

# Vom spannungsreichen Dialog zwischen Erzählprosa und bildender Kunst

## *Amadeo de Souza-Cardoso's Légende de Saint Julien L'Hospitalier de Flaubert*

### On the tense Dialogue between Prose and Fine Art

#### *Amadeo de Souza-Cardoso's Légende de Saint Julien L'Hospitalier de Flaubert*

Laura Rosengarten

#### Abstract

**DE** 1912 adaptiert der portugiesische Maler Amadeo de Souza-Cardoso (1887–1918) Gustave Flauberts (1821–1880) *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier* von 1877. Zur Vorbereitung besucht der in Paris lebende Souza-Cardoso gemeinsam mit seiner Frau Lucie die Stadt Rouen — Flauberts Geburtsort und langjährige Wirkungsstätte — sowie die Bretagne, wo er wie schon Flaubert 1875 die Arbeit an ›seiner‹ *Légende* beginnt. Es entsteht ein zwischen mittelalterlicher Prachthandschrift und modernem Künstlerbuch changierendes Buchobjekt. Aber nicht erst Souza-Cardoso setzt den Text in ein komplexes intermediales Spannungsverhältnis, denn der Umgang mit unterschiedlichen textlichen und visuellen Versatzstücken liegt bereits Flauberts Prosa zugrunde.

Mit den Methoden der Intermedialität, Hermeneutik, Ikonografie und Sozialgeschichte betrachtet zeigt sich, dass Bildprogramm und Text in Souza-Cardosos Werk nicht homogen ineinandergreifen, sondern vielmehr in einem spannungsreichen Dialog miteinander stehen.

**EN** In 1912, the Portuguese painter Amadeo de Souza-Cardoso (1887–1918) adapted *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier* (1877) by Gustave Flaubert (1821–1880). In preparation, Souza-Cardoso, who lived in Paris at the time, together with his wife Lucie visited the city of Rouen — Flaubert's birthplace and place of work — and Brittany. There, Souza-Cardoso, like Flaubert in 1875, begins to work on ›his‹ *Légende*. The result is a book object that oscillates between a magnificent medieval manuscript and a modern artist's book. Souza-Cardoso is not the first however, to place Flaubert's text in a complex intermedial relationship. Flaubert's prose itself already consists of various intertextual and intermedial references.

Through Rosengarten's research methods from intermediality studies, hermeneutics, iconography, and social history, it becomes apparent that rather than pictorial program and text in Souza-Cardoso's work meshing homogeneously, they are in a tense dialogue with each other.

Der Maler und Grafiker Amadeo de Souza-Cardoso (1887–1918) gehörte neben Eduardo Vianna (1881–1967) und José de Almada Negreiros (1893–1970) zur ersten Generation des *modernismo português*.<sup>1</sup> Ebenso gehörte Souza-Cardoso zu einer Generation von in erster Linie männlichen Künstlern, die während und an den Folgen des Ersten Weltkriegs starben und darüber teilweise in Vergessenheit geraten sind.<sup>2</sup> In einem seiner wichtigsten Werke, der *Légende de Saint Julien L'Hospitalier* von 1912, adaptierte Souza-Cardoso die gleichnamige Erzählung des bis heute ungleich bekannteren französischen Schriftstellers Gustave Flaubert von 1877 wortgetreu und erweiterte den Text durch aufwändige künstlerische Gestaltung. Souza-Cardoso fertigte nicht nur zweidimensionale Blätter, auf denen Text und Gestaltung miteinander verwoben sind, sondern fasste seine Einzelseiten darüber hinaus in einem kunstvollen Buchobjekt zusammen. Tatsächlich handelt es sich dabei um eine zwiespältige Erweiterung, da die gestalterische Überformung die Erzählung gewissermaßen ›umschreibt‹, obwohl der Maler keine Veränderungen an Flauberts Text vornahm.<sup>3</sup> Vielmehr entsprechen Dekor und Illustrationen dem von Flaubert übernommenen Titel, der nahelegt, den Leser:innen werde ein Heiligenleben geschildert.

Hinter diesem scheinbar harmlosen Titel und der außergewöhnlichen Heiligenfigur verbirgt sich jedoch nur vordergründig ein Legendentext. Tatsächlich handelt es sich um eine komplexe Erzählrosa, die sich zum einen zahlreicher Versatzstücke aus unterschiedlichen Textmedien sowie Bildwerken bedient und die Leser:innen zum anderen auf der Inhaltsebene mit einer schonungslosen Anklage der christlichen Tradition sowie des französischen Imperialismus und Kolonialismus zur Zeit der frühen Dritten Republik konfrontiert. Flauberts Erzählung und Souza-Cardosos *Légende* stehen sich in dem Prachtband von 1912 spannungsreich und darum bemerkenswert aufschlussreich gegenüber.

- 
- 1 Vgl. França 2005, S. 3. Ausführlicher zu Souza-Cardosos Biografie José-Augusto França sowie Fundação Calouste Gulbenkian Lissabon 2007 (Bd. 1).
  - 2 Souza-Cardoso starb 1918 an der Spanischen Grippe. Einen hilfreichen Einblick in diese Generation von Künstler:innen bietet der Ausstellungskatalog von Thurmann, Dornbach und Hüsck 2014.
  - 3 Auch Ana Rita Penado Rodrigues zeigt in ihrer Dissertation, dass Souza-Cardosos Bildprogramm einen von Flaubert abweichenden Text erzeugt, und untersucht die Unterschiede zwischen literarischer Vorlage und Bildprogramm, jedoch kommt ihre Untersuchung anders als der vorliegende Beitrag zu dem Ergebnis, der Maler bereichere Flauberts Erzählung, vgl. Rodrigues 2019, S. 267–410.



In der Fachliteratur wird dieses Spannungsfeld nicht systematisch analysiert. Auf der einen Seite hat sich die differenzierte Flaubert-Forschung noch nicht mit Souza-Cardosos Adaption von 1912 beschäftigt. Auf der anderen Seite führen die weitgehend portugiesisch geprägten Untersuchungen zu Souza-Cardosos *Légende* die literarische Vorlage vorrangig an, um Originalität und Virtuosität des Malers unter Beweis zu stellen, der sich von der literarischen Vorlage zu lösen<sup>4</sup> bzw. ihre spirituellen Qualitäten zu betonen weiß.<sup>5</sup> Darüber hinaus beschränken sich wissenschaftliche Untersuchungen vor allem auf die Motivik des Künstlers,<sup>6</sup> auf die Anleihen bei europäischer und globaler Kunstgeschichte<sup>7</sup> und auf Souza-Cardosos reflexiven und gestalterischen Umgang mit Zeichen und Schrift.<sup>8</sup> Des Weiteren finden sich Studien, die die *Légende* als Buchobjekt, das zwischen mittelalterlichem Manuskript und modernem Künstlerbuch changiert, medientheoretisch, kunsthistorisch sowie materialtechnisch untersuchen.<sup>9</sup>

Häufig zielen die Deutungen weniger auf eine sozialhistorische Einordnung des konkreten Werks als auf eine biografische und psychoanalytische Verortung des nach eigenen Angaben melancholischen und wankelmütigen Malers ab, der in seiner künstlerischen Praxis angeblich Heilung suchte und fand.<sup>10</sup> Zwar fördern diese Untersuchungen immer wieder interessante Aspekte eines jungen Künstlers zutage, der aus der Peripherie kommend in wenigen Jahren Teil des europäischen Kunstzentrums Paris wurde,<sup>11</sup> jedoch scheinen diese Zugänge in erster Linie bemüht, ein möglichst affirmatives Bild des Künstlers zu produzieren. Weitaus aufschlussreicher für die Erforschung des 20. Jahrhunderts als die Aufnahme eines weiteren Akteurs in

---

4 Vgl. Molder 2016, S. 243–270.

5 Vgl. Rodrigues 2019.

6 Vgl. Soares 2020, S. 1–16.

7 Vgl. Grenier 2016, S. 27–31; Molder 2016, S. 243–270.

8 Vgl. Waldegg 2007, S. 92–106.

9 Vgl. Grenier 2016, S. 27–31; Montagner 2015 oder Cruz da Silva 2017.

10 Vgl. Molder 2016, S. 256.

11 Souza-Cardoso kam 1906 aus Lissabon nach Paris. In den Jahren 1911 und 1912 zeigte er erste Arbeiten auf dem *Salon des Indépendents* in Paris, 1913 nahm er an der *Armory Show* in New York, Chicago und Boston und am *Ersten Deutschen Herbstsalon* in Berlin teil. Er stellte seine Zeichnungen *XX Dessins* in der Kunsthochschule in Hamburg aus und nahm 1914 am *London Salon of the Allied Artists's Association* teil. Nach seiner Heirat mit Lucie in Porto konnte Souza-Cardoso aufgrund des Kriegsausbruchs nicht mehr nach Paris zurückkehren. 1916 stellt er seine Werke erstmalig in Portugal aus. 1918 plante er nach Paris zurückzukehren, starb jedoch im Oktober desselben Jahres kurz vor seinem 31. Geburtstag an der Spanischen Grippe; vgl. Alfaro 2016, S. 274–277.

den Kanon vornehmlich männlicher Genies, dürften allerdings kritische Untersuchungen der künstlerischen Avantgarden sowie ihrer bekannten und vergessenen Akteur:innen sein.

An der Souza-Cardoso-Forschung lässt sich beobachten, dass Werkanalysen durch den Fokus auf affirmative Zugänge regelmäßig in den Hintergrund rücken. So liegt mit Blick auf die *Légende* von 1912 bisher auch keine intermediale Analyse, die den Brüchen und Ambivalenzen zwischen Flauberts Erzählung und Souza-Cardosos Buchprojekt nachspürt, vor. Aus meiner Sicht stellt diese Leerstelle ein unbedingtes Forschungsdesiderat dar, weil gerade die verschränkte Analyse beider Werke zeigt, in welchem starkem Kontrast Flauberts und Souza-Cardosos künstlerische Ansprüche zueinanderstehen. D.h., gerade die Analyse des Spannungsfelds zwischen den Werken fördert aufschlussreiche Indizien zutage, die dabei helfen, die inhaltliche sowie formale Agenda des Schriftstellers und des Malers zu deuten und einzuordnen.

Im vorliegenden Beitrag soll also der Versuch unternommen werden, einen Einblick in die Potenziale des besagten intermedialen Spannungsfelds zwischen Flauberts bildgewaltigem Text und Souza-Cardosos aufwändigem Bildprogramm zu geben.<sup>12</sup> Der Fokus der Untersuchung liegt dabei auf der Schlusszene der *Légende*, um Brüche und Ambivalenzen zwischen den Werken exemplarisch nachzuzeichnen. Mithilfe der Engführung interdisziplinärer Forschungsansätze wie der Hermeneutik, Ikonografie, Rezeptions- und Sozialgeschichte sowie Intermedialität soll in Souza-Cardosos Buchprojekt an den Grenzen zwischen Literaturwissenschaften und Kunstgeschichte eingeführt werden.

Bei diesem Unterfangen werden zahlreiche andere Ebenen der Intermedialität zugunsten der Frage ausgeblendet, wie Souza-Cardoso mit der Textvorlage, die er wortgetreu adaptiert, umgeht. Medien eindeutig voneinander zu scheiden, der Prosa etwa narrative und der Malerei visuelle Qualitäten zuzuschreiben, ist ein zum Scheitern verurteiltes Unterfangen. Vielmehr ist der konkrete Untersuchungsgegenstand, die *Légende*, ein anschauliches Beispiel für W. J. T. Mitchells Ansatz, der die Vorstellung von einem reinen Medium verabschiedet und stets von »mixed media« ausgeht.<sup>13</sup> So zeichnet sich Flauberts Erzählung neben zahlreichen Textreferenzen durch die Übersetzung so unterschiedlicher Bildmedien wie Ge-

---

12 Der vorliegende Beitrag ist aus der unveröffentlichten Masterarbeit der Autorin entstanden.

13 Vgl. Mitchell 1995, S. 94–95.

brauchsgrafik und christlicher Glasmalerei aus. Souza-Cardoso hingegen reflektiert aus der Perspektive des bildenden Künstlers die Medien Schrift, Buch sowie Illustration. Andererseits fußt die vorliegende Untersuchung auf der Prämisse, dass sich Grenzbereiche zwischen so unterschiedlichen Medien wie Erzähltext und bildkünstlerischer Gestaltung durchaus erkennen und analysieren lassen. Daher wird in der vorliegenden Untersuchung Irina O. Rajewskys Ansatz, ebenso nicht von »reinen« sondern vielmehr von »individuellen« Medien auszugehen, als hilfreich erachtet.<sup>14</sup> Denn trotz komplexer Überschreitung des herkömmlichen Bildträgers lässt sich in Souza-Cardosos *Légende* die Grenze zwischen dem literarischen Text, der den Ausgangspunkt und den Kern des Werks bedeutet, und der Gestaltung, mithilfe interdisziplinärer Forschungsansätze regelrecht nachzeichnen.

So bildet die wortgetreue Adaption der Erzählung im Folgenden auch den Kern der Untersuchung, die sich der Frage widmet, inwieweit und inwiefern Souza-Cardosos gestalterischer Rahmen den adaptierten Text gewissermaßen umschreibt. Aber zunächst soll mithilfe der Hermeneutik in Flauberts *Légende*, mittels der Rezeptionsgeschichte in die Flaubert-Rezeption zu Beginn des 20. Jahrhunderts und anhand der Ikonografie in Souza-Cardosos Bildprogramm eingeführt werden. Anschließend dienen ausgewählte Beispiele der bildkünstlerischen Gestaltung dazu, Abweichungen zwischen Flauberts Agenda und Souza-Cardosos Projekt herauszuarbeiten und sozialhistorisch einzuordnen, um nachvollziehen zu können, worin die Divergenzen bestehen und welche Potenziale die Engführung unterschiedlicher Medien und die Analyse des spannungsreichen Grenzbezugs zwischen ihnen für die jeweilige Werkanalyse bereithalten.

### 1 Ein hermeneutischer Zugang zu Flauberts *Légende*

Flauberts Plan, die Figur des Saint Julien für eine Erzählung zu adaptieren, bestand bereits 1856.<sup>15</sup> Bis zur Ausarbeitung und Publikation des Themas gegen Ende seines Lebens vergingen allerdings zwei Jahrzehnte, und erst 1877 erschien die *Légende* als Mittelstück des Erzählbandes *Trois Contes*.<sup>16</sup>

---

14 Vgl. Rajewsky 2010, S. 63–65.

15 Vgl. Bart und Cook 1977, S. 29. Jean Giraud geht noch weiter zurück und bemerkt, laut Maxime du Camp habe Flaubert bereits 1847 den Wunsch gehegt, eine eigene Legende des Heiligen Julian zu schreiben, vgl. Giraud 1919, S. 88.

16 Vgl. Flaubert 1877.

Auf der Handlungsebene orientierte sich Flaubert am überlieferten Heiligenleben, betonte jedoch das Jagdmotiv, die Vielgestaltigkeit Julians zwischen Ödipus und heiligem Christopherus und erweiterte den Fluch, mit dem Julian belegt wird. Bei Flaubert wird der Heilige erst, nachdem er beinahe ein ganzes Rudel Hirsche auf einem seiner Streifzüge massakriert hat, vom Leittier mit dem Fluch belegt, er werde seine Eltern ermorden.

In Flauberts *Légende* gehen dieser gängigen, bereits im *Speculum historiale* angelegten Prophetie des Hirsches<sup>17</sup> zwei weitere voraus, die die Ambivalenz und Zerrissenheit des Heiligen Julian vorbereiten, und gleichzeitig den legendenhaften Charakter des Textes steigern. Zum einen verkündet eine Eremitengestalt der Mutter, ihr Sohn würde zum Heiligen; zum anderen teilt ein Bettler Julians Vater mit, sein Sohn würde ein Herrscher werden. Die Eltern sind sich zwar beide im Nachhinein nicht sicher, ob sie sich die jeweilige Erscheinung nur eingebildet haben, glauben aber dennoch an die Prophezeiung und verheimlichen sie voreinander, um ihre Verwirklichung nicht zu vereiteln. Mehr noch: Um die Prophetie zu unterstützen, kümmern sich beide mit großer Hingabe und Fürsorge um den kleinen Julian. Von Seiten der Mutter wird er in musischen Fächern unterrichtet, während der Vater den Jungen auf große Pferde setzt, um seinen Mut und seine Kraft zu stärken. Julian nimmt an allen Lehrstunden geduldig Teil und verhält sich selbst in langen Messen still. Allerdings nur bis zu dem Tag, an dem er in seinen Gebeten von einer Maus gestört wird, die im Mauerwerk der Kapelle zu leben scheint. Von diesem Moment an ist die Saat der Mordlust in Julian aufgegangen, und so muss der Eindringling und Störenfried vernichtet werden. Je mehr Tiere durch Julians Hand sterben, desto mehr wandelt sich sein Blutdurst zur Besessenheit. Auf den vorläufigen Höhepunkt der Grausamkeit folgt die bereits genannte Prophetie des Hirsches. Julian wehrt sich gegen den Fluch. Als er jedoch nacheinander Vater und Mutter versehentlich um Haaresbreite ermordet, flieht er, um seine Eltern zu verschonen.

Im zweiten Teil der Erzählung, der Phase der Adoleszenz, wird Julians Mut und Geschick in kriegerischen Belangen an ganz unterschiedlichen Orten der Welt beschrieben. Die Teilnahme an Kampfeshandlungen trägt ihm Ruhm, Ehre und bald ein neues Zuhause ein. Nachdem Julian den Kaiser von Occitanien befreit hat, ehelicht er dessen Tochter und zieht mit ihr in ein prächtiges Schloss. Schon bald befällt Julian quälende Sehnsucht nach seinen Eltern und der Jagd, jedoch versagt er sich beide Begehren,

---

17 Vgl. Flaubert 1961, S. 94f.

um der Prophetie des Hirschs zu entkommen — bis zu dem Abend, an dem er seine unstillbare Jagdlust nicht mehr zurückhalten kann. In seiner Abwesenheit erreichen seine inzwischen vergreisten Eltern das Schloss; Julians Frau gibt ihnen zu essen und überlässt ihnen das Ehebett. Als Julian im Morgengrauen zurückkehrt, entflammt sein Herz in Eifersucht, da er die zwei Gestalten in seinem Bett für seine Frau und einen Rivalen hält. Ohne zu zögern, sticht er beide tot, um anschließend festzustellen, dass sich die Prophetie des Hirsches nach Jahren der Entsagung und des Hoffens dennoch erfüllt hat.

Nach dem unausweichlichen Mord an den Eltern lässt Julian neben seinem Besitz auch seine Frau zurück und lebt anders als in den mittelalterlichen Überlieferungen in Einsamkeit. So ist es in der letzten Szene, in der ein Aussätziger am anderen Ufer erscheint, Julian selbst, der dem Anderen jeden Wunsch erfüllt. Nachdem er dem Ankömmling über den Fluss geholfen hat, gibt er ihm Herberge und kommt sogar dem Wunsch nach, sich nackt zu ihm zu legen, um ihn zu wärmen. Die auf diesen Liebesdienst folgende Erlösung, in der der Leprakranke zu Christus wird und eng umschlungen mit Julian in den Himmel aufsteigt, hebt sich ebenfalls von den Vorgängerversionen ab. Bei Flaubert wird die Erlösung nicht nur verkündet, sondern erfolgt tatsächlich, und zwar als homoerotische Ekstase und blasphemische Himmelfahrt.

Mit dem letzten Satz der Heiligenlegende ist Flauberts Text allerdings noch nicht beendet, sondern wird um einen merkwürdigen Kommentar ergänzt, der eine eindeutige Quellenlage suggeriert: »Et voilà l'histoire de saint Julien l'Hospitalier, telle à peu près qu'on la trouve, sur un vitrail d'Église, dans mon pays.«<sup>18</sup> Der Erzähler spielt hier vermutlich auf Flauberts Heimatstadt Rouen und das Julianus-Glasfenster im nördlichen Chorumgang der Kathedrale an. Aktualisierte Flaubert also nicht nur eine Heiligenlegende des Mittelalters, sondern überreichte er den Leser:innen auch gleich den Schlüssel für die Interpretation, der den Blick nicht auf einen Ursprungstext, sondern ein Bildprogramm eröffnet?

---

18 Dt.: »Und das ist die Geschichte vom Heiligen Julian dem Gastfreien, wie sie in einem Glasfenster in meinem Land ungefähr dargestellt ist.« Die Seitenangaben beziehen sich auf die fünfte Auflage der Originalausgabe der *Trois Contes* von 1877, vgl. Flaubert 1877, S. 164, Übersetzung von Ernst Hardt, 1912 in der Insel-Bücherei in Leipzig als Band 12 erschienen, wieder abgedruckt in: Flaubert 1961, S. 129.

Zwar tauchen Rouen und die Kathedrale der Stadt immer wieder in Flauberts Prosa auf,<sup>19</sup> dennoch überraschen die zitierten Zeilen, da sie zum einen stilistisch im Kontrast zur *Légende* stehen und zum anderen für den Autor untypisch auktorial («mon pays») daherkommen.<sup>20</sup> Campbell vermutet daher, dass der Schlusskommentar vielmehr einen intertextuellen Bezug zum mittelalterlichen Kolophon herstellen soll, so dass sich Flaubert auf diese Art und Weise weniger als Autor sondern als Sprachrohr ausweist.<sup>21</sup> Aber damit nicht genug: Auch Flauberts Wortwahl irritiert. Er schreibt, hier werde *l'histoire* (nicht die Legende) »à peu près« wiedergegeben. Es lässt sich demnach gar nicht von einem eindeutigen Interpretationsschlüssel sprechen, sondern es handelt sich offenbar um eine ungefähre Lösung — oder sogar um eine falsche Fährte? Die Frage nach Flauberts intertextuellen und -medialen Bezügen, die zunächst so einfach zu beantworten schien, stellt sich bei genauerer Betrachtung als zentrales Moment der Forschung heraus, das bis heute aktuell geblieben ist. So zahlreich wie die Antwortmöglichkeiten sind auch die Forschungsansätze, in denen der Fokus mitunter auf mittelalterliche Vorbilder,<sup>22</sup> auf Texte mit wissenschaftlichem Anspruch des 19. Jahrhunderts<sup>23</sup> sowie auf christliche Bildwerke<sup>24</sup> oder Symbolik<sup>25</sup> gelegt wird. Da im vorliegenden Beitrag der Fokus nicht allein auf Flauberts Erzählung, sondern auf dem intermedialen Spannungsfeld liegt, das Souza-Cardosos *Légende* prägt, bleibt die Frage nach Flauberts intertextuellen und intermedialen Bezügen mit dem Verweis auf die Fachliteratur an dieser Stelle unbeantwortet. Zentraler für die folgende Untersuchung ist mit Blick auf die Einordnung von Souza-Cardosos Buchprojekt die Frage nach der Flaubert-Rezeption im frühen 20. Jahrhundert.

---

19 So betrachtet z.B. Léon in dem Roman *Madame Bovary* (1857) den unteren Teil des Glasfensters mit den Stifterfiguren, kurz bevor Emma Bovary die Kathedrale betritt und die Affäre der beiden beginnt. Die eigentlichen Episoden des Heiligen Julian bleiben im Roman jedoch als Leerstelle zurück; vgl. Flaubert 1990, S. 245–246.

20 Laut Karin Westerwelle handelt es sich hierbei um die einzige Stelle innerhalb des publizierten Œuvres von Flaubert, an der sich der Erzähler mit dem Personalpronomen der ersten Person Singular bezeichnet; vgl. Westerwelle 2009, S. 112.

21 Vgl. Campbell 2010, S. 62.

22 Vgl. Wild 2009, S. 125–140.

23 Vgl. Giraud 2016, S. 1–43.

24 Vgl. Dord-Crouslé 2015, S. 175–188.

25 Vgl. Vinken 2007, S. 830–847.

## 2 Die Flaubert-Rezeption zu Beginn des 20. Jahrhunderts

Als Flaubert 1880 starb, arbeitete er gerade erneut an seinem enzyklopädischen Roman *Bouvard et Pécuchet*.<sup>26</sup> Zur Freude seiner Verleger hinterließ er allerdings reichlich unveröffentlichtes Material, so dass Quantin fünf Jahre nach seinem Tod die erste Gesamtausgabe publizieren konnte.<sup>27</sup> In Frankreich verkauften sich sowohl Flauberts Briefe als auch seine Werke um die Jahrhundertwende so gut, dass immer wieder Neuauflagen für unterschiedliche Käufer:innenschichten herausgegeben wurden. Der Erstausgabe von Charpentier folgte 1905 eine *Nouvelle Édition*.<sup>28</sup> 1910 wurden die *Œuvres complètes* noch einmal veröffentlicht, diesmal von Louis Conard, der die einzelnen Texte wiederum mit Auszügen aus Flauberts Aufzeichnungen, aus der Presse und Literaturkritik abrundete.<sup>29</sup>

Vermutlich um die Abnehmer:innenschicht zu erweitern und so die Absatzzahlen zu erhöhen, erschien 1895 die erste illustrierte Fassung der *Légende* bei Ferroud mit einem Vorwort von Marcel Schwob. Die in Schwarzweiß gehaltenen Grafiken zwischen spröder Neogotik und kontrastreichem Symbolismus steuerte Luc-Olivier Merson bei.<sup>30</sup> 1900 illustrierten und druckten Esther und Lucien Pissarro — ganz in der Tradition der Arts and Crafts-Bewegung — den Text zusammen mit eigens angefertigten Holzschnitten auf der Privatpresse.<sup>31</sup> Die *Société normande du livre illustré* publizierte 1906 einen Prachtband, der versucht, gotisierende Kalligraphie und Rubrizierung mit Illustrationen zu verbinden, die den Stil des mittelalterlichen Glasfensters imitieren.<sup>32</sup> Sechs Jahre später bebilderte Gaston Bussière die *Légende* erneut für Ferroud, diesmal in Farbe und in Anlehnung an den Jugendstil.<sup>33</sup> Im Entstehungsjahr von Souza-Cardosos Buchprojekt kursierten demnach zahlreiche unterschiedliche Ausgaben der *Légende*, einige sogar mit Illustrationen, die Flaubert angeblich zeitlebens verhasst waren: »O illustration ! invention moderne faite pour déshonorer

---

26 Vgl. Flaubert 1881.

27 Vgl. Flaubert 1885.

28 Vgl. Flaubert 1905.

29 Vgl. Flaubert 1910.

30 Vgl. Flaubert 1895.

31 Vgl. Flaubert 1900.

32 Vgl. Flaubert 1906.

33 Vgl. Flaubert 1912.

toute littérature !...«.<sup>34</sup> Auf diese Weise wurde die *Légende* zwar aus dem vom Autor vorgegebenen Zusammenhang der *Trois Contes* herausgelöst, erlangte aber als eigenständiges Werk mehr Sichtbarkeit.

### 3 Flaubert in der Literatur

Neben Souza-Cardoso begeisterten sich zahlreiche Schriftsteller:innen des 20. Jahrhunderts für Flauberts Texte<sup>35</sup> und verfassten sogar Neufassungen der *Trois Contes*.<sup>36</sup> Ein Blick in die zeitgenössische Flaubert-Rezeption in Portugal verdeutlicht, dass der Autor auch in Portugal spätestens seit seinem Tod nicht mehr nur als Geheimtipp, sondern Literaturkritiker:innen als Genie und Schriftsteller:innen als ernstzunehmendes Vorbild galt.<sup>37</sup> So arbeitete sich bspw. Portugals wichtigster Realist Eça de Queirós (1845–1900) zeitlebens an Flaubert ab.<sup>38</sup> Vermutlich kam auch Souza-Cardoso mit Flauberts Texten bereits in Portugal in Kontakt. Zumindest legt der Hinweis in einem Brief an seine Schwester Hélène von 1907, er wolle seine Ausgabe der *Lettres de Flaubert* seinem Freund Eurico Pousada leihen, eine frühe Auseinandersetzung nahe.<sup>39</sup>

Begründen lässt sich dieses Interesse, das später auch Theoretiker wie Jean-Paul Sartre (1905–1980), Michel Foucault (1926–1984) und Jacques Derrida (1930–2004) erfasste, zum einen mit Flauberts Vermächtnis, eine neue Form der Prosa erschaffen zu haben,<sup>40</sup> die sich durch eine Vielzahl

---

34 Flaubert 1930 (Brief an G. Charpentier, 5. Februar 1880): »Oh Illustration! Eine moderne Erfindung, die dafür gemacht ist, die gesamte Literatur zu entehren!«

35 Darunter waren William Faulkner (1897–1962), Marcel Proust (1871–1922), Rainer Maria Rilke (1875–1926) und Franz Kafka (1883–1924), vgl. Vinken 2009b, S. 9. Peter Cersowsky weist darauf hin, dass Kafka Flauberts *Légende* gelesen hat und das Motiv der »sadistischen Besessenheit« für die eigene Prosa adaptierte; vgl. Cersowsky 1983, S. 188.

36 Darunter waren James Joyce (1882–1941) und Gertrude Stein (1874–1946), vgl. Vinken 2009b. Ausführlicher zu Steins Bezugnahme auf die *Trois Contes* vgl. Haselstein 2009, S. 165–182.

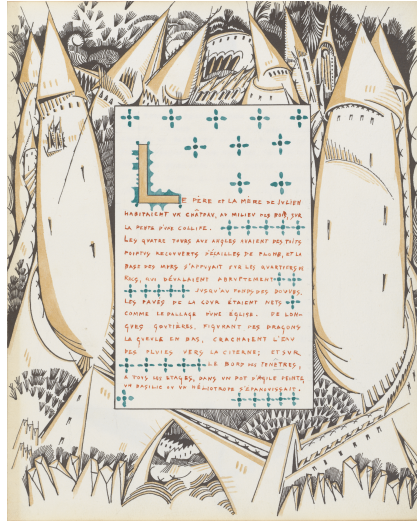
37 Vgl. Machado 1986, S. 443.

38 Vgl. ebd., S. 451. Mit seinem Roman *O primo Basílio* verfasst Eça de Queiros gewissermaßen das portugiesische Pendant zu *Madame Bovary*; vgl. u.a. Haehnel 2004, S. 113–129.

39 Vgl. Molder 2016, S. 34. Flauberts Briefe wurden nach seinem Tod sukzessive von Charpentier veröffentlicht. Erst ab 1910 folgte das bis heute beliebte Sammelwerk *Correspondance*, das in vier Bänden alle erhaltenen *Lettres* bis 1875 versammelt.

40 Vgl. Vinken 2009b, S. 9–10.





als Heilsbringer sondern als unterwerfende, zerstörende und normierende Herrschaftsform vorgeführt wird.

#### 4 Flaubert in der bildenden Kunst

Flauberts radikale Neuinterpretation der christlichen Tradition fand nicht nur bei Schriftsteller:innen des frühen 20. Jahrhunderts Anklang, sondern auch bildende Künstler:innen befassten sich mit der Prosa des Franzosen. Die Legende des Heiligen Julian diente in den 1910er-Jahren neben Souza-Cardoso bspw. auch für Heinrich Campendonk (1889–1957) und Franz Marc (1880–1916) als Vorlage für bildkünstlerische Werke.<sup>43</sup> Souza-Cardoso fertigte seine *Légende* vergleichsweise früh, ob Marc und Campendonk sein Buchobjekt kannten, oder ob sie über Flauberts Erzählung ins Gespräch kamen, als sie sich 1911 bei Sonia (1885–1979) und Robert (1885–1941) Delaunay kennenlernten,<sup>44</sup> ist nicht belegt. Dennoch lohnt ein Blick auf die unterschiedlichen Ansätze von Campendonk und Marc, um einen Einblick in zeitgenössische bildkünstlerische Auseinandersetzungen mit dem literarischen Text zu erlangen. Zumal Campendonks, vor allem aber Marcs Flaubert-Rezeption Gegenstand eines interdisziplinären Forschungsprojekts sind, das von der Literaturwissenschaftlerin und Flaubert-Expertin Barbara Vinken sowie der Kunsthistorikerin und Marc-Expertin Cathrin Klingsöhr-Leroy gemeinsam bearbeitet wird.

Der »rheinische Expressionist« Campendonk verarbeitete Flauberts Erzählung in einem Einzelwerk. Er fokussierte sich in seinem von Kubismus und Orphismus beeinflussten Gemälde *Der heilige Julian trägt Christus über das Meer* von 1915 auf das Christopherusmotiv sowie die homoerotische Erlösungsszene am Ende der Erzählung und blendete beide Aspekte in seinem Bild übereinander.<sup>45</sup> Während Campendonk sich, ähnlich wie seine zeitgenössischen Schriftstellerkolleg:innen, an Flauberts antikerikaler Haltung abarbeitete, fokussierte sich Marc in der Auseinandersetzung mit der Figur des Heiligen Julian vielmehr auf den Themenkomplex Gewalt und Tod, der ihn in seinen zahlreichen Tierkompositionen der Vorkriegszeit ohnehin beschäftigte. Marc nahm die flaubert'sche Prosa auch nicht wie

43 Vgl. Vinken 2009a, S. 65–74.

44 Vgl. Fundação Calouste Gulbenkian Lissabon 2007, S. 143.

45 Vgl. Heinrich Campendonk: *Der heilige Julian trägt Christus über das Meer*, 1915, Tempera, 53,6 × 40,7 cm, Privatbesitz.

Campendonk als Ausgangspunkt für ein einzelnes Werk, sondern setzte sich in zahlreichen Zeichnungen, Skizzen und dem berühmten Gemälde *Tierschicksale* von 1913 mit der Erzählung auseinander.<sup>46</sup> Fasziniert war Marc von Flauberts *Légende* demnach nicht, weil er wie Campendonk in der Himmelfahrtsszene die Absurdität des Erlösungsgedankens erkannte, sondern wegen der Gewalttätigkeit des Heiligen. Marc beschäftigte sich in erster Linie mit dem Motiv der Opferung, bzw. der ungleich monströseren *Entschöpfung* wehrloser Lebewesen, die er, am Erlösungsgedanken festhaltend, als metaphorisches Blutopfer interpretierte.<sup>47</sup>

Aus Marcs Aufzeichnungen zu Beginn des Ersten Weltkriegs geht hervor, dass das Blutopfer damals für ihn von Bedeutung war. Denn er war der Meinung, ein großer Krieg in Europa stelle ein solches Blutopfer dar, das nötig sei, um Europa von Korruption und Dekadenz zu reinigen.<sup>48</sup> Mit dieser aus heutiger Sicht merkwürdigen Auffassung war Marc in Künstler:innenkreisen keinesfalls allein. So bezeichnete etwa Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) den Krieg im berühmten Futuristischen Manifest von 1909 als einzige Hygiene der Welt.<sup>49</sup> Marc fasste den Ersten Weltkrieg auch nicht als Krieg zwischen Feinden auf, sondern als europäischen Bruderkrieg und europäischen Bürgerkrieg. Krieg in Europa bedeutete für den Maler ein revolutionär-emanzipatorisches Erlösungsmoment, das in großem Maßstab realisiere, was die Französische Revolution im kleinen vorbereitet habe.<sup>50</sup> Vermutlich ohne sich der Auswirkungen bewusst zu sein, war Marc der nationalistischen Überzeugung, Deutschland werde den Krieg gewinnen und den Weg frei machen für einen neuen europäischen Geist unter deutscher Führung.<sup>51</sup> Anders als Campendonk las Marc Flauberts Erzählung nicht als kritische Auseinandersetzung mit dem christlich geprägten Erlösungsgedanken, sondern fand darin vielmehr Inspiration für seine schwärmerische Wirklichkeitsauffassung.<sup>52</sup>

---

46 Vgl. Franz Marc: *Tierschicksale*, 1913, Öl auf Leinwand, 195 × 263,5 cm, Kunstmuseum, Basel. Die ersten Zeichnungen zum Thema des Heiligen Julian finden sich in Marcs Œuvre bereits 1908; vgl. Klingsöhr-Leroy 2021, S. 14. Ein aktualisierter Überblick über Marcs Auseinandersetzung mit Flauberts Erzählung vgl. Klingsöhr-Leroy und Vinken 2021.

47 Vgl. Vinken 2009a, S. 66.

48 Vgl. Marc 1987 [1914], S. 162.

49 Vgl. Marinetti 1909.

50 Vgl. Marc 1978 [1914], S. 165.

51 Vgl. ebd., S. 161.

52 Marc nahm ab 1914 freiwillig am Ersten Weltkrieg teil und starb 1916 bei Verdun.



Abb. 3: Amadeo de Souza-Cardoso, *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, 1912, S. 76r (Wölfe)

Abb. 4: Amadeo de Souza-Cardoso, *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, 1912, S. 136r (Charon)

Abb. 5: Amadeo de Souza-Cardoso, *La Légende de Saint Julien l'Hospitalier*, 1912, S. 135r (Herzen)  
© Photo: Carlos de Azevedo, CAM-Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon

Dank der zuvor genannten interdisziplinären Forschung zu Marcs Flaubert-Rezeption können bei Marc und Souza-Cardoso im Umgang mit der literarischen Vorlage gewisse Gemeinsamkeiten festgestellt werden. Womöglich lasen und illustrierten beide Flauberts Erzählung, weil dessen *Légende* im Europa des frühen 20. Jahrhundert geradezu *en vogue* war. Tatsächlich folgten sie mit ihren bildkünstlerischen Programmen aber weniger

dem Programm des Schriftstellers als ihrer jeweils eigenen Vorstellungswelt. Bereits die Form der flaubert'schen *Légende* galt in dieser Zeit als Maßstab für künstlerische Kreation und Innovation. So verfasste Gertrude Stein (1874–1946) mit ihren *Three Lives* von 1909 nicht nur eine eigene Version der *Trois Contes*, sondern brach zudem mit literarischen Konventionen. Bildende Künstler:innen übertrugen nicht nur unterschiedliche Passagen der Erzählung ins Bild, sondern loteten anhand der flaubert'schen Prosa die Grenzen von Text- und Buchmedien für die bildende Kunst aus. Marcs geplante Illustration der *Légende*,<sup>53</sup> aber vor allem Souza-Cardosos Version zeugen von Experimentierfreude und dem Spiel mit Grenzbereichen bildkünstlerischer Gestaltung. So diente Flauberts Prosa für Souza-Cardoso als Ausgangspunkt für ein komplex gestaltetes Buchprojekt, das die Grenzen klassischer Bildträger wie Papier und Leinwand überschreitet, das Buch als gestaltbares, hybrides Medium und Objekt in den Blick nimmt und aus Sicht der bildenden Kunst neu denkt.

### 5 Ein ikonografischer Zugang zu Souza-Cardosos *Légende*

Welche Ausgabe der flaubert'schen *Légende* Souza-Cardoso 1912 vorlag, ist nicht bekannt. Viel eher lässt sich konstatieren, dass der Maler sich, was die *mise en page* angeht, zumindest an keiner der weiter oben genannten Editionen orientierte. Souza-Cardosos *Légende* beginnt mit einer Art Titel- und Bildgalerie, die zunächst auf sechs Seiten Werktitel und Künstlernamen gestalterisch variiert. Danach werden in zehn Einzel- und Gruppenportraits zentrale Figuren der Legende sowie Schlüsselmomente der Heiligenvita illustrativ vorgestellt (Abb. 1). Erst im Anschluss setzt Flauberts Text ein, den Souza-Cardoso per Hand übertragen und mit aufwändigem Dekor geschmückt hat (Abb. 2). Der Maler hält die Dreiteilung des flaubert'schen Texts bei, indem er jedem Kapitel ein Blatt mit der entsprechenden Ordnungszahl voranstellt. Gestalterisch unterscheiden sich Textteil und Bildgalerie. Während sich die in Tinte gezeichnete Bildgalerie durch reduzierte Farbigkeit, starke Frontalität, strenge Profile und variierende Symmetrie auszeichnet, ist das Dekor des Textteils in einem abwechslungsreichen System aus Tintenzeichnungen und Tuschelementen mit erweiterter Farbpalette gehalten. Insgesamt zeichnet sich Souza-Cardosos Stil durch Dekorativität und einen Eklektizismus aus, der sich durch

53 Vgl. Klingsöhr-Leroy 2021, S. 14.



zahlreiche gestalterische Anleihen aus verschiedenen Jahrhunderten und unterschiedlichen Weltregionen bedient.

Konzeptionell weicht Souza-Cardosos *Légende* von herkömmlichen, textgetreuen Illustrationen ab. Zwar besteht sein Bildersystem nicht nur aus dekorativen, sondern auch aus narrativen Elementen, die an Textillustrationen erinnern, allerdings versuchen die Zeichnungen nicht, dem Text treu zu bleiben und ihn, sofern das möglich ist, in eine Bildkomposition zu übertragen. Souza-Cardosos Illustrationen sind vielmehr besondere Begleiterinnen, sie eröffnen den Prachtband und geben inhaltlich das wieder, was dem Künstler subjektiv als zentral erschien und nicht unbedingt das, was Flauberts Erzählung ausmacht. Daraus folgt, dass die Betrachter:innen von Souza-Cardosos *Légende* mit Flauberts Text entweder bereits vertraut sein müssen, um die Zeichnungen zuordnen und dechiffrieren zu können, oder aber, es ergibt sich eine nach Maßgabe des Malers veränderte Narration. Auch innerhalb des Textteils sieht Souza-Cardoso davon ab, die Aussage des Textabschnitts auf derselben Seite bildlich wiederzugeben. Er erzeugt stattdessen ein autonomes System von Bild- und Zeichenelementen, das sich Stück für Stück und im spannungsvollen Dialog mit Flauberts Erzählung erschließen lässt.

Zentral für die vorliegende Untersuchung ist der Befund, dass Souza-Cardoso die Schlüsselszene des jeweiligen Kapitels ausspart. Der Künstler setzt weder das sinnentleerte Massaker an Tieren, welches in der Prophetie des Hirschs gipfelt, noch den blutrünstigen Elternmord oder die homoerotische Vereinigung mit Christus am Schluss der Erzählung ins Bild. Mit dieser Verweigerung der Darstellung tilgt der Künstler auf der Bildebene die Themen Mordlust, Sadismus und Sexualität aus seiner *Légende*. Konkrete Gewalt setzt er nur ein einziges Mal ins Bild. Allerdings geht es in dieser Szene nicht, wie so oft in Flauberts Text, um orgiastischen Blutdurst, sondern ausnahmsweise um eine Notlage. Denn der nur mit einem Stock bewaffnete Julian muss sich — immerhin geht es um sein Leben — gegen ein Rudel Wölfe verteidigen (Abb. 3).

Souza-Cardosos eigenwillige Schwerpunktsetzung legt die Vermutung nahe, dass der Maler mit seiner *Légende* keine textgetreue Illustration der Erzählung anstrebte, sondern ein System aus Zeichnungen und Dekor, das einen eigenständigen Paratext erzeugt. Im Folgenden werden Text und Bild zusammengeführt, um die Abweichungen von und Brüche zwischen den Werken nachzuzeichnen. Als Beispiel dient die blasphemische Schlusszene, die zum einen zahlreiche Schriftsteller:innen und Künstler:innen des frühen 20. Jahrhunderts fasziniert, und an der sich zum anderen das

Spannungsfeld, in dem sich Flauberts Erzählung und Souza-Cardosos Bildprogramm bewegen, sehr gut nachvollziehen lässt.

## 6 Zwischen Blasphemie und Mystik. Die Schlusszene in Souza-Cardosos *Légende*

In der *Légende* lassen sich Brüche und Ambivalenzen zwischen Flauberts Text und Souza-Cardosos Bildprogramm beispielhaft an der Schlusszene ablesen, in der Christus und Julian in einer ekstatischen Vereinigung Auge in Auge in den Himmel aufsteigen. Die Erzählung schließt mit einem geradezu synästhetischen Abgesang auf den christlichen Erlösungsgedanken, indem Flaubert einem unbekannten Heiligen das im katholischen Glauben Christus und Maria vorbehaltene Privileg der Himmelfahrt zuteilwerden lässt und in grotesker Überzeichnung die phallische Qualität dieses Vorgangs betont:<sup>54</sup>

Julien s'étala dessus complètement, bouche contre bouche, poitrine sur poitrine. Alors le lépreux l'étreignit; et ses yeux tout à coup prirent une clarté d'étoiles; ses cheveux s'allongèrent comme les rais du soleil; le souffle de ses narines avait la douceur des roses; un nuage d'encens c'éleva du foyer, les flots chantaient. Cependant une abondance de délices, une joie surhumaine descendait comme une inondation dans l'âme de Julien pâmé; et celui dont les bras le serraient toujours grandissait, grandissait, touchant de sa tête et de ses pieds les deux murs de la cabane. Le toit s'envola, le firmament se déployait; — et Julien monta vers les espaces bleus, face à face avec Notre-Seigneur Jésus, qui l'emportait dans le ciel.<sup>55</sup>

54 Vgl. Vinken 2007, S. 834.

55 Flaubert 1877, S. 164–165. (Übersetzung von Ernst Hardt, Leipzig 1912): »Und Julian breitete sich vollständig über ihn, Mund an Mund, Brust an Brust. Da umschlang ihn der Aussätzige, und seine Augen erfüllten sich plötzlich mit Sternenklarheit, seine Haare verlängerten sich wie Sonnenstrahlen, der Hauch seiner Nüstern bekam die Süßigkeit von Rosen, eine Weihrauchwolke erhob sich vom Herd, und die Wellen draußen sangen. Währenddessen drang ein Strom von Wonnen, eine überirdische Glückseligkeit wie schwellende Flut in die Seele des entzückten Julian, und der, dessen Arme ihn immer noch umschlangen, wuchs, bis daß sein Haupt und seine Füße die beiden Wände der Hütte berührten. Das Dach verschwand, die Himmelswölbung breitete sich über ihnen — und Julian schwebte in die blauen Räume hinauf, von

Die gotteslästerliche Szene wird von katholisch konnotierten Beigaben wie Weihrauch, Rosenduft und Gesang begleitet. Die Motive der Augen, die wie Sterne funkeln, und der Haare, die sich zu Sonnenstrahlen verlängern, überlagern christliche Beigaben mit der heidnischen Vorstellung von stellaren bzw. Sonnengöttern.<sup>56</sup> Anders formuliert: In dieser Szene der phallisch-orgiastischen Ekstase offenbart Flaubert die Transfiguration als ursprünglich heidnische Metamorphose, indem Mythen palimpsestartig unter dem vorgeblich christlichen Text hervorscheinen.<sup>57</sup> Der Schriftsteller überführt den Erlösungsgedanken also nicht nur ins Groteske und Absurde, sondern entlarvt den katholischen Glauben als Farce. Allerdings entsteht ein ganz anderer Eindruck der *Légende*, wenn Souza-Cardosos Bildprogramm gelesen wird.

Denn Souza-Cardoso »illustrierte« die zitierte Textpassage mit einer einsamen Figur auf einem Holzkahn vor der untergehenden Sonne (Abb. 4), so dass die Betrachter:innen kaum an Ekstase denken, sondern eher an Charon auf dem Totenfluss. Säkularisierte Souza-Cardoso also Flauberts groteske Schlusszene, indem er die Darstellung der Himmelfahrt verweigerte? Die Hinzunahme der vorherigen Seite legt eine andere Deutung nahe. Hier umrandet Souza-Cardoso den Textabschnitt, in dem der Aussätze von Julian absolute Liebesbereitschaft verlangt, mit roten Herzen, aus denen eine Flamme züngelt. Zudem setzte er das er das stilisierte Herrschaftssymbol der französischen Monarchie, die *fleur-de-lis* in die Ecken (Abb. 5). Diese Dekorationselemente stehen im Kontrast zu Flauberts anti-monarchistischer und antiklerikaler Prosa, denn neben den royalistischen Lilien erinnern die Herzen an die Herz-Jesu-Ikonographie.

Dabei handelt es sich um eine ursprünglich mittelalterliche Symbolik, die Liebes- und Passionsmystik miteinander verbindet, indem die Verletzung des Fleisches stellvertretend für die Verletzung des Geistes steht.<sup>58</sup> Diese mystische Symbolik wurde im 19. Jahrhundert, noch zu Lebzeiten Flauberts, auch in Frankreich mit Nachdruck wiederbelebt. Die französischen Bischöfe trugen maßgeblich zur Verbreitung des Herz-Jesu-Festes bei, da sie den Papst darum baten, das Fest auf die gesamte römisch-ka-

---

Angesicht zu Angesicht mit unserem Herren Jesus Christus, der ihn in den Himmel trug.«

56 Vgl. Vinken 2007, S. 846.

57 Vgl. ebd., S. 847.

58 Vgl. Vinken 2004, S. 304.



tholische Kirche auszudehnen, was Leo IX. 1856 tat.<sup>59</sup> Zwar wurde der Kult erst 1899 von Leo XIII. bestätigt, indem er die Herz-Jesu-Andacht in den Rang eines Hochfestes erhob.<sup>60</sup> In Frankreich herrschte in monarchistischen Kreisen jedoch die Legende, Ludwig XVI. habe kurz vor seiner Enthauptung den Wunsch geäußert, Frankreich möge sich im Namen des Sacré-Cœur (Herz-Jesu) weihen lassen. Tatsächlich verabschiedete die Regierung der jungen Dritten Republik nach der Niederlage im Deutsch-Französischen Krieg und der Commune de Paris 1872 einen ersten Gesetzesentwurf bezüglich eines nationalen Denkmals.<sup>61</sup> Trotz vehementen Widerstands von republikanischer Seite ging aus dem Vorhaben die monumentale *Basilique du Sacré Cœur du Montmartre* hervor. Ab 1875 wurde also an jenem Ort, von dem die Pariser Kommune ausgegangen war, ein Symbol für den Royalismus errichtet — und nur zwei Jahre später erschienen Flauberts *Trois Contes*.

Die Herz-Jesu-Symbolik entwickelte sich in Frankreich zu einer Art Remedium gegen säkulare sowie sozialistische Tendenzen,<sup>62</sup> und stand andererseits für die aktualisierte Verzahnung politischer und weltlicher Macht, die »König Christus« bereits vorbereitet hatte.<sup>63</sup> Noch heute prangt auf dem Gipfel des Montmartre also ein nationales Denkmal, das für die Tradition des napoleonischen Concordat steht. Vor diesem Hintergrund dürften Bau und Symbolik des *Sacré Cœur*, die das Machtstreben einer christlich-royalistischen Elite *in nuce* symbolisierten, Flaubert geradezu entsetzt haben. Wie aber lässt sich nun Souza-Cardosos Verwendung dieser im Frankreich der Jahrhundertwende politisch enorm aufgeladenen Symbolik einordnen?

Inwieweit dem Künstler die Debatte um die *Basilique du Sacré Cœur* bekannt war, ist nicht belegt, jedoch wurden die Bauarbeiten noch vor dem Ersten Weltkrieg beendet, so dass Souza-Cardoso den Neubau relativ wahrscheinlich während seiner Pariser Jahre kennenlernte. Anzunehmen ist, dass der Künstler weder das umstrittene Gebäude noch die Herz-Jesu-Symbolik als problematisch erachtete, denn er stammte aus einer religiösen Familie und hegte zumindest Interesse für Themen, die eng mit dem Ka-

59 Vgl. ebd., S. 303.

60 Vgl. LthK, Bd. 5, 2006, Sp. 51f. (Hans J. Limburg).

61 Vgl. Driskel 1992, S. 47.

62 Vgl. LthK, Bd. 5, 2006, Sp. 55 (Karl Suso Frank).

63 Vgl. Driskel 1992, S. 47. Auch in Portugal war die Verehrung des Herz-Jesu im 19. Jahrhundert populär, so wurde nördlich von Porto um die Jahrhundertwende ebenfalls eine Basilika erbaut und dem Herz-Jesu geweiht; vgl. Coyle 1999, S. 181.

tholizismus verknüpft waren. So beteuerte er in einem Brief an seine Mutter von 1914, dass er sich aktuell viel mit theologischen Fragen beschäftige und in Augustinus' *Confessiones* »fruchtbare spirituelle Nahrung« finde: »Tenho a meu lado as Confissões do admirável Santo Agostinho aonde encontro um fecundíssimo alimento espiritual. Neste momento entrego-me muito às coisas teológicas.«<sup>64</sup> Diese Formulierung lassen vielmehr auf eine Nähe zum christlichen Glauben als auf eine distanzierte oder gar kritische Haltung wie bei Flaubert schließen. Möglich ist, dass Souza-Cardoso sich zudem mit der Psychologie des Mystizismus auseinandersetzte, denn in seiner Bibliothek befand sich die Dissertation seines Freundes Manuel de Laranjeira *Interpretação psicológica do misticismo. A doença da santidade*.<sup>65</sup>

Des Weiteren sind die letzten beiden künstlerischen Arbeiten, die Souza-Cardoso vor seinem frühen Tod fertigte, bemerkenswert, da sie das mystische Herz-Jesu-Symbol in zwei unterschiedlichen Motiven wiederholen und variieren: Zwar sind die Aquarelle *Sem título (Estigmatização de S. Francisco)* und *Sem título (agrado Coração de Jesus)*<sup>66</sup> von 1918 mit Vorsicht zu betrachten, da sie in inhaltlichem und stilistischem Kontrast zum restlichen Œuvre stehen, erinnern sie durch ihre naive Bildsprache doch eher an laienhafte Pastiches als an Arbeiten eines modernistischen Malers. Die Betrachter:innen sehen sich keinen Karikaturen, Verfremdungen oder modernen Protagonisten am Kreuz mehr gegenüber, sondern zum einen der in grellen Regenbogenfarben vom Himmel gesandten Stigmatisierung des heiligen Franz von Assisi — einem frühen und äußerst prominenten Herz-Jesu-Verehrer und zum anderen Jesus in hieratischer Kreuzgestalt mit flammendem Herzen auf der Brust. Auch die Vorbilder lassen sich leicht identifizieren, so orientiert sich Souza-Cardosos Franziskus an Giotto (1267–1337) *Stigmathe di San Francesco* (1300–1325),<sup>67</sup> während Souza-Card-

64 Souza-Cardoso 2007, S. 208: »Ich habe die *Confessiones* des bewundernswerten Heiligen Augustinus bei mir, in denen ich eine fruchtbare spirituelle Nahrung finde. Momentan beschäftigen mich immer wieder theologische Fragen.«

65 Vgl. Molder 2016a, S. 251: »Psychologische Deutung des Mystizismus. Der Heiligtums-wahn«.

66 Beide Aquarelle *Sem título (Estigmatização de S. Francisco)* und *Sem título (Sagrado Coração de Jesus)* von 1918 befinden sich als Dauerleihgaben aus Privatbesitz im Museu Amadeo de Souza-Cardoso in Amarante, Portugal. In der digitalen Galerie des Museums finden sich beide Werke: <https://www.amadeosouza-cardoso.pt/pt/colecoes/amadeo-2020> (19.01.2023).

67 Es ist möglich, dass Souza-Cardoso die Giotto's Bildtafel, die als Teil napoleonischer Kunsteroberungen 1813 in den Louvre kam, während seiner Zeit in Paris im Original gesehen hat.

osos Christus auf Fra Angelicos (1395–1455) Fresko *Trasfigurazione* (1438–1440) zurückgeht.

Die Diskrepanz zwischen den Aquarellzeichnungen, die Souza-Cardoso vermutlich kurz vor seinem Tod fertigte, und der sechs Jahre zuvor entstandenen dekorativ-spielerischen *Légende* ist eklatant. Die Einordnung in die allgemeine bzw. französische Herz-Jesu-Verehrung wirkt in Bezug auf die Motivik des vorletzten Blatts der *Légende* zunächst womöglich als zu weit gegriffen.

Allerdings kann die Wahl des Künstlers, ein flammendes Herz als Dekorationselement zu wählen und mit dem Herrschaftssymbol der französischen Monarchie zu verbinden, kaum ein zufälliger Einfall aus rein gestalterischen Beweggründen gewesen sein. Zumal der Text auf der Seite die Szene schildert, in der sich Julian entkleidet und zum Aussätzigen legt, um ihn zu wärmen. Möglich ist, dass Souza-Cardoso diese Sequenz, die vorgibt, von absoluter Liebes- und Opferbereitschaft zu handeln, augenzwinkernd mit dem Herz-Jesu als religiöser Liebessymbolik schmückte. Wahrscheinlicher ist, dass der Künstler die homoerotische Qualität der Szene zugunsten einer frommen Deutung ausblendete. Während die Dekoration der *Légende* zunächst so spielerisch wirkt, dass es schwierig scheint, eine eindeutige Interpretation vorzunehmen, unterstützt ein Blick auf Souza-Cardosos Variation der Herz-Jesu-Symbolik in seinen letzten Werken die zweite Deutung. Die Aquarelle wirken, trotz ihres grotesk-naiven Ausdrucks, wie demütige Gebete.

Angenommen, Souza-Cardoso entschied sich bewusst, Flauberts unheimlich körperliche Szene nicht darzustellen, sondern mit mystischer Passions- und Herrschaftssymbolik aufzuladen, dann liest sich diese Entscheidung als eklatante Abweichung vom Inhalt der Erzählung und legt den Gedanken nahe, dass Souza-Cardoso Flauberts Text nicht als Abgesang auf Opferbereitschaft und Erlösungsgedanken interpretierte, sondern als Epiphanie. Auch damit wäre er nicht allein: Bereits der Maler Gustave Moreau (1826–1898), der nicht nur überzeugter Katholik war, sondern Dogma und Ästhetik des Ultramontanismus nahestand, interpretierte Flaubert katholisch.<sup>68</sup>

---

68 Ausführlicher bei Harter 1998; Gustave Moreau: *Tentation de Saint-Antoine*, um 1890, Aquarell, 13,5 × 24 cm, Musée Gustave Moreau, Paris.

## 7 Resümee

Auf den ersten Blick wirkt Souza-Cardosos Buchprojekt von 1912 fortschrittlich, nicht zuletzt weil er einen literarischen Text zum Ausgangspunkt für eine bildkünstlerische Adaption des Buchmediums nutzt, demnach herkömmliche Bildträger wie Leinwand oder Papierbogen überwindet und sich mit der Struktur und Gestaltung des Buches beschäftigt. Zudem lässt sich seine Charon-Figur am Ende der Erzählung als Verweigerung der Himmelfahrtsszene, also als Aktualisierung und Säkularisierung der flaubert'schen Prosa interpretieren. Bei genauerer Betrachtung wird allerdings deutlich, dass Souza-Cardoso im Paris vor dem Ersten Weltkrieg nicht der Einzige war, der sich mit Flauberts Erzählung auf experimentelle Art und Weise beschäftigte. Auch für Gertrude Stein oder Franz Marc galt Flaubert als Inspirationsquelle und Maßstab künstlerischer Kreation. Zum anderen aber, und das ist der ungleich entscheidendere Punkt, bleibt Souza-Cardosos Projekt sowohl formal als auch inhaltlich hinter der Vielschichtigkeit der Erzählung zurück. Flaubert vermag es in seiner intermedialen Adaption eines Legendentexts eine Form zu finden, die so unterschiedliche schriftstellerische Praxen wie Dichtung, Geschichtsschreibung sowie Gesellschaftskritik künstlerisch zu einem dichten Textgewebe zu verbinden mag. Souza-Cardoso hingegen scheint 1912 vielmehr in einer Phase des Adaptierens von und Experimentierens mit Formen gewesen zu sein, in der inhaltliche Auseinandersetzung womöglich eher zweitrangig war. Trotz dieser ungleichen Gegenüberstellung vermag gerade die interdisziplinäre Analyse des Spannungsfeldes zwischen den *Légendes* als aufschlussreicher Interpretationsschlüssel für beide Werke zu fungieren. Denn nur über die genaue Kenntnis des literarischen Textes sowie das Œuvre des bildenden Künstlers, lässt sich die Gestaltung einordnen, und andererseits führen die Fragen aus der ikonografischen Analyse, weshalb die Himmelfahrt mit einer überzeitlichen Charonfigur oder die homoerotische Schlusszene mit dem flammenden Herzen gestaltet ist, zurück zum literarischen Text und der Frage, wie Souza-Cardoso Flaubert interpretiert haben könnte, um zu seiner Gestaltung zu gelangen.

Was im vorliegenden Beitrag allein anhand der Schlusszene exemplarisch nachgezeichnet wurde, ließe sich mit Souza-Cardosos komplettem *Légende*-Projekt durchführen. Denn Maler und Schriftsteller verfolgen auf allen Themengebieten, die Flauberts Erzählung bereithält, unterschiedliche Ziele: Während Flauberts Erzählung bspw. die Julianfigur als hybrides We-

sen zwischen Mensch und Tier sowie Heiligem und Teufel ansiedelt, um die Abgründe des Menschen zu verdeutlichen, findet sich bei Souza-Cardoso das satanische Moment allein in Tiergestalt.<sup>69</sup> Wenn Flauberts Erzählung den Blick weitert und das Christentum in globalen Zusammenhängen verortet, dann geschieht dies, um gegen zeitgenössische Tendenzen eines verklärten Mittelalterbildes anzuschreiben und sowohl die hegemonialen Bestrebungen zu Zeiten der Kreuzzüge als auch Imperialismus und Kolonialismus des zeitgenössischen Frankreich als verheerend anzuprangern. In Souza-Cardosos Gestaltung hingegen treten Versatzstücke außereuropäischer Kunst auf den Plan, um das Bildprogramm mit ästhetischen Chiffren aufzuwerten und die eigene Virtuosität sowie Weltgewandtheit unter Beweis zu stellen.<sup>70</sup>

Der Rückgriff auf das Mittelalter dient Flaubert als Anlass, sich mit Akribie und Genauigkeit in die Materialfülle des Archivs einzuarbeiten, um gegen Nostalgie und die zeitgenössische Geschichtsschreibung wissenschaftlich fundiert anschreiben zu können. Für Souza-Cardoso hingegen stellt das Mittelalter eine willkommene Motivkiste dar, die sich eignet, an die ursprünglich sakrale Aura einer profanierten Hagiographie zu erinnern. Während Flauberts Prosa aktuell bleibt, da der Schriftsteller in seinen Texten erkenntnistheoretische und gesellschaftspolitische Fragen aufgreift, die bis heute keine endgültige Lösung erfahren haben, wirken Souza-Cardosos äußerst dekorative und einfallsreiche Zeichnungen von 1912 wie nostalgische Rückgriffe auf ästhetische Erwägungen des *Fin de siècle*.

Knapp zusammengefasst ließe sich formulieren: Flaubert stellt Julian als schonungslos menschliche Figur dar, in der die Leser:innen die eigenen Abgründe gespiegelt sehen. Souza-Cardoso hingegen verweigert die Darstellung zentraler Momente der Erzählung wie Blutdurst, Elternmord und homoerotische Ekstase und gibt somit Julian gewissermaßen seine Heiligkeit zurück.

Bisher hat die Souza-Cardoso-Forschung die Diskrepanz zwischen literarischem Text und Gestaltung, wie eingangs erwähnt, nicht kritisch analysiert. Dabei hält dieses Unterfangen zum einen die Möglichkeit bereit, den bildenden Künstler mit der differenzierten Flaubert-Forschung zu verbinden, und zum anderen ergeben sich aus der Analyse aufschlussreiche Einblicke in Souza-Cardosos Bild- und Vorstellungswelt, woraus sich eine

69 Vgl. Souza-Cardoso 1912, S. 131r.

70 Ausführlicher zu Souza-Cardosos außereuropäischen Stilaneihen, vgl. Grenier 2016, S. 27–31 sowie Molder 2016, S. 243–270.

Einordnung in die künstlerische Moderne ableiten lässt, die auch Brüche zu formulieren weiß. Gewinnbringender als die affirmative Einreihung in die künstlerischen Entwicklungen des frühen 20. Jahrhunderts sind Beiträge zu einer differenzierten Untersuchung der Klassischen Moderne und ihrer Akteur:innen, die sich nicht scheuen, die problematische Weltsicht eines Franz Marc oder den nostalgischen Ästhetizismus eines Amadeo de Souza-Cardoso zu benennen und zu untersuchen.

Wie psychoanalytische Deutungen eines künstlerischen Werks nahelegen, lässt sich ein Bild nicht komplett von seinem Urheber trennen. Ebenso fließen immer auch Elemente des Zeitgeists sowie der subjektiven Wahrnehmung der Wirklichkeit in das künstlerische Werk ein und bleiben fest mit ihm verbunden. Im Umkehrschluss kann die sozialhistorische Einordnung des Künstlers den Kenntnisk Gewinn über das Werk ergänzen. Die intermediale Untersuchung von Flauberts Erzählung und Souza-Cardosos Buchprojekt dient dabei gewissermaßen als Hilfsmittel und Werkzeug, indem der adaptierte Text als selbstgewählter Hintergrund und Maßstab für Souza-Cardosos *Légende* verstanden wird. Auf diese Weise zeigt sich deutlich, dass die Gestaltung des Malers dem Projekt des Schriftstellers die subversive Kraft nimmt und die Erzählung ›resakralisiert‹. Vor diesem Hintergrund rücken beide *Légendes* als eigenständige Werke und individuelle Medien in den Fokus, zwischen denen auf inhaltlicher und formaler Ebene Spannungen bestehen. Gerade dieser spannungsreiche Dialog birgt das Potenzial, die unterschiedlichen Zielsetzungen klar benennen und nachzeichnen zu können sowie neue Zugänge zum jeweiligen Werk zu eröffnen.

## Bibliographie

- Alfaro, Catarina: »Biographie.« In: Marie-Claude Bianchini und Alice Lecomte (Hrsg.): *Amadeo de Souza-Cardoso* (Ausst.-Kat. Paris, Grand Palais 2016). Paris 2016, S. 274–277.
- Bart, Benjamin F. und Robert Francis Cook: *Legendary Sources of Flaubert's Saint Julien*. Toronto 1977.
- Bianchini, Marie-Claude und Alice Lecomte (Hrsg.): *Amadeo de Souza-Cardoso* (Ausst.-Kat. Paris, Grand Palais 2016). Paris 2016.
- Campbell, Emma: »The Queer Transformations of Flaubert's ›Légende de saint Julien l'Hospitalier‹.« In: *L'Esprit Créateur* 50.1 (2010), S. 62–76.
- Cersowsky, Peter: *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts. Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der »schwarzen Romantik« insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka*. München 1983.

- Cruz da Silva, Ana Margarida: *History, materials and techniques of an artist's book: La Légende de Saint Julien l'Hospitalier by Amadeo de Souza-Cardoso*, Diss. Lissabon 2017.
- Coyle, Laura (Hrsg.): *At the Edge. A Portuguese Futurist. Amadeo de Souza Cardoso* (Ausst.-Kat. Washington D. C./Chicago, The Concoran Gallery of Art/The Arts Club of Chicago 1999/2000). Lissabon 1999.
- Dord-Crouslé, Stéphanie: »La cathédrale de Rouen dans La Légende de saint Julien l'Hospitalier.« In: *Bulletin Flaubert-Maupassant. Les amis de Flaubert et de Maupassant* 31 (2015), S. 175–188.
- Driskel, Michael Paul: *Representing Belief. Religion, Art, and Society in Nineteenth-century France*. State College, PA 1992.
- Flaubert, Gustave: »Correspondance (1877–1880).« In: *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. Bd. 8, 2. Aufl., Paris 1930.
- Flaubert, Gustave: *Bouvard et Pécuchet*. Paris 1881.
- Flaubert, Gustave: *La Légende de Saint Julien l'hospitalier*. Paris 1895.
- Flaubert, Gustave: *La Légende de saint Julien l'hospitalier*. London 1900.
- Flaubert, Gustave: *La Légende de Saint Julien l'hospitalier*. Paris 1906.
- Flaubert, Gustave: *La Légende de Saint Julien l'hospitalier*. Paris 1912.
- Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*. Paris 1990.
- Flaubert, Gustave: *Trois Contes*. 2. Aufl., Paris 1905.
- Flaubert, Gustave: »Trois contes.« In: *Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. Bd. 6, Paris 1885.
- Flaubert, Gustave: *Trois Contes*. 5. Aufl., Paris 1877.
- Flaubert, Gustave: »Trois Contes.« In: *1821–1880. Œuvres complètes de Gustave Flaubert*. Bd. 10, Paris 1910.
- Foucault, Michel: *Schriften zur Literatur*. Frankfurt a. M. 2003.
- França, José-Augusto: *O essencial sobre Amadeo de Souza-Cardoso*. Lissabon 2005.
- Fundação Calouste Gulbenkian Lissabon (Hrsg.): *Amadeo de Souza Cardoso. Fotobiografia* (Catalogo Raisonné, Bd. 1). Lissabon 2007.
- Giraud, Jean: »La genèse d'un chef-d'œuvre. La »Légende de saint-Julien l'Hospitalier.« In: *Revue d'Histoire littéraire de France* 26.1 (1919), S. 87–93.
- Giraud, Sylvie: »»La Légende Saint Julien l'Hospitalier«. La Chasse au cerf, de l'image au texte.« In: *Flaubert. Revue critique et génétique* 15 (2016), S. 1–43.
- Grenier, Catherine: »Amadeo de Souza-Cardoso. Ou le trouble moderne de l'identité.« In: Marie-Claude Bianchini und Alice Lecomte (Hrsg.): *Amadeo de Souza-Cardoso* (Ausst.-Kat. Paris, Grand Palais 2016). Paris 2016, S. 27–31.
- Haehnel, Gisela: *Bovarysme in der Flaubernachfolge. Am Beispiel von »Une vie«, »O primo Basílio« und »Une belle journée«*. Köln 2004.
- Harter, Ursula: *Die Versuchung des Heiligen Antonius. Zwischen Religion und Wissenschaft. Flaubert — Moreau — Redon*. Berlin 1998.



- Haselstein, Ulla: »Un réalisme d'un genre nouveau. ›Trois Contes‹ de Flaubert et ›Trois Vies‹ de Gertrude Stein.« In: Barbara Vinken (Hrsg.): *Le Flaubert réel*. Tübingen 2009, S. 165–182.
- Klingsöhr-Leroy, Cathrin (Hrsg.): *Der große Widerspruch. Franz Marc zwischen Delaunay und Rousseau* (Ausst.-Kat. Kochel am See, Franz-Marc-Museum 2009). Berlin/München 2009.
- Klingsöhr-Leroy, Cathrin und Barbara Vinken: *Krieg als Opfer? Franz Marc illustriert Gustave Flauberts »Legende des Heiligen Julian«*. Zürich 2021.
- Lexikon für Theologie und Kirche (LthK), Bd. 5, 2006, Sp. 51–52 (Hans J. Limburg).
- Lexikon für Theologie und Kirche (LthK), Bd. 5, 2006, Sp. 55 (Karl Suso Frank).
- Machado, Alvaro Manuel: *Les romantismes au Portugal. Modèles étrangers et orientations nationales*. Paris 1986.
- Marc, Franz: »Das geheime Europa.« In: Klaus Lankheit (Hrsg.): *Franz Marc. Schriften, 1914*. Köln 1978, S. 162.
- Marc, Franz: »Im Fegefeuer des Krieges.« In: Klaus Lankheit (Hrsg.): *Franz Marc. Schriften, 1914*. Köln 1978, S. 158–161.
- Marinetti, Filippo Tommaso: »Manifeste du Futurisme.« In: *Le Figaro*. Paris, 20. Februar 1909.
- Molder, Maria Filomena: »La bibliothèque en feu.« In: Marie-Claude Bianchini und Alice Lecomte (Hrsg.): *Amadeo de Souza-Cardoso* (Ausst.-Kat. Paris, Grand Palais 2016). Paris 2016, S. 33–39.
- Molder, Maria Filomena: »La Légende de Saint Julien l'Hospitalier de Flaubert et Amadeo de Souza-Cardoso.« In: *Amadeo de Souza-Cardoso. La Légende de Saint Julien l'Hospitalier de Flaubert*. Faksimile, 2. Aufl., Paris 2016, S. 243–270.
- Montagner, Cristina: *The brushstroke and materials of Amadeo de Souza-Cardoso combined in an authentication tool*, Diss. Lissabon 2015.
- Rodrigues, Ana Rita Penado: *Amadeo de Souza-Cardoso no contexto da modernidade europeia. Contributo para o conhecimento das suas conceções estéticas e plásticas*, Diss. Évora 2019.
- Souza-Cardoso, Amadeo: *La Légende de Saint Julien l'hospitalier*. Lissabon 1912.
- Souza-Cardoso, Amadeo: »Brief an die Mutter, Paris, 21. April 1914. Espólio da Família Sousa Cardoso.« In: Fundação Calouste Gulbenkian Lissabon (Hrsg.): *Amadeo de Souza Cardoso. Fotobiografia* (Catalogo Raisonné, Bd. 1). Lissabon 2007.
- Soares, Marta: »Alvos, dorsos e saltos. Notas sobre os animais em Amadeo de Souza-Cardoso.« In: *Revista Dobra. Pensar com as Artes* 6 (2020), S. 1–16.
- Thurmann, Peter, Anke Dornbach und Anette Hüsch (Hrsg.): *Sterne fallen. Von Boccioni bis Schiele. Der Erste Weltkrieg als Ende Europäischer Künstlerwege* (Ausst.-Kat. Kiel, Kunsthalle zu Kiel 2014). Petersberg 2014.
- Vinken, Barbara: »Blutopfer.« In: Klingsöhr-Leroy, Cathrin (Hrsg.): *Der große Widerspruch. Franz Marc zwischen Delaunay und Rousseau* (Ausst.-Kat. Kochel am See, Franz-Marc-Museum 2009). Berlin/München 2009, S. 65–74.
- Vinken, Barbara: *Flaubert. Durchkreuzte Moderne*. Frankfurt a. M. 2009.



- Vinken, Barbara: »Herz Jesu und Eisprung. Jules Michelets devotio moderna.« In: Bettine Menke und Barbara Vinken (Hrsg.): *Stigmata. Poetiken der Körperinschrift*. Paderborn 2004, S. 295–318.
- Vinken, Barbara: »Marked. Flaubert's ›Légende de Saint Julien l'hospitalier‹ and the Crux of Literature.« In: *MLN* 22.4 (2007), S. 830–847.
- Waldegg, Joachim Heusinger von: »Amadeo de Souza-Cardoso. Otto Freundlich und der Deutsche Expressionismus.« In: Karsten Müller (Hrsg.): *Amadeo de Souza-Cardoso 1887–1918, ein Pionier aus Portugal*, (Ausst.-Kat. Hamburg, Ernst-Barlach-Haus 2007). Bremen 2007, S. 92–106.
- Westerwelle, Karin: »Saint Julien et le mythe de Narcissus, Les images du christianisme chez Gustave Flaubert.« In: Barbara Vinken (Hrsg.): *Le Flaubert réel*. Tübingen 2009, S. 107–124.
- Wild, Cornelia: »›Saint Julien l'hospitalier‹ de Flaubert. Un face à face entre la littérature européenne et le Moyen Âge latin.« In: Barbara Vinken (Hrsg.): *Le Flaubert réel*. Tübingen 2009, S. 125–140.

