

Femme Fatale – Entwürfe

Einleitung

Über die Femme fatale ist doch schon alles gesagt! – Dieser auch unter den Kunsthistorikerinnen durchaus verbreiteten Auffassung steht die Faszination eines Weiblichkeitsentwurfes entgegen, der auch und gerade heute immer wieder zu Aktualisierungen führt.

Filme wie „Das Verhängnis“ (Louis Malle, F/GB 1992) oder „Basic Instinct“ (Paul Verhoeven, USA 1991), zuletzt „Die Enthüllung“ (Barry Levinson, USA 1994), Neuzensurierungen der „Lulu“ oder „Salome“ wie auch Videoclips von Madonna (siehe dazu den Beitrag von Ulrike Bergermann in diesem Heft) beweisen eine andauernde Präsenz und Wirksamkeit der „Femme fatale“, deren Reiz gerade in ihrer Rätselhaftigkeit und Vieldeutigkeit liegt.

Wohl wissend, daß die derzeitige Geschlechterforschung weniger an Frauenbildern als an Konstruktionen des Geschlechts generell interessiert ist, haben wir dennoch für das vorliegende Heft diesen Schwerpunkt gewählt. Daß die Bilder der Femme fatale auch und immer wieder Thema der Gender studies sind, offenbar also auch auf Forscherinnen einen nachhaltigen Reiz ausüben, scheint offensichtlich: Der kritischen Sicht steht offenbar die Lust am Gegenstand nicht entgegen.

Die Protagonistinnen sind historische wie mythologische Figuren, die sich durch eine unerhörte Überschreitung der für Frauen geltenden Konventionen ausgewiesen haben: Den Liebesangriff. Ihre klassischen Ausprägungen sind Delila, Judith und Salomé mit ihren vielen späteren Schwestern, die insbesondere im späten 19. Jahrhundert die Gemüter erhitzen. Der scheinbar vernunftbestimmte Mann gerät durch sie in den Bann der Leidenschaft und erfährt eine tiefe Bedrohung seiner ‚gepanzerter‘ Identität.

Wie kaum ein Weiblichkeitsimago ist die Femme fatale an das Bild gebunden. Ihre Bilder spiegeln ebenso angstbesetzte wie lustbetonte Entwürfe einer dämonisierten Weiblichkeit, die sich als ‚fatale‘ erweist – als unheilvoll, verderblich und tödlich. Sie ist eine exklusive Gestalt und prägt Ausnahmesituationen. Ihre Zeit ist die Nacht und ihr Ort ein herausgehobener Raum: eine Bühne.

Auf der Ebene der polarisierten Frauenbilder zwischen Hure und entsexualisierter Heiliger bzw. Mutter bezeichnet die Femme fatale eine dämonische Verführerin von großer sinnlicher Ausstrahlung. Gerade die Macht ihrer Erotik unterscheidet sie von anderen Weiblichkeitskonstruktionen wie der Femme fragile oder der Heroine.¹ Die Grenzen zum ‚furchtbaren Weiblichen‘, das in der Medusa gefaßt ist, sind fließend, doch erscheint sie stets in der Maske der Schönheit. Es sind, und darüber besteht in der Literatur Einigkeit, „Schöpfungen der männlichen Phantasie, zugleich aber Sinnbilder einer unterworfenen Männlichkeit, die im Eros die Qual, in der Wollust die Grausamkeit, im Weib die kaltblütige Beherrscherin sehen.“²

Als Kunstprodukt stellt die Femme fatale die – vielleicht zu gute – Verkörperung der „falschen Identität einer Frauenmarionette“³ dar, die nicht zufällig in Zeiten schwankender Geschlechterstereotypen Hochkonjunktur hat – „Weiblichkeit als Maske- rade.“⁴ So steht den Femme fatale-Phantasien der letzten Jahrhundertwende der sozialhistorische Befund des Mannes entgegen, der den immensen gesellschaftlichen Rollenerwartungen immer weniger gewachsen schien.⁵ Der weibliche Körper bildet, indem er das radikal Andere repräsentiert, eine Projektionsfläche sadomasochistischer Wünsche und Sehnsüchte, der Unterwerfung wie der Vergeltung.

Die Femme fatale ist, wie Christa Rohde-Dachser schreibt, die 'narzißtische' Frau, die in sich selbst ruht, die Leidenschaft bis hin zur tödlichen Raserei weckt, ohne ihr selbst zu verfallen.⁶ Damit ist auch die Abgrenzung zu den mythischen rasenden Mänaden bezeichnet: Sie ist die kühl Berechnende, die sich nicht selbst die Hände schmutzig macht, und die doch den Tod mit sich führt.

Sie verfügt über ein autonomes sexuelles Begehren, über eine Sinnlichkeit, die nicht manipulierbar ist: Sie entscheidet selbst über ihre – vorwiegend männlichen – Opfer. Die Femme fatale ist eine Provokation, die die bestehende Ordnung außer Kraft setzt – in der Regel bei Strafe des Untergangs. Oscar Wildes Salome wird ebenso wie Wedekinds Lulu getötet; d.h. die realen Frauen werden mit dem Tod, den sie zugleich selbst repräsentieren, bestraft, während das Bild der Femme fatale in der wiederhergestellten (patriarchalen) Ordnung überdauert.⁷

Es ist ein Spiel der verkehrten Rollen: Hier ist es die Frau, die sich als 'böse Nym- phe' die Objekte ihrer Begierde unterwirft, indem sie Begehren weckt. Für Rohde-Dachser bildet sie damit einen radikalen Gegenentwurf zur Freudschen Konstruktion der „kastrierten“ Frau, der dem Mann „die Unwesentlichkeit des Phallus vor Augen“ führt.⁸ Andererseits sieht sie im Typus der Femme fatale in ihrer Todesgebundenheit letztlich aber auch eine Aufrechterhaltung männlicher Weiblichkeitsmythen, die die Frau zur Kunstfigur, zum „Container“ machen, um verborgene Todesängste abzu- wehren.

Angesichts jüngerer Untersuchungen zur Geschlechtsidentität wie sie im Bereich der Gender studies von Judith Butler oder Theresa Wobbe und Gesa Lindemann vorgelegt wurden⁹, erscheint „weiblich“ ohnehin nicht länger als feststehender Begriff, sondern als Terminus einer Relation im Ergebnis sozialer und historischer Prozesse innerhalb der patriarchal strukturierten Gesellschaft.

Es ist auffällig, daß die wichtigsten Impulse zur Erforschung der Femme fatale vor allem von der Literaturwissenschaft¹⁰ (siehe dazu den Beitrag von Carola Hilmes in diesem Heft) und der psychoanalytischen Kulturforschung ausgingen und weniger von der Kunstgeschichtsschreibung, die gleichwohl seit den siebziger Jahren ein zunehmendes Interesse an der Darstellung eines breiten Spektrums starker Frauenfiguren aufweist.¹¹ Damit haben sich auch die Forschungsschwerpunkte verlagert.

Wir haben in diesem Heft den zeitlichen Bogen der Untersuchungen weit gespannt: Er reicht vom ausgehenden Mittelalter bis zur Gegenwart, wobei der Schwerpunkt auf dem späten 19. Jahrhundert liegt, das ja bekanntermaßen besonders reich an derartigen Bildern war. Kerstin Hengevoss-Dürkop untersucht zwei Relieftafeln eines spätmittelalterlichen Johannes-Altars zur Salome-Geschichte. Marianne S. Meier geht in ihrem Beitrag der konstruierten Femme fatale der Holbein-Forscher nach.

Daß Femme fatale-Vorstellungen kaum als weibliche Freiheitsphantasien taugen

bzw. zur Durchsetzung von Fraueninteressen nur sehr bedingt nutzbar sind, ist immer wieder gesagt worden. Die Beiträge von Annegret Friedrich und Daniela Mondini bringen dafür eindrucksvolle Beispiele.

Wir stellten uns trotzdem die Frage, ob die Auseinandersetzung mit Femme fatale-Entwürfen durch Frauen nicht doch ein subversives Potential freizusetzen vermag – ohne damit gleich die vitalistische Sicht einer Camille Paglia zu teilen.¹²

Ein Blick auf die Rezeptionsgeschichte von Max Klingers „Neuer Salome“ (1893) scheint ex negativo diese These zu untermauern: So meinten männliche Zeitgenossen, Klingers Skulptur passe eher in ein psychologisches als in ein Kunstmuseum.¹³ Das aus der Unsicherheit erwachsene Bemühen um Pathologisierung zeigt, daß von Souveränität im Umgang mit diesen Bildern und Projektionen offenbar keine Rede sein konnte.

Um die bildnerischen Mittel zu Salomes ästhetischer Bezwingung geht es auch in dem Beitrag von Karen Fromm und Barbara Höffer über Gustave Moreaus „Salome“.

Der Name Salomes wurde allmählich zum Inbegriff für die Femme fatale überhaupt, wurde gar als ihr „Gattungsname“¹⁴ rezipiert. In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg konstatierten Beobachter einen regelrechten „Salome-Koller“.¹⁵ Die Eigendynamik der medialen Präsenz der Bilder führte schließlich zu der grotesken Situation, daß Klingers polychrome Salome-Plastik in der Literatur als Salomes „wirkliches Bildnis“¹⁶ bezeichnet wurde.

Die Möglichkeiten des Salome-Stoffes, wie ihn 1891 Oscar Wilde als Drama gefaßt hatte, nutzten zwei beherzte und erfahrene Hollywood-Frauen im Jahre 1923 für ihre Version der Salome-Geschichte: Katharina Sykora zeigt in ihrem Beitrag, wie über die filmischen Mittel der Triumph des begehrenden Blickes einer Frau gestaltet wird, jener Blick Salomes, der selbst noch ihren Untergang dominiert.

Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang auch die jüngst erschienene Untersuchung von Catherine Clément zur Opernheldin¹⁷, einer der Verkörperungen der „modernen Hexe“. Zwar führt diese eigentlich durchweg ihre Niederlage vor, indem auch ihre Überschreitungen zumeist mit dem Tod bestraft werden, dennoch singt sie jeden Abend prachtvoll aufs neue. Insbesondere in der Sterbearie ist sie überaus mächtig und unsterblich: „Hier triumphiert die Widerstandsfähigkeit der weiblichen Stimme inmitten und gegen ein sie zum Tode verdammendes kulturelles Medium.“¹⁸

Cléments Überblendung ihrer Heldinnen mit der Figur der Hysterikerin eröffnet eine Dimension der Rezeption, die auch das „Ferment einer Revolte“¹⁹ zu aktivieren vermag.

Schließlich macht dies den besonderen Reiz des Femme fatale-Themas aus: die Macht der Bilder jenseits des Dualismus bloßer künstlerischer bzw. künstlicher Konstrukte auf der einen und der Lebensrealität von Frauen auf der anderen Seite. Es zeigt sich, daß die Femme fatale als Metapher erotischer Stärke und Herausforderung, eines Machtkampfes auf Leben und Tod, nicht nur die Rede über Leidenschaft und Begehren ermöglicht, sondern potentiell auch subversive Kraft besitzt.

Annette Dorgerloh/Annegret Rittmann

- 1 So wie sie zur Jahrhundertwende von den Schauspielerinnen Clara Ziegler (Heroine), Sarah Bernhardt (Femme fatale) und Eleonora Duse (Femme fragile) verkörpert wurden. S. Ausstellungskat. des Dt. Theatermuseums München: Claudia Balk (Hg.): *Theatergöttinnen. Inszenierte Weiblichkeit*. Frankfurt am Main 1994.
- 2 Werner Hofmann: *Das irdische Paradies*. München 1991³, S. 222.
- 3 Catherine Clément: *Die Frau in der Oper*. Stuttgart 1992 (dt.), S. 90.
- 4 S. Liliane Weissberg (Hg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt a.M. 1994.
- 5 So stieg die Selbstmordrate von Männern im späten 19. Jh. enorm an. S. *Geschichte des privaten Lebens*, Bd. 4, hg. von Michelle Perrot, Frankfurt a. Main 1992 (dt.), S. 610
- 6 Christa Rohde-Dachser: *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*. Berlin/Heidelberg 1991, Kap. „Zwischenreiche“, S. 108ff.
- 7 S. hierzu v.a. Elisabeth Bronfen: *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik*, München 1994.
- 8 Rohde-Dachser, a.a.O., S. 109.
- 9 Judith Butler: *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a.M. 1991. – Denkachsen. Zur theoretischen und institutionellen Rede vom Geschlecht, hg. von Theresa Wobbe und Gesa Lindemann. Frankfurt a.M. 1994.
- 10 U.a. H.-J. Schickedanz: *Femme fatale. Ein Mythos wird entblättert*. Dortmund 1983. – Gerd Stein: *Femme fatale – Vamp – Blaustrumpf*. Frankfurt 1984. – Irmgard Roebing (Hg.): *Lulu, Lilith, Mona Lisa. Frauenbilder der Jahrhundertwende*. Pfaffenweiler 1989, oder *Carola Hilmes, a.a.O.*
- 11 U.a. Mechthilde Hatz: *Frauengestalten des Alten Testaments in der bildenden Kunst von 1850-1918*. Heidelberg 1972. – Allen, V. N.: *The Femme Fatale. A study of early development of the concept in midnineteen century portry and painting*. Boston 1979. – Sibylle Brasi: *Der Kuß der Sphinx: Weibliche Gestalten nach griechischem Mythos in der Malerei und Graphik des Symbolismus*. Münster 1992. – Erika Bornay: *Las hijas de Lilith*. Madrid 1990.
- 12 Camille Paglia: *Masken der Sexualität*. Berlin 1992 (dt.); dies.: *Der Krieg der Geschlechter*, Berlin 1993 (dt.).
- 13 Josef Strzygowski, Wien 1932, zit.n. Max Klinger: *Die Neue Salome. Meisterwerke aus dem Museum der bildenden Künste Leipzig*, hg. von Susanne Heiland. Leipzig (1983).
- 14 Paul Schumann: *Max Klinger II. (Ausstellungsrezension 1893)*, zit.n. Dieter Gleisberg: *Die Muse der Dekadenz*, In: *Die Neue Salome, a.a.O.*, S. 20.
- 15 H. Daffner: *Salome. Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst*. München 1912, S. 338.
- 16 Ernst Wilhelm Bredt: *Die Bilder der Salome*. In: *Die Kunst für Alle*, Jg. 1903, S. 253.
- 17 Catherine Clément, wie Anm. 3.
- 18 Elisabeth Bronfen über Catherine Clements „Die Frau in der Oper“, In: *Verlagsprospekt dtv, Herbst 1993*, S. 56.
- 19 Catherine Clément, a.a.O., S. 311.