

Karen Fromm/Barbara Höffer

Die Femme fatale wird bezwungen?

Salome als „Verdrängungsfigur“ und die Strategie ihrer ästhetischen Bannung bei Gustave Moreau

„Du wandelst über Tote, Schönheit, deren du nicht achtest; unter deinen Juwelen ist das Grauen nicht das unansehnlichste, und zwischen deinen liebsten Berlocken tanzt der Mord verzückt auf deinem stolzen Bauch.“¹

Diese Zeilen Baudelaires imaginieren eine Weiblichkeit, die zwischen Anziehung und Bedrohung, Verführung und Verderben oszilliert und sich im Bild der Salome verdichtet.

Mit einer Fülle von Salomedarstellungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird das Schreckbild einer erotischen Todesbotin aufgerufen, die eine dem Patriarchat eingeschriebene zentrale Weiblichkeitsphantasie, die der Femme fatale, darstellt. Der Typus der Femme fatale verweist auf die motivische Verbindung von Weiblichkeit und Tod, wie sie für die symbolistische Kunst des 19. Jahrhunderts charakteristisch wird.

Was bedeutet diese Koppelung von Weiblichkeit und Tod in der Kunstproduktion?

Die Frau gilt in einer patriarchalen Kultur als ein Nichtzurepräsentierendes, da der weibliche Körper immer als Projektionsfläche für Bilder von Weiblichkeit fungiert. Die Unmöglichkeit der Repräsentation ist ebenfalls signifikant für den Tod, der als etwas, das außerhalb des Erfahrungsbereiches sprechender Individuen liegt, stets kulturell konstruiert erscheint. „Man denkt nicht den Tod, die Leere, das Nicht-Seiende, das Nichts; sondern deren unzählbare Metaphern: eine Art und Weise, das Ungedachte zu umreißen.“² Weiblichkeit und Tod verweisen beide auf etwas, das sie selbst nicht sind und sind daher Repräsentationen eines Anderen. Die Analogie beider Motive ergibt sich also aus ihrer Nichtrepräsentierbarkeit und scheint ihre häufige Verbindung in den Symbolisierungen der Kunstproduktion zu bedingen.³

Im Zentrum unserer Überlegungen wird die Salomefigur als ein Prototyp der ero-

fisch-faszinierenden, dämonisch-destruktiven Frau stehen. In ihr vollzieht sich die Motivkoppelung von Weiblichkeit und Tod, indem die Bedrohlichkeit des Todes der weiblichen Figur zugesprochen und in sie eingeschlossen wird. Weiblichkeit wird in der Gestalt der Salome somit zum „Container“⁴ des Todes, der im Sinne einer Abwehrkonstellation als das Andere des männlichen Subjektes festgeschrieben wird. Diese Verdrängungsstrategie weist das aus der männlichen Selbstdefinition Ausgeklammerte und Abgewehrte als weiblich aus und wird dadurch zur „Überlebensgarantie“⁵ des bürgerlichen patriarchalen Subjektes.

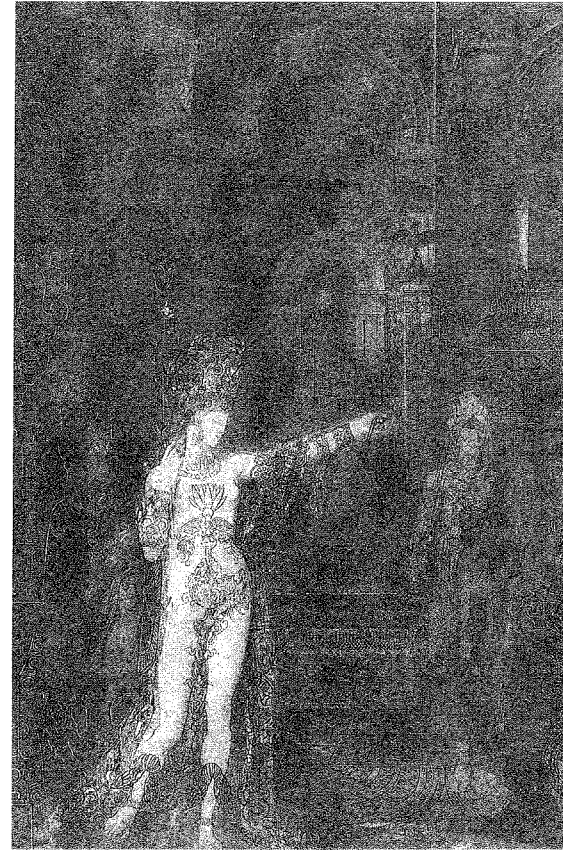
Innerhalb der Kunstproduktion des 19. Jahrhunderts erfährt die biblische Gestalt der Salome eine Metamorphose. Der Bibeltext berichtet von der Tochter der Herodias, deren Tanz dem Tetrarchen Herodes derart gefiel, daß er ihr versprach zu erfüllen, was immer sie wünschte. Auf Geheiß ihrer Mutter forderte sie den Kopf Johannes des Täufers. Während der Text des Neuen Testaments weder den Namen Salomes einführt, noch auf die erotischen Qualitäten ihres Tanzes eingeht, wird Salome in den Darstellungen der symbolistischen Künstler Moreau, Corinth, Beardsley, von Stuck und vieler anderer zur dämonischen Verführerin, deren sexuelle Macht den Tod einfordern kann.

„Aber weder Matthäus, noch Markus, noch Lukas verbreiten sich über den berauschenden Zauber [...] der Tänzerin. Sie bleibt verwischt, geheimnisvoll und verloren in dem fernen Nebel der Jahrhunderte, unfaßbar für die realen, alltäglichen Geister, nur den erschütterten und geschärften Gehirnen zugänglich, die durch Nervenkrankheit hellsehend geworden: spröde auch gegenüber dem Maler des Fleisches, Rubens, der sie in eine flandrische Schlächtersfrau verwandelte; unverständlich allen Schriftstellern, die niemals die aufregende Begeisterung der Tänzerin, die raffinierte Geistesgröße der Mörderin darzustellen vermochten.“⁶

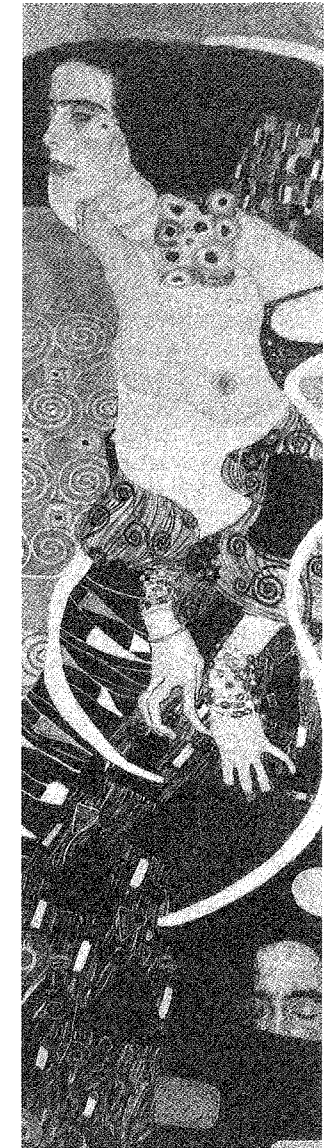
Diese Beschreibung der tanzenden Salome Gustave Moreaus in Huysmans Roman „Gegen den Strich“ zeigt exemplarisch die Wandlung, die die biblische Figur in der symbolistischen Kunstbewegung erfährt. Den Salomedarstellungen des Symbolismus ist die Konzentration auf die weibliche Figur als Akteurin der Szene gemeinsam, die sich, aus dem erzählerischen Kontext herausgelöst, dem Status einer Repräsentationsfigur annähert. Salome wird zu einer Kunstfigur, in die sich die Ängste und Sehnsüchte des männlichen bürgerlichen Subjektes einschreiben. Sie fungiert damit nicht allein als „Container“ des Todes, sondern wird auch zur Projektionsfläche verdrängter Sexualität. Die Verbindung von Erotik und Tod im Typus der Femme fatale läßt beide im Spannungsfeld zwischen Faszination und Bedrohung aufscheinen. Der Tod wird so zu einem Ort der Verheißung, Sexualität erscheint als zerstörerische, bedrohliche Kraft.

Die Faszination, die diese Form imaginierter Weiblichkeit auf symbolistische Künstler ausgeübt hat, wird im besonderen am Werk Gustave Moreaus deutlich, der das Schreckbild einer „Salome fatale“ immer wieder aufgerufen und neu bearbeitet hat. Wie wird die „Verdrängungsfigur“ der Femme fatale von Moreau ins Bild gesetzt? Was verdichtet sich in seiner Vision einer verführerischen und zugleich bedrohlichen Frauenfigur, die wohl nicht nur Anlaß für Kunstbilder ist, sondern selbst auch zum Kunstwerk wird?

Die 1874/76 entstandene „Tätowierte Salome“⁷ möchten wir genauer betrachten, da sie die Kunstfigur der Femme fatale als Produkt einer Verdrängungsstrategie in besonderer Weise ins Bild zu setzen scheint.



1 Gustave Moreau: Tätowierte Salome, um 1874-76, Öl auf Leinwand, 92 x 60 cm, Paris, Musée Gustave Moreau.



2 Gustav Klimt: Salome, 1909, Öl auf Leinwand, 178 x 46 cm, Venedig, Museo d'Arte Moderna.

Moreaus ästhetische Umsetzung stellt die weibliche Gestalt Salomes und ihre unheimlich-erotischen Konnotation in den Vordergrund.

„[...] sie wurde gleichsam die symbolische Gottheit der unzerstörbaren Wollust, die Göttin der unsterblichen Hysterie, die verruchte Schönheit, auserwählt unter allen anderen durch den Krampf, der ihr Fleisch starr und ihre Muskeln hart machte, das

scheußliche, unverantwortliche und gefühllose Tier, das [...] alles vergiftet, was ihr nahe kommt, was sie sieht, was sie berührt.“⁸

Im Gemälde von 1874/76 erscheint von den Figuren der Bilderzählung nur Salome nicht in das Dunkel des Bildraumes integriert, vielmehr wird ihr Körper durch seine Plastizität und sein helles Inkarnat hervorgehoben. Die weiße Nacktheit ihres Körpers wird durch ornamenthaft gestalteten Schmuck und ein bläuliches Tuch ins Blickfeld des Betrachters gerückt. Der rotbraune Bildgrund erscheint wie von einem Netz konturierender Linien überzogen. Während einige Figuren und Elemente nur durch ihre feine Kontur erkennbar werden, sind andere plastisch ausgearbeitet, bleiben jedoch durch ihre rotbraune Farbigkeit mit dem Bildgrund verbunden und sind nur schemenhaft auszumachen.

Das „zeichnerische Verfahren“ verleiht dem Gemälde einen skizzenhaften, nahezu unausgeführten Charakter, der jedoch eine spezifische Bedeutungsqualität konstituiert. Durch den Kontrast zwischen den skizzenhaften Elementen und der ausgearbeiteten Körperlichkeit sowie der exponierten Farbigkeit der Salomefigur wird ihre Bedeutung als entscheidende Akteurin der Szene vermittelt. Gleichzeitig betont dieses Verfahren die Passivität der übrigen Protagonisten, wodurch eine Umkehrung des Verhältnisses von Aktivität und Passivität im Vergleich zur biblischen Textvorlage geschieht. Treten in der neustamentlichen Erzählung Herodias, die ihre Tochter für ihre eigenen Rachepläne einsetzt, und Herodes, der als Herrscher letztendlich den Befehl für die Enthauptung Johannes des Täufers gibt, als Hauptakteure in Erscheinung, betont Moreaus Version der Salomegeschichte die Statuarik dieser Figuren. Der Tetrarch Herodes, der wie stillgestellt auf seinem Thron verharrend, in den Bildgrund integriert wird, erscheint weniger als Handlungsträger denn als ein Teil der Raumarchitektur. Die Darstellung der weiblichen Figur als einzig aktive Protagonistin der Szene verlagert die Bedeutung des Todes als zentrales Sujet auf den weiblichen Körper. Während die meisten Salomedarstellungen den abgeschlagenen Kopf Johannes des Täufers in die Bilderzählung einbeziehen, fehlt in Moreaus „Tätowierter Salome“ der Bezug auf den gemordeten biblischen Helden.⁹ So wird die Konnotation des Todes von der männlichen Figur ganz auf den weiblichen Körper verschoben, der damit allein die dem Bild immanente Todesdrohung repräsentiert.

Mit der Isolierung der Frauenfigur geht eine Reduktion des narrativen Kontextes einher. Die Figuren scheinen in keinen gemeinsamen Handlungszusammenhang eingebunden, was durch fehlende Blickkontakte verstärkt zum Ausdruck gebracht wird. Die Frauengestalt bewegt sich dadurch von einem Status als Erzählfigur hin zu einer Repräsentationsfigur.

Analog der ornamenthaften Ausgestaltung des Bildraumes verweisen die übrigen Figuren nur zeichenhaft auf die Salome-Erzählung. Der Wächter zur Rechten Salomes hält ein allein durch Konturlinien angedeutetes Schwert in der Hand, welches die Ermordung Johannes des Täufers konnotiert. Der Tod selbst wird im Bild nicht vorgeführt, er wird vielmehr assoziativ bedeutet.

Der gesamte Bildraum ist angefüllt mit Ornamentmotiven aus unterschiedlichen kulturellen Zusammenhängen, die eine sakrale und mystische Stimmung vermitteln. Christliche Symbole finden sich neben Ornamenten aus orientalischen Traditionen. Ähnlich Versatzstücken rufen die verschiedenen Motive Bedeutungszusammenhänge auf, die jedoch, da nicht fixierbar, immer einer Vieldeutigkeit verhaftet bleiben.

Diese spezifische Zeichenstruktur findet sich auch auf dem weiblichen Körper selbst, der mit einem filigranen, Schmuck assoziierenden Netzwerk überzogen ist. Wie eine Schrift überlagern gezeichnete ornamentale Formen, aus unterschiedlichen Kunst- und Kulturphasen zitiert, den nackten Körper und transportieren sowohl die Bedeutung einer Todesdrohung als auch die einer sexuellen Macht auf die Gestalt der Salome. Der symbolisch konnotierte Schmuck läßt ihren Körper so zum Zeichenträger werden.

Den Bauch Salomes schmücken die einander zugewandten Köpfe zweier Ungeheuer, die etruskischen Schmuckstücken nachgebildet sind.¹⁰ Diese Ungeheuer deuten ebenso wie das Gorgonenhaupt oberhalb des weiblichen Geschlechts auf die von Salome ausgehende Bedrohung hin. Besonders das Gorgonenhaupt verknüpft die Bedeutungsebene des Todes mit der einer gefahrbringenden weiblichen Sexualität. Läßt sich der Schrecken der Medusa doch als Bild des Kastrationsschocks lesen! In Moreaus Darstellung wird das weibliche Genital durch das Haupt der Medusa gleichzeitig verdeckt und ersetzt, wodurch die Verbindung weiblicher Sexualität mit dem unsagbaren Schrecken, den das Haupt der Medusa erinnert, offengelegt wird. Die Be-Deutung des weiblichen Geschlechts durch das Aufrufen des Mythos thematisiert den Schrecken, der von der weiblichen Sexualität ausgeht, und bannt ihn gleichzeitig. Die Strategie der Bannung über die mythische Struktur funktioniert durch eine Distanzierung, in der Ängste auf die mythische Figur der Medusa projiziert und in ihr eingeschlossen werden.¹¹

Das hier beispielhaft vorgeführte symbolhafte Evozieren von Bedeutung, das Erotik und Tod in der Figur der Salome zusammenführt, findet sich in der Vielzahl der Symbole, die den weiblichen Körper überschreiben und ihn somit in doppelter Weise zu einer Projektionsfläche werden lassen. Die Fülle der Symbole scheint den nackten weiblichen Körper mit Bedeutung zu überladen und ihn dadurch zu verhüllen. Moreaus Bildstrategie kann damit als ein ästhetisches Verfahren der Ornamentalisierung des weiblichen Körpers verstanden werden. Diese Ornamentalisierung wird nicht nur durch das Überschreiben des weiblichen Körpers, in dessen Liniengeflecht der Schmuck Salomes vielfach wiederauftaucht, sondern auch durch das Verflechten von Figur und Bildgrund hervorgerufen. Einer zentralperspektivischen Gliederung des Raumes wird damit entgegengearbeitet, denn ein Davor oder Dahinter ist an vielen Stellen nicht mehr entscheidbar. So ist im Bereich des blauen Tuches nicht zwischen Schmuckstücken des Körpers, Musterformen des Stoffes und Ornamentik der Raumarchitektur zu trennen. Diese Einbindung der Figur in den Raum vermittelt eine Ruhigstellung und Bewegungslosigkeit, die ebenfalls durch die grazile, nahezu somnambul wirkende Haltung Salomes zum Ausdruck kommt. Auf einem Bein stehend, den linken Arm gerade von sich streckend, scheint ihr Tanz angedeutet und zugleich jede Vorstellung von Bewegung getilgt, so unnatürlich und statisch, geradezu stillgestellt erscheint sie. Durch diese Immobilisierung der weiblichen Figur wird die erotische und todbringende Macht des Tanzes und damit auch der für den Typus der Femme fatale charakteristische aktive Gestus in gewisser Weise zurückgenommen.

Das hier beschriebene ästhetische Verfahren der Ornamentalisierung und Stillstellung des weiblichen Körpers kann als eine Form der Verdrängung verstanden werden. Die Salome-Vision Moreaus läßt sich damit in doppelter Weise als Ausdruck einer Verdrängungsstrategie des Todes lesen. Salome als Typus der Femme fatale fungiert im Sinne einer Verdrängung, indem sie als „Container“ die Bedrohlichkeit des

Todes und der Sexualität, das vom männlichen Subjekt Abgespaltene und Abgewehrte, in sich aufnimmt. Eine Verdoppelung dieser Verdrängungsstrategie findet sich bei Gustave Moreau, da Salome als eine „Verdrängungsfigur“ durch das bildstrategische Verfahren überschrieben wird. Dadurch wird die in der Femme fatale eingeschlossene Bedrohung zusätzlich ästhetisch gebannt. Die Überschreibung des nackten weiblichen Körpers konstituiert die weibliche Kunstfigur der Femme fatale im Prozeß einer Ornamentalisierung zum Kunstwerk. Die Stilisierung zum Kunstwerk ist letztendlich als Versuch zu sehen, die todbringende Gefahr, die die Femme fatale motivisch thematisiert, zu bannen. Die dieser Vorstellung von Weiblichkeit zugeschriebene Macht, die die symbolische Ordnung, den Bereich des Logos, der sich selbst als unsterblich setzt, zu gefährden droht, wird in Moreaus Adaption dieses Themas selbst stillgestellt und verdrängt.

Die Ruhigstellung des weiblichen „Containers“ über ein Verfahren der Ornamentalisierung, wie wir es an Moreaus Gemälde dargestellt haben, findet sich in gesteigerter Form bei Gustav Klimt. Das sich im Jugendstil aufhebende Verhältnis des Raumes zur Fläche zeigt sich bei dem symbolistischen Maler annäherungsweise durch das Einweben der Figur in den Bildraum und das zeichnerische Überschreiben des weiblichen Körpers.

Klimts „Salome“ aus dem Jahre 1909 zeigt die weibliche Figur in gestreckter Profilansicht als mondäne Femme fatale. Die Volumendarstellung des Körpers wird zugunsten flächig-ornamentaler Formen weitestgehend verdrängt. Der weibliche Körper selbst wird zum Ornament, Salome zum eleganten Dekorationsstück. Moreaus Versuch, die im Typus der Femme fatale eingeschlossene Todesdrohung zu bannen und zu töten, erfährt bei Klimt damit eine Radikalisierung.

- 1 Charles Baudelaire: Hymnus auf die Schönheit, in: Charles Baudelaire: Die Blumen des Bösen/Les Fleurs du Mal, 4. Aufl., München 1991, S. 51 ff.
- 2 Jabés zitiert nach T. H. Macho: Metaphern des Todes. Zur Logik der Grenzerfahrung, Frankfurt a.M. 1987, S. 6.
- 3 Weiblichkeit kann in unzähligen Variationen als „Container“ des Todes semantisiert werden. Während im Motiv der „schönen Leiche“ die Frau den Tod erleidet und eine „Tötung des Todes“ vollzogen wird, versinnbildlicht die femme fatale als Todbringende die Gefahr des Todes. Zum Motiv der „schönen Leiche“ vgl., Elisabeth Bronfen: Die schöne Leiche. Weiblicher Tod als motivische Konstante von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis in die Moderne, in: Renate Berger u. Inge Stephan (Hg.): Weiblichkeit und Tod in der Literatur, Köln, Wien 1987.

- 4 Den Begriff des „Containers“ übernehmen wir von Christa Rohde-Dachser. Christa Rohde-Dachser: Expedition in den dunklen Kontinent, Berlin, Heidelberg 1991.
- 5 Ebd., S. 117.
- 6 Joris Karl Huysman: A Rebours (Gegen den Strich), ins Deutsche übersetzt von M. Capsius, Berlin 1897, zitiert nach Hans H. Hofstätter: Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende, Köln 1978, S. 232f.
- 7 Die Benennung des Gemäldes ist nicht eindeutig. Es findet sich sowohl der Titel „Die tanzende Salome“ als auch der der „Tätowierten Salome“, in dem bereits auf die spezifische Bedeutungsstruktur des Gemäldes zu verwiesen werden scheint.
- 8 Joris Karl Huysmans: Gegen den Strich. Roman. Aus dem Franz. übersetzt von Hans Jacob, Zürich 1965, S. 130.

- 9 Auch in Moreaus zahlreichen Salomebearbeitungen finden sich Darstellungen Salomes mit dem Kopf Johannes des Täufers, als eine mit einem Lichterkranz umgebene „Erscheinung“ oder auch mit Salome im Blickkontakt verbunden, so daß sich ein Liebesverhältnis assoziieren läßt.
- 0 Vgl. Pierre-Louis Mathieu: Gustave Moreau: Leben und Werk mit Cœvre-Katalog, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1976, S. 124.

- 11 Vgl. dazu die Mythostheorie von Hans Blumenberg, der im Mythos eine Strategie der Entmachtung des „Absolutismus der Wirklichkeit“ sieht, indem der Mythos das Befremdliche, Bedrohliche und Angstauslösende benennbar und erzählbar macht. Hans Blumenberg: Arbeit am Mythos, Frankfurt a.M. 1979.