herrscher. In ihm kulminiert der Blick der Betrachter. Jedoch der auf seinem Bett aufgestützte Assyrerkönig in Weiß - wie der "Pascha" auf Fragonards Bild von 1780[11] und mit Delacroix verwandten Gesichtszügen - erwidert den Betrachterblick nicht, sondern wendet sich ab und lenkt seine Augen und damit auch unseren Blick nach rechts. Von hier aus droht die Schwärze der Nacht und der Rauch des gerade entzündeten Scheiterhaufens unter Sardanapals Lager die Farbenpracht des Todeskampfes zu tilgen: "Auch ich nämlich bin Asche, einst König des Ninos", ein Eindruck den weniger das heute stark veränderte Original vermittelt als die ebenfalls im Louvre aufbewahrte Ölskizze dazu. Im Gegensatz zur französischen Bildtradition wird der Tod des Delacroixschen Helden, des einsamen orientalischen Despoten, zu einer Koloratur aus Farben, die die grausame Orgie des Massakers an Sardanapals Sklavinnen intoniert. Ausschweifender Genuß, Schönheit und Tod sind durch die Farben und die Darbietung sowohl des Herrschers auf dem (Toten)Bett als auch seiner sterbenden Konkubinen miteinander vereint. Hier scheint es angebracht mit Louis Antoine de Carraciolis "tableau de la mort" des 18. Jahrhunderts von "une volupté véritable", also "einer wahrhaftigen Wollust" am oder im Tode zu sprechen.[12]

2. Romantischer Orientalismus, Byrons Sardanapal und die Geschlechterdifferenz seit der französischen Revolution

So bestimmt die kunsthistorische Forschung auf die Textquelle als die Erklärung für Delacroix' Bild hinwies und dann, wenn auch etwas zögerlicher, auf Unterschiede zu Delacroix Todesinszenierung aufmerksam machte, so ungenau

---

10 Zu der Popularität der Bilder entkleideter Haremsfrauen - das Phantasma der westlichen Kolonisatoren - s. das reiche Bildmaterial bei Lynne Thornton, La femme dans la peinture orientaliste, Paris, ACR Edition, PocheCouleur, 1993/94.

11 Ebd. S.5 Jean-Honoré Fragonard "Le Pacha", in weißer Seide dargestellt. Die 73+92 cm große Ölmalerei auf Leinwand zeigt insgesamt einen mit Delacroix' Sardanapal verwandtem rotbräunlichen Gesamtton.

12 John McManners, Death and The Enlightenment, Oxford, New York, Clarendon Press 1985, S.334; mit weiteren Ausführungen für das 18. Jh. vgl. Ursula Hilberath, "ce sexe est sûr de nous trouver sensible", Studien zu Weiblichkeitsentwürfen in der französischen Malerei der Aufklärungszeit, Alfter, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften 1993, S.224ff.

blieb die Auswertung.[13] Die Byronsche Tragödie endet im Palast in dem gemeinsamen Liebestod des Königs mit seiner Lieblingssklavin Myrrha, ohne jegliches Massaker!

Warum Delacroix, der große Verehrer sowohl von Byronscher Dichtung als auch von Napoleons Taten, das Abschlachten des Hofstaates zu dem Tod des Monarchen dazuerfand, ist meines Erachtens in der Auseinandersetzung des Malers mit Byrons Drama und dem Orientalismus in Frankreich zu suchen. Der romantische Orientalismus Frankreichs wurde entscheidend geprägt durch den Ägyptenfeldzug Napoleons.[14] Die paradigmatische Erzählstruktur dieser Zeit wird sogar exemplarisch mit der Kampagne Napoleons verglichen, als der imperialen Beherrschung des Orients, die verschoben in der sexuellen Eroberung (der Haremsfrauen) und dem persönlichen Kampf durchgespielt wurde.[15] Der Orient galt hier als das Andere, man betrachtete ihn als ein weibliches Gebiet, in das die männlichen Subjekte eindrangen.[16]

Es hat eine gewisse Wahrscheinlichkeit für sich, daß Delacroix bei der Ausgestaltung seiner Haremsfantasie beziehungsweise der Sardanapalschen Orgie auch von der Geschichte der sechzehnjährigen Haremsfrau Napoleons wußte, die nur der Besitz *eines* (orientalischen) Mannes zu sein hatte. Sie war die einzige, die Napoleon in dem speziell für ihn angelegten Harem gefiel, und die, als Bonaparte sie verlassen hatte, von ihren Angehörigen als untreu verstoßen und von den ägyptischen Behörden durch Halsabschneiden getötet wurde.[17]

Diese in der Napoleonbiographik überlieferte Geschichte wird von Meyer als ein Grundmuster für die Dekonstruktion von Byrons "Giaour" und "Don Juan" herangezogen. In Byrons Lesestück "Sardanapalus: A Tragedy" werden nun die Verlockungen, die der Orient im Unterschied zu den Erwartungen an westliche Männerrollen bot, ausgeführt. Der englische Dichter schilderte den Untergang des assyrischen Königshauses und speziell seines letzten Vertreters, des ausdrücklich als effeminiert beschriebenen Sardanapal, "The she-king,/That less than woman",[18] der die Staatsführung zugunsten seines Lebensgenusses vernachlässigt. Erst seine griechische Konkubine weist ihn auf seine ungeliebten Herrscherpflichten hin, so daß er schließlich ihrem staatspolitischen Rat folgt. Zwar belässt er sie in dem abhängigen Sklavinnenstatus, sucht aber zum Schluß - in für ihn politisch auswegloser Situation - den gemeinsamen Tod mit ihr. (Abb. 2) Caroline Franklin

---

13 Vgl. Thomas Crow, Classicism in Crisis: Gros to Delacroix, in: Nineteenth Century, a Critical History, hrsg. von Stephen Eisenman, London, Thames and Hudson 1994, S.51-77, hier S.75.

14 Das muß auch MacKenzie konstatieren, s. ders. (wie Anm.3) S. 50.

15 Eric Meyer, "I know Thee not, I loathe Thy Race": Romantic Orientalism in the Eye of the Other, English Literary History, Bd. 58, 1991, S.657-699. hier S.668. "The narrative structure of Roantic Orientalism in its paradigmatic form is thus an Egyptian campaign that acts out the imperial motive in the displaced modes of sexual conquest and personal combat."

16 Ebd.

17 Ebd., S.58f.

18 The Works of Lord Byron, hrsg. Ernest Hartley Coleridge, London, John Murray, 1901, Bd.5, A(kt) II, Z(eile) 48-9, S. 39.

konnte Byrons aristokratisch-liberale Kritik an der Monarchie in der Herrscherfigur Sardanapals als der einer verweichlichten Regentschaft herausarbeiten.[19]

Abb. 2
Achille Devéria, 1825

Franklin verwies auf die binäre Rollenfixierung der Geschlechter, die in der Französischen Revolution seit 1793 drakonisch durchgesetzt wurde und die schon seit Rousseau festschrieb, daß die republikanische Tugend mit Männlichkeit identifiziert wurde. Sollten Frauen mehr Macht bekommen, so meinte Rousseau in seinem Brief an D'Alembert, so würden sie ihre Verführungskünste in der Öffentlichkeit einsetzen, und würden die Männer ihrer Herrschaft "empire de Sexe"

19 Caroline Franklin, Byron's Heroines, Oxford, Clarendon 1992. Verweichlichte weil effeminierte Herrschaft ist übrigens noch dazu der Kritikpunkt, der seit der Antike kritiklos bis in die Gegenwart heutiger Altertumsforscher mit der Regentschaft Sardanapals verknüpft wurde. vgl. Alföldi (wie Anm.8).

unterwerfen.[20] Hatte doch auch der Schriftsteller und Staatstheoretiker Montesquieu in dem Kapitel "De la condition des femmes dans les divers gouvernements" seines Schule machenden Werkes "De l'ésprit des lois" (1747) ebenfalls vor dem gefährlichen, weil dem Luxus zugeneigten Einfluß der Frau in der Monarchie gewarnt.[21] In seinen berühmten Persischen Briefen verglich er sogar höchst ironisch die gegenwärtige monarchische Tyrannis Frankreichs mit der despotischen Kontrolle über den Harem in Persien.[22]

Byron übernahm mit der antiken Vorstellung von Sardanapals Herrschaft als der Verweiblichung des Staates die Kritik an der Monarchie.[23] Aber er offenbarte in der ausführlichen Schilderung des effeminierten Herrschers und der staatspolitisch handelnden Sklavin aus Griechenland - es ist das Hauptthema des Stückes - auch die Problematik dieser fixierten Rollenzuschreibungen.[24] Der englische Lord, der, fasziniert vom Transvestismus, diesen auf seinen Orientreisen und in seiner Orientlektüre aufsuchte,[25] stellte die Verlockungen bei der Überschreitung der für die Geschlechter (des Occidents) festgeschriebenen Grenzen zwischen Harem und Staatsgeschäften dar, zwischen privat und öffentlich. Doch Sardanapals größere individuelle Freiheit, sich den Freuden des Lebens statt des martialischen Heroismus für den Staat hinzugeben, birgt die nicht mehr kontrollierbare Gefahr weiblichen, wohlmöglich griechisch republikanischen Einflusses in sich. So wird Myrrha zwar als moralisch überlegen idealisiert, aber sie bleibt Sardanapals Herrschaft unterworfen. Trotz des asymmetrischen Verhältnisses durchbrechen dennoch beide die zeitgenössischen Rollenfixierungen des Westens im antiken Orient, beide engagieren sich in der Liebe und Politik und enden in einem gemeinsamen heroischen Selbstmord im Feuer. Sie deuten eine utopische, nicht lebbare Verbindung für eine aufgeklärte, aber untergehende Monarchie an, die "ein Licht, zur Lehre jederzeit empörten Völkern und Schwelgerfürsten" sein möge.[26] Der Konflikt zwischen feminisierter Monarchie und tugendhafter Republik endet in Byrons Stück ungelöst beziehungsweise: tragisch.

---

20 Jean-Jaques Rousseau, oeuvres complètes, Bd.5, Paris, Gallimard 1995, S.43.

21 Montesquieu beurteilte die Republik als die Staatsform, die den Einfluß der Frau im Staat durch ihre Eingrenzung in die häusliche Sphäre am besten einzufangen wisse Montesquieu, De l'Esprit des lois, tome I, Paris, Garnier 1973, S.114, "Dans les républiques, les femmes sont libres par les lois, et captivées par les moeurs; le luxe en est banni, et avec lui la corruption et les vices."

22 Der 146./147 Brief, zuerst erschienen 1721. Montesquieu, Persische Briefe, übersetzt und hrsg. von Peter Schunck, Philipp Reclam jun. Stuttgart 1991, S.286ff.

23 Franklin (wie Anm.19) S.35.

24 Ebd. S.219.

25 Majorie Garber, Verhüllte Interessen, Transvestismus und kulturelle Angst, Frankfurt a. M., Fischer 1993, S.447ff. (Erstveröffentlichung Routledge, New York 1992).

26 Zitat nach der deutschen Übersetzung von Alexander Neidhardt in: Lord Byron's sämtliche Werke, Berlin, A. Hofmann 1865, Bd.4, S. 275; "but a light to lesson ages, rebel nations and voluptuous princes." K. V, Z. 440ff. in: Byron (wie Anm.18) S.109.

Im Hinblick auf Delacroix' Auseinandersetzung mit dem Byronschen Text bleibt festzuhalten, daß Delacroix im Bilde des sterbenden letzten Assyrerkönigs auch seine Vorstellung von der französischen Monarchie unter dem damaligen bourbonischen Königs Karl X formulieren konnte. Positive Andeutungen in Richtung Republik fehlen bei Delacroix' Sardanapal. Das Charakteristikum Effeminiertheit konnte ganz allgemein als eine Kritik an der Monarchie verstanden werden.

Die monumentale Ausmalung des orientalischen Luxus scheint zugleich aber auch eine *mysterieuse Brücke*[27] zu dem Begehren des Betrachters zu eröffnen. Delacroix zeigte die luxuriöse Lebenswelt des Königs im alten Persien in der Pracht von Stoffen, Schmuck und z. B. den Elephantenköpfen als Bettpfosten an. Ihre Darstellung ist als ein aus der Antike überliefertes Zubehör zum orientalischen Herrscherkult zu lesen. Elephanten, als Demonstration von Macht und Reichtum zogen dort den Triumphwagen des Dionysos oder ihm nacheifernder Herrscher.[28] Sardanapal selbst wird in seiner Haltung auf der prunkvollen Lagerstatt, in seiner erlesenen weißen Kleidung, seinen Ringen an den Zehen und dem Brokat im Décolleté und am Turban als exotischer Fürst gekennzeichnet, der die damalige Norm westlicher Verhaltensmuster für Männer konterkarierte. Dezidiert feminine Züge Sardanapals deutete Delacroix in einer Vorstudie an, die eine Figur mit weiblichen Brüsten in Sardanapals Lagerung auf seinen sprichwörtlich bekannt weichesten Federkissen der Welt, *den plumae Sardanapalis* erkennen lässt.[29]

Hierauf liegt Delacroix' Sardanapal im Unterschied zur Byronschen Vorgabe jedoch alleine. Zwar nimmt der Delacroixsche Sardanapal wie im Byronschen Drama teil an dem als feminin separierten Lebensbereich, aber Delacroix betonte im Unterschied zu Byron die Gewalt, um sich diesen anzueignen. Schließlich gelangt der berüchtigte Monarch erst im Tode und durch seinen Mordbefehl in den endgültigen Besitz seines Hofstaates, des schwarzen Mannes, "seiner" Frauen, der Pferde und damit "seiner" ungezügelten Leidenschaften. Delacroix näherte sich in der Malerei Sardanapals Satz aus dessen Grabinschrift an: "Das hab'ich, was ich gesehen, geschwelgt und an Liebeslust erlebte;"

Während Byron im Sardanapal Drama die männliche Rolle im Austausch und in der Vereinigung mit dem weiblichen Gegenüber zu erweitern suchte, stellte Delacroix die tödliche Gewalt dar, mit der sich eine männliche Annexion angeblich weiblicher Eigenschaften und Lebensbereiche vollzieht. Letztendlich unterscheiden Byron und Delacroix sich in der Art der (medialen) Vorgehensweise, dem

---

27 "Dans la peinture, il s'établit comme un pont mystérieux entre l'âme des personnages et celle du spectateur." vom 8.10.1822 in: Journal de Eugène Delacroix, hrsg. von André Jobin, Paris, Plon, 1932, (Nachdruck 1960) Bd.1 S.17.

28 H.H. Scullard, The Elephant in the Greek and Roman World, London, Thames and Hudson 1974, S.124, 254ff,Pl.XX,b,c, Pl.XXIV,f-h.

29 Spector (wie Anm.1), Abb.11, dort bezeichnet "Sketch for the Massacre at Chios (?), c.1824 Delacroix".

Männlichkeitsbild des *grand homme* im orientalischen Gewand Züge des Dandys zu verleihen,[30] des neuen Idols männlicher (künstlerischer) Elite, das sich sowohl absetzte von dem "supermaskulinen" imago der Tapferkeit des "corps glorieux" napoleonischer Krieger[31], als es sich auch abhob von der homogenen Masse im großstädtischen Getriebe. Nur Byron vergrößerte bei der Schilderung des orientalischen Dandys auch die Handlungsspielräume des weiblichen Parts. Delacroix' Despot hingegen assimiliert das Weibliche.[32] Der einsame *homme supérieur* trennt sich gewaltsam von seinem femininen Gegenüber, um es endgültig zu seinem Eigentum zu machen.

30 L'honnête homme et le dandy, hrsg. Alain Montandon, Tübingen, Narr 1993 (Etudes littéraires françaises:54); Richard Pine, The Dandy and the Herald, Manners Mind and Morals from Brummell to Durrell, Houndsmills, Basingstoke, Hampshire and London, Macmillan Press 1988.

31 Mit dem sich Géricault nach Bryson auseinandersetzte, s. Norman Bryson, Géricault and "Masculinity", in: Visual Culture, Images and Interpretation, hrsg. von Norman Bryson u.a. Hanover, London, Wesleyan University Press, 1994, S.228-259.

32 Vgl. "die nach innen genommene" Frau oder das "männliche Frausein" bei Novalis, Christina von Braun, Männliche Hysterie - Weibliche Askese, Zum Paradigmenwechsel der Geschlechterrollen, in: Die schamlose Schönheit des Vergangenen, Frankfurt, Neue Kritik, 1989, S.51-80.