

DIE FEMME FATALE, ODER: nur nicht den Kopf verlieren

Catherine McCormack

Im Jahre 1918 beauftragte Oskar Kokoschka (1886–1980) die Puppenmacherin Hermine Moos (1888–1928) mit der lebensgroßen Nachbildung seiner ehemaligen Geliebten Alma Mahler (1879–1964). Aufgrund zahlloser Aktstudien konnte er die genauen Maße von Mahlers Körper liefern und führte bis ins Detail aus, wie sich die Puppe anzufühlen habe. Aus gefiederter Schwanenhaut und mit Pferdehaar gestopft, nannte Kokoschka die groteske Puppe seine „stumme Frau“, steckte sie in verschiedene Gewänder, malte und fotografierte sie in unterschiedlichen Posen (Kat. ##–##) und ließ sich angeblich sogar von ihr in Kaffeehäuser und die Oper begleiten. Die Puppe spukt durch sein Archiv, absurd posierend als Odaliske oder in bizarren Yoga-ähnlichen Posen, und erscheint neben dem Künstler in seinen Gemälden.

Nach Almas Abgang (hin zum Altar mit ihrem neuen Geliebten Walter Gropius) projizierte Kokoschka seine erotische und emotionale Obsession, seine Begierde für eine Frau, die ihn abgewiesen und sein ungeborenes Kind abgetrieben hatte, auf diesen Gegenstand. (Dass er sich zur gleichen Zeit auch von schweren Wunden an Körper und Geist erholte, die er an der ukrainischen Front erlitten hatte, legt nahe, dass es in diesem makabren Rollenspiel wohl noch um einiges mehr ging.) Die gefiederte Puppe war ein jämmerliches Objekt, über das er im Gegensatz zu realen Frauen allein die Kontrolle hatte – sie scheint ihren Zweck erfüllt und den liebeskranken Künstler von seinen Leidenschaften geheilt zu haben. Denn eines Nachts zerrte er sie nach einer feuchtfröhlichen Feier nach draußen, schnitt ihr das Haupt ab und leerte eine Flasche Rotwein über der Verstümmelten aus.

Sowohl die Fertigung von Mahlers Alter Ego in Form dieser grellen Kunstpuppe als auch deren Schändung bieten eine passende Metapher für den Mythos der *Femme fatale*, seinen Ursprung und Platz in der westlichen Kunst und Kultur. Das Ende der Puppe, theatralisch enthauptet und übergossen mit Wein, spiegelt die passive Konstruktion der bösen, erotisierten Frau in der Bildsprache der westlichen Kultur ebenso wider wie die Gewalt, die sie für ihre vermeintlichen Sünden und Verbrechen erfährt: von ihrem eigenständigen sexuellen Handeln und ihrer Emanzipation bis hin zu ihrem Widerstand dagegen, dem Skript gesellschaftlich anerkannter Weiblichkeit zu folgen. Manchmal – wie im Falle Mahlers – folgte die Gewalt sogar darauf, dass die Frau sich weigerte, die Verantwortung für ein Verlangen zu tragen, das sie in einem Mann ausgelöst hat, der sie besitzen wollte.

Die Figur der *Femme fatale* ist im Grunde ein misogynes Gespinnst, das dazu dient, die männliche Angst zu bezwingen, dem Begehren nach Frauen unterworfen zu sein.

1 „[A] tumescent man no matter what his age must ultimately fall under the empire of women“; Dijkstra ###, S. 69.

Dies war besonders im 19. Jahrhundert der Fall, als Keuschheit eine Tugend für beide Geschlechter gleichermaßen war. Sexuelle Impulse und die spontane erotische Sehnsucht nach einem Frauenkörper galten als entmannende Bedrohung, der man zu entgehen hatte. Diese Vorstellung hielt sich bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts, und auch der britische Philosoph Anthony M. Ludovici stützte sich in seinem Buch *Enemies of Women* von 1948 darauf, in dem er warnt: „[...] ein anschwellender Mann, egal welchen Alters, fällt unvermeidlich unter die Herrschaft der Frauen“.¹

Es versteht sich von selbst, dass Kokoschkas Fotografien des schauerlichen Abbilds seiner Geliebten sich stark von Porträts der echten Alma Mahler unterscheiden. Abgelichtet von der Gesellschaftsfotografin Madame d’Ora (1881–1963) stellte diese eine erhabene Figur dar: die Hände hinter dem Rücken, der stattliche Busen betont durch die aufrechte Haltung, auf dem Haupt ein opulent geschmückter Hut, den intelligenten und neugierigen Blick der Fotografin zugewandt (Kat. ##).

Bereits zu Lebzeiten wurde Mahler wegen ihrer Anziehungskraft und ihres nicht ablassenden Stroms von erotischen Liebschaften mit kreativen Männern, in denen sie konstant die Oberhand gehabt zu haben schien, auf die Rolle der *Femme fatale* festgeschrieben. Von bürgerlicher Moral unbeeindruckt, führte sie drei Ehen (mit Gustav Mahler, Walter Gropius und Franz Werfel), dazu kamen erotische Liaisons mit den Künstlern Oskar Kokoschka und Gustav Klimt (1862–1918) sowie dem Komponisten Alexander Zemlinsky (1871–1942). Die Mythen, die sich seit ihrem Tod 1964 um Mahler ranken, zeichnen das Bild einer übelwollenden Muse anstatt das einer leidenschaftlichen und kreativen Frau mit sexuellem Begehren, die selbst eine begabte Komponistin war, obschon dauerhaft im Schatten ihres ersten Ehemanns stehend.

In der Tat ist Kokoschkas Enthauptung der gruseligen Alma-Mahler-Puppe in mancherlei Hinsicht ein perverses Echo der fiktiven Bedrohung durch die berüchtigte *Femme fatale* als ein Monster, das die Köpfe der Männer abschlägt (Judith und Salome), sie ganz verschlingt (die perfide Sphinx) oder sie in vampirischer Umarmung ihres Lebenssaftes beraubt – allesamt Metaphern für Entmannung und symbolische Kastration. In seiner *Traumdeutung*, erstveröffentlicht im Jahre 1900, interpretiert Sigmund Freud (1856–1939) die Enthauptung eindeutig als Symbol für Kastration.

Der Vampirismus, das Aussaugen von Leben und Samen der gefügig gemachten Männer, ist eines der maßgeblichen Charakteristika der *Femme fatale*. In Wirklichkeit ist doch genau das Gegenteil der Fall. Die Figur der *Femme fatale* ist vielmehr zwanghafter Ausdruck fiktionalisierter Weiblichkeit, von der sich die männlichen Künstler nährten, um ihre eigene schöpferische Kraft am Leben zu halten. Sogar Kokoschkas verzweifelter Werben um Mahler unterstützt dieses Argument, brachte er doch in seinen Briefen an Mahler den Erhalt seines Genies in direkten Zusammenhang mit ihrer Zuneigung und sexuellen Verfügbarkeit.

Die lange Abstammungslinie der *Femme fatale* reicht von Eva und Lilith im Alten Testament hin zu den Protagonistinnen des Film Noir aus den 1940er- und 1950er-Jahren, mithin von den frühesten Entstehungsmythen durch die ganze Geschichte westlicher Kultur hindurch. Die *Femme fatale* ist Pandora, die erste menschliche Frau der griechischen Mythologie, von Hephaistos erschaffen, um mit ihrer Büchse voller Schrecken unter den Menschen Verwüstung anzurichten. Sie ist Eva im Garten Eden, deren Wissensdurst und Verschwisterung mit der Schlange eine Katastrophe für die

ganze Menschheit bedeuteten und die Bürde der schmerzvollen Geburt für all ihre Nachfahrenden nach sich zogen. Sie ist Lilith aus dem jüdischen Talmud, erste Ehefrau Adams und bössartige Verführerin mit unersättlicher sexueller Lust, die auf Gleichstellung mit ihrem Mann bestand und so gierig nach Sperma und Säuglingen war, dass sie für die „feuchten Träume“ der Männer und plötzlichen Kindstod gleichermaßen verantwortlich gemacht wurde.

Die *Femme fatale* ist also in unseren Ursprungsmythen präsent und herrscht auch über das Ende, besonders das der unwissenden Männer, die sie mit ihrem Charme umgarnt. Die Sirenen mit ihren Honigstimmen, die Wassernymphen der klassischen Mythologie und die verzweifelste, reumütige Loreley deutscher Folklore – sie alle lockten die dafür empfänglichen Männer ins nasse Grab und wurden zu abschreckenden Beispielen für die Doppelzüngigkeit weiblicher Schönheit. Die griechische Sphinx von Theben – ebenfalls von den Göttern geschickt, um Zwiespalt zu säen – verschlang jeden jungen Mann, der ihr Rätsel nicht lösen konnte, auch sie ist Ausdruck der durch den weiblichen Intellekt empfundenen Bedrohung.

In der Bibel ist die *Femme fatale* eine ambivalente Figur, gefeiert für ihren Mut und verteufelt für ihre Perversität. Die Heldinnen des Alten Testaments zieren die Wände der europäischen Kunstsammlungen – Judith, die ihre Anmut listig nutzt, um den assyrischen Feldherrn Holofernes erst zu verführen, dann zu enthaupten und so die Israeliten vor seinem Angriff bewahrt, oder Jaël, die kaltblütig einen Zeltpflock durch die Schläfe des schlafenden Sisera hämmerte, den sie zuvor mit Milch trinken gemacht hat. Zu ihnen gesellt sich die Philisterin Delila, die den unbezwingbaren Simson dazu verführt, die Quelle seiner Kraft zu verraten, um dann tödlichen Verrat zu begehen, indem sie sein Haar abschneidet. Diese Erzählungen wurden zu einem Motiv in der westlichen Kunst seit der frühen Neuzeit, das unter Sammler*innen große Beliebtheit erlangte, dem Topos der „Weibermacht“. Dessen Reiz lag darin, dass er die allgemein akzeptierte „Wahrheit“ der Überlegenheit des Mannes über die Frau auf den Kopf stellte.

Die vielleicht berüchtigtste unter den biblischen *Femme fatales* war Salome, die in der Kultur des Fin de Siècle zum Symbol weiblicher Perversion schlechthin wurde. Allein im Œuvre des Franzosen Gustave Moreau (1826–1898) erscheint sie in über siebzig Werken (Kat. ##). Berüchtigt dafür, als Preis für ihren sinnlichen Tanz das Haupt von keinem Geringeren als Johannes dem Täufer verlangt zu haben, erhielt die Figur der Salome ein Denkmal in Oscar Wildes (1854–1900) gleichnamigem Theaterstück (das Stück war so provokant, dass es in Großbritannien erst 1931 uraufgeführt wurde), das in der englischen Ausgabe mit den boshafte-lüsternen Zeichnungen (Kat. ##–##) von Aubrey Beardsley (1872–1898) illustriert wurde. Salome wurde zum Inbegriff der Verderbtheit, welche die weibliche erotische Kraft angeblich freisetzen konnte, und sie wird in ihrer Stilisierung mit Kulturen außerhalb des *weißen*, europäischen, christlichen Geltungsbereichs in Verbindung gebracht. So repräsentieren Salome, ihre Mutter Herodias und ihr Stiefvater Herodes in Wildes Drama eine jüdische „Andersartigkeit“, die als irrational und offenkundig sexuell rassifiziert wurde.² In diesem Sinne gesellen sich weitere aus westlicher Perspektive fetischisierte *Femme fatales* aus dem imaginierten Orient zu ihr. Zu dieser gehört Salammbô, die Männer verhexende, die Mondgöttin anbetende Hohepriesterin aus dem antiken Karthago, bekannt aus Flauberts gleichnamigem Roman aus dem Jahre 1862; ebenso wie Phryne, die griechische Kurtisane, deren Name

2 Im 2011.

übersetzt Kröte bedeutet – ein Hinweis auf ihre angeblich gelbliche Hautfarbe – oder die Gorgo Medusa, deren alter Kult seinen Ursprung in Libyen hatte.

Der geläufigste Mythos der Medusa und zahlreiche Bilder schufen in der kulturellen Vorstellung die Figur eines weiblichen Ungeheuers und nicht die einer Verführerin, obwohl Medusa einigen Erzählungen zufolge außerordentlich attraktiv war, sodass der Meeresgott Poseidon sie im Tempel der Athene vergewaltigte. In der Folge wurde sie – Opfer der Begierde des Gottes – von der streitsüchtigen Athene für dieses Sakrileg bestraft und in ein schlangenhaariges Monster mit versteinernem Blick verwandelt. So ist Medusa ein passendes Sinnbild dafür, wie die Figur der *Femme fatale* aufgrund ihrer sexuellen Macht und Attraktivität als Folie für die Bestrafung und Herabwürdigung der Frau dient – und so erkennen wir in Medusas ikonischer Enthauptung durch Perseus eine mögliche Vorlage für Kokoschkas brutalen Umgang mit der nach Alma Mahler geschaffenen Fetischpuppe.

Die Rassifizierung und Fetischisierung von „Andersartigkeit“ wird noch augenscheinlicher, wenn wir bedenken, dass die *Femme fatale* in der Bildkultur fast ausnahmslos weiß ist, obwohl die Bildsprache, die ihre Verruchtheit und Gefährlichkeit definiert, oftmals auf kolonialistischen und rassistischen Konzepten fußt. Die Abwesenheit von Vernunft, die ausgeprägte Sinnlichkeit, die chaotischen animalischen Impulse, die diesen böswilligen Antiheldinnen zugeschrieben werden – all dies sind Eigenschaften, die regelmäßig verunglimpfend, misogynoir auf Frauen of Colour projiziert werden.³

Es ist unbestreitbar, dass die *Femme fatale* mit ihrer Widerstandskraft und Handlungsfähigkeit eine Vorbildfunktion als Rebellin innehat, die mangels kultureller Beispiele für Frauen of Colour womöglich schwieriger in Anspruch zu nehmen ist. So war etwa die allgegenwärtige Figur der Salome ein reizvoll-boshafter Gegenpol zum pruden und sittenstrengen Bild von Weiblichkeit, das die Moral des Fin de Siècle für weiße Frauen vorsah. Doch obwohl der zeitgenössische Feminismus sie immer wieder als emblematisches Beispiel für weibliche Gerissenheit, Ermächtigung und Findigkeit aufleben lässt, ließe sich argumentieren, dass die Identifikation mit der *Femme fatale* in einer patriarchalen Welt mit begrenzten Möglichkeiten für Frauen den letzten Ausweg darstellt – wenngleich ihre Macht immer davon abhängt, wie anziehend und verführerisch sie auf Männer wirkt. Repräsentiert die *Femme fatale* einen gewissen Grad an Freiheit, so hat diese ihren Preis. Die Fotografien von Jenevieve Aken (* 1989) suggerieren eine Geschichte der Isolation hinter der Maske wirtschaftlicher Selbstständigkeit und sexueller Emanzipation für eine Frau, die in ihrer Heimat Nigeria eine Existenz jenseits traditioneller Rollenbilder wählt (Kat. ###-##). Dies ruft Angela Carters (1940–1992) Aussage in Erinnerung, dass eine Frau, die sich in einer unfreien Gesellschaft die Freiheit nimmt, ihrem Verlangen zu folgen, als Monster abgestempelt wird.⁴

Jede Konstruktion der fiktiven *Femme fatale* hat ihr ebenso erfundenes Gegenstück. In John Colliers (1850–1934) *Sacred and Profane Love* von 1919 (Kat. ##), einem Update von Tizians Gemälde *Heilige und profane Liebe* aus dem 16. Jahrhundert, ist die sitzende, in gedeckten Farben gekleidete Dame links im Bild ein Ausbund an Würde, Tugend und sexueller Beständigkeit, die mit der „heiligen“ Liebe in Verbindung gebracht werden. Ihr Kontrast ist der quicklebendige, buntgekleidete *Flapper*, eindeutig gekennzeichnet als Neue Frau, die das „profane“, schnellebige und riskante Vergnügen symbolisiert. Colliers Gemälde verbildlicht die reduzierende Sichtweise des französischen Politikers

³ Caputi/Sagle 2004.

⁴ Carter 1978.

und Philosophen Pierre-Joseph Proudhon (1809–1865), derzufolge alle Frauen entweder Kurtisanen oder Hausfrauen seien.⁵ In der Bilderwelt des 19. Jahrhunderts, in dem solche Fantasien aktiv dargestellt werden, kontrastiert die *Femme fatale* mit einem anderen beliebten Topos der Ära, dem der passiven, toten Jungfrau: Die schlafende Schönheit, die ertrinkende Ophelia sind Modelle der Weiblichkeit, die zur Erfüllung des Verlangens keine männliche Verantwortung fordern, sondern die aus der Ferne durch einen nekrophilen Blick zum Fetisch gemacht werden konnten.

Die Epoche der Jahrhundertwende bediente sich einer binären Formel, die die kulturellen Projektionen der *Femme fatale* schwer fassen ließ, nämlich die Unterscheidung zwischen Mensch und Tier. Als der Naturforscher Charles Darwin 1859 seine Evolutionstheorie veröffentlichte, etablierte sich rasch die Vorstellung, dass der vom Tier abstammende Mensch die Krönung der Evolution darstelle. In dieser Fortschritts-geschichte schwingt jedoch auch immer die unbequeme Bedrohung des Niedergangs des „zivilisierten“ Menschen auf dem Gipfel des Tierreichs mit – seine Rückkehr in den „primitiven“ Sumpf der Tiernatur. Die Bühne war frei für die Ausbreitung von Darstellungen der monströsen, hybriden Tier-Frau, die als Symbol einer „Entartung“ nur darauf wartete, die Männer zurück in den chthonischen Morast zu locken, dem sie entkommen waren. Bilder von Circe, der einsamen Zauberin aus Homers *Odyssee*, die Odysseus' Gefährten in Schweine verwandelte, befeuerten nicht nur die verängstigte männliche Vorstellungskraft als Geschichte weiblicher „Entartung“, sondern fungierten auch als Metapher für die verführerische Gefahr der sexuell aktiven, emanzipierten Neuen Frau.

Die geläufigste Metapher für das Bündnis der Frau mit dem Tierreich war natürlich die Schlange. Sie stand für einen „exotischen“, heidnischen, nichtwestlichen, rituellen Mystizismus und verkörperte durch ihre Rolle im Sündenfall Adams und Evas bereits in der jüdisch-christlichen Tradition Laster und Betrug. Schlangen winden sich als sinnliche und „exotische“ Accessoires um Femme-fatale-Pin-ups wie Lilith und Salammbô, oder sie tauchen in schaurigen Erzählungen von Meerjungfrauen und Sirenen auf, wie jener von Melusine, der Wasserfee mit Schlangenleib, deren ambivalente Schönheit die von ihr ausgehende Bedrohung zu verbergen vermochte.

Das perfideste aller hybriden Monster war zweifellos die Sphinx mit dem Gesicht und den Brüsten einer Menschenfrau, dem Körper und Schwanz einer Löwin und mit Vogelflügeln. In der klassischen griechischen Mythologie sandten die Götter die Sphinx nach Theben, um dort Unruhe zu stiften. Sie verschlang reihenweise junge Männer, die ihr Rätsel nicht lösen konnten, bis Ödipus sie endlich überlistete. Im 19. Jahrhundert spiegelten Darstellungen der Sphinx männliche Ängste und blutrünstige Fantasien eines fleischfressenden, erotischen, Männer verzehrenden weiblichen Triebs (und Intellekts) wider. Vor allem stand die Sphinx für das unlösbare Rätsel der weiblichen Erfahrung – obwohl Frausein in der misogynen Sichtweise westlicher Kultur von vornherein bedeutete, fremd zu sein. Wie ein unbekanntes Land, das nur darauf wartete, entdeckt, fixiert und als verständlicher Topos durch Kunst und Literatur zugänglich gemacht zu werden. Auch hierfür bietet Kokoschka mit seinem Künstlerbuch *Der gefesselte Columbus* (Kat. ##-##) ein passendes Beispiel: In dieser aus zwölf Lithografien bestehenden Serie verarbeitet er seine Beziehung mit Alma Mahler, die er für seine emotionale Erschöpfung und seinen

5 Dijkstra ####, S. 210.

Untergang verantwortlich machte, und ergründet dabei das ungezähmte Territorium der Weiblichkeit an sich.

Als Künstlerinnen im 20. Jahrhundert die *Femme fatale* als reduzierenden Archetypus weiblicher Emanzipation und Macht zu hinterfragen begannen, eigneten sie sich jene Elemente an, die mit Boshaftigkeit, Chaos, Sex und Tod verbunden waren, um sie als Symbole einer sexuellen „Andersartigkeit“ umzudeuten und zu feiern. So laden Birgit Jürgenssens (1949–2003) Bilder dazu ein, in Animalität und Opazität eine Quelle von Macht und nicht von „Entartung“ zu sehen (Kat. ##–##). In einigen Fällen brachte diese Revision die (nicht unproblematische) Aneignung von Bildern und Kulturen jenseits der eurozentrischen Weltanschauung mit sich. Die amerikanische feministische Künstlerin Mary Beth Edelson (1933–2021) stellte sich selbst als die grausame Hindu-Göttin Kali dar (Kat. ##), eine Figur, die sowohl eine traditionelle, nährende, auf Fortpflanzung bedachte Weiblichkeit verkörperte als auch deren Gegenpol kämpferischer Stärke, Gewalt und Zerstörung, bevor diese Zuschreibungen im westlichen Kulturraum von der weiblichen Identität abgespalten und als rein männliche Charaktereigenschaften besetzt wurden. Aber selbst über diesen Künstlerinnen, die die althergebrachte Misogynie der westlichen Bildtradition hinterfragend „ihre Köpfe zu weit vorstreckten“, schwebte ein Schwert; ihre Köpfe wurden metaphorisch abgeschlagen.

Dies bringt uns zurück zum Anfang und zu einem weiteren Bild einer kopflosen Frau – diesmal aber nicht geschaffen von einem verschmähten Liebhaber, sondern von der Künstlerin selbst. Der Titel von Francesca Woodmans (1958–1981) *I could no longer play, I could not play by instinct* (Kat. ##) bringt die Frustration der Fotografin über die limitierten Vorstellungen von Weiblichkeit zum Ausdruck, wie die der gewalttätigen *Femme fatale*, die letztendlich der weiblichen Selbstbestimmung im Wege stand. Die Frau im Bild, den Kopf vom Bildrand abgeschnitten (oder abgeschlagen), hat sich gegen sich selbst gewandt, das Messer in der schlaffen Hand wie Judith nach der Enthauptung des Holofernes. Aus ihrer verwundeten Brust „fließt“ ein Filmstreifen, darauf ein Gesicht in endloser Wiederholung. Blut klebt auf dem Film, tropft über das körperlose fotografierte Gesicht und gemahnt an das verstümmelte Haupt der Medusa, die hier als eine leere Ikone wiedergegeben wird – eine Fantasie, eine Fabrikation, wieder und wieder mechanisch reproduziert mangels der Anwesenheit eines greifbaren, konkreten Individuums. Schneide mich auf, scheint diese *Femme fatale* uns zu sagen, und alles, was du findest, sind nur noch mehr Bilder.