

DAS PHÄNOMEN ,FEMME FATALE‘

EINE VERGLEICHENDE BETRACHTUNG
VON BILDKÜNSTLERISCHEN WERKEN AUS FIN DE SIÈCLE,
ZWISCHENKRIEGSZEIT UND POSTMODERNE

*

DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DES DOKTORGRADES
DOKTORIN DER PHILOSOPHIE (DR. PHIL.)
DES FACHBEREICHS KULTUR- UND GEOWISSENSCHAFTEN
DER UNIVERSITÄT OSNABRÜCK

VORGELEGT VON
MECHTHILD ACHELWILM

OSNABRÜCK, 2015

INHALTSVERZEICHNIS

1 EINLEITUNG	4
TEIL I	11
2 URSACHENFORSCHUNG	11
2.1 BEDROHLICHE WEIBLICHKEIT – VERUNSICHERUNG DURCH DEN SOZIOHISTORISCHEN WANDEL	12
2.1.1 DIE MEDIZIN: EINE PSEUDOWISSENSCHAFTLICHE BEWEISFÜHRUNG ZUR RECHTFERTIGUNG DER GESCHLECHTERORDNUNG	17
2.1.2 LITERARISCHE LEGITIMATION DER TRADIERTEN GESCHLECHTERORDNUNG: FRIEDRICH HEBBEL, <i>JUDITH</i> (1840)	21
2.1.3 LITERARISCHE SCHRECKENSVISION VON MACHTVOLLER WEIBLICHKEIT: FRANK WEDEKIND, <i>SIMSON ODER SCHAM UND EIFERSUCHT</i> (1914)	25
2.1.4 PSYCHOANALYTISCHE ERKLÄRUNGSVERSUCHE: SIGMUND FREUD UND KAREN HORNEY	27
2.2 BILDER DER MINDERWERTIGKEIT – DIE FEMME FATALE ZUR RECHTFERTIGUNG PATRIARCHALER GESCHLECHTERROLLEN	30
2.2.1 DIE PHILOSOPHIE IM DIENSTE DER MISOGYNIE	31
2.2.2 DARWIN: DIE GESCHLECHTERORDNUNG ALS EVOLUTIONSBEDINGTES FAKTUM	33
2.2.3 OSCAR WILDE: <i>SALOME</i> (1891)	35
2.3 PROJEKTION – PSYCHOLOGISCHER ABWEHRMECHANISMUS MÄNNLICHER ÄNGSTE UND WÜNSCHE	38
2.3.1 FRANK WEDEKINDS LULU – EINE CHIMÄRE NACH DES MANNES ÄNGSTEN UND WÜNSCHEN	40
2.3.2 OTTO WEININGER: „AUS EINER FRAU KANN MAN MACHEN, WAS MAN WILL“	44
2.3.3 DIE FEMME FRAGILE – KOMPLEMENTÄRPROJEKTION ZUR FEMME FATALE	48
3 BILDER DER FEMME FATALE DES FIN DE SIÈCLE	50
3.1 BEDROHLICHE WEIBLICHKEIT	51
3.1.1 MÄNNLICHE KASTRATION ODER DIE UMKEHRUNG DER GESCHLECHTERROLLEN IN <i>SIMSON UND DELILA</i> (MAX LIEBERMANN, ALEXANDER OPPLER, GUSTAVE MOREAU)	53
3.1.2 TEUFLISCHE WEIBLICHKEIT (OTTO GREINER, FÉLICIEN ROPS)	59
3.1.3 TÖDLICHE VERBINDUNG (CARLOS SCHWABE, JACEK MACZEWSKI, FÉLICIEN ROPS)	65
3.1.4 DIE TRIUMPHIERENDE: <i>JUDITH UND SALOME IM ZEICHEN DES SIEGES</i> (MAX KLINGER, FRANZ VON STUCK, ALBERT VON KELLER, FÉLICIEN ROPS)	67
3.2 BILDER DER MINDERWERTIGKEIT	73
3.2.1 DIE GROTESKE (JULIUS KLINGER, AUBREY BEARDSLEY)	74

3.2.2 DIE KREATUR: RAUBTIER, SPHINX, VAMPIR (GUSTAV KLIMT, ARTHUR DÄNEWALD, FRANZ VON STUCK, PHILIP BURNE-JONES, EDVARD MUNCH)	78
3.2.3 DIE HYSTERIKERIN (GUSTAV KLIMT)	85
3.3 PROJEKTION	89
3.3.1 DAS ANGELETETE IDOL (JEAN DELVILLE, EDVARD MUNCH)	90
3.3.2 DIE FRAU ALS TRIEBWESEN: GUSTAV KLIMTS <i>JUDITH I</i>	94
3.4 LUSTOBJEKT	97
3.4.1 TANZENDE SALOME (MAX SLEVOGT, FRANZ VON STUCK, PABLO PICASSO)	98
3.4.2 DIE SÜNDE (FRANZ VON STUCK)	102
3.5 ZUSAMMENFASSUNG	104

TEIL II **110**

4 DAS PHÄNOMEN DER FEMME FATALE IN NEUER SACHLICHKEIT, DADAISMUS UND SURREALISMUS **110**

4.1 BEDROHLICHE WEIBLICHKEIT	115
4.1.1 DIE KONKURRENTIN (ANTON RÄDERSCHIEDT, HANNA NAGEL, MARTA HEGEMANN, LEONOR FINI)	121
4.1.2 EIN KLISCHEE (LEONOR FINI, OTTO DIX, TAMARA DE LEMPICKA)	134
4.1.3 SELBSTBEWUSSTES MATRIARCHAT (VICTOR BRAUNER, TAMARA DE LEMPICKA, HANNAH HÖCH)	142
4.1.4 EIN VERHÄNGNISVOLLER SCHLUND: DIE VULVA (ANDRÉ MASSON, MARIE TOYEN)	148
4.2 BILDER DER MINDERWERTIGKEIT	155
4.2.1 CHIMÄREN, ZWITTERWESEN, MONTAGEN: GROTESK UND ANIMALISCH (VIKTOR BRAUNER, FÉLIX LABISSE, MAX ERNST)	156
4.2.2 DIE GEZÄHMTE HAUSKATZE (RUDOLF SCHLICHTER)	163
4.2.3 DIE HYSTERIKERIN (ANDRÉ MASSON)	164
4.3 PROJEKTION	165
4.3.1 ‚DOMINA MEA‘ (RUDOLF SCHLICHTER)	168
4.3.2 DIE SURREALISTISCHE MUSE: GALA	171
4.4 LUSTOBJEKT	176
4.4.1 OBJEKT IN NEUER SACHLICHKEIT UND DADAISMUS	177
4.4.2 LUST IM SURREALISMUS (FÉLIX LABISSE, MAN RAY, ANDRÉ MASSON)	181
4.4.3 LUSTMORD	184
4.5 ZUSAMMENFASSUNG	188

TEIL III **195**

5 DAS PHÄNOMEN DER FEMME FATALE IN FEMINISTISCHER KUNST UND POP ART **195**

5.1 BEDROHLICHE WEIBLICHKEIT	199
-------------------------------------	------------

5.1.1 BEWAFFNETER BEFREIUNGSSCHLAG (VALIE EXPORT, ULRIKE ROSENBAACH, NIKI DE SAINT PHALLE)	201
5.1.2 FEMINISTISCHE SELBSTBEHAUPTUNG (KIKI KOGELNIK, DOROTHY IANNONE)	209
5.1.3 WEIBLICHE UNABHÄNGIGKEIT (MARIA LASSNING, NIKI DE SAINT PHALLE)	213
5.2 BILDER DER MINDERWERTIGKEIT (ALLEN JONES)	219
5.3 PROJEKTION	222
5.3.1 IDENTITÄTSSUCHE (CINDY SHERMAN)	223
5.3.2 SPIEL MIT GESCHLECHTSDEFINITIONEN (JÜRGEN KLAUKE, MARGARET HARRISON)	227
5.4 VOM LUSTOBJEKT ZUM EMANZIPATIONSMODELL	231
5.4.1 KONSUMIERTE SEXWARE (TOM WESSELMANN)	236
5.4.2 SEXUELLE SELBSTBESTIMMUNG (MARGARET HARRISON, EVELYNE AXELL, BETTINA RHEIMS)	240
5.4.3 MIT STOLZ VORGESTELLT: DIE VULVA	248
5.5 ZUSAMMENFASSUNG	253
6 SCHLUSSBETRACHTUNG	259
LITERATURVERZEICHNIS	267
DANK	294

1 EINLEITUNG

Die Femme fatale ist seit ihrer Hochzeit im 19. Jahrhundert als Gegenstand der Kunst nicht mehr wegzudenken. Schon damals bewegte sie die Gemüter der Künstler sowie der Rezipienten und vermag Gleiches noch heute. Die Femme fatale war berühmt wie berüchtigt und ist es noch heute. Sie ist populär.

Eine Pop-Ikone wie Madonna bedient ein solches Image, wenn sie in dem Musikvideo zu *Express yourself* des Jahres 1989 in langem und die Körperlinien nachzeichnendem Satinkleid mit schwarzer Katze auf dem Arm auftritt, sich dann in spitzbrüstiger Korsage und schlangenartig bewegend als Schattenbild präsentiert, räkelnd auf Matratzen immer den Betrachter im Blick hat, mit ihm spielend, dann im Männeranzug Machogesten wie den Griff in den Schritt kopiert (und damit zugleich auf die Gleichrangigkeit mit dem ‚King of Pop‘ Michael Jackson verweist), oder in anderer Szene auf allen Vieren eine Katze imitiert. Wissend schwebt ein Abbild ihrer Augen gleichsam einer Fata Morgana über dem Geschehen. Das alles findet in einer Kulisse statt, die auf Fritz Langs legendären Stummfilm *Metropolis* zurückgreift, in dem ein Maschinenvamp zu Unheil verführt. Unverblümt kopiert der Regisseur David Fincher in dem Video typische Femme-fatale-Ausdrucksformen der bildenden Kunst und wiederholt damit noch in den 1980ern ihre klassische Darstellungsweise, die auf das Fin de Siècle zurückgeht. Auch Britney Spears eifert dem Vorbild nach und gibt ihrem 2011 veröffentlichten Album den Namen der berühmten, verderblichen Frau. Auf der politischen Bühne zeigen sich Aktivistinnen wie die Femen-Gruppe in Femme-fatale-Manier: mit verführerischem nacktem Busen, aber wütend aktiv. All diese Motivzitate, Verweise und Auseinandersetzungen sind Ausdruck der gegenwärtigen Relevanz dieses traditionsreichen Frauenbildes.

Doch was ist der Reiz an diesem Frauenbild, warum wird es immer wieder imitiert und neu interpretiert?

Noch heute wirkt der Effekt, den die Femme fatale schon zur Jahrhundertwende besaß. „Kaum eine Figur der neueren Kunst wirkt so unmittelbar auf unsere Nerven, kaum eine prägt sich in ihrer äußeren Erscheinung und in ihren Eigenschaften so stark unserem Gedächtnis ein, wie dieser Typus aus der Frauenwelt.“¹ Man träume von ihr, so Julius Vogel in seiner 1902 veröffentli-

¹ Julius Vogel, Max Klingers Leipziger Skulpturen. Leipzig 1902. Zit. nach: Gleisberg. In: Museum der bildenden Künste, Leipzig (Hg.) (1983), 19.

chen Beschreibung von Max Klingers Marmorbüste *Die neue Salome*, 1893. Man könne sich ihres Bildes nicht entledigen, man käme aus seinem Bannkreis nicht wieder los.²

Diese Wirkung wird zum ausgehenden 19. Jahrhundert genauso nutzbringend eingesetzt wie von Madonna zum Ende des 20. Jahrhunderts oder Britney Spears und die Femen-Aktivistinnen zum beginnenden 21. Jahrhundert. Die Femme fatale wird als Garant herangezogen, Aufmerksamkeit, Neugierde und Begehren auszulösen. Gleichermaßen nutzen die Femen-Aktivistinnen die Erotik für ihre eigene Publizität: bei Nacktheit wird hingeschaut. Überdies werden diesem Frauenbild Begriffe wie Unabhängigkeit, Freiheit und sexuelle Selbstbestimmung zugesprochen und eine (vermeintliche) Macht über den Mann attestiert. Folglich ist es für weibliche Selbstinszenierung attraktiv. Das Femme-fatale-Bild ermöglicht die Pointierung sinnlicher und selbstbewusster Erotik, ohne dass die Darstellung auf Pornografie herabgesetzt wird. Damit kann weibliche Erotik als Mittel eingesetzt werden.

Nicht weniger als auf Madonna, Britney Spears oder die Femen-Aktivistinnen trifft der Marketinggedanke auf die Femmes fatales der Kunstgeschichte zu. Auch sie sollen die Blicke auf sich ziehen, lösen Skandale aus, wecken Begierden.

Es wäre allerdings ein Fehlschluss, sie einzig als bloß sexistisches Mittel zu Verkaufszwecken abzutun. Ihre künstlerische Existenz berichtet von der Gesellschaft, von Ängsten und Sehnsüchten der Zeitgenossen. Das Bild der Femme fatale ist kontextgebunden. Unterschiedliche Zeiten und Stile bilden diverse Erscheinungsbilder heraus, die von sowohl weiblicher Degradierung als auch von Frauenemanzipation erzählen können. Die Vielfältigkeit macht das Bild der Femme fatale diffus. Obwohl sie bekannt, geradezu berühmt ist, fallen Definitionen schwer oder scheitern.³ Sie ist ein kaum festzulegendes und wenig greifbares Phänomen, das wandel- und anpassungsfähig ist.

Obgleich die ‚Verderbenbringende‘ und ihre Tragödien schon vor dem 19. Jahrhundert Bildthema sind, avanciert sie erst in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zur Kultfigur der Künste.

² Julius Vogel, Max Klingers Leipziger Skulpturen. Leipzig 1902. Zit. nach: Gleisberg. In: Museum der bildenden Künste, Leipzig (Hg.) (1983), 19.

³ Vgl. Bork (1992), 59f. Borks Femme-fatale-Definition ist auf Grundlage der literarischen Figur *Carmen* von Marimée verfasst. Aus der Charakteristik dieser Einzelfigur aber eine Definition für die Femme fatale im Allgemeinen zu ziehen, muss scheitern: im Ergebnis ist Borks Definition wesentlich zu spezifisch, so dass das Phänomen der Femme fatale in seiner Vielfältigkeit nicht erschlossen wird und – auf der anderen Seite – zu allgemein verfasst, so dass kaum eine Aussage getroffen wird.

Carola Hilmes versucht ebenfalls eine Definition, die nach ausführlicher Diskussion auf eine ‚Minimaldefinition‘ schrumpft, da Hilmes ermittelt, dass nur wenige allgemeingültige, über das Klischee hinausreichende Eigenschaften für die Figur der Femme fatale gelten (vgl. Hilmes (1990), 3/10).

Hier zeichnet sich also, wie Mario Praz formuliert, ein „bestimmter Augenblick“ ab,⁴ der aber zugleich danach fragt, was ihn ‚bestimmt‘. Was ist anders als vorher? Warum kommt es gerade zu dieser Zeit zu einem massenhaften Aufkommen der *Femme fatale* in der Kunst? Die Suche nach der Antwort rückt die aufkommende weibliche Emanzipationsbestrebung ins Blickfeld. Auf sie wird emotional reagiert und sie stößt verschiedene Bestrebungen an, die Frau auf ihre traditionelle Rolle zu fixieren. Auch die *Femme fatale* geht daraus hervor. Als ein Frauenbild, das nach der Übermächtigung des Mannes sinnt und darin die Geschlechterrollen umkehrt, ist sie zu der Zeit emotional besonders brisant. Ihr Bild ist sowohl Schreckensvision als auch Abwehrmechanismus. Für das Verständnis der *Femme fatale* ist es bedeutsam, den soziohistorischen Kontext mitzudenken und hilfreich, das gesellschaftliche Klima, in dem dieses Frauenbild floriert, vor Augen zu haben. Nicht nur ist die *Femme fatale* Produkt der besonderen *Fin-de-Siècle*-Atmosphäre, sondern auch Reflexion dieser Zeit. – Einer Zeit, zu welcher eine melancholische Endzeitstimmung vorherrscht, da der Mensch des 19. Jahrhunderts den umwälzenden Neuerungen infolge der Industrialisierung nachhinkt. Parallel zum Bild der *Femme fatale* entstehen (pseudo)wissenschaftliche Publikationen, philosophische Überlegungen oder literarische Werke, die deren ideellen Rahmen darstellen. Beispiele werden in dem Kapitel *Ursachenforschung* aufgegriffen. Sie leiten in diese Forschungsarbeit ein und bereiten die Grundlage, auf welche die Betrachtung des *Femme-fatale*-Motivs in der bildenden Kunst aufbaut.

Für die Deutung der beispielhaften Textquellen des Kapitels *Ursachenforschung* haben sich drei Ansatzpunkte herauskristallisiert, die den Unterkapiteln als Überschrift dienen: Bedrohliche Weiblichkeit, Bilder der Minderwertigkeit und Projektion. Aus ihnen sprechen Besorgnis, Degradierung und Verdrängung. Die Empfindungen spiegeln sich in der Kunst, so dass diese Überschriften ebenfalls auf die bildkünstlerischen Darstellungen der *Femme fatale* im *Fin de Siècle* passen und für diese Kapitel wieder aufgegriffen werden. Eine weitere Kategorie kommt bei der Betrachtung der bildenden Kunst hinzu: die des Lustobjekts. Eine in der bildenden Kunst körperbetonte, auf Laszivität angelegte Darstellung von Weiblichkeit erfordert diese vierte Kategorie.

Der Wandel, die Entwicklung und das Wirken des Motivs ist Hauptinteresse der vorliegenden Analyse. Um das Prozesshafte darzulegen, wird von dem *Fin de Siècle* ausgegangen und mit dieser Grundlage spätere Zeiten betrachtet, um schließlich die Ergebnisse zu vergleichen. Da in der

⁴ vgl. Praz (1970), 20: „Der Kult der Medusen-Schönheit wurde erst im 19. Jahrhundert Mode; doch vereinzelte Spuren sind bereits früher vorhanden und zeigen, daß es sich um einen sporadisch auftretenden Keim handelt, der erst in einem bestimmten Augenblick epidemisch wird.“

Kunst des 20. Jahrhunderts bestimmte Perioden der Idee der *Femme fatale* entgegenlaufen, entstehen Brüche. Zum Beispiel geht die Kunst des abstrakten Expressionismus nicht von der Figur aus, weshalb das Motiv der *Femme fatale* hier nicht auftaucht. Es benötigt eine figürliche Darstellungsweise (obwohl es im Zuge seiner Entwicklung, wie sich zeigen wird, einen gewissen Grad an Abstraktion zulässt). Auch die Kunst des Nationalsozialismus schließt die *Femme fatale* als Motiv aus. Hier untersagt die Ideologie, die für die Frau das Gegenteil von dominant und verderbenbringend vorsieht, nämlich eine folgsame, sittsame und familienbezogene Frau, ihr Abbild.

Zu anderen Zeiten wiederum entbrennt das Interesse an dem Motiv neu, wenn nämlich (wie zu der Zeit des *Fin de Siècle*) an der patriarchalen Geschlechterordnung gerüttelt wird. Die Zeiten der Zwischenkriegszeit⁵ nach dem Ersten Weltkrieg und der Neuen Frauenbewegung ab den 1960er Jahren zeigen sich als vergleichbare gesellschaftliche Stationen: Die Frauenemanzipation tritt zu diesen Zeiten offenkundig zutage und Geschlechterstereotypen geraten ins Wanken.

In der Weimarer Republik kann die Erste Welle des Feminismus entscheidende Errungenschaften verzeichnen und die ‚Neue Frau‘ der 1920er Jahre mit Kurzhaarfrisur, Zigarette, gar Hose, eigenem Lohn und neuem Selbstbewusstsein visualisiert ein verändertes Geschlechterverhältnis.

Die zweite Welle des Feminismus in der postmodernen Bewegung bringt wütende und medial präsenste theoretische Debatten sowie tatkräftige Aktionen der Feministinnen in den 1960er bis 1980er Jahren hervor.

Damit liefern *Fin de Siècle*, Zwischenkriegszeit und Zweite Welle des Feminismus sowohl den gesellschaftlichen Nährboden als auch die stilistischen Möglichkeiten für die Genese des *Femme fatale*-Bildes. Folglich wird der Fokus auf diese Zeitspannen gesetzt, was die vorliegende Untersuchung in drei Teile gliedert.

Die vier Kategorien, die in Teil I aus der Zeit des *Fin de Siècle* herausgearbeitet wurden und sich in der Gliederung widerspiegeln, werden als Ordnungssystem auch für Teil II und III aufgenommen. Die Wiederholung der Kategorien schafft eine Vergleichsebene zwischen den drei Teilen, aus der besonders deutlich Wandel und Entwicklung abzulesen sind: Was zeichnet das klassische Bild der *Femme fatale* aus, das sich im *Fin de Siècle* darstellt? Und was davon findet sich in der

⁵ Die NS-Herrschaft in Deutschland beendet einen Fortgang avantgardistischer Kunst wie Neue Sachlichkeit oder Surrealismus, die für diese Arbeit interessant sind. In Frankreich aber wird der Surrealismus weiterentwickelt, so dass bezüglich dessen auch Werke nach Beginn des ersten Weltkrieges 1939 aufgenommen werden, da sie inhaltlich und stilistisch dem Surrealismus der Zwischenkriegszeit zugeordnet werden können.

Kunst der Zwischenkriegszeit und der Postmoderne wieder? Wo und wie zeigt sich das Phänomen der *Femme fatale* in den Werken des 20. Jahrhunderts?

Um die Fragestellungen auf die Arbeit anwenden zu können, bedarf die Untersuchung einer ikonografischen Grundlage. Bisher besteht keine gültige Definition oder Typologie der *Femme fatale*, auf die eine Ikonologie aufbauen könnte. Deswegen werden anhand der Werkbetrachtungen charakteristische Merkmale des Motivs zur Zeit des *Fin de Siècle* erarbeitet und im Kapitel 3.5 zusammengefasst. Diese Typologie bildet die Grundlage, um das klassische Bild der *Femme fatale* mit den moderneren Formulierungen des 20. Jahrhunderts zu vergleichen und Veränderungen und Übereinstimmungen zu erarbeiten.

Eine Besonderheit dieser Untersuchung ist, dass innerhalb der Kategorien nicht nach Kunststilen getrennt oder chronologisch geordnet wird. Demzufolge trifft der Jugendstil oder die akademische Malerei auf den Impressionismus, der Surrealismus auf die Neue Sachlichkeit oder die Pop Art auf die feministische Kunst. Ausschlaggebend ist, ob die Werke eine inhaltlich gleiche oder vergleichbare Aussage haben. Allein der Bildausdruck, aus dem schwerpunktmäßig entweder weibliche Bedrohung, Minderwertigkeit, Projektion oder das Lustobjekt spricht, organisiert die Beispielwerke. Infolgedessen wird auch der stilübergreifende Charakter des *Femme-fatale*-Motivs anschaulich.

Den Grundstein für die Erforschung des Phänomens der *Femme fatale* legt Mario Praz mit *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, erstmals erschienen im Jahr 1930 in Florenz.⁶ Darin untersucht er die romantische Literatur unter einem ausgeprägten Aspekt: ihrem erotischen Empfinden.⁷ Das bedeutet auch die besondere Berücksichtigung der ‚*Belle Dame sans Merci*‘ – ein anderer Name für die *Femme fatale*. Damit führt Praz sie als Untersuchungsgegenstand in die Wissenschaft ein. Liegt der Schwerpunkt von *Liebe, Tod und Teufel* zwar auf der Literaturwissenschaft, lässt der interdisziplinäre Ansatz den Autor auch die bildende wie die darstellende Kunst einbeziehen. Damit wird durch seine Untersuchung bereits augenfällig, dass es sich bei der *Femme fatale* um ein umgreifendes künstlerisches Motiv handelt, das sowohl Literatur als auch bildende Kunst und Theater besiedelt und im 20. Jahrhundert sich im Film etabliert.

Die Gewichtung der frühen Untersuchung Prazs zeigt aber bereits an, welche Prägung die *Femme fatale* als Objekt der Wissenschaft auch in der Folgezeit besitzen wird: Zum einen konzentrieren

⁶ Italienische Originalausgabe: *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*. Sansoni Editore, Florenz 1930.

⁷ Vgl. Praz (1970), 13.

sich die Untersuchungen auf das 19. Jahrhundert, zum anderen wird zwar die bildende Kunst häufig bedacht, der Großteil der Forschungsarbeiten zu diesem Motiv aber aus literaturwissenschaftlicher Perspektive und mit dem Fokus auf sie verfasst.⁸

Angesichts des populären Frauenbildes ist der feministischen Kunstwissenschaft besondere Aufmerksamkeit zuzuwenden. Sie zeigt ein ausgeprägtes Interesse an dem (männlich konstruierten) Frauenbild, da es eine starke Tradition aufweist und eine Frauenrolle prägt, die einen breiten Einflussbereich hat und intensiv medial vermittelt wird.⁹ Diese Perspektive ist unerlässlich, wenn man auf die *Femme fatale* blickt. Die verhandelten Fragen sind auch Bestandteil dieser Arbeit: Ist die *Femme fatale* Bild, Rolle oder Realität? Welche Aussagen trifft ihre Darstellung über ein Geschlechterverhältnis? Wie gestaltet sich die weibliche Auseinandersetzung damit?

Trotz der Brisanz gehen aus der feministischen Forschung in den 1980er und 1990er Jahren hauptsächlich Aufsätze oder Künstler/innen- und Kunststilmonografien hervor, die auch, aber nicht monografisch das Motiv der *Femme fatale* unter bestimmten Blickwinkeln betrachten.¹⁰

Im Jahr 2010 wurde die bis dato jüngste Monografie zum Thema veröffentlicht. Helen Hanson untersucht das Motiv in *The femme fatale: images, histories, contexts* (2010) allerdings mit dem Schwerpunkt auf Literatur und Film. Mit Hauptaugenmerk auf das Phänomen in der bildenden Kunst ist Joachim Nagels *Femme fatale. Faszinierende Frauen* (2009) die zuletzt erschienene Monografie. Die Veröffentlichung des Literaturwissenschaftlers und Kulturhistorikers präsentiert die unterschiedlichen Gesichter der *Femme fatale* und bietet dem Leser aussagekräftige Bildbeispiele.

⁸ Beides trifft auf die Aufsatzsammlung *Don Juan und Femme fatale*, herausgegeben von Helmut Kreuzer (1994), die Monographie *Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur* von Carola Hilmes (1990), oder auch Hans-Joachim Schickedanz' *Femme fatale. Ein Mythos wird entblättert* (1983) zu. Vgl. Dorgerloh/Rittmann (1995), 6: „[...] die wichtigsten Impulse zur Erforschung der *Femme fatale* [gingen] vor allem von der Literaturwissenschaft [...] und der psychoanalytischen Kulturforschung aus [...] und weniger von der Kunstgeschichtsschreibung, [...]“⁸ Im Hinblick auf diese im Jahre 1995 formulierte Feststellung ist auch bis heute keine entscheidende Änderung eingetreten.

Eine interdisziplinäre Untersuchung mit zeitlicher Festlegung auf die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts liefert Patrick Bade, *Femme fatale. Images of evil and fascinating women* (1979).

Mechthilde Hatzs Dissertationsschrift *Frauengestalten des Alten Testaments in der bildenden Kunst von 1850 bis 1918. Eva, Delila, Judith, Salome* (1972) ist eine frühe Arbeit, die wichtige biblische *Femmes fatales* untersucht, aber auf den benannten Zeiträumen begrenzt ist.

⁹ Die Halbjahreszeitschrift *Frauen Kunst Wissenschaft* macht die *Femme fatale* 1995 zum Thema des Hefts 19. Überdies Aufsätze in Auswahl nach Erscheinungsjahr: Maria Groog-Grünwald, Die Frau als Bild des Schicksals – Zur Ikonologie der *Femme fatale*. In: Rüdiger (Hg.), *arcadia* (1983), 240-257; Astrid Swift: Die ‚*Femme fatale*‘ im Kontext der Frauenemanzipation. In: Bies/Jung (Hg.) (1988), 203-226; Elisabeth Bronfen, ‚*Femme fatale*. *Genre memory* einer Denkfigur‘. In: Frank/Rippl (Hg.) (2007), 391-408; Sigrid Ruby, Mutterkult und *Femme fatale*. Frauenbilder. In: Kohle (Hg.) (2008), 511-534; Sabine Haupt, Die ‚*Femme fatale*‘. In: Neumann (Hg.) (2008), 140-161.

¹⁰ Zum Beispiel die Monografien von Xavière Gauthier, *Surrealismus und Sexualität. Inszenierung der Weiblichkeit* (1980) und Roszika Parker/Griselda Pollock, *Old mistresses. Women, art and ideology* (1982).

Allerdings ist sie mehr Bildband als fundierte Forschungsarbeit, bei welchem der Text lediglich oberflächlich die Bilder ergänzt.

Film und Theater als weitere Genres, in denen sich die *Femme fatale* wiederfindet, werden in dieser Arbeit nur sporadisch betrachtet. Die Forschungslage, die zahlreiche Publikationen mit dem Schwerpunkt auf Film und Theater aufweist,¹¹ spricht innerhalb dieser Arbeit für den konzentrierten Blick auf die bildende Kunst, die in Fotografie und Performance übergeht. Es soll ein Überblick geboten werden, für den eine Bildauswahl nach den Zeitabschnitten und den Kategorien getroffen wurde. Viele weitere Beispiele hat die Recherche zum Thema noch hervorgebracht, deren Berücksichtigung für diese Arbeit allerdings Ausuferung bedeutet hätte. Diese Forschungsarbeit strebt keine erschöpfende Vollständigkeit an. Für das, was sie leisten will: die Vielschichtigkeit und den Facettenreichtum des Motivs der *Femme fatale* verdeutlichen und ihre künstlerische Diskussion im 20. Jahrhundert untersuchen, wurden aussagekräftige Werkbeispiele ausgewählt. Sie sind exemplarisch.

In das Kapitel *Ursachenforschung* sollen die Gedanken von Sigrid Schade überleiten, die diese Untersuchung leitmotivisch begleiten: „In der Weise [...], in der Bilder von komplexer ästhetischer Qualität Vorstellungswelten synthetisieren und verdichten, gehen sie über andere Quellen hinaus, verraten sie manchmal etwas von den Widersprüchen und Verdrängungen einer Zeit, während schriftliche Zeugnisse diese möglicherweise leugnen. Bilder stehen in keinem bloßen Abbildungsverhältnis zur ‚Realität‘ ihrer Zeit, sie sind - wenn sie Vorstellungswelten der Zeitgenossen formulieren - selbst Realität der Zeit, aber nicht nur ihrer.“¹²

¹¹ Eine Auswahl: Helen Hanson, *The femme fatale: images, histories, contexts* (2010); Jessica Hope Jordan, *The sex goddess in American film: 1930 – 1965* (2010); Vittoria Crespi Morbio, *Femme fatale at the Opera* (2009); Dominique Mainon, *Femme fatale: cinema’s most unforgettable lethal ladies* (2009); Julie Grossmann: *rethinking the femme fatale in film noir* (2009).

¹² Schade. In: van Dülmen (Hg.) (1993), 170.

TEIL I

2 URSACHENFORSCHUNG

Dieses Kapitel *Ursachenforschung* untersucht die gesellschaftlichen Voraussetzungen, die die Kulmination von Femme-fatale-Bildern zur Zeit des Fin de Siècle bedingen. Folglich wird in dieser Forschungsarbeit von der These ausgegangen, dass die Dämonisierung von Weiblichkeit im Fin de Siècle nicht ein „partikuläres Detailproblem“ darstellt,¹³ sich demnach aus einer subjektiven Abneigung des Künstlers aufgrund individueller Erfahrungen erklären würde, sondern eine gesamtgesellschaftliche Neigung verdeutlicht.¹⁴ Gleich, ob Impressionismus, Symbolismus, Jugendstil oder Fauvismus – Stile, die in ihrer Ausdrucksart so verschieden sind – in allen tritt das Motiv der Femme fatale in Erscheinung. Ihr flächendeckendes Aufkommen in der Kunst (in der Literatur genauso wie in der bildenden und darstellenden Kunst), das außerdem auch auf das Kunsthandwerk übergeht, weist eindeutig über Einzelschicksale hinaus.¹⁵ Die Ursache des „Femme-fatale-Fieber[s]“¹⁶ liegt in der Besonderheit der Zeit. Sie ist Bedingung und Impuls. Darum wird deren Untersuchung der Betrachtung der bildkünstlerischen Femme-fatale-Darstellung zum Ende des 19. Jahrhunderts vorangestellt.

Zum besseren Verständnis der Stimmung, die das Fin de Siècle kennzeichnet, hilft ein Blick auf ausgewählte Textbeispiele der Zeit. Traktate und Erzeugnisse der Medizin, Evolutionstheorie, Psychoanalyse, Philosophie und Literatur werden zur Veranschaulichung herangezogen. Denn wie Stephanie Catani konstatiert, bildet die Femme fatale „das Endprodukt eines Inszenierungsversuches, der von Wissenschaft, Gesellschaft und Kunst gemeinsam [...] unternommen wurde.“¹⁷ Den zeitgenössischen Quellen sind drei bestimmende Faktoren abzulesen: die einen demonstrieren mahrend bedrohliche Weiblichkeit, die anderen zeichnen Bilder der Minderwertigkeit und wieder andere verfallen einem Verdrängungsmechanismus eigener Ängste und Wünsche, der sich in Projektionen auf die Frau artikuliert.

¹³ Fritz. In: Bauer/Heftrich et al. (Hg.) (1977), 463.

¹⁴ Von Künstlern wie Gustave Moreau oder Edvard Munch sind deren gespaltenes Verhältnis und ihre ambivalente Einstellung zu Frauen bekannt ((vgl. Bade (1979), 6)). In diesen Fällen ist davon auszugehen, dass die subjektiven Empfindungen die Motivwahl bestärkten. Trotzdem ist die Femme fatale über ein individuelles Interesse der einzelnen Künstler hinaus als ein Phänomen zu betrachten, das eine gesamtgesellschaftliche Stimmung visualisiert. Ihr massenhaftes Aufkommen weist über Einzelschicksale hinaus.

¹⁵ Vgl. zu dieser Diskussion: Taeger (1987), Einleitung/8f; Gay (1986), 224f.

¹⁶ Schickedanz (1983), 34.

¹⁷ Catani (2005), 95.

2.1 BEDROHLICHE WEIBLICHKEIT – VERUNSICHERUNG DURCH DEN SOZIOHISTORISCHEN WANDEL

Wie der Terminus bereits aussagt, wird die Zeit des Fin de Siècle von der Vorstellung des nahenden Weltendes und der Idee des Niedergangs der westlichen Kultur dominiert.¹⁸ Die Künstler und Schriftsteller sind besonders empfänglich für diese Stimmung und reflektieren sie in ihren Werken. Die endzeitliche Empfindlichkeit resultiert aus dem „Modernisierungsschock“¹⁹, ausgelöst durch die umfassenden Neuerungen des 19. Jahrhunderts, mit denen der Mensch kaum mehr Schritt zu halten vermag. Der Verlust von Beständigkeit und Vorhersehbarkeit zieht Gefühle von Unsicherheit und Haltlosigkeit nach sich. Fortschrittsglauben und Hoffnung stehen Zweifel, Unruhe und Angst gegenüber. Zum Ende des 19. Jahrhunderts scheint nichts mehr wie es war und für die Zukunft wiederum alles, auch das Unvorstellbare, möglich.²⁰

Die umstürzlerischen Entwicklungen des 19. Jahrhunderts prägen ebenso das Geschlechterverhältnis. Für die Betrachtung der für die Geschlechtersituation besonders relevanten historischen Prämissen wird Jürgen Kockas Untersuchung *Das lange 19. Jahrhundert* herangezogen. Kocka arbeitet deutlich die Spannungen heraus, die sich im Laufe des Jahrhunderts aufbauen und zu dessen Ende in den Bildern und Texten von Künstlern und Literaten entladen, und beschreibt den soziohistorischen Verlauf, der für den Katalysationsprozess des Femme-fatale-Hypes zum Ende des 19. Jahrhunderts ursächlich ist.²¹

Im 19. Jahrhundert wird die Geschlechterdifferenz zunächst radikal verschärft. Aus der Industrialisierung und Urbanisierung folgt in den Städten eine Trennung von Heim und Erwerbstätigkeit. War zuvor das Heim gleichzeitig Erwerbort und wurde von Mann und Frau gemeinsam dafür gesorgt, den Lebensunterhalt zu sichern, verlässt nun der Mann zum Broterwerb das Haus, während die Frau zuhause Kinder und Herd betreut und lediglich in nicht öffentlicher Heimarbeit einen Zuverdienst leistet.²² Die geschlechtsspezifische Rollenaufteilung zwischen öffentlich und privat, aktiv und passiv wird verschärft und manifestiert sich schließlich in politischer und staats-

¹⁸ Vgl. Faulstich. In: ders. (Hg.) (2006), 9.

¹⁹ Ajouri (2009), 20.

²⁰ Jens Flemming gibt eine knappe, aber anschauliche Beschreibung der Zeit um die Jahrhundertwende, die dem Leser die Ambivalenzen vor Augen führt und in deren Kontext die Femme fatale gesehen werden muss. Vgl. Flemming. In: Faulstich (Hg.) (2006), 163 ff.

²¹ Die folgenden Ausführungen sind an Jürgen Kocka, *Das lange 19. Jahrhundert* (2004) angelehnt.

Weitere insbesondere für die Frauengeschichte wichtige Forschungsarbeiten: Bock, *Frauen in der europäischen Geschichte* (2000); Frevert, *Frauen-Geschichte* (1986).

²² Vgl. Frevert (1986), 88ff.; Bock (2000), 134f.

bürgerlicher Hinsicht. Neben der öffentlichrechtlichen Nichtexistenz ist die Frau auch privatrechtlich stark benachteiligt. Bei der Gestaltung des Bildungswesens und der Wehrpflicht wird die Frau nicht mitgedacht. In diesen staatstragenden Bereichen ist sie nicht von Relevanz. Demgegenüber wird eine Heroisierung des Männlichen kultiviert, die mit Staat, Macht und Nation verbunden ist.²³

Die Ausdifferenzierung und Manifestierung von ungleichen sozialen Rollen im 19. Jahrhundert steht im Widerspruch zu der Aufklärung des 18. Jahrhunderts, die die Gleichheit und Mündigkeit der Menschen propagiert und verlangt. Die Nachwirkungen der Aufklärung haben im 19. Jahrhundert bezüglich der Geschlechterdiskussion nach Kocka zweierlei zur Folge: zum einen bedarf die Ungleichheit der Geschlechter einer Erklärung, so dass durch den ‚Begründungszwang‘ angetrieben zahlreiche pseudowissenschaftliche Traktate entstehen, die (wie die nachfolgenden Unterkapitel darlegen) die Inferiorität der Frau rechtfertigen und ihre soziale Rolle als naturgegeben hervorheben. Es grassieren Theorien, die letztlich eine männliche Arroganz fördern und die Geschlechterhierarchie um ein weiteres verhärten. Zum anderen aber bleibt der Gedanke der Gleichheit ausgesprochen und treibt, in Deutschland vor allem ab 1848, die Frauenbewegung an, für Partizipationsrechte, Bildung und Selbstbestimmung der Frauen zu kämpfen.

Die drastische Verstärkung von Ungleichheit der Geschlechter, die zu Mitte des 19. Jahrhunderts an einem Höhepunkt angekommen zu sein scheint, provoziert eine Reaktion, die sich in der Frauenbewegung formiert. Obschon sie an Vehemenz im 19. Jahrhundert hinter der Arbeiterbewegung zurückbleibt,²⁴ lässt sich „die Geschichte der Frauen im 19. Jahrhundert [...] nicht von derjenigen der Frauenbewegung trennen; beide waren eng miteinander verflochten.“²⁵ Vordergründig verlacht oder mit Spott versehen, wird eine von der Frauenbewegung ausgehende bedrohliche Macht an- und mit Schrecken aufgenommen. Dem „gewaltigen Heer“, das gegen die Männer „im Anmarsch“ sei, müsse fest entgegengetreten werden, „oder wir werden vom Sturm überwältigt werden.“²⁶ Eine derartige militärische Ausdrucksweise impliziert die Annahme einer offensiven Gegnerschaft; der ‚Kampf der Geschlechter‘ wird ausgerufen und damit das emanzipative Engagement eines Bruchteiles der weiblichen Gesellschaft als eine generelle weibliche Kampfansage interpretiert.²⁷

²³ Für weitere Ausführungen und Erläuterungen siehe Kocka (2004), 105-113.

²⁴ Vgl. ebd., 113.

²⁵ Bock (2000), 119.

²⁶ Stevenson Archer in einer Rede am 30. Mai 1872 vor dem Repräsentantenhaus. Zit. nach: Gay (1986), 210.

²⁷ Vgl. zum Terminus ‚Kampf der Geschlechter‘ und seiner soziohistorischen sowie künstlerischen Bedeutung: Eschenburg, Kampf der Geschlechter. In: Friedel (Hg.) (1995), 9-42.

Mit dem letzten Drittel des 19. Jahrhunderts nun wird tatsächlich die schlagende Differenz – langsam und in winzigen Schritten – gemildert: In den 1870er Jahren wird in Deutschland die Schulbildung für Mädchen bescheiden ausgedehnt, die Hochschule ist für Frauen zur Jahrhundertwende stark beschränkt zugänglich und neue Berufsmöglichkeiten – unter Berücksichtigung der ‚weiblichen Bestimmung‘ – werden erschlossen.²⁸ Die heraufbeschworene Schreckensvision weiblichen Vormarsches droht Realität zu werden.

Der soziohistorische Wandel im Zuge der Industrialisierung löst mithin eklatant empfindliche Reaktionen aus. Zu einer Zeit, in der das Krisenempfinden²⁹ um sich greift und die Geschlechteraufteilung die letzte sichere Festung tradiertter Werte darzustellen scheint, droht schließlich auch dieser Halt wegzubrechen. Die Auflockerung der strikten Geschlechterdefinitionen und -zuweisungen setzt eine Identitätskrise in Gang, die zu der Verbreitung der *Femme fatale* hin zu einem Massenphänomen in der Kunst einen maßgeblichen Teil beigetragen hat. Die *Femme fatale* ist das Bild einer Frau, die sich der Gesellschaftsordnung widersetzt, da sie aus der tradierten, im Bürgertum verbindlich abgesteckten Rollenerwartung herausfällt und daher besondere Aufmerksamkeit erregt. Isabelle Stauffer untersucht die binäre Geschlechterordnung im *Fin de Siècle* und erarbeitet aus Jean-Jaques Rousseaus *Emile oder über die Erziehung* eine tabellarische Gegenüberstellung, dessen Textquelle zwar aus dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts stammt, an Aktualität und Richtliniencharakter im 19. Jahrhundert aber nicht eingebüßt hat. Männliche und weibliche Zuschreibungen werden gegenübergestellt: aktiv vs. passiv und zurückhaltend; stark vs. schwach und sanft; Vernunft vs. Scham; Genie vs. Witz; logisches Schlussvermögen vs. guter Beobachtungsgabe; Kenntnisse vs. Geschmack; Vatergefühle nur aus Liebe zu und Achtung vor seiner Frau vs. biologischer Bestimmung zur Mutter. Desweiteren fallen die Frau beschreibende Adjektive wie reizvoll, gefallsüchtig, geschickt, bescheiden und abhängig.³⁰

Zu dieser Vorstellung der bürgerlichen Dame stellt die *Femme fatale* ein Gegenmodell dar.³¹ Sie ist Bild einer aktiven Frau, die ihr Schicksal in die Hand nimmt, zielbewusst erotische Reize setzt und um sexuelles Spiel nicht verschämt ist. Ihr Machtstreben lässt sie zeitweilig den Mann dominieren. Da die *Femme fatale* damit das Grundgerüst der patriarchalen Gesellschaftsordnung atta-

²⁸ Vgl. Frevert (1986), insbes. 104ff.

²⁹ Zur Krisenmentalität: Hilmes (1990), 32 (Fußn. 56).

³⁰ Vgl. Stauffer (2008), 72.

³¹ Vgl. Florack (1995): „Die in ihrer fordernden Sinnlichkeit und Willensstärke ihren Partnern überlegene, eigensinnig-unabhängige, gefühllose *Femme fatale* ist das Gegenbild zum bürgerlichen Modell der untergeordneten-angepaßten, gefühlvollen, aufopfernden, sittlich untadeligen – da ohne eigene sinnliche Bedürfnisse –, streng monogamen Ehefrau und Mutter.“

ckiert, wird sie zum Angstobjekt und zum Feindbild. Ihr Bild lässt ein männliches Schaudern angesichts der Schreckensvision und die Besorgnis um den Verlust männlicher Vormacht erkennen. Relativ zur dominierenden Frau verändert sich die Rolle des Mannes, der in dem Gefüge als schwach und unterwürfig auftritt: Das massenhafte Aufkommen des Motivs der *Femme fatale* zum Ende des 19. Jahrhunderts gibt sich als „Ausdruck einer Krise des (herrschenden männlichen) Selbstbewusstseins“³² zu erkennen.

Über das tragische Individuum hinaus steht der Mann symbolhaft für das Patriarchat, welches allein das Fortbestehen einer stabilen Gesellschaft sichere. Fällt er, fällt das Patriarchat und mit ihm die altehrwürdigen Werte, Moral und Sittlichkeit. Der Eingriff in die naturgegebene Ordnung weckt nervöse Phantasien unwägbarer fataler Folgen.³³

Neben dem, dass die *Femme fatale* auf die Verunsicherung bezüglich des Geschlechterverhältnisses der Zeit verweist, wird sie selbst zum Symbol dieser Zeit. Die Moderne scheint in diesem fatalen Frauenbild versinnbildlicht: Beide sind verführerisch sowie furchteinflößend und stellen eine magnetische Übermacht dar, der sich zu entziehen nicht möglich ist. Die Zügellosigkeit und Unberechenbarkeit der *Femme fatale* reflektiert die Verselbstständigung und Unkontrollierbarkeit der modernen Gesellschaft.

Natürlich ist die Bedrohung fiktiv; die Frau zur Zeit des ausgehenden 19. Jahrhunderts besitzt keinerlei Möglichkeiten das Patriarchat zu gefährden. Allerdings scheint die prophezeite Gefahr in Gestalt der in der Großstadt öffentlich präsenten Prostituierten bereits zu wirken, da ihr die Verantwortung für die epidemische Verbreitung der Syphilis angelastet wird. Wenn die Syphilis mit dem Weiblichen verbunden wird, wird weibliche Verführung zugleich mit dem Tod verknüpft, da effektive Behandlungsmöglichkeiten im 19. Jahrhundert fehlten und die Erkrankung häufig zum Tod führte. Dass diese Krankheit beim Geschlechtsakt übertragen wird, macht die außereheliche sexuelle Handlung zur Gefahr und verbindet sie mit Sündhaftigkeit, die Strafe nach sich zieht. Die Epidemie gilt als ‚göttliche Vergeltung‘ wegen des Verfalls von Sitte und Moral, heraufbeschworen durch das lasterhafte Tun.³⁴ Die ‚Gefahr‘ lauert überall: das Gewerbe expandiert

³² Hilmes (1990), 32.

³³ Vgl. zum Beispiel Max Planck: „die Natur selbst [hat] der Frau ihren Beruf als Mutter und als Hausfrau vorgeschrieben [...], [...] Naturgesetze [können] unter keinen Umständen ohne schwere Schädigungen, welche sich im vorliegenden Falle besonders an dem nachwachsenden Geschlecht zeigen würde, ignoriert werden.“ Zit. nach: Frevert (1986), 121; vgl. auch P. J. Möbius, Kapitel 2.1.1.

³⁴ Vgl. Pohle (1998), 86.

zum Ende des 19. Jahrhunderts exorbitant und tritt öffentlich auf.³⁵ Der auf den großstädtischen Straßen in den Massen an Prostituierten personifizierte Verfall der Sittlichkeit lässt die Forderung nach Moral noch lauter, noch verzweifelter und noch panischer werden. Verstärkt wurde dadurch nur die Doppelmoral der Zeit, die außerehelichen Geschlechtsverkehr verpönt, Prostituierte anprangert, Sexualität sanktioniert, reglementiert und diszipliniert, während Prostitution im städtischen Sozialgefüge als ‚soziale Ventilfunktion‘ zugleich einen festen Platz innehat und selbst von der Kirche unterstützt wird.³⁶ Der damalige strenge Moralkodex, unter dem man sich einer bürgerlichen Frau – außer zur Heirat – kaum nähern darf, fördert die Doppelmoral: Während die bürgerliche Frau sich in strengstem Maße sittlich zu verhalten hat, da die prüde Erscheinung Zeichen ihrer Tugend ist und eine gute Ehefrau erwarten lässt, wird der junge Mann durchaus motiviert, Erfahrungen zu sammeln.³⁷ So wird die Prostitution zum Geschäft, auch wenn die Ehe offiziell der einzige Bestimmungsort für legitime sexuelle Aktivität zum Zwecke der Fortpflanzung ist.³⁸

Vergleichbar der *Femme fatale* widerspricht die Prostituierte den im Bürgertum verbindlichen geschlechtlichen Rollenerwartungen. Beide sind das Weltbild bedrohende Figuren. Beherrscht die eine Kunst und Kunsthandwerk, scheint die andere durch ihre tatsächliche Präsenz im großstädtischen Straßenbild das Realwerden der Phantasiegestalt vor Augen zu führen.

In den nachfolgenden Unterkapiteln werden Traktate aus der Medizin, der Literatur und der Psychologie betrachtet, als deren Gemeinsamkeit trotz der unterschiedlichen Disziplinen sich die Verunsicherung durch die vermeintliche Bedrohung infolge der im öffentlichen Leben präsenter werdenden Frau herauskristallisiert. Zwischen den Zeilen ist die Nervosität der Autoren kaum zu verbergen und wird in Kommentaren konkret: Der Nervenarzt Paul Julius Möbius ruft zum Kampf gegen die Bestrebungen der Feministinnen auf, um eine Zukunft unter deren Herrschaft abzuwenden, die ihm zufolge den Untergang der Gesellschaft bedeuten würde.

Ein vergleichbares Konstrukt formt auch der Dramatiker Friedrich Hebbel. In seiner auf die Bibelgeschichte zurückgehende literarischen Figur Judith führt er dem Leser eine solche ‚Feministin‘ vor Augen, eine Frau nämlich, die aus ihrer passiven Rolle heraus- und gegen den Mann antritt.

³⁵ Vgl. Frevert (1986), 86; Flemming. In: Faulstich (Hg.) (2006), 167.

Eine umfassende Untersuchung zur Prostitution im bürgerlichen Zeitalter bietet Regina Schulte: *Sperrbezirke. Tugendhaftigkeit und Prostitution in der bürgerlichen Welt* (1979).

³⁶ Vgl. Stein (2007), 42.

³⁷ Vgl. ebd., 37f.

³⁸ Vgl. Frevert (1986), 132.

Nur kann sie sich, ihrem Willen zum Trotz, von weiblicher Emotionalität nicht lösen, so dass sie infolge ihres Ausbruchs aus den sicheren Gefügen des gegebenen Gesellschaftsmodells zum Schluss dem Wahnsinn verfällt. Hebbel also denkt in seinem Drama die Bedrohung weiter und lässt sie die Frau umsetzen, welches aber ihr Unglück bedeutet.

Ein weiteres literarisches Beispiel folgt mit Frank Wedekinds *Simson oder Scham und Eifersucht* von 1914. Auch Wedekind wendet sich in seinem Drama von einer Gesellschaftsordnung ab, die einen aktiven, herrschenden Mann und eine passive, unterlegene Frau vorsieht. Er kehrt eine solche Ordnung gar um, lässt Simson weiblich emotional und schwach, dagegen seine Gegenspielerin, Delila, männlich distanziert und selbstbeherrscht auftreten.

Als viertes wird auf das *Tabu der Virginität* von Sigmund Freud eingegangen, dessen Kastrationskomplex schon bei Hebbels *Judith* und bei Wedekinds *Simson* zum Tragen kommt. Freuds Abhandlung resultiert aus der gesellschaftlichen Beobachtung einer Angst vor der Frau, die er psychologisch zu erklären sucht. Männlicher Kastrationskomplex und weiblicher Penisneid sind die Ergebnisse. Karen Horney, die ebenfalls nach den Gründen für die Angst vor der Frau forscht, aber mit dem Blick auf die Untersuchungen Freuds eine divergierende Antwort findet, wird ihm gegenübergestellt werden.

Mit Möbius, Hebbel, Wedekind und Freud werden zeitgenössische Positionen der wissenschaftlichen und literarischen Diskurse wiedergegeben, die einen starken Einfluss auf die Gesellschaft des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ausübten und sich in der Kunst der Zeit niederschlugen.

2.1.1 DIE MEDIZIN: EINE PSEUDOWISSENSCHAFTLICHE BEWEISFÜHRUNG ZUR RECHTFERTIGUNG DER GESCHLECHTERORDNUNG

Besonders Mediziner erhoben zum Anfang des 20. Jahrhunderts ihre Stimmen, um die Frau in ihre Schranken zu verweisen und ihr ihre Grenzen aufzuzeigen. Die ‚Schranken‘ beziehen sich auf ein eingeschränktes Tätigkeitsfeld als Ehefrau- und Mutter, als ‚Grenze‘ gilt das in Frage gestellte geistige Leistungsvermögen. Pseudowissenschaftliche Theorien sollten dabei die geistige Unterlegenheit der Frau gegenüber dem Mann beweisen.

Für einen objektiven und damit unstreitbaren Beweis für die Inferiorität der Frau scheint der naturwissenschaftliche Weg über anatomische Messungen überzeugend.³⁹ Diesbezüglich engagiert sich besonders der Leipziger Nervenarzt Paul Julius Möbius, welcher für den „Beweis der geistigen Inferiorität des Weibes“ in seiner Abhandlung *Vom physiologischen Schwachsinn des Weibes* aus dem Jahr 1900 „sowohl den direkten wie den indirekten Weg [wählt] [...], d. h. sich nicht nur auf die psychologische, sondern auch auf die anatomische Beobachtung“⁴⁰ beruft, um seiner Überzeugung eine wissenschaftliche Grundlage zu errichten.

Die schon zu seinen Lebzeiten umstrittene Untersuchung – Möbius selbst dokumentiert und bewertet die Reaktionen in den der Erstveröffentlichung nachfolgenden Auflagen – wird heute, ähnlich wie im Fall Otto Weiningers vor allem als Zeitdokument akzeptiert. „Sein Buch ist ein Dokument der Sozial- und Mentalitätsgeschichte und auch ein Schwanengesang nach 4000 Jahren patriarchalischer Gesellschaftsstruktur und Rollenzuweisung.“⁴¹ Für einen wissenschaftlichen Diskurs allerdings sind seine Ergebnisse unbrauchbar und wirken aus heutiger Sicht zuweilen lächerlich, vor allem, da seine empirischen Messungen auf die Verifikation seiner These von der inferioren Position der Frau angelegt sind und er aufgrund dessen den Anspruch der Wissenschaftlichkeit nicht genügt, in welcher Objektivität, Unvoreingenommenheit und Ergebnisoffenheit garantiert sein sollten. Hier dienen sie dem Zweck, dem Mann, im speziellen dem männlichen Mediziner, die Motivation und die Rechtfertigung zu bieten, gegen die Emanzipationsbestrebungen der Frau aktiv zu werden. Das gewünschte Engagement liest sich vielmehr als männliche Pflicht, denn die Emanzipation zu verhindern, heiße die Gesellschaft zu retten. Die Ärzte sollen „sich eine klare Vorstellung von dem weiblichen Gehirn- oder Geisteszustande verschaffen, [...] die Bedeutung und den Wert des weiblichen Schwachsinnens begreifen, und [...] alles tun, was in ihren Kräften steht, um im Interesse des menschlichen Geschlechtes die widernatürlichen Be-

³⁹ Vgl. Lombroso/Ferrero. Insbesondere Seite 24 bis 35, Untersuchungen des Schädels und des Gehirns zum Gewicht und weitere Details des Gehirns unter dem Fokus der Unterscheidung zwischen Mann und Frau (mit dem Verweis auf weitere Abhandlungen zum Thema: n. a. Manouvrier, Bischoff, Reid, Rüdinger). Lombroso und Ferrero scheinen im Gesamten wissenschaftlicher und sachlicher als P. J. Möbius zu argumentieren. Der Eindruck wird vor allem durch das vielfache Heranziehen weiterer Autoren erweckt. Das Ergebnis der Untersuchungen entspricht dem von Möbius: „Es stimmen also alle Autoren darin überein, dass bei allen Rassen – besonders aber unter den civilisierten – der weibliche Schädel dem kindlichen näher steht als dem männlichen, der immer eine höhere Entwicklungsstufe darstellt, ganz besonders was die Frontal-Region, die Winkel und das Gesichtsvolumen betrifft, und daß er stets geringere Variabilität besitzt als der männliche.“ (Lombroso/Ferrero (1894), 32)

⁴⁰ Möbius (2000), 28.

⁴¹ Bickel. In: Schweizerische Ärztezeitung / Bulletin des médecins suisses / Bollettino dei medici svizzeri (2001), 82 [<http://www.saez.ch/docs/saez/archiv/de/2001/2001-36/2001-36-934.PDF>].

strebungen der ‚Feministen‘ zu bekämpfen. Es handelt sich hierbei um die Gesundheit des Volkes, die durch den Irrtum der ‚modernen Frau‘ gefährdet wird. Die Natur ist eine strenge Frau und bedroht die Verletzung ihrer Vorschriften mit harten Strafen. Sie hat gewollt, daß das Weib Mutter sei, und hat alle ihre Kräfte auf diesen Zweck gerichtet. Versagt das Weib den Dienst der Gattung, will es sich als Individuum ‚ausleben‘, so wird es mit Siechtum geschlagen. Leider werden zugleich der Mann und die Nachkommenschaft gestraft.“⁴² Möbius appelliert direkt an die Ärzteschaft: „Unsere, der Ärzte Pflicht ist es, hier zu raten und zu warnen. Die Zukunft wird von uns Rechenschaft fordern.“⁴³

Dass auch eigene Gefühle der Verunsicherung und der Angst bis hin zu dem der Bedrohung den Autor leiten, legt er in der Textpassage offen, die ein weibliches Potential benennt, das inaktiviert in der Frau ruht: „Wäre das Weib nicht körperlich und geistig schwach, wäre es nicht in der Regel durch die Umstände unschädlich gemacht, so wäre es höchst gefährlich.“⁴⁴ Ein Blick in Charles Darwins Evolutionstheorie genügt, um den Grund auszumachen, warum es eben wichtig wäre, die Frau körperlich und geistig schwach zu halten: die Evolution könnte sie mit den Generationen stärker machen, infolgedessen der natürliche Umstand sich verkehren und die Gefahr Realität werden würde.

Als erstes stellt sich die Frage nach der Definition von ‚physiologischem Schwachsinn‘. Wird der Begriff ‚Schwachsinn‘ in seine Einzelteile zergliedert, erfasst man den Möbiusschen Gebrauch: Der Schwachsinn ist demnach der schwächer ausgebildete Sinn, also die geringere Intelligenz im Vergleich zur ‚Maßeinheit Mann‘ – „zwischen der Dummheit und den leichten Formen des Schwachsinnens [dürfte] kein wesentlicher Unterschied sein.“⁴⁵ Entgegen der landläufigen Meinung dürfe man die Schwachsinnigkeit, vor allem die physiologische, nicht als krankhafte Abweichung bewerten. So wie die Frau physiologisch schwachsinnig sei, sei es ebenso das Kind, wie die Alten.⁴⁶ Die geringere geistige Leistungsfähigkeit liege in der körperlichen Konstitution begründet, ohne eine Erkrankung zu bedeuten. Schwachsinn sei eine Relation,⁴⁷ die vor allem im Vergleich zum Tragen kommt, in der Gegenüberstellung von einem Individuum und einer Gruppe oder von zwei Gruppen. So sei zum Beispiel der Eskimo, der nicht bis hundert zählen könne als Eskimo nicht

⁴² Möbius (2000), 44.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., 35.

⁴⁵ Ebd., 25f.

⁴⁶ Vgl. ebd., 26.

⁴⁷ Vgl. ebd., 27.

schwachsinnig, aber doch im Vergleich mit dem Deutschen oder Franzosen, wie Möbius behauptet.⁴⁸ In seinem Denken lassen sich die Geschlechter gleichermaßen aufstellen: ‚Eskimo‘ wäre lediglich durch ‚Frau‘ und ‚der Deutsche oder Franzose‘ durch ‚den Mann‘ zu ersetzen. Geistig sei die Frau zwischen Mann und Kind zu einzuordnen.⁴⁹

Möbius stützt seine Thesen auf seine Messungen, die ergäben, dass bei mittelgroßen Weibern ein Kopfumfang von 51 cm die Regel sei. Da ein derart kleiner Kopfumfang „bei Männern nicht vorkommt, die geistig normal sind, nur bei krankhaft Schwachsinnigen, Idioten“⁵⁰ und ein „kleiner Kopf [...] natürlich auch ein kleines Gehirn“⁵¹ umfasse, wäre damit eine Rechtfertigung für die naturgegebene Geschlechterhierarchie erbracht. Zur Bestätigung und Sicherung dieser These führt Möbius weitere auf das Gehirn bezogene Unterschiede zwischen den Geschlechtern an, die sich in der Windungsgruppe, der Reilschen Insel, der Gyrus forantalis tertius etc. finden.⁵² Folglich würden seine Untersuchungen nachweisen, dass das weibliche Gehirn von Geburt an schlechter entwickelt sei als beim Mann.⁵³

Allein der Instinkt sei bei der Frau im Vergleich zum Mann besser ausgebildet.⁵⁴ Er macht „das Weib tierähnlich, unselbstständig, sicher und heiter“⁵⁵, was Möbius positiv wertet, denn darin ruhe der Frauen eigentümliche Kraft. Es mache sie bewundernswert und anziehend. Auch erkläre die Tierähnlichkeit viele weibliche Eigentümlichkeiten, wie zum Beispiel den Mangel an Urteilsfähigkeit.⁵⁶

Das Gefälle zwischen den Evolutionsstufen der Geschlechter sei für das Fortbestehen der Gesellschaft notwendig: Der „weibliche Schwachsinn [...] ist nicht nur ein physiologisches Faktum, sondern auch ein physiologisches Postulat. Wollen wir ein Weib, das ganz seinen Mutterberuf erfüllt, so kann es nicht ein männliches Gehirn haben. Ließe es sich machen, daß die weiblichen Fähigkeiten den männlichen gleich entwickelt würden, so würden die Mutterorgane verkümmern, und wir würden einen häßlichen und nutzlosen Zwitter vor uns haben. Jemand hat gesagt, man solle vom Weibe nichts verlangen, als daß es ‚gesund und dumm‘ sei. Das ist grob ausgedrückt, aber es liegt in dem Paradoxon eine Wahrheit. Übermäßige Gehirntätigkeit macht das

⁴⁸ Vgl. ebd.

⁴⁹ Vgl. ebd., 28.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd.

⁵² Vgl. ebd., 28f.

⁵³ vgl. ebd., 29.

⁵⁴ Vgl. ebd., 31.

⁵⁵ Ebd., 34.

⁵⁶ vgl. ebd.

Weib nicht nur verkehrt, sondern auch krank.“⁵⁷ Möbius diagnostiziert diese Degenerationerscheinung für die moderne Gesellschaft und bemerkt, dass „[i]n dem Grade, in dem die ‚Zivilisation‘ wächst, [...] die Fruchtbarkeit [sinkt], je besser die Schulen werden, umso schlechter werden die Wochenbetten, umso geringer wird die Milchabsonderung, kurz, umso untauglicher werden die Weiber.“⁵⁸

Die Gründe dafür, dass – wie eingangs erwähnt – im besonderen Maße Mediziner für die alte Geschlechterordnung eintreten sind zweierlei: Zum einen war es für diese leichter, anatomische und psychologische ‚Beweise‘ mehr oder weniger überzeugend darzustellen. Zum anderen fühlten sich im Speziellen die Vertreter dieses Berufs vermehrt von den sich emanzipierenden Frauen bedroht, weshalb sie vehement bemüht waren, ihre gefährdete Stellung zu verteidigen. Der Anstoß für die latente Bedrohung ist offensichtlich: Die Frauenbewegung setzte sich insbesondere für die Öffnung des Medizinstudiums für Frauen ein, mit der Begründung, das ‚weibliche‘ Schamgefühl könne unter der Behandlung eines Mannes verletzt werden. Die Mediziner sahen in dieser Forderung die vermehrte Konkurrenz in den eigenen Reihen, da der Nachwuchs zahlenmäßig größer war als die zu vergebenen Stellen.⁵⁹

2.1.2 LITERARISCHE LEGITIMATION DER TRADIERTEN GESCHLECHTERORDNUNG: FRIEDRICH HEBBEL, *JUDITH* (1840)

Mit seinem Drama *Judith* aus dem Jahr 1840 orientiert sich Friedrich Hebbel in der Rahmenhandlung an der biblischen Erzählung.⁶⁰ Demnach zieht Judith mit ihrer Dienerin zu dem Lager des Holofernes‘, mit dem Ziel ihr Volk aus dessen Belagerung zu befreien. Ihre Waffe ist der Bibel entsprechend ihre außergewöhnlich schöne Gestalt, die in beiden Erzählungen zusätzlich durch das Schmücken ihres Körpers betont wird.

In zwei wesentlichen Punkten unterzieht Hebbel die Judith-Erzählung einer radikalen Uminterpretation, der nach Daniela Hammer-Tugendhat „die gesamte weitere Kunstproduktion folgte“⁶¹:

⁵⁷ Ebd., 41.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Vgl. Schmersahl. In: Friedel (Hg.) (1995), 320.

⁶⁰ Zum ersten Mal aufgeführt auf dem königlichen Hof-Theater in Berlin am 6. Juli 1840.

⁶¹ Hammer-Tugendhat. In: Natter/Frodl (Hg.) (2000), 221.

Mechthilde Hatz untersucht die Wirkung der Tragödie Hebbels auf die bildende Kunst: Hatz (1972), 156-160.

Als erstes ist Judith, obwohl sie bereits verheiratet war, jungfräulich, da es zum Geschlechtsakt mit ihrem verstorbenen Ehemann nie gekommen war;⁶² als zweites kommt es – entgegen der biblischen Ausführungen – zum sexuellen Akt mit Holofernes, wodurch Judith schließlich ihre Jungfräulichkeit einbüßt.⁶³ Durch diese entscheidende Umgestaltung wird das Motiv des Mordes verändert; die ursprünglich religiös motivierte Heldentat wird so zu einem Mord aus persönlichen Rachegeleuten: „[...] nun ich mich bezahlt machen will für die Vernichtung, die ich in seinen Armen empfand, nun ich mich rächen will für den rohen Griff in meine Menschheit hinein, nun ich mit seinem Herzblut die entehrenden Küsse, die noch auf meinen Lippen brennen, abwaschen will [...].“⁶⁴

Nicht ganz uneigennützig tritt Judith den Weg zu Holofernes an, war sie doch vor dieser Entscheidung in einer Sinnkrise, die sie ihr Dasein hinterfragen⁶⁵ und ihre Schönheit verfluchen lässt: „Du wärest besser nicht jung und nicht schön, wenn Du es für Dich allein sein mußt. Ein Weib ist ein Nichts; nur durch den Mann kann sie Etwas werden; sie kann Mutter durch ihn werden. Das Kind, daß sie gebiert, ist der einzige Dank, den sie der Natur für ihr Dasein darbringen kann. Unselig sind die Unfruchtbaren, doppelt unselig bin ich, die ich nicht Jungfrau bin und auch nicht Weib!“⁶⁶ Ihre Schönheit verurteilt sie und vergleicht sie mit einer Tollkirsche, die Wahnsinn und Tod bringt,⁶⁷ da ihr verstorbener Ehemann dem Wahnsinn verfiel und ihre verführerische Schönheit schließlich Holofernes‘ Tod nach sich zieht.

Die Diskussion mit dem sie umwerbenden Ephraim lässt die schöne Witwe schließlich den Gedanken fassen, selbst Holofernes gegenüberzutreten, da Ephraim ihrer Aufforderung, diesen zu töten, nicht nachzukommen wagt: „Und ist Deine Feigheit die Deines ganzen Geschlechts, sehen alle Männer in der Gefahr nichts, als die Warnung, sie zu vermeiden – dann hat ein Weib das recht erlangt auf eine große That, dann – ha, ich hab‘ sie von dir gefordert, ich muß beweisen, daß sie möglich ist!“⁶⁸

⁶² Vgl. Hebbel (1841). In: Werner (Hg.) (1970), 17: „Sechs Monate war ich sein Weib – er hat mich nie berührt.“

⁶³ Vgl. ebd., 68: „Holofernes hat [m]ich zur Hure gemacht, [...]“.

⁶⁴ Ebd.

⁶⁵ Vgl. ebd., 20:

„Ephraim. Wehe Dir, wenn Du von ihm gesehen würdest! Holofernes tötet die Weiber durch Küsse und Umarmungen, wie die Männer durch Speiß und Schwert. Hätte er Dich in den Mauern der Stadt gewußt: Deinetwegen allein wäre er gekommen!

Judit (lächelnd). Mögt‘ es so sein! Dann braucht ich ja nur zu ihm hinaus zu gehen, und Stadt und Land wäre gerettet!

Ephraim. Du allein hast das Recht diesen Gedanken auszudenken.

Judith. Und warum nicht? Eine für Alle, und Eine, die sich immer umsonst fragte: wozu bist du da?“

⁶⁶ Ebd., 19.

⁶⁷ Vgl. ebd., 19.

⁶⁸ Ebd., 24.

Das Gespräch zwischen Ephraim und Judith bringt eine weitere Sinnebene in das Theaterstück ein: den Kampf der Geschlechter. Der verweichlichte Ephraim schreckt vor der heldenhaften Mannestat zurück. Um dieses zu pointieren und weibliche Überlegenheit zu demonstrieren, bietet Judith sich selbst an. In dieser Aufgabe findet sie schließlich ihren Lebenssinn sowie den Zweck ihrer Schönheit: „Du [Gott] machtest mich schön; jetzt weiß ich wozu. Du versagtest mir ein Kind; jetzt fühl ich, warum, und freu' mich, daß ich mein eigen Selbst nicht doppelt zu lieben hab'. Was ich sonst für Fluch hielt, erscheint mir nun wie Segen!“⁶⁹

Beweist die Frau vor Ephraim mehr Mut, muss sie doch letzten Endes vor Holofernes, „de[m] ersten und letzten Mann“⁷⁰, kapitulieren. Zwar besiegt sie ihn, indem sie ihm den Kopf abschlägt, doch ist dieses kein Sieg aus der Stärke und Überlegenheit heraus, denn vielmehr aus der Schwäche. Judith kämpft mit sich, um sich der in ihr wachsenden Lust nicht hinzugeben. Auf den ersten Kuss, sagt sie zu sich „O, warum bin ich Weib!“⁷¹ „Gott meiner Väter, schütze mich vor mir selbst, daß ich nicht verehren muß, was ich verabscheu! Er ist ein Mann.“⁷² Sie appelliert an ihre eigene Vernunft: „Hör' auf hör' auf! Ich muß ihn morden, wenn ich nicht vor ihm knieen [sic] soll“⁷³. Judith ist geneigt unter Holofernes in alte Rollenverhältnisse zu verfallen, die sie im Kontakt zu Ephraim überwunden hatte. Dass Holofernes die Frau allerdings nicht zu achten scheint, macht Judith rasend. Unbeherrscht verrät sie ihr Geheimnis, doch lässt es seine Geringschätzung unberührt. Stolz und gekränkte Eitelkeit fechten einen inneren Kampf aus und kulminieren in dem todbringenden Schwerthieb.

Friedrich Hebbel selbst äußert sich in seinem Tagebuch zu seiner Judithfigur und zu den Beweggründen der Umdeutung der biblischen Vorgabe: „Die Judith der Bibel kann ich nicht brauchen. Dort ist Judith eine Witwe, die den Holofernes durch List und Schlaueit ins Netz lockt; sie freut sich, als sie seinen Kopf im Sack hat, und singt und jubelt vor und mit ganz Israel drei Monde lang. Das ist gemein; eine solche Natur ist ihres Erfolges gar nicht würdig, [...]“⁷⁴ Folglich verzichtet der Autor bei seiner Judith-Interpretation auf diese niederträchtigen Eigenschaften, lässt sie aus der Notsituation einer inneren Zerrissenheit morden und bestraft sie nach der Tat mit einem quälenden

⁶⁹ Ebd., 26.

⁷⁰ Ebd., 79: Judith zum Volk: „Ja, ich habe den ersten und letzten Mann der Erde getötet, damit Du (zu dem Einen) in Frieden Deine Schaafweiden weiden, Du (zu einem Zweiten) Deinen Kohl pflanzen und Du (zu einem Dritten) Dein Handwerk treiben und Kinder, die Dir gleichen zeugen kannst!“

⁷¹ Ebd., 60.

⁷² Ebd., 63.

⁷³ Ebd., 64.

⁷⁴ Hebbel: Neues Tagebuch 1840, 3. Januar. In: Brandes (Hg.) (1913), 343f.

den Gewissen. Judith wird sich bewusst, so erklärt Hebbel seinen Erzählverlauf, dass sie „über die Grenzen hinausgegangen ist, daß sie mindestens das Rechte aus unrechten Gründen getan hat.“⁷⁵ Für diese Umdeutung macht der Dramatiker Judith zur Jungfrau, denn „[n]ur aus einer jungfräulichen Seele kann ein Mut hervorgehen, der sich dem Ungeheuersten gewachsen fühlt; dies liegt in der Überzeugung des menschlichen Gemüts, in dem übereinstimmenden Glauben der Völker, in den Zeugnissen der Geschichte. Die Witwe muss daher gestrichen werden.“⁷⁶ Durch diese Veränderung interpretiert er die alttestamentarische Gottestat in einen persönlich motivierten Racheakt um. Im Zwiegespräch mit der Dienerin Mirza gesteht sich Judith ihre Beweggründe ein:

Judith: Warum ich kam? Das Elend meines Volks peitschte mich hierher, die dräuende Hungersnoth, der Gedanke an jene Mutter, die sich ihren Puls aufriß, um ihr verschmachtendes Kind zu tränken. O, nun bin ich wieder mit mir ausgesöhnt. Dies alles hat ich über mich selbst vergessen!

Mirza: Du hattest es vergessen. Das also war's nicht, was Dich trieb, als Du Deine Hand in Blut tauchtest!

Judith (langsam, vernichtet): Nein, - nein, - Du hast Recht, - das war's nicht, - Nichts trieb mich, als der Gedanke an mich selbst.⁷⁷

Weder die göttliche Anschauung, noch der klischeehafte Femme-fatale-Charakter ist wesensbildend für die Gestalt Judiths. Hebbel lehnt eine aktiv agierende Judith ab. Die handelnde Frau war ihm ein Unding, „die Heldin ein Monstrum“⁷⁸. Das Kreaturhafte, was Oscar Wilde in *Salome* hervorhebt, ersetzt Hebbel für seine Judith durch das Menschliche, bzw. durch das Weibliche mit samt seiner Schwächen und emotionalen Gemütsregungen.⁷⁹ Wegen ihres Schwankens und Zweifels entfernt sich Hebbels Judith von dem Typus der Femme fatale, die angesichts eines Mordes emotional unberührt bleibt.

Obschon des menschlich-emotionalen Beweggrundes, verlangt die Tat der Hebbelschen Judith Konsequenzen, schließlich bricht auch sie das Passivitätsgebot und versündigt sich. Mit ihrem Zweifeln verhängt sie sich selbst die Strafe, obwohl ihr Volk sie feiert. Hier zeigt sich der moralische Fingerzeig: Die Frau selbst trifft das Urteil, indem der Sieg zur persönlichen Niederlage um-

⁷⁵ Ebd., 344

⁷⁶ Ebd.

⁷⁷ Hebbel (1841). In: Werner (Hg.) (1970), 72.

⁷⁸ Hilmes (1990), 83.

⁷⁹ vgl. Friedrich Hebbel, Tagebücher, 1835-1843. Zit. nach: Hilmes (1990), 85: „Das Schwanken und Zweifeln, worin sie nach ihrer Tat versinkt, konnten sie allein zur trag. [sic] Heldin machen, auch können und dürfen solche Zweifel gar nicht ausbleiben, da der Mensch selbst in den Armen Gottes nicht aufhört, Mensch zu sein, und da er, sobald der Gott ihn los läßt [sic], augenblicklich in die rein menschlichen Verhältnisse zurücktritt und nun vor dem Unbegreiflichen, was von ihm ausgegangen ist, erbebt, ja erstarrt.“

gedeutet wird.⁸⁰ So demonstriert Hebbel, dass die Frau für derartige Bluttaten wegen ihrer Emotionalität ungeeignet ist und psychologische Dissonanzen die Folge sind. Der Umstand, dass Judith der Kinderwunsch und damit die Mutterrolle versagt blieben, bringt sie schließlich erst in diese verzweifelte, nach einem Lebenssinn suchende Lage. In der Festlegung der Frau auf die Rolle der fürsorglichen Ehefrau und Mutter und in der Unheilvorhersehung bei einem abweichenden Lebensweg rückt der Schriftsteller an die Seite des Mediziners Paul Julius Möbius. Hebbel führt der modernen Gesellschaft das vermeintliche Ergebnis weiblicher Selbstbehauptung vor Augen: Ausschweifung und Sittenlosigkeit, Selbstbetrug, Verzweiflung und Irrsinn. Wenn die Judith Hebbels also etwas beweist, so Carola Hilmes, dann ist es „die Unmöglichkeit weiblicher Emanzipation innerhalb der traditionellen Imaginationen des Weiblichen.“⁸¹

2.1.3 LITERARISCHE SCHRECKENSVISION VON MACHTVOLLER WEIBLICHKEIT: FRANK WEDEKIND, *SIMSON ODER SCHAM UND EIFERSUCHT* (1914)

Entschiedener noch als bei Friedrich Hebbels *Judith* tritt in Frank Wedekinds Drama *Simson oder Scham und Eifersucht* aus dem Jahr 1914 der ‚Kampf der Geschlechter‘ zutage, den Wedekind Simson und Delila austragen lässt. In der Bibelerzählung bringt Delila Simson um seine unbesiegbare Stärke, indem sie ihm sein Geheimnis, wie man ihn schwächt, entlockt, um ihn daraufhin an die Feinde zu verraten. Diesem Hauptstrang folgt auch Wedekind und gemäß der Vorlage zeichnen auch seine Protagonistin Listigkeit, Intriganz und Skrupellosigkeit aus. Darin, dass der Dramatiker seine Protagonistin bewusst ihre körperlichen Reize einsetzen lässt, geht er über die biblische Darlegung hinaus, bedient dadurch aber stärker das Klischee der *Femme fatale*. Nur unter der Bedingung, dass Simson ihr sein Geheimnis verrate, gäbe sie sich ihm hin.⁸² In Wedekinds Interpretation ist Simson nur ein Mann von vielen, mit dem Delila spielt, jedoch verbildlicht er die tragischste Gestalt, die vor Liebe blind ist. Sinnbildlich wird die Blindheit durch seine Blendung vor Augen geführt, die von seiner Angebeteten veranlasst wurde. Er wird peinlich vorgeführt und verliert letztlich nicht nur seine Muskelkraft, sondern auch seine Männlichkeit und seinen Stolz. Die Blendung Simsons ist dem Köpfen Holofernes‘ gleichbedeutend und im symbolischen Sinne als dessen Kastration anzusehen. Die Geschlechterrollen und damit die Machtverhältnisse verkeh-

⁸⁰ Vgl. Hilmes (1990), 84.

⁸¹ Ebd., 92.

⁸² Vgl. Wedekind. In: Strich (Hg.) (1924), 153: „Nur gegen das Geheimnis deiner Stärke [b]in ich Dir hold.“

ren sich. „Durch meine [Simsons] Blindheit sind wir so vertauscht, [d]aß ich das Weib bin, und daß du [Delila] der Mann bist.“ Die Umkehrung kulminiert in dem von Simson vorgetragenen Wunsch: „Ich wollt', ich könnte Dir Kinder gebären, Delila.“⁸³

Den König Og von Basan weiß Delila sich ebenso durch sexuelle Verheißung gefügig zu machen. Bloß in einen Schleier gehüllt begegnet sie ihm und verführt ihn, als er droht, sich gegen ihren Willen zu verhalten und Simson aus Eifersucht töten zu lassen. Das weibliche Verführungsspiel erhält durch die Anwesenheit des blinden und demnach ahnungslosen Simson eine besondere Bosheit. Doch verfehlt es die Wirkung nicht: Delila setzt ihren Willen durch, ohne dass sie ein Wort sagen muss.⁸⁴

Ihre strategischen Verführungskünste werden im Streitgespräch mit dem König von Og deutlich. Wie der König berichtet, mimte Delila zu Anfang ihrer Liebschaft das verschüchterte Mädchen, das Keuschheit vorspielt, damit er sich machtvoll, stolz, gewaltig und fürstlich fühlt. „Dein verschämter Widerstand [g]ab das Gefühl mir höchster Manneswürde. Auch Manneskraft verdankt' ich deiner Scham, [d]urch die ich als dein Ueberwinder mir [s]o riesenstark erschien“. Als Delila ihr wahres Gesicht einer skrupellos und taktisch agierenden Frau zu erkennen gibt, erschüttert diese überraschende Erkenntnis den König zutiefst: „Mit einem Schlag [h]ast du die Herrlichkeit in mir zertrümmert. [...] Delila, listig hast du [d]ich klein gestellt, damit ich mir [...] [w]ie groß schien. In schamloser Sinnenlust, [d]aß ich verblüfft nicht weiß, wo aus noch ein, [e]nthüllst du plötzlich deine wahre Größe, [u]nd ich bin jeder Sicherheit beraubt!“ Delila antwortet wie es einer Femme fatale gebührt: „Daraus siehst du, daß ich stärker bin als du.“⁸⁵ Die größere Macht stellt Delila ein zweites Mal unter Beweis, als sie dem König seinen Schwur, „daß ich deinen Leib nicht mehr [b]erühre“⁸⁶, wenig später, beim Anblick ihres nahezu nackten Körpers, brechen lässt. Sie weiß um die Kraft ihres Körpers genauso wie sie des Königs Eitelkeit nutzt und ihn mit Schmeicheleien umgarnt oder auch taktisch das unterwürfige Mädchen vorgaukelt. Delila scheint das Geschehen zu lenken und agiert weitaus selbstbeherrschter als Hebbels Judith. Von einer sie ergreifenden Emotionalität, die Judith zur Mörderin werden lässt, bleibt sie unberührt.

Die Gefährlichkeit der Delila von Frank Wedekind liegt, wie Carola Hilmes konstatiert, in der „Funktionalisierung der Sinnlichkeit“⁸⁷, wodurch sie sich zugleich als Femme fatale auszeichnet. „Dieser dem Weiblichen einzig zugestandene Herrschaftsbereich gewinnt seine außerordentliche

⁸³ Ebd., 174.

⁸⁴ Vgl. ebd., 201.

⁸⁵ Ebd., 177-179.

⁸⁶ Ebd., 183.

⁸⁷ Hilmes (1990), 98.

Bedrohlichkeit aufgrund einer sich als unheilvoll erweisenden Verbindung von Eros und Macht.“⁸⁸

Doch, auch wenn das Drama *Simson oder Scham und Eifersucht* zu weiten Teilen den Eindruck erweckt, die Frau sei im Geschehen die eigentliche Drahtzieherin und Herrscherin, wird zum Ende deutlich, dass dieser Schein trügt. Der König schneidet ihr, von einem eifersüchtigen Impuls angetrieben, die Kehle durch. Ohne emotionale Zweifel oder Bedauern („Die Strafe hat sie tausendfach verdient“⁸⁹) begeht er, der sich der Femme fatale zwar bis zu einem gewissen Grad hingegen hat, aber anscheinend zu keinem Zeitpunkt verfallen war, den Mord. Die patriarchalen Machtverhältnisse wären also wieder ins Rechte gerückt. Im Endeffekt straft auch Frank Wedekind das ‚falsche‘ weibliche Verhalten mit dem Tod.

2.1.4 PSYCHOANALYTISCHE ERKLÄRUNGSVERSUCHE: SIGMUND FREUD UND KAREN HORNEY

Dieses Kapitel blickt auf die psychoanalytischen Abhandlungen von Sigmund Freud, *Das Tabu der Virginität* (1918) und Karen Horney, *Die Angst vor der Frau* (1931). Beide Autoren gehen in den Aufsätzen den Gründen der männlichen Angst vor der Frau nach. Karen Horney allerdings distanziert sich in entscheidenden Punkten von dem ‚Vater der Psychoanalyse‘ und wirft einen weiblichen Blick auf die von männlichen Wissenschaftlern gestellten Fragen. Innerhalb der männlich dominierten Wissenschaft ist ihr Ausgangspunkt „als weiblicher Protest gegen ein vom Manne her begriffenes Verständnis der Frau zu verstehen, das durch die Jahrtausende [...] von allen männlichen Vertretern des Geistes und der Wissenschaft und von vielen Seiten der Betrachtung her immer wieder neu bekräftigt und bestätigt worden ist.“⁹⁰

Sigmund Freud gründet seine Untersuchung auf die Betrachtung des Sexuallebens primitiver Völker, wo er auf das Tabu der Virginität stößt. Er stellt fest, dass diese verschiedene Maßnahmen vornehmen, um das Hymen vor dem ersten Geschlechtsverkehr mit dem Bräutigam zu zerstören, da die Sitte fordere, die Defloration durch den Bräutigam zu umgehen.⁹¹ Dieser Brauch steht im Gegensatz zum Ideal der westlichen Kultur, die der Entjungferung durch den Bräutigam einen

⁸⁸ Ebd.

⁸⁹ Wedekind. In: Strich (Hg.) (1924), 224.

⁹⁰ Helga Watson: Vorbemerkung der Redaktion. In: Horney (1987), 7.

⁹¹ Vgl. Freud, *Tabu der Virginität*. In: Mitscherlich/Richards et al., 214.

außerordentlichen Stellenwert beimaß. Dieses westliche Prinzip gründe, so Freud, auf den Effekt der weiblichen Hörigkeit, die sich dem gegenüber einstelle, der „die durch die Frau lange mühselig zurückgehaltene Liebesehnsucht der Jungfrau befriedigt und dabei die Widerstände überwunden hat, die in ihr durch die Einflüsse von Milieu und Erziehung aufgebaut waren.“⁹²

Die Tabuisierung ist Freud zufolge eine Schutzfunktion. Der Primitive setze dort ein Tabu, wo er eine Gefahr fürchte.⁹³ Entsprechend äußere sich im Tabu der Virginität, eine prinzipielle Scheu vor der Frau. „Vielleicht ist diese Scheu darin begründet, daß das Weib anders ist als der Mann, ewig unverständlich und geheimnisvoll, fremdartig und darum feindselig erscheint.“⁹⁴ Dergleichen Mystifizierung und der Glaube, dass die Frau dem Mann gegenüber feindselig eingestellt sei, ebnet den Weg für Gedankenkonstrukte wie dem männlichen Kastrationskomplex. Dieser bedeutet nicht die Angst tatsächlich kastriert zu werden, sondern eine männliche Furcht, durch die Frau geschwächt zu werden, indem sie ihn mit Weiblichkeit anstecke.⁹⁵ Der Kastrationskomplex sagt also die Angst vor Entmännlichung aus, die eine Verweiblichung meint. Die „Angst vor jenem ‚Infekt‘ ist [...] zwar Angst vor Kastration, aber nicht vor einer Kastration *durch* die Frau, sondern eine Angst vor der Kastration als Angleichung *an* die Frau.“⁹⁶

Die Frau als Gefahrenquelle in dem Sinne, dass sie dem Mann Kraft raube, ist in den Augen Freuds nicht bloß eine Wahnvorstellung primitiver Völker. Eine solche Gefahr bestehe wirklich und der Primitive verteidige sich mit dem Tabu der Virginität gegen eine „richtig geahnte, wenn auch psychische Gefahr“⁹⁷. Überdies sei der Sachverhalt hochaktuell: „An all dem ist nichts, was veraltet wäre, was nicht unter uns weiterlebte.“⁹⁸ Der verweiblichte Mann, genauso wie die vermännlichte Frau sind gängige Schreckensvisionen des Fin de Siècle und prägen das damalige Bewusstsein.⁹⁹

Karen Horney nimmt als eine der ersten Frauen in Deutschland das Studium der Medizin auf. Ihre Spezifizierung auf die Psychiatrie und Psychoanalyse macht sie bereits während des Studiums

⁹² Ebd., 213.

⁹³ Vgl. ebd. 218.

⁹⁴ Ebd. 218f.

⁹⁵ Vgl. ebd., 219.

Zum Thema ‚Krankheit Frau‘: Catani (2005), 19-40; Fischer-Homberger (1984).

⁹⁶ Schlesier (1981), 170.

⁹⁷ Freud, Tabu der Virginität. In: Mitscherlich/Richards et al. (Hg.) (1972), 221.

⁹⁸ Ebd., 219.

⁹⁹ Schon vor Freud stellte Paul Julius Möbius in *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes* (1900) „die Verwischung der Geschlechtscharaktere“ als „das wesentliche Kennzeichen“ der Zivilisation fest: „weibische Männer und männliche Weiber“ (Möbius (2000), 44).

kenntlich. Ab 1919 betreibt sie eine eigene Praxis als Psychoanalytikerin in Berlin, bis sie 1932 in die USA emigriert.

In der Auseinandersetzung mit Freud weicht Horney in entscheidenden Punkten von seinen Thesen ab, insbesondere im Hinblick der Argumentation um die Freudschen Kernbegriffe ‚weiblicher Penisneid‘ und ‚männlicher Kastrationskomplex‘.

Entgegen Freuds Annahme, dass der Neid des Mädchens auf das männliche Geschlecht sich in einer Feindseligkeit gegenüber dem Penis begründet, sieht Horney das Begehren, bzw. die Aversion weniger auf das männliche Geschlechtsteil als Objekt bezogen; ihr zufolge gelte es/sie den Möglichkeiten, bzw. den Verwehrungen, die mit dem Besitz, bzw. Nicht-Besitz verbunden scheinen. Der Junge dürfe und könne Dinge tun, die dem Mädchen verwehrt blieben. Die Unterscheidung werde vom Mädchen an den körperlichen Unterschied geknüpft. Insofern spreche nicht der Penisneid aus dem Mädchen, sondern vielmehr der Wunsch nach gleichen, geschlechterindifferenten Möglichkeiten.

Auch im Hinblick auf die männliche Kastrationsangst unterscheidet sich der Standpunkt Horneyes von dem Freuds. Für Horney erklärt die Freudsche Kastrationsangst nicht die männliche Angst vor der Frau. Entgegen der Annahme, dass die Frau dem Mann etwas nehme und daher von ihr eine Bedrohung ausgehe, stellt Horney die These auf, dass der Mann die Angst auf die Frau projiziere, um dadurch seine eigene Angst vor der Frau zu kaschieren: „[N]icht ich habe Angst vor ihm [dem Weibe], sondern es ist böse, verbrecherisch, es ist ein Raubtier, ein Vampir, eine Hexe, es ist unersättlich in seiner Gier, es ist das Unheimliche schlechthin.“¹⁰⁰ Diese Herabwürdigung banne, so Horney, nicht nur die Angst, überdies stütze sie das männliche Selbstwertgefühl – „vor einem minderwertigen Wesen Angst zu haben, wäre doch geradezu lächerlich.“¹⁰¹ Karen Horneyes Argumentation deckt indirekt die Motivation der männlichen Wissenschaft, zum Beispiel eines Paul Julius Möbius, auf: weibliche Minderwertigkeit wird ‚bewiesen‘, um eigene Ängste zu bändigen und schließlich das patriarchale System zu untermauern. Hinter dieser objektivierten Angst erkennt Horney schließlich eine subjektive, und zwar die Angst vor der Vagina, welche mit einer Angst zu versagen einhergehe. Das Grausen rühre aus dem angeschlagenen Selbstwertgefühl des Mannes und gehe zurück auf die Erkenntnis des Jungen, „der fühlt oder instinktiv abschätzt, daß sein Penis viel zu klein ist für das mütterliche Genitale, [er] reagiert mit Angst, nicht zu genügen, abgewiesen, ausgelacht zu werden. Er erlebt also eine ganz anders gelagerte Angst als das Mäd-

¹⁰⁰ Horney (1932). In: dies., (1987), 83.

¹⁰¹ Ebd., 84.

chen: seine ursprüngliche Angst vor dem Weibe ist keine Kastrationsangst, sondern eine Reaktion auf die Bedrohung seines Selbstgefühls.“¹⁰²

Der Denkansatz Karen Horney wird mit dem distanzierten Blick auf die Zeit der Jahrhundertwende in der feministischen Forschung wieder aufleben. Er findet sich zum Beispiel in Carola Hilmes' These wieder, nach welcher sie die *Femme fatale* als Produkt der Krisis männlichen Selbstwerts definiert.¹⁰³ Horney's Argumentation gibt eine Erklärung für die Kulmination des *Femme-fatale*-Motivs zum ausgehenden 19. Jahrhundert: Das angeschlagene, männliche Selbstwertgefühl ist Ursprung der Bilder weiblicher Herabsetzung oder der sadistischer weiblicher Macht und produziert klagend jene von bedrohter Männlichkeit.

2.2 BILDER DER MINDERWERTIGKEIT – DIE FEMME FATALE ZUR RECHTFERTIGUNG PATRIARCHALER GESCHLECHTERROLLEN

Der Frauentyp der *Femme fatale* passt nicht in eine patriarchale Geschlechterordnung. Diese Frau tritt selbstbewusst auf, behauptet sich gegenüber dem Mann und agiert mit Kalkül. Darin droht sie, wie die fiktiven Texte Friedrich Hebbels und Frank Wedekinds veranschaulichen, das tradierte Geschlechterverhältnis umzukehren. Hier wird die *Femme fatale* mit der nach Selbstbehauptung strebenden Frau gleichgesetzt. Um sie endlich wieder in das patriarchale Ordnungssystem einzugliedern, lässt Heibel sie ihre Tat bereuen und straft sie mit Wahnsinn; Wedekind verhängt den Tod. Eine andere Maßnahme, um das Patriarchat zu rechtfertigen, ist, die Minderwertigkeit der Frau zu demonstrieren. Wenn sich herausstellt, dass die Frau im Vergleich zum Mann schwächer, sensibler und dümmer ist, wäre das Patriarchat zum Schutz der Frau und der Gesellschaft eine logische Notwendigkeit.

Die nachfolgenden Unterkapitel legen zeitgenössische Positionen dar, an denen ein mittels Diffamierung und Degradierung ausgetragener Machtkampf spürbar wird. Sie bilden damit den Hintergrund für die Darstellungen in der bildenden Kunst, in denen die *Femme fatale* ausnahmsweise nicht schön und mächtig, sondern skurril oder abstoßend auftritt.

¹⁰² Ebd., 90.

¹⁰³ Vgl. Hilmes (1990), 14/32/75f.

Es werden nachfolgend Traktate der Philosophen Arthur Schopenhauer und Friedrich Nietzsche, des Evolutionstheoretikers Charles Darwin und das Drama *Salome* von Oscar Wilde betrachtet. Als einflussreiche Quellen der westlichen Kultur finden ihre Thesen breite Berücksichtigung und brennen sich ins kollektive Gedächtnis. Sie formulieren Bilder weiblicher Minderwertigkeit, indem sie die Frau im Vergleich zum Mann als dümmer, schwächer, naiver oder von weniger Vernunft definieren. Diese Minderwertigkeit der Frau gegenüber dem Mann ist Hauptargument für eine patriarchale Gesellschaftsstruktur – eine weibliche Übermacht soll aus den verschiedenen Beweisführungen heraus unmöglich erscheinen.

Die vorgestellten Theorien bringen die innenliegende Strategie zum Ausdruck und offenbaren das, was nach Karen Horney jedem Machtkampf innewohnt: dass „[d]ie jeweils Stärkeren [...] eine Ideologie [schaffen], die geeignet ist, ihre Position zu halten und sie dem Schwächeren annehmbar zu machen, eine Ideologie, in der die Andersartigkeit des Schwächeren als Minderwertigkeit interpretiert wird, in der die Unterschiede der Eigenschaften zugunsten der Überlegenen betont werden und in der das Unveränderliche, von Haus aus Gegebene oder Gottgewollte dieser Unterschiede bewiesen wird, wie es denn vor allem Aufgabe dieser Ideologie ist, die Tatsache eines Kampfes möglichst zu verleugnen oder zu vertuschen.“¹⁰⁴

2.2.1 DIE PHILOSOPHIE IM DIENSTE DER MISOGYNIE

Mitte des 19. Jahrhunderts „erfährt die Misogynie der Philosophen im Kern einen Wandel. Das liegt zweifellos daran, daß sich die Emanzipation der Frauen konkret absehen läßt und daß der Feminismus als soziale und politische Bewegung zur öffentlichen Realität wird.“¹⁰⁵

Die Thematisierung der Stellung der Frau in Politik und Gesellschaft macht deutlich, dass die Emanzipation als gesellschaftliche Entwicklung wahr- sowie ernstgenommen wird. Nicht aber wird ihre Diskussion angestoßen, um eine Änderung des bisherigen Status voranzutreiben, sondern um gerade diesen zu rechtfertigen und zu halten. Es wird versucht, weibliche Bestimmung

¹⁰⁴ Horney (1930). In: dies. (1987), 68.

Vgl. auch Gay (1986), 230. Peter Gay betont zum Ende des Kapitels *Die offensive Frau, der defensive Mann*: „Der Antifeminismus, ich wiederhole es, war nicht allein Symptom von Kastrationsängsten. Er beruhte ebenso sehr auf Unkenntnis wie auf unangebrachter Ritterlichkeit und nicht zuletzt auf einem ängstlichen Festhalten an der Tradition – also auf anderen Arten der Furcht. Er bestand mit einem Wort, in Versuchen der Anpassung an sich verändernde Anforderungen.“

¹⁰⁵ Fraisse. In: dies./Perrot (Hg.) (1994), 78.

und das Wesen der Frau zu ergründen, um die Erkenntnisse als Argumente gegen eine weibliche Emanzipation ins Feld zu führen.

Für das Thema besonders relevant sind Arthur Schopenhauer und Friedrich Nietzsche, da sie erheblichen Einfluss vor allem auch auf die Künstlerschaft ausübten. Die philosophischen Traktate dieser Denker lassen in der Debatte um das Thema ‚Frau‘ antifeministische Tendenzen erkennen, die schließlich in Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* (1903) ihren misogynen Gipfel erreichen (siehe Kapitel 2.3.2).

1851 wird Schopenhauers Essay *Über die Weiber* in seiner Schriftensammlung *Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften* veröffentlicht.

Die grundsätzliche Einstellung zur Frauenfrage ist deutlich: In der Rangordnung der Geschlechter setzt Schopenhauer die Frau strikt auf das untergeordnete Geschlecht herab: „Sie sind *sexus sequior*, daß in jedem Betracht zurückstehende zweite Geschlecht, [...] welchem Ehrfurcht zu bezeugen über die Maaßen [sic] lächerlich ist und uns in ihren eigenen Augen herabsetzt.“¹⁰⁶ Im Zusammenhang mit der von ihm befürworteten Polygamie, die allein dem Mann zusteht, betont er, dass gerade diese der Frau ihre Position bewusst mache, da sie „das Weib auf ihren richtigen und natürlichen Standpunkt, als subordiniertes Wesen, zurück[ge]führt, und die Dame, dies Monstrum Europäischer Zivilisation und christlich-germanischer Dummheit, mit ihren lächerlichen Ansprüchen auf Respekt und Verehrung, kommt aus der Welt, [...]“¹⁰⁷ Der Adressat dieses Essays wird deutlich: es ist die moderne Dame. Schopenhauer bezichtigt sie einer „fausse position“¹⁰⁸; den Damen Ehrfurcht und Verehrung zu zollen sei absurd, Selbstbehauptung nicht zu akzeptieren und gleiches Recht auszuschließen.¹⁰⁹ „Die eigentliche Europäische Dame ist ein Wesen, welches gar nicht existieren sollte; sondern Hausfrauen sollte es geben und Mädchen, die es zu werden hoffen, und damit nicht zur Arroganz, sondern zur Häuslichkeit und Unterwürfigkeit erzogen werden.“¹¹⁰ In dieser Rolle folge sie ihrer einzigen Bestimmung: die Propagation des Geschlechts.¹¹¹

¹⁰⁶ Schopenhauer. In: Frauenstädt (Hg.) (1891), 656.

¹⁰⁷ Ebd., 660.

¹⁰⁸ Ebd., 657.

¹⁰⁹ Ebd.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Vgl. ebd., 653.

Friedrich Nietzsche vertritt bezüglich der Frauen eine weniger radikale, dennoch eine mit den Grundgedanken Schopenhauers übereinstimmende Position.

Die Rollenverteilung steht auch bei ihm außer Frage: „So will ich Mann und Weib: kriegstüchtig den einen, gebärtüchtig das andere“.¹¹² Der Diskussion um eine Geschlechtergleichberechtigung antwortet er mit der Notwendigkeit von Ungleichheit: „Die Leidenschaft des Weibes in ihrem unbedingten Verzichtleisten auf eigene Rechte hat gerade zur Voraussetzung, daß gerade auf der anderen Seite nicht ein gleiches Pathos, ein gleiches Verzichtleistenwollen besteht: denn wenn beide aus Liebe auf sich selbst verzichten, so entstünde daraus – nun ich weiß nicht was, vielleicht ein leerer Raum?“¹¹³ Da die Frau ihrem Wesen nach ihrer Natur folgen müsse, was das Verzichtleisten auf eigene Rechte und persönliche Entfaltung einschließe, sei der Mann folglich gezwungen, sich in die Rolle des Rechtsbesitzenden zu begeben, damit das Korrelat sich nicht selbst negiert. In dem Argument Nietzsches lässt das (Natur-)Gesetz der Liebe demzufolge jegliche Gleichheit undenkbar erscheinen – vielmehr wird die undenkbbare Gleichheit mit der generellen, naturgebundenen Ungleichheit der Geschlechter begründet. Im Sinne Nietzsches ist grundsätzlich „[d]ie Eine [sic] Hälfte der Menschheit schwach, typisch-krank, wechselnd, unbeständig,“ darum braucht „das Weib [...] die Stärke, um sich an sie zu klammern, und [es braucht] eine Religion der Schwäche, welche es als göttlich verherrlicht, schwach zu sein, zu lieben, demütig zu sein [...]“.¹¹⁴ Die Ungleichheit der Geschlechter ist demnach zwingend. Sie ist Resultat aus dem, was die Natur vorgibt. Und die Überzeugung, dass das Naturgesetz unumstößlich ist, macht die Ungleichheit unanfechtbar.

2.2.2 DARWIN: DIE GESCHLECHTERORDNUNG ALS EVOLUTIONSBEDINGTES FAKTUM

Die folgende Auseinandersetzung mit Charles Darwins Abhandlung *Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl* (1871) konzentriert sich auf die für die Geschlechterordnung relevanten Aussagen, die vorwiegend in dem dritten Teil *Geschlechtliche Zuchtwahl beim Menschen* getroffen werden. Nach seinem Hauptwerk *Über den Ursprung der Arten durch natürliche Zuchtwahl* (1859) überträgt Darwin in seiner zwölf Jahre später entstandenen Arbeit

¹¹² Nietzsche, Also sprach Zarathustra, § 23. In: Schlechta (1973), 457.

¹¹³ Nietzsche. Zit. nach: Fraisse. In: dies./Perrot (Hg.) (1994), 91.

¹¹⁴ Nietzsche, Wille zur Macht (1939) 1887, 585.

seine Evolutionstheorie auf den Menschen und stellt sich die Frage, aus welchem Grund bestimmte Eigenschaften bei Mann und bei Frau sich in unterschiedlicher Ausprägung gestalten.

Darwin geht in seinen Überlegungen von der Grundannahme unterschiedlicher geistiger Fähigkeiten von Mann und Frau aus. In der Konsequenz sieht das so aus, „daß der Mann in allem, was er unternimmt Besseres leistet als das Weib, mag es nun tiefes Denken, Verstand und Phantasie oder bloß den Gebrauch der Sinne oder der Hände erfordern.“¹¹⁵ Würde man ein Verzeichnis aufstellen, in der bedeutende Männer bedeutenden Frauen gegenübergestellt werden würden, „so könnten beide Listen keinen Vergleich miteinander aushalten.“¹¹⁶ Die der Frauen wäre ungleich kürzer. Nach dem „Gesetz der Abweichung vom Mittel“ sei aus dieser Beobachtung zu schließen, „daß wenn der Mann in mancher Beziehung der Frau so entschieden überlegen ist, auch das Durchschnittsmaß seiner geistigen Fähigkeiten größer sein muß als das der Frau.“¹¹⁷

Dieser grundsätzliche Unterschied müsse nach Darwin evolutionsbedingt und aus dem ewigen Kampf männlicher Rivalen um die Frau entstanden sein. Neben Kraft und Größe, stellt sich Mut, Ausdauer und große Willenskraft als notwendig heraus, nicht weniger höhere geistige Fähigkeiten wie Beobachtungsgabe, Verstand, Erfindungsgabe und Phantasie, um Frau und Kind zu verteidigen und Beute zur Versorgung zu erjagen.¹¹⁸ Die notwendigen Eigenschaften entwickeln sich aus der ‚geschlechtlichen Zuchtwahl‘ zum einen, d. h. dem Kampf zwischen rivalisierenden Männern, und der ‚natürlichen Zuchtwahl‘ zum anderen, also dem Sichbehaupten im allgemeinen Kampf ums Dasein.¹¹⁹ Aus dem Grund, dass diese erworbenen Fähigkeiten in der Nachfolge „vollständiger“ an die männlichen Nachkommenschaft als an die weiblichen vererbt würden, ergäbe sich im Zuge der Evolution die Konsequenz, dass der Mann der Frau überlegen sei.¹²⁰

¹¹⁵ Darwin (1952), 562.

¹¹⁶ ebd.

¹¹⁷ ebd.

¹¹⁸ Vgl. ebd., 562f.

¹¹⁹ Vgl. ebd., 563. Mit der grundsätzlichen Unterteilung in zwei Kämpfe, die der Mensch in der Urzeit auszufechten hatte, stellt sich Darwin in die Tradition Schopenhauers (vgl. auch Eschenburg, Der Kampf der Geschlechter. In: Friedel (Hg.) (1995), 34), der ebenso von zwei Triebkräften ausgegangen ist: zum einen dem Lebenskampf, zum anderen dem Geschlechtstrieb. In Darwins Termini heißen sie ‚natürliche Zuchtwahl‘ und ‚geschlechtliche Zuchtwahl‘. Schopenhauer lässt Mann und Frau gegeneinander antreten, während Darwin drei Kräfte wirken lässt: neben Mann und Frau noch den Rivalen.

¹²⁰ Ebd.

2.2.3 OSCAR WILDE: *SALOME* (1891)

Obwohl sie in der Bibel bloß eine kleine Nebenrolle einnimmt, besetzt Oscar Wilde die Hauptrolle seines Drama *Salome* mit der alttestamentarischen Salome. Er stattet sie mit einnehmender Schönheit, ausgeprägtem Selbstbewusstsein und unnachgiebiger Willensstärke aus. Ihr Drama beginnt mit dem ersten Kontakt zu Jochanaan¹²¹, der sich ihr verweigert und dadurch ungeahnte Gefühle in Salome weckt. Die bisher unbekannte Erfahrung, ihr einen Wunsch zu verweigern, „wirft sie aus der Bahn, verwandelt sie und fixiert sie geradezu manisch auf das unerreichbare Objekt der Begierde.“¹²² Um schließlich doch zu ihrem Recht zu kommen, geht sie berechnend auf die Bitte Herodes‘ ein, für ihn zu tanzen und verlangt als Gegenleistung den Kopf Jochanaans. Ihre extreme Reaktion auf den toten Gegenstand in ihren Händen, verdeutlicht die Emotionalität, die sie in die Situation getrieben hat. Zum Ende scheinen die Gefühle in Wahnsinn umzuschlagen.

Wildes Salome setzt, um ihren Willen durchzusetzen, zweimal die Macht ihres betörenden weiblichen Körpers ein. In der ersten Situation versagt ihr der junge Syrier, der Hauptmann der Leibwache, den Kontakt zu Jochanaan. Nachdem der Wachmann ihr fünfmal den Wunsch verwehrt, fordert Salome ihn auf, sie anzuschauen.¹²³ Der Anblick macht den jungen Mann willensschwach, der nun Salome gewähren und den Propheten holen lässt. Er wirkt wie ‚verzaubert‘.

Die zweite Situation ergibt sich mit der aus der Bibel bekannten Szene des Tanzes vor Herodes. Im Unterschied zur Bibelerzählung, in welcher Herodes Salome infolge des Tanzes mit dem freien Wunsch belohnt, bietet Herodes ihr den freien Wunsch bereits vor dem Tanz als Anreiz seinem Bitten, vielmehr seinem Flehen, nachzukommen. Die Besessenheit der beiden Männer zeigt sich schon vor den beschriebenen Schlüsselsituationen. Ein erster kurzer Blick auf Salome genügt, um die Männer geradezu hypnotisch in ihren Bann zu ziehen. Obwohl sie mehrmals aufgefordert werden, das Mädchen nicht anzuschauen – im Falle des jungen Syriers sogar mit dem Verweis, dass es Unglück bringe, was sich durch seinen spontanen Selbstmord bewahrheitet – können sie ihre Augen nicht von ihr lassen.

Den Blicken, die auf Salome gerichtet sind, analog, entfacht sich ihr Begehren bei dem Anblick des Täufers. Wilde baut ein einseitiges Verlangen zwischen Salome und Jochanaan auf. Die sukzessiv sich steigernde Sehnsucht, welche durch die Ablehnung von dem Begehrten verstärkt wird,

¹²¹ Oscar Wilde nennt Johannes den Täufer „Jochanaan“ und wählt damit die hebräische Entsprechung für den Namen Johannes.

¹²² Rühm. In: Wilde (1983), 66.

¹²³ Vgl. Wilde (1979), 18f.: „Sieh mich an, Narraboth, sieh mich an. Ah! wie gut du weißt, daß du tun wirst, um was ich dich bitte! Wie du es weißt ... Ich weiß, du wirst das tun.“

lässt sie zur Mörderin werden. Nimmt in der Bibel Herodias, die Mutter Salomes, die Rolle der eigentlichen Drahtzieherin ein, entledigt Wilde sie dieser in seiner Interpretation und konzentriert die Aktivität auf die Figur Salomes. „[V]on einer unwissenden Salome, die ein bloßes Werkzeug ist,“ so Wilde „will ich nichts wissen, nein, nein Salome weiß... Auf dem Bilde des Leonardo¹²⁴ zeigen ihre Lippen die schrankenlose Grausamkeit ihres Herzens. Ihre Pracht muß ein Abgrund sein, ihre Lüste ein Ozean...“¹²⁵. In ihrer Forderung lässt Salome allein ihren Wunsch sprechen und distanziert sich von einer Bevormundung der Mutter: „Ich achte nicht auf die Stimme meiner Mutter. Zu meiner eigenen Lust will ich den Kopf des Jochanaan in einer Silberschüssel haben.“¹²⁶

Mit den Worten „Ah! Du wolltest mich deinen Mund nicht küssen lassen, Jochanaan. Wohl! Ich will ihn jetzt küssen. Ich will mit meinen Zähnen hineinbeißen, wie man in eine reife Frucht beißen mag. Ja, ich will ihn küssen, deinen Mund, Jochanaan. Ich habe es gesagt. Ah, ich will ihn jetzt küssen...“¹²⁷ nimmt sie den Kopf des Johannes entgegen und beteuert ihre Liebe in repetitiven Bekundungen. Der Anblick dieser grotesken Situation und die entflammte Eifersucht lassen Herodes ad hoc den Befehl geben, Salome zu töten. Hastig stürzen sich die Soldaten auf die Prinzessin und erdrücken sie mit ihren Schilden, als könne es ihnen nicht schnell genug gehen, die Unheilvolle unschädlich zu machen und die eigenen Begierden in dem Mord zu stillen.

Mit seiner Auslegung bringt Oscar Wilde „die ‚femme fatale‘ par excellence auf die bühne [...], die dem mann, der ihr widersteht, zum verderben wird, in ihrem selbstbewussten auftreten gegenüber herodes, in ihrem aktiven werben um jochanaan – das allein schon erschreckend auf den prüden bürger der jahrhundertwende gewirkt haben muss – zeigt sich salome als eine, in heutiger sicht, nahezu emanzipierte frau.“¹²⁸ Der Vergleich Salomes mit einer emanzipierten Frau wird von Gerhard Rühm wegen ihres aktiven Handelns aufgestellt. Sie lenkt das Geschehen nach ihren Bedürfnissen und bringt, je nach Notwendigkeit, ihr stärkstes Argument ins Spiel: ihre körperliche Anziehungskraft. Damit „begeht Salome einen *doppelten Tabubruch*: Sie verstößt gegen die dem

¹²⁴ Zum Ende des 19. Jahrhunderts gerät Michelangelos *Mona Lisa* mit einer neuen Sichtweise auf diese Frauenfigur wieder ins Blickfeld. Walter Pater deutet sie im Jahr 1873 als „vampirähnliches Wesen“ (Stein (1985), 14). Mario Praz verfolgt die Wirkungsgeschichte der Kunstbetrachtung Paters und konstatiert: „Der Typus der dämonischen Frau wurde aufgrund von Paters Beschreibung so populär, daß es während der achtziger Jahre [des 19. Jahrhunderts] in bestimmten Pariser Kreisen bei den Animierdamen Mode wurde, das rätselhafte Lächeln zur Schau zu tragen.“ Mario Praz, zit. nach: Stein (1985), 14.

¹²⁵ Zit. nach: Sterner. In: Wilde (1979), 69.

¹²⁶ Wilde (1979), 51.

¹²⁷ Ebd., 59.

¹²⁸ Rühm. In: Wilde (1983), 65.

Weiblichen auferlegte Passivitätsvorschrift und gegen das für Frauen geltende Sinnlichkeitsverbot.“¹²⁹ Das Überwinden alter sittlicher Schranken macht sie zu einer progressiven Frau. Aktivität, Sinnlichkeit und am Ende Fatalität machen sie auch zur *Femme fatale*.

Der Erfolg dieser Frauenfigur ist allerdings zweifelhaft, am Ende verliert sie doch. In der Rolle der *Femme fatale* sind ihre Funktionen von Lustobjekt und Sündenbock und ihr schicksalhafte Vergeltung bereits angelegt. Aus diesem Grund könne Oscar Wildes Salome kein Bild weiblicher Emanzipation abgeben, so Carola Hilmes.¹³⁰ Hinzukommen der kindliche Trotz und die unreflektierte Emotionalität, von denen sie sich leiten lässt, so dass kaum noch von vernunftgeleiteter Selbstbestimmung die Rede sein kann. Mit der abschließenden Verurteilung wird die traditionelle Rollenverteilung wieder hergestellt: der Tetrarch gewinnt seine Rationalität zurück und handelt seiner Rolle gemäß bestimmt und ohne emotionale Erwägungen. Sein Urteil, „[s]ie ist ein Ungeheuer, deine Tochter; ich sage dir, sie ist ein Ungeheuer“¹³¹, rechtfertigt seine Tötungsanweisung. Schließlich fordert das unverzeihliche „Verbrechen gegen einen unbekanntem Gott“¹³² eine Verurteilung und Bestrafung.

Salomes Übermacht ist dementsprechend nur von kurzer Dauer und geht einher mit einem debilen Auftreten, das Wilde in der irren Rede Salomes mit dem abgeschlagenen Kopf kulminieren lässt. Zudem ist ihre Macht keine generelle. Ihre Waffe ist effektiv gegenüber ‚schwachen‘ Männern (der junge Syrier) oder gegenüber denen, die es zulassen (Herodes). Jochanaan hingegen ist unempfänglich für ihre Macht. Die weiteren männlichen Komparsen können sich davor schützen, indem sie schlichtweg nicht hinschauen. Sobald der Blick irritiert wird oder sich abwendet, in dem Moment, in welchem die Wunschprojektion ins Bedrohliche kippt, zerfällt die Figur.¹³³ In dem Moment löst sich auch ihre Macht auf und Herodes besinnt sich seiner Autorität, die er nie ganz abgegeben, sondern Salome nur kurzfristig überlassen hat, um schließlich den Besitzanspruch wieder geltend zu machen und zu demonstrieren.

In der Figur der Wildeschen Salome zeigt sich die Abhängigkeit der *Femme fatale* vom Mann. Letztlich legt er das Maß und die Regeln fest. Er bestimmt, ob er sich auf ihr erotisches Spiel einlässt oder nicht.

¹²⁹ Hilmes (1990), 118.

¹³⁰ Vgl. ebd.

¹³¹ Wilde (1979), 60.

¹³² Ebd.

¹³³ Vgl. Hilmes (1990), 111.

Die Reduzierung der Femme fatale auf eine Kreatur setzt ein, als Herodes sie in liebkosender Zweisamkeit mit dem abgeschlagenen Kopf des Johannes beobachtet und als „Ungeheuer“ schimpft. Dieses grausame Mädchen ist menschenunwürdig. Doch bereits zuvor wird ihr unmenschliches Wesen bereits angedeutet: in dem roboterhaften Wiederholen ihrer Wünsche und Forderungen und dem emotionslosen Umgang mit Menschenleben. Jochanaan scheint den verwerflichen Charakter der Prinzessin bereits zu erkennen, als Herodes noch dem Bann ihres Körpers unterliegt. Der Täufer verurteilt sie deutlich: „Tochter Sodoms“, „Tochter Babylons“, „Tochter der Unzucht“ und belegt sie mit Flüchen. Durch das Weib sieht Jochanaan das Übel auf die Welt gekommen. Das Gute, personifiziert in dem Heiligen, steht dem Bösen in Gestalt der Hure gegenüber. Beide müssen wegen ihrer Sturheit und Uneinsichtigkeit sterben. Der eine scheitert an dem Glauben, deswegen findet er den Tod, indem er geköpft wird. Die andere erliegt der körperlichen Lust und stirbt, da ihr Körper erdrückt wird.

2.3 PROJEKTION – PSYCHOLOGISCHER ABWEHRMECHANISMUS MÄNNLICHER ÄNGSTE UND WÜNSCHE

Der Mechanismus der Projektion überträgt eigene Wünsche oder Ängste, Begierden oder Abneigungen auf außenstehende Personen oder Objekte und löst sie dadurch vom Selbstbild. Damit ist die Projektion ein Konstrukt, das in der Umkehrung mehr über den Projizierenden aussagt als über die Zielperson.

Für ein störfreies Bild muss die Projektionsfläche möglichst unbestimmt sein – diesbezüglich ist die Frau des 19. Jahrhunderts ideal. Da die Unwissenheit gegenüber dem Weiblichen eine Leere hinterlässt, kann sie die „Containerfunktion“¹³⁴ ausfüllen und wegen ihrer Unbestimmtheit jegliche Zuschreibung widerspruchlos annehmen. Entsprechend wird Weiblichkeit ins Ideale verklärt oder zum Abscheulichen degradiert; die Madonna ist also genauso Produkt der Projektion wie die Femme fatale. Die Weiblichkeitskonstruktionen resultieren aus „männliche[n] Phantasien, in denen das in einer solchen Gesellschaft nicht Lebbare, aus der männlichen Selbstrepräsentanz

¹³⁴ Vgl. Rohde-Dachser (1991), 100.

Ausgeschlossene, Verpönte oder auch Ersehnte, in beiden Fällen der Frau Zugewiesene, eine kulturell akzeptierte Gestalt gewonnen hat.“¹³⁵

Die Frau im 19. Jahrhundert wird vor allem durch die Verschiedenheit zum Mann definiert.¹³⁶ Sie ist die Negation von ihm, eigene weibliche Charakteristika besitzt sie kaum. Die männliche Wissenschaft indes versucht diese Leerstelle zu beheben und theoretisch zu bearbeiten,¹³⁷ infolgedessen die Frau nur noch mysteriöser erscheint, da das außerordentliche wissenschaftliche Interesse den Eindruck von einem Sonderstatus der Frau erweckt. Das ‚Rätsel Weib‘ ist geformt.¹³⁸

Begünstigt wird der Projektionsmechanismus durch die gesellschaftlichen Konventionen und Tabuisierungen des 19. Jahrhundert.¹³⁹ Der Sexualtrieb, den der bürgerliche Mann für sich nicht akzeptiert, da er dem Bild vom Vernunftmenschen entgegnenläuft,¹⁴⁰ ist eine der vielfältigen Zuschreibungen, die schließlich auf die Frau – in Gestalt der *Femme fatale* – übertragen werden, um sich selbst als geschlechtliches Gegenstück davon zu distanzieren: „*So* ist der Mann, *so* ist die Frau, lautet diese Validierung, und auch: *So bin ich nicht*.“¹⁴¹

Drei Beispiele aus der Zeit des *Fin de Siècle* werden für diese Arbeit herangezogen, die den Projektionsmechanismus darlegen und die Übertragung des individualpsychologischen Prozesses zu einem gesellschaftsdynamischen verdeutlichen. Als erstes wird eine literarische Figur untersucht: Frank Wedekinds Lulu aus *Erdgeist* (1903). Da dieses Mädchen im Erzählverlauf von ihren wechselnden Partnern mit immer neuen, divergenten Eigenschaften ausgestattet wird und dadurch im fliegenden Wechsel jegliche Weiblichkeitsvorstellung bedient, gleicht ihre Sprunghaftigkeit einer Persiflage männlicher Frauenvorstellungen.

Ferner ist Otto Weiningers Pamphlet *Geschlecht und Charakter* (Erstveröffentlichung im Jahre 1903) beispielhaft für den männlichen Projektionsmechanismus auf die Frau. Hier geht es nicht um eine Einzelfigur, sondern um generelle Aussagen zu „W“ oder „M“, also *der* Frau oder *dem*

¹³⁵ Ebd., 99.

¹³⁶ Vgl. Bock (2000), 121f. „Das neue ‚bürgerliche‘ Modell habe sie [die Frau, Anm. M.A.] nicht mehr als ‚minderwertig‘, sondern als essentiell ‚anders‘ und dem Manne komplementär präsentiert, [...]“

¹³⁷ Neben den Traktaten, die in dieser Untersuchung aufgenommen werden, wäre die Liste der Auseinandersetzungen mit dem Thema Frau um viele erweiterbar. Carola Hilmes führt eine Auswahl auf: Hilmes (1990), Fußn. 31, Seite 45.

Innerhalb dieser Diskurse wird die Frage, wer oder was die Frau ist, mit einer Argumentation verknüpft, die die inferiore Position der Frau rechtfertigt. Auch wenn viel Mühe darauf verwendet wird, ‚Beweise‘ – seien es physiologische oder psychologische – für die aufgestellten Thesen anzuführen, kommen die Ergebnisse der Untersuchungen meist nicht über emotionale Mutmaßungen hinaus. Die in der vorliegenden Untersuchung aufgenommenen Diskurse lassen das eher wahnhaft und wenig wissenschaftliche solcher Arbeiten erkennen.

¹³⁸ Vgl. zum ‚Rätsel Weib‘: Gay, (1986), 187ff.

¹³⁹ Vgl. Pohle (1998), 74: „Um dem ‚gutbürgerlichen Diätleben‘ zu entfliehen, bedurfte es einer Projektionsfläche für all die Ängste und Bedürfnisse, die in der rationalen Welt des bourgeois Alltags keinen Platz hatten.“

¹⁴⁰ Vgl. Bock (2000), 123: „Männern sei Vernunft gegeben, Frauen Schwäche, [...]“

¹⁴¹ Rohde-Dachser (1991), 100.

Mann.¹⁴² Weininger deckt den Umstand der andauernden Projektion auf, geht aber nicht den Schritt, diese Erkenntnis auf sich selbst anzuwenden, obwohl gerade er in *Geschlecht und Charakter* dieser Abwehrreaktion scheinbar selbst verfällt.

Als Letztes wird die Figur der *Femme fragile* vorgestellt, die – genauso wie die *Femme fatale* – ein künstlerisches, aus Projektionen geformtes Produkt darstellt und als Antithese zur *Femme fatale* zu betrachten ist. Bedient die *Femme fatale* vor allem durch ihre starke Sexualisierung in den Wünschen als auch in den Ängsten die beiden Pole von Anziehung und Abwehr, wirkt die *Femme fragile* in ihrer zurückgenommenen Sexualität ausgleichend und beruhigend. Wegen ihrer Empfindlichkeit affirmiert sie die gewünschten patriarchalen Verhältnisse.

2.3.1 FRANK WEDEKINDS LULU – EINE CHIMÄRE NACH DES MANNES ÄNGSTEN UND WÜNSCHEN

Frank Wedekind erfindet in den Dramen *Erdgeist* (1903) und *Die Büchse der Pandora* (1902) mit Lulu eine literarische Figur, die einerseits die klischeehafte Vorstellung der *Femme fatale* von einem männermordenden Vamp als aufgezwungene Projektion entlarvt und andererseits doch selbst zur „bekannteste[n] *Femme fatale*-Gestalt der deutschen Literatur des Fin de siècle“¹⁴³ wird. Es sind bereits zahlreiche Abhandlungen verfasst worden, die sie in ihrer Kategorisierung als *Femme fatale* untersuchen, weshalb keine ausführliche Analyse an dieser Stelle nötig ist.¹⁴⁴ Für die vorliegende Auseinandersetzung wird die Figur Lulus ausschließlich unter dem Aspekt der Projektion beleuchtet. Schließlich eignet sich das vorliegende Drama dazu besonders, da es sich als „Projektionsfeld für Weiblichkeitsmythen“¹⁴⁵ herausstellt. Leitbildhaft für die Lulu-Tragödie scheint Gustave Flauberts Formulierung: „Die Frau ist ein Erzeugnis des Mannes. Gott hat das Weibchen geschaffen und der Mann die Frau; sie ist das Resultat der Zivilisation, ein künstliches

¹⁴² Für seine Dissertation bestimmt Weininger Mann und Frau zu objektivierte[n] Wissenschaftsgegenständen. In einer Fußnote setzt er dieses Vorgehen fest: „Es bedeutet im folgenden »der Mann« immer M und mit »der Frau« ist immer W gemeint, nicht »die Männer« oder »die Frauen.«“ Weininger (1920) 1903, 103.

¹⁴³ Hilmes (1990), 155.

¹⁴⁴ Monografische Arbeiten zu der Figur Lulus: Ruth Florack (1995), Wedekinds ‚Lulu‘. Zerrbild der Sinnlichkeit; Susanne Mildner (2007), Konstruktionen der *Femme fatale*. Die Lulu-Figur bei Wedekind und Pabst. Folgende Abhandlungen bearbeiten diese literarische Frauengestalt mitunter: Silvia Bovenschen (1979), Die imaginierte Weiblichkeit; Carola Hilmes (1990), Die *Femme fatale*; Stephanie Catani (2005), Das fiktive Geschlecht; Irmgard Roebling (Hg.) (1988), Lulu, Lilith, Mona Lisa...; Hans Mayer, Aussenseiter (1975)

¹⁴⁵ Bovenschen (1979), 45.

Werk. In den Ländern, in denen jede geistige Kultur fehlt, existiert sie nicht, denn sie ist ein Kunstwerk im menschlichen Sinn.“¹⁴⁶

In *Erdgeist* wird die Gestalt Lulus in Form eines Bildes eingeführt, auf welchem sie im Pierrot-Kostüm posiert. In dieser Verkleidung verbirgt sie sowohl ihre körperliche als auch charakterliche Gestalt und demonstriert zudem ihr Rollendasein:¹⁴⁷ „Es gibt keine Maske, die den Menschen unkenntlicher macht, denn sie verbirgt alle Merkmale der Gestalt und lässt nicht einmal irgendwo die Farbe der Haut erkennen... Das weitgeschnittene Pierrotkostüm, seine langen, bauschigen Ärmel, seine weiten Hosenbeine, die bis zu den Knöcheln reichen, verbergen jedes etwaige Merkmal seiner Gestalt, an dem ihn einer seiner persönlichen Freunde erkennen könnte. Eine Mütze, die den ganzen Kopf, die Ohren und den Hals bedeckt, verbirgt nicht nur die Haare, sondern auch die Farbe der Haut, und eine Gaze vor den Augen der Maske verhindert, daß man sieht, ob sie schwarz oder blau sind.“¹⁴⁸

In der sensationslustigen Umgebung der Zirkusmanege verkörpert sie – trotz der harmlosen Pierrot-Kostümierung – das gefährliche Raubtier, das unter dem Dompteur gebändigt wurde. Sie ist die „unbeseelte Kreatur“¹⁴⁹, die „Bestie“¹⁵⁰, die „Schlange“¹⁵¹ und „ward geschaffen, Unheil anzustiften, Zu locken, zu verführen, zu vergiften – Zu morden, ohne daß es einer spürt.“¹⁵² Die „Urgestalt des Weibes“¹⁵³ soll dargeboten werden, ohne die Verkünstelungen der modernen Gesellschaft. Die Wesen der Urgestalt bestimmt der Redner im Prolog mit den raubtierhaften Zügen. Nur ist eben auch diese Definition genauso Projektion.

Neben dem, dass das Pierrot-Kostüm – wie oben ausgeführt – die Hülle verdeutlicht, unter der sich das wahre Wesen der Frau versteckt, wirkt es durch das Narrenhafte auch als ein auf Lächerlichkeit verweisender Kommentar. Als Clown wird die Frau zudem zum Objekt der Belustigung und männlichen Unterhaltung degradiert.

Dass Lulu ihren ersten Auftritt nicht als reale Person, sondern in passiver, gemalter Ausführung erlebt, definiert sie bereits zu Anfang von *Erdgeist* als geschaffenes Kunst- sowie bloßes An-

¹⁴⁶ Gustave Flaubert, Brief an Louise Colet vom 27.3.1853. In: Gustave Flaubert, Briefe, hrsg. und übersetzt von Helmut Scheffel, Zürich (1977), 240. Zit. nach: Bovenschen (1979), 43.

¹⁴⁷ Vgl. Weidl, Erhard: Lulu's Pierrot-Kostüm und die Lüftung eines zentralen Kunstgeheimnisses. In: editio, Bd. 2 (1988), 90-110.

¹⁴⁸ Zit. nach: ebd., 106.

¹⁴⁹ Wedekind, *Erdgeist*. In: Weidl (Hg.) (1990), 551.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Ebd., 553.

¹⁵² Ebd.

¹⁵³ Ebd.

schauungsobjekt. Der Ausruf Schöns zu dem Maler Schwarz: „Behandeln Sie sie als Stilleben!“¹⁵⁴ unterstreicht ihre Objekthaftigkeit. Ein individueller Charakter ist nicht von Interesse, was durch das wiederkehrende Motiv der Austauschbarkeit ihres Namens zum Ausdruck gebracht wird. Bis zum vierten Auftritt wird ihr persönlicher Rufname nicht genannt und in dem Moment, in welchem Lulu ihn schließlich sagt, bleibt er ungehört.¹⁵⁵ Im Verlauf des Dramas ist ihr Name die Variable, den die diversen Männer an Lulus Seite verschieden, nach eigenen Vorlieben erfinden und ersetzen und darin „Projektionsfolien“ entwerfen, „die Lulu stets neu abbilden.“¹⁵⁶

Goll nennt sie Nelli¹⁵⁷ und lebt durch sie seine herrisch-sadistischen Vorlieben aus. Lulu/Nelli ist hier das kleine Mädchen, die Femme enfant, die noch erzogen werden muss – mit „Hopp“-Befehlen kommandiert er sie auf ihren Platz. Sie ist Anziehpuppe, die er einkleiden und sie für sich tanzen lässt.¹⁵⁸ Die sprichwörtliche Peitsche setzt er zu ihrer Bändigung ein.¹⁵⁹ Dem Urteil Schöns zufolge, war mit ihm „nicht zu scherzen“¹⁶⁰. Sein aggressiv-jähzorniger Charakter, der ein leicht zu beherrschendes, doch kindlich freches Wesen an seiner Seite wünscht, verursacht schließlich seinen Tod: als Goll Schwarz und Lulu in einer vielsagenden Situation überrascht, fühlt er sich seines Eigentums, seiner Weiblichkeitskonstruktion, beraubt, seine Wut entflammt, eskaliert und endet darin, dass er tot zu Boden fällt.

Der Maler Schwarz gibt Lulu den Namen Eva¹⁶¹ und idealisiert sie zu einer engelsreinen Heiligen, die ihm zugleich Muse ist. In ihr gibt er sich auf: „Ich habe nichts mehr, seit ich dich habe. – Ich bin mir vollständig abhanden gekommen...“¹⁶² Aus ihm spricht eine naive Liebe gegenüber dem Idealbild Frau, das sich schließlich fatal auswirkt: Als Schön ihm das lasterhafte Leben Lulus darlegt, begeht er Selbstmord.

Schön schließlich spricht Lulu mit Mignon¹⁶³ an und stilisiert sie zur Femme fatale. Dabei ist es seine eigene Schwäche, die ihn abhält, sich von ihr zu lösen. Er wirft ihr Intrigen und Egozentrik

¹⁵⁴ Ebd., 562.

¹⁵⁵ Vgl. Ebd., 570.

¹⁵⁶ Catani (2005), 201.

¹⁵⁷ Nelli ist die Kurzform und Verniedlichung des Namens Helena. Vgl. Weidl, Erhard: Lulu's Pierrot-Kostüm und die Lüftung eines zentralen Kunstgeheimnisses. In: editio, Bd. 2 (1988), 107.

In der griechischen Mythologie ist Helena die Tochter Zeus' und wird mit besonderer Schönheit verbunden, aber auch mit Fatalität, da sie der Sage nach den Ausbruch des Trojanischen Krieges zu verantworten habe.

¹⁵⁸ Vgl. Wedekind, Frank: Erdgeist, Tragödie in vier Aufzügen. In: Weidl (Hg.) (1990), 566.

¹⁵⁹ Ebd., 586.

¹⁶⁰ Ebd., 592.

¹⁶¹ Die biblische Eva steht hier in ihrer Reinheit und Ursprünglichkeit Pate.

¹⁶² Wedekind: Erdgeist, Tragödie in vier Aufzügen. In: Weidl (Hg.) (1990), 579.

¹⁶³ Mignon tritt in Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre* auf und wurde zum Inbegriff des knabenhaft, erotisch anziehenden Mädchens. Aus dem Französischen übersetzt heißt Mignon so viel wie „Herzchen“ oder „Liebling“.

vor: „Wenn Du alles in Bewegung setzt, um keine Geschwister neben Dir zu haben“¹⁶⁴ oder beschimpft sie als „Ungeheuer“¹⁶⁵, „Bestie“¹⁶⁶, „Kreatur“¹⁶⁷, „unabwendbares Verhängnis“¹⁶⁸, „unheilbare Seuche“¹⁶⁹ und „Teufel“¹⁷⁰. Um sich aus der Verbindung zu lösen, sieht er nur ihren Tod als Weg. Daher versucht er sie zum Selbstmord zu zwingen, Lulu allerdings rettet ihr eigenes Leben und erschießt stattdessen ihn.

Bezüglich der Fragestellung, ob Lulu eine Femme fatale darstellt oder nicht,¹⁷¹ ist der Aspekt des aktiven Handelns für die Bestimmung ausschlaggebend. In *Erdgeist* ist sie vor allem Spielball der anderen Figuren.¹⁷² Nicht so sehr hat das Mädchen die Männer auf dem Gewissen, als dass den Partnern vielmehr ihre eigenen Projektionen zum Verhängnis werden, die sich als Trugbild erweisen. Lulu ist keine Persönlichkeit, die das Geschehen bewusst lenkt, sie reagiert lediglich.¹⁷³ In dem Moment, in dem ihr die nächste Rolle zukommt, wird das vorher projizierte Weiblichkeitsideal „ent-täuscht“¹⁷⁴ und eine „tödliche Desillusionierung“¹⁷⁵ setzt ein. „Nicht die Femme fatale verschuldet den Tod der Männer, sondern vielmehr rächt sich die männliche Bereitschaft, stets nur die selbst kreierte Imagination von Weiblichkeit zu lieben, ohne dabei weibliche Identität und Authentizität zu erlauben.“¹⁷⁶ Das Mädchen schließlich fügt sich den Projektionen, insofern, dass sie den Mechanismus greifen lässt. Nicht aber inszeniert sie sich aktiv gemäß der jeweiligen Rollen. Lulu selbst bleibt unbestimmt und konturlos und betont dies, indem sie die Fragen Schwarzs zu ihrem persönlichen Denken, Glauben und Fühlen lediglich mit „Ich weiß es nicht“¹⁷⁷ beantworten kann. Auf die Beschuldigung des Künstlers, dass sie sich verstelle, antwortet sie: „Ich

¹⁶⁴ Wedekind: *Erdgeist*, Tragödie in vier Aufzügen. In: Weidl (Hg.) (1990), Ebd., 597.

¹⁶⁵ Ebd., 598.

¹⁶⁶ Ebd., 615.

¹⁶⁷ Ebd., 631.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Ebd.

¹⁷⁰ Ebd., 635.

¹⁷¹ Ruth Florack weist die Kategorisierung Lulus als Femme fatale zurück und bestimmt sie stattdessen als „unmittelbar-naive“ (52) Femme enfant (Vgl. Florack (1995), 51-56). Stephanie Catani relativiert eine solche Zuschreibung (vgl. Catani (2005), 194-209). Carola Hilmes stellt Lulu klar in die Tradition der Femme fatale: „Durch die ruinöse Macht ihrer Sinnlichkeit rückt Lulu [...] in die Nähe zu Salome und anderen Femme fatale-Gestalten. Vom raffinierten Vamp unterscheidet sie lediglich die Unbewußtheit ihres Handelns und die Undurchschaubarkeit ihrer ruinösen Wirkung.“ Hilmes (1990), 155. Hans Mayer teilt die Femme-fatale-Charakterisierung: „Lulu ist [...] ein *Männertrauma*. Abermals die Verderberin und Verräterin.“ Mayer (1975), 131.

¹⁷² In *Die Büchse der Pandora* dagegen tritt sie, um sich selbst aus Notlagen zu retten, stärker als Handelnde durch kluges, intrigantes Agieren in den Vordergrund.

¹⁷³ Vgl. Hilmes (1990), 158.

¹⁷⁴ Ebd.

¹⁷⁵ Bovenschen (1979), 49.

¹⁷⁶ Catani (2005), 199.

¹⁷⁷ Wedekind, *Erdgeist*. In: Weidl (Hg.) (1990), 574.

mich verstellen? Wie kommen Sie nur darauf? – Das hatte ich niemals nötig.“¹⁷⁸ Von außen wird ihr Bild geschaffen, genauso wird sie von außen verstellt. Sie ist lediglich Bildträger, bloß „Rollen-trägerin“, „gefangen in einem Kostüm, das Männer ihr seit ihrer Kindheit angepasst haben. Der Zuschauer wird nicht erfahren wie Lulu ‚ist‘, sondern muss sich mit Hinweisen begnügen, wie sie ‚nicht‘ ist.“¹⁷⁹

Wedekind stellt die Zuschreibungen als Projektionen bloß, indem er derart abrupt und reibungs-voll die Gegensätze aufeinander folgen lässt: auf die zu bändigende, kindlich-wilde Femme enfant Golls folgt die erhabene, reine Göttin Schwarzs und schließlich die verhängnisvolle, fesselnde Femme fatale Schöns. Hinzuzählen ist die Weiblichkeitsvorstellung der Frau als Naturwesen, auf das der Titel *Erdgeist* bereits hinweist und als welches Lulu im Prolog vorgestellt wird.

Damit fasst Wedekind die gängigen Weiblichkeitsprojektionen des Fin de Siècle in einer Figur zusammen und inszeniert – wie Silvia Bovenschen den Vorgang der Figurenkonstruktion Lulus betitelt – die ‚inszenierte Weiblichkeit‘.¹⁸⁰ Indem die Frauenrollen alle auf dieselbe Person ange-wendet werden, wird die Austauschbarkeit der Klischees aufgedeckt und damit deren Irrealität und Irrelevanz anschaulich.¹⁸¹

2.3.2 OTTO WEININGER: „AUS EINER FRAU KANN MAN MACHEN, WAS MAN WILL“

Mit seiner Dissertation *Geschlecht und Charakter* stellt Otto Weininger im Jahr 1903 ausdrück-lich die Bearbeitung der Frauenfrage als Hauptanliegen seiner Arbeit heraus.¹⁸² Für die vorliegen-de Untersuchung ist seine Auseinandersetzung bedeutsam, da sich in seinen Ausführungen das Frauenbild der Jahrhundertwende spiegelt.¹⁸³

¹⁷⁸ Ebd., 570.

¹⁷⁹ Catani (2005), 196.

¹⁸⁰ Vgl. Bovenschen (1979), Kapitel 3. Inszenierung der inszenierten Weiblichkeit: Wedekinds ‚Lulu‘ – paradig-matisch.

¹⁸¹ Vgl. ebd., 48.

¹⁸² Es wird „auf jene Frage eingegangen [...], deren theoretischer und praktischer Lösung dieses Buch recht eigentlich gewidmet ist, [...] auf die Frauenfrage.“ Weininger (1920) 1903, 76.

Als Primärquelle wird hier wie im folgenden die 19. Auflage aus dem Jahr 1920 verwendet [im Internet veröf-fentlicht: <http://www.dalank.de/archiv/guc.pdf>. Zuletzt geprüft am 26.01.2015]. Zitate Weiningers werden ausschließlich dieser Ausgabe entnommen.

¹⁸³ Vgl. Wolfes. In: Historische Mitteilungen (2000), 76: „In Weiningers Buch ‚Geschlecht und Charakter‘ bün-deln sich alle geistigen und kulturellen Modeströmungen der Zeit. [...] Nicht wenige Zeitgenossen [...] sahen in dem Buch einen gültigen Ausdruck der eigenen Gegenwart. [...] ‚Geschlecht und Charakter‘ steht jedoch nicht nur für die Modernisierungstendenzen der Zeit, sondern es ist auch ein Konglomerat all jener problematischen Strömungen, die wenige Jahrzehnte später ihren Anteil an der Katastrophe des Jahrhunderts hatten: des Anti-

Weiningers Definition der Frau ist nicht nur entwertend, sondern vielmehr die Frau negierend – allein durch Negativ- bzw. Neutralitätsbestimmungen erhält sie ihre Charakterisierung: Ichlosigkeit, Wesenslosigkeit, Amoralität oder Schamlosigkeit. Die Entwertung wird so weit getrieben, dass die Frau sich letztlich gerade durch das Nichts auszeichnet: „Das absolute Weib hat kein Ich.“¹⁸⁴ Sie wird zur bloßen Materie, zu einem enthumanisierten Wesen. „Das Weib ist nichts, und darum, nur darum kann es alles werden; [...]. Aus einer Frau kann man machen, was man will; [...]. Das Weib mag alles scheinen und alles verleugnen, aber es ist nie irgendetwas in Wahrheit. Die Frauen haben nicht diese oder jene Eigenschaft, sondern ihre Eigenheit beruht darauf, daß sie gar keine Eigenschaften haben; das ist die ganze Kompliziertheit und das ganze Rätsel des Weibes, darin besteht seine Überlegenheit und Unfaßbarkeit für den Mann, der stets auch hier nach dem festen Kerne sucht.“¹⁸⁵

Otto Weiningers Vorstellung von der Frau ist der Charakterisierung, bzw. der Nicht-Charakterisierung der Figur Lulus vergleichbar. Analog zu der Unbestimmtheit, Konturlosigkeit und inhaltlichen Leere Lulus, ist die Frau im Denken Weiningers substanzlos. Erst eine solche „Leerheit und Nullität“¹⁸⁶ ermöglicht schließlich die Projektion, das Beladen mit eigenen Vorstellungen. Carola Hilmes konstatiert die Parallele: „die Lulufigur nimmt sich aus als literarische Kopie des von Weinger entworfenen Weiblichkeitsbildes“¹⁸⁷. Stephanie Catani tritt ebenso den Vergleich zwischen Weiningers Frauenkonstrukt und Wedekinds Lulu an und bezieht zudem Paul Julius Möbius mit ein: der von Möbius hervorgehobene weibliche Instinkt, der die Frau tierähnlich, unselbstständig, aber heiter mache, treffe sich ebenso in der Figur Lulus sowie in den Thesen Weiningers von der triebhaften, instinktgeleiteten, sexuellen Frau.¹⁸⁸ „Die Monstretragödie“¹⁸⁹ allerdings entlarvt in der Figur der Femme fatale den tatsächlichen Charakter ihrer Inszenierung, der auf eine männliche Konstruktion verweist, in der Wunsch- und Angstdenken zusammenfließen und männliche Sehnsüchte Befriedigung finden.¹⁹⁰ Diese Sehnsucht sowie das Wunsch- und Angstdenken durchziehen ebenso die literarischen wie die künstlerischen oder wissenschaftlichen

semitismus, der Begeisterung für irrationale Denkweisen, und auch des Antifeminismus.“ Zur Wirkungsgeschichte: 89-93.

¹⁸⁴ Weinger (1920) 1903, 232.

¹⁸⁵ Ebd., 389f.

¹⁸⁶ Ebd., 378.

¹⁸⁷ Hilmes (1990), 49.

¹⁸⁸ Vgl. Catani (2005), 195.

¹⁸⁹ Die *Monstretragödie* (1894) ist die erste Fassung der Erzählung Lulus, aus der *Erdgeist* und *Die Büchse der Pandora* erarbeitet werden.

¹⁹⁰ Catani (2005), 195.

Produkte zum Thema Weiblichkeit der Zeit. Wedekind, Möbius wie Weininger sind von ihrer Zeit und ihrer Gesellschaft geprägt, auf das Denken aller nehmen die herrschenden Ideologien der Zeit Einfluss, nur schlagen die Überlegungen unterschiedliche Richtungen ein. Wedekind versucht als „radikaler Kritiker bürgerlicher Sexualtabus und mithin als Vorläufer der sexuellen Revolution“¹⁹¹ mittels des Schocks aufzurütteln und die Fassade aufzubrechen. Möbius hingegen zielt darauf ab, die Risse in dieser Fassade zu kitten und alte Verhältnisse zu zementieren. Weininger protestiert ebenfalls; sein Aufbegehren richtet sich gegen die Bequemlichkeit, die er in der Gesellschaft zu erkennen glaubt, das eigene Handeln nicht zu reflektieren, wodurch ein kritischer Blick versperrt wird und Gedanken begrenzt werden würden: es ist der „kollektive Selbstbetrug“¹⁹², den er der Gesellschaft vorwirft. Er selbst will sich dieser Verblendung entgegenstellen und einen nüchternen und objektiven Blick auf das Verhältnis von Mann und Frau werfen. Wie seine Dissertation allerdings zeigt, scheitert sein Vorhaben.¹⁹³ Sein Traktat ist weder nüchtern noch objektiv. „Sein Werk *Geschlecht und Charakter* war eine Abrechnung mit seiner Zeit, die er [...] radikal abwertete.“¹⁹⁴

Der akute Wert von *Geschlecht und Charakter* liegt aus heutiger Sicht in seinem dokumentarischen Charakter. Es muss als „Grundlage zum Verständnis einer fest umrissenen kulturellen Situation“¹⁹⁵, als Zeitdokument, betrachtet werden. „Was Weininger als strenge systematische Wissenschaftlichkeit ansah, erweist sich heute als Beispiel eines exzessiven Rationalisierungswahns“¹⁹⁶, mithilfe er der Trugwelt entfliehen wollte, unter dem er am Ende jedoch an sich selbst und an seiner Zeit zugrunde geht.¹⁹⁷

Auch Otto Weiningers Gedankenmodell findet seinen Ausgangspunkt in der These von der Andersartigkeit der Frau, die sich im 19. Jahrhundert etabliert. Im Unterschied zu zum Beispiel Sigmund Freud schließt Weininger aus dieser aber nicht eine weibliche Rätselhaftigkeit, die offen bleibt, sondern findet mithilfe dieser These eine klare Definition.¹⁹⁸ Die Frau wird durch die Defi-

¹⁹¹ Florack (1995), 1.

¹⁹² Heckmann (1992), 31.

¹⁹³ Vgl. Heckmann (1992), 50.

¹⁹⁴ Ebd., 46.

¹⁹⁵ Ebd., 47.

¹⁹⁶ Ebd.

¹⁹⁷ Vgl. ebd., 12. Im Alter von 23 Jahren, kurz nach Abgabe seiner Dissertation, begeht Otto Weininger Selbstmord. Zur Biographie Weiningers: Wolfes. In: Historische Mitteilungen (2000), 77-83.

¹⁹⁸ Weininger bestreitet die Rätselhaftigkeit der Frau vehement. Vgl. Weininger (1920), 269f.: „Das Weib als die Sphinx! Ein ärgerer Unsinn ist kaum je gesagt, ein ärgerer Schwindel nie aufgeführt worden. Der Mann ist unendlich rätselhafter, unvergleichlich komplizierter. Man braucht nur auf die Gasse zu gehen: es gibt kaum ein Frauengesicht, dessen Ausdruck einem da nicht bald klar würde. Das Register des Weibes an Gefühlen, an Stimmungen ist so unendlich arm! Während gar manches männliche Antlitz lange und schwer zu raten gibt.“

nition des Mannes bestimmt, indem ihm Eigenschaften attestiert werden, die für ihre Bestimmung ins Gegenteilige gewandelt werden.¹⁹⁹ Schließlich sind es die Eigenschaften selbst, die entweder männlich oder weiblich definiert werden; ein Mann kann aber weibliche wie eine Frau männliche Eigenschaften besitzen.²⁰⁰

Auf den Projektionsmechanismus verweist Weininger vor allem dann, wenn er begehrenswerte Weiblichkeitskonnotationen, wie die Schönheit, außer Kraft setzt. Nach Weininger ist die Liebe und damit einhergehend das Empfinden der Frau als schön ein Phänomen, das aus der Wunschprojektion resultiert: „So ist die Liebe ein Projektionsphänomen gleich dem Haß, [...]. Liebe ist stets ein Setzen der Ungleichheit, der Ungleichwertigkeit. Alles, was man selbst sein möchte und nie ganz sein kann, auf ein Individuum häufen, es zum Träger aller Werte machen, das heißt lieben. Sinnbildlich für diese höchste Vollendung ist die Schönheit. Darum wundert, ja entsetzt es so oft den Liebenden, wenn er sich überzeugt, daß im schönen Weibe nicht auch Sittlichkeit wohne, und er beschuldigt die Natur des Betrugers, weil in einem ‚so schönen Körper‘ ‚so viel Verworfenheit‘ sein könne; er bedenkt nicht, daß er das Weib nur deshalb noch schön findet, weil er es noch liebt: [...].“²⁰¹

Demzufolge bedeutet zu lieben, sich selbst zu betrügen. Es ist nichts anderes als die sprichwörtliche ‚rosarote Brille‘, die Weininger hier beschwört und die bei ihm unter Generalverdacht steht, trügerischer Auslöser zu sein, sobald man die Frau für etwas zu schätzen weiß, selbst für eine wahrgenommene Schönheit. „Die Schönheit der Frau wird [...] nur geschaffen durch die Liebe des Mannes: die Frau wird schöner, wenn ein Mann sie liebt, weil sie passiv dem Willen entspricht,

¹⁹⁹ Weiningers Vorgehen einer Bestimmung der Frau aus der Definition des Mannes und aus dem männlichen Blickwinkel heraus ist ambivalent, wenn man sein klares Bewusstsein der Beschränktheit der einseitigen Perspektive betrachtet. Vgl. Weininger (1920), 101: „Man kann also mit Leichtigkeit sich auf den Standpunkt stellen, daß, sie [die Psychologie des Weibes durch einen männlichen Psychologen] wirklich zu schreiben, ein Ding der Unmöglichkeit sei, da sie Behauptungen über fremde Menschen aufstellen müsse, die keine Verifikation durch deren eigene Beobachtung ihrer selbst erhalten haben.“

Freud oder Nietzsche dagegen gehen von einer Rätselhaftigkeit der Frau aus.

Vgl. Freud, Die Weiblichkeit (1932). In: Mitscherlich/Richards et al. (1970), 545: „Über das Rätsel der Weiblichkeit haben die Menschen zu allen Zeiten gegrübelt: [...]. Auch Sie werden sich von diesem Grübeln nicht ausgeschlossen haben, insofern Sie Männer sind; von den Frauen unter Ihnen erwartet man es nicht, sie sind selbst dieses Rätsel.“

vgl. Nietzsche, Also sprach Zarathustra. In Schlechta (1973), 328: „Alles am Weibe ist ein Rätsel, und alles am Weibe hat *eine* Lösung: sie heißt Schwangerschaft.“

²⁰⁰ Zur Problematik der Herangehensweise von Weininger: vgl. Catani (2005), 50.

²⁰¹ Weininger (1920), 317f.

der in seiner Liebe liegt; [...] Aber das Weib ist nichts, ein hohles Gefäß, eine Zeitlang überschminkt und übertüncht.“²⁰²

Otto Weininger will dem männlich angenommenen Leser seine Projektionen auf die Frau vor Augen führen, die das eigentliche weibliche Wesen unkenntlich machen. Es sind Verklärungsprojektionen, die nach Weininger aus der sentimentalischen Umnebelung herrühren. Erst diese Projektionen würden die Frau überhaupt begehrenswert erscheinen lassen.

Daneben wird Weininger selbst zum Beispiel der Projektionsstrategie, die angewendet wird, um Unliebsames an sich zu verleugnen. Aus der Verleumdung spricht die Krise des männlichen Selbstbewusstseins im Fin de Siècle, die ebenso Triebfeder bei Weininger zu sein scheint. Er selbst konstatiert: „Der Haß gegen die Frau ist immer nur noch nicht überwundener Haß gegen die eigene Sexualität.“²⁰³

2.3.3 DIE FEMME FRAGILE – KOMPLEMENTÄRPROJEKTION ZUR FEMME FATALE

Ebenso wie die *Femme fatale* eine auf die Frau geworfene Projektion darstellt, ist es ihr Gegenteil, die *Femme fragile*.²⁰⁴ Ihre literarische ‚Blütezeit‘ liegt gleich ihrem Pendant im Fin de Siècle.²⁰⁵ In der bildenden Kunst würdigen die Präraffaeliten bereits zu Mitte des 19. Jahrhunderts in ihren Bildern die *Femme fragile*.

Femme fatale und *Femme fragile* bilden die Pole möglicher Frauenimaginationen – die Frau ist entweder Hure oder Heilige.²⁰⁶ Ersteres wird der *Femme fatale* wegen ihrer Aktivität und ihrem sexuellen Bewusstsein, der Egozentrik und Emotionslosigkeit zugewiesen. Dagegen lassen Zerbrechlichkeit, Feinheit und Unschuld die *Femme fragile* als Heilige auftreten. Entgegen dem bedrohlichen Charakter der *Femme fatale*, erscheint die kränkelnde *Femme fragile* schwach und des Mannes Kraft und Schutz bedürftig.

²⁰² Ebd., 394.

²⁰³ Weininger, Taschenbuch. Zit. nach: Hilmes (1990), 46.

²⁰⁴ Bettina Pohle betont, dass die *Femme fragile* nicht das Gegenstück zur *Femme fatale* darstelle, sondern eine „Komponente derselben Dämonisierung von Weiblichkeit“, insofern, dass von einer Gefährlichkeit der Frau ausgegangen werde, nur dass die Frau in Gestalt der *Femme fragile*, also im Bild der Kränkelnden „gezähmt“ und damit „unschädlich“ gemacht wurde. Pohle (1998), 59f.

In dieser Arbeit werden *Femme fragile* und *Femme fatale* als zwei divergierende Frauentypen verstanden, die in ihrer Verschiedenheit unterschiedliche Sehnsüchte oder Ängste bedienen.

²⁰⁵ Vgl. Catani (2005), 104.

²⁰⁶ Vgl. Stein (2007), 51.

Die Genese des kontrastierenden Frauenbildes liegt ebenso in dem Kontext begründet, in welchem die *Femme fatale* anzusiedeln ist. Beide Figuren sind Reaktionen auf die enggeschnürte Sexualmoral des 19. Jahrhunderts,²⁰⁷ genauso wie sie zum einen Sehnsüchte, zum anderen Ängste und vor allem Verunsicherung bezüglich des Geschlechterverhältnisses artikulieren. Changiert die *Femme fatale* allerdings zwischen Angst- und Wunschprojektion, da die Fatalität bei ihr wesensbestimmend ist, entfällt der bedrohliche Charakter bei der *Femme fragile*. Sie verhält sich ihrer zarten Gestalt gemäß harmlos, flößt keine Angst ein und ist eine Figur, die die tradierten Geschlechterrollen untermauert. Zu der Wissenschaft der Zeit, die die Frau als ein schwaches, schutzbedürftiges Wesen darstellt, modelliert die bildende Kunst mit der *Femme fragile* ein äquivalentes Bild. Aus männlicher Angst und Verunsicherung wird Ruhe in Bildern gesucht, die die patriarchale Ordnung bestätigen; die *Femme fragile*, die mit ihrem sanften Wesen die Sehnsucht nach einer eindeutigen und der althergebrachten Gesellschaftsordnung bedient, bildet eine Wunschprojektion ab.

Wenn Karen Horney die Angst vor der Frau als sexuelle Versagensängste des Mannes definiert, beschwichtigt die *Femme fragile* gerade eine solche Angst, wie von Nike Wagner beschrieben: „Fern von Fleischlichkeit und Wollust, ganz entkörperter Psyche und Reinheit, erlösen solche Marien-Gestalten den Mann vom sexuellen Leistungszwang, von Potenz-Ängsten und ehelichen Pflichten, erlösen ihn auch von den Qualen der Begierde, erlösen ihn zur eigenen Sündelosigkeit“.²⁰⁸

²⁰⁷ Vgl. Thomalla (1972), 60.

²⁰⁸ Wagner (1982), 140.

3 BILDER DER FEMME FATALE DES FIN DE SIÈCLE

Die unterschiedlichen inhaltlichen Ausrichtungen und Ergebnisse, die die Zeitzeugnisse des vorhergehenden Kapitels *Ursachenforschung* veranschaulicht und hervorgebracht haben, lassen vielseitige Formen auch für die bildliche Darstellung der Femme fatale erwarten. Mit diesem Kapitel 3 beginnt nun die Untersuchung ihres Abbildes in der Kunst, für das Gleiches gilt, was Sigrid Schade für das Bild der Hexe konstatiert: „Die Gestaltung von Körpern, Gesten, Handlungen hat eine eigene Geschichte. Die Bedeutungen einzelner Formen oder Gestalten wandeln sich. Die Funktion der Bilder wandelt sich ebenfalls mit dem Kontext, in dem sie erscheinen. Das Entschlüsseln von Bildern kann Teil einer historischen Quellenforschung sein.“²⁰⁹ Positionen und Forschungen, Traktate und literarische Beispiele sind vorgestellt worden, deren Interpretationen der Frau sich in der bildenden Kunst in sichtbare Abbilder konkretisieren.

Die in den Schriftquellen erkennbaren Kategorien der Femme fatale lassen sich ebenso auf die bildende Kunst anwenden. Zu den bereits erarbeiteten Rubriken von bedrohlicher Weiblichkeit, Bilder der Minderwertigkeit und Projektion kommt für die Untersuchung der Femme fatale in der bildenden Kunst als vierte Kategorie das Lustobjekt hinzu. Wenn die erotisch inszenierte Frau visuell festgehalten wird, bedeutet diese eingefrorene Momentaufnahme auch, dass ungestört laszive Weiblichkeit genossen werden kann. Anstatt eines handelnden Subjekts ist sie dann konsumiertes Objekt. Wenn Nacktheit und Posen hierbei auf erotische Stimulierung angelegt sind, ist ihre Kategorie darin erkennbar. Dann ist die erotisch angelegte Frau als Lustobjekt zum Zweck männlicher Lustbefriedigung im Bild fixiert.

Die vier Überschriften werden als jeweilige inhaltliche Schwerpunkte für die Leserichtung des Motivs der Femme fatale aufgefasst, die aber keine hermetische Abgrenzung bedeuten. Die Übergänge zwischen den Kategorien sind fließend, dass heißt in jedes Bild gehen Bedrohung, Degradierung, Projektion und das Lustobjekt ein – zu ungleichen Anteilen.

Mit der Ordnung nach Kategorien wird auf eine Ordnung nach Kunstrichtungen verzichtet. Dem Symbolismus ist die Femme fatale zwar zentrale Figur, nur erstreckt dieser sich bereits über verschiedene malerische Stile – von akademisch-traditionell bei Franz von Stuck über verspielt-ornamental bei Gustav Klimt bis hin zu expressionistisch-emotional bei Edvard Munch. Er definiert sich vor allem über seinen Inhalt, der auf das Metaphysische, die Seelenzustände und das

²⁰⁹ Schade. In: van Dülmen (Hg.) (1993), 170.

Mystische ausgerichtet ist.²¹⁰ „Der Symbolismus ist kein Stil im strengen Sinn. Er ist vielmehr eine ‚offene‘ geistige Haltung, die sich unterschiedlichster Stilmittel bedient, je nachdem, welche am besten geeignet scheinen, die intendierte symbolistische Aussage in anschauliche Form zu hüllen.“²¹¹ Ein Künstler kann allein aus formalen Gründen oder einzig wegen des Inhalts als Symbolist bezeichnet werden.²¹² Aber auch Künstler des beginnenden 20. Jahrhunderts, die nicht dem Symbolismus zugeordnet werden, greifen das Motiv der *Femme fatale* auf, wie zum Beispiel die deutschen Impressionisten Max Liebermann, Max Slevogt oder Lovis Corinth.

Obgleich nicht auf den Symbolismus beschränkt, ist die *Femme fatale* doch immer symbolhaft; sie steht für weibliche Selbstbehauptung und Bedrohung von Männlichkeit, für sexuelle Lust oder berechnendes Kalkül, für Sehnsucht, Furcht, Schicksal oder – wie im nachfolgenden Kapitel fokussiert – für drohendes Unheil.

3.1 BEDROHLICHE WEIBLICHKEIT

Die Frauenfiguren, die unter diesem Kapitel *Bedrohliche Weiblichkeit* gefasst werden, artikulieren Gefahr. Sie agieren offensiv, rüsten sich gegen den Mann oder haben ihn bereits besiegt.

Diese Beispiele der bildenden Kunst korrespondieren mit den Anschauungen, die mittels der Textquellen aus der Wissenschaft, Literatur und Psychoanalyse im Kapitel 2.1 vorgestellt wurden. Es veranschaulicht den ideellen Rahmen, der das gesellschaftliche Klima einfasst und in welchem auch die Bildwerke zu betrachten sind. Von Paul Julius Möbius, Friedrich Hebbel und Frank Wedekind wird die Gefährdung des Patriarchats angesprochen und der Geschlechterkampf visioniert. Auch Sigmund Freud geht von einem feindlichen Geschlechterverhältnis aus, bringt die Kastrationsangst in die Debatte ein und formuliert damit einen Begriff, welcher der Angst um das Patriarchat einen bis heute geläufigen Namen gibt. Doch ist die bedrohliche Weiblichkeit nicht nur Theorie – sie wird in der Prostituierten real, die mit der tödlichen Syphilis verbunden wird.

Die Stimmung von Bedrohung im *Fin de Siècle* gestaltet auch das Bild der *Femme fatale* mit: Aus ihrer Macht und Stärke folgt seine Schwäche. Entmännlichung – verbunden mit dem Gedanken

²¹⁰ Vgl. Täuber (1997), 68.

²¹¹ Wolf (2009), 8.

Vgl. auch: Gibson (1995), 7: „Als der Symbolismus in der Mitte des vorigen Jahrhunderts aufkam, war er weniger eine künstlerische Bewegung oder Stilrichtung als vielmehr Ausdruck einer Geisteshaltung, [...]“

²¹² Vgl. Gibson (1995), 31.

der Kastration –, beziehungsweise die Umkehrung der Geschlechterrollen sind die im Bild dargebotenen Konsequenzen. Auch ist die *Femme fatale* die Waffen tragende Frau, bereit zum Kampf, wenn nicht schon triumphierend aus ihm herausgegangen. Ihre verführerische Weiblichkeit wird anschaulich mit der Allegorie des Todes verbunden.

Während die bedrohliche Frau in den Textquellen vor allem Gedankenkonstrukt war oder sich bloß in der Imaginationswelt der Literatur bewegte, wird sie mit ihrer Darstellung in der bildenden Kunst körperlich. Ihre Abbildlichkeit lässt sie greifbarer erscheinen, trotzdem sie Namen von biblischen, mythologischen oder historischen und damit für die Zeit irrelevanten Frauenfiguren trägt. In Gestalt von Simson und Delia oder Judith und Holfernes artikulieren sich bedrohliche weibliche Überlegenheit und ausgelieferte männliche Schwäche. Verkörperungen des Todes in Frauengestalt schüren Angst und meinen Warnung. Das Weib Arm in Arm mit dem Teufel demonstriert die Verschwisterung mit dem Bösen.

Gegenüber den literarischen Beispielen *Judith* von Friedrich Hebbel und *Simson oder Scham und Eifersucht* von Frank Wedekind kehrt sich in den bildkünstlerischen Werken die Machtsituation nicht wieder um. Hebbels literarische Judithgestalt rüttelt nur an der Geschlechterordnung; abschließend wird ihr gewiss, dass die neue Rolle nicht ihrem Wesen entspricht und sie verzweifelt daran. Wedekinds Delila büßt ebenso für ihr Handeln, indem ihr am Ende die Kehle durchtrennt wird. Das Emanzipationsbestreben dieser Frauenfiguren also erfüllt sich nicht.

Ein solches Scheitern trifft nicht auf die Darstellungen der in den nachfolgenden Kapiteln aufgenommenen Frauenfiguren zu. Die Bildszenen sind wirkungsvolle Schilderungen von weiblicher Übermacht. Ihren Fall beinhalten sie nicht.

Hier machen sich die unterschiedlichen Möglichkeiten von Literatur und bildender Kunst bemerkbar. Bezüglich eines Erzählverlaufs ist die bildende Kunst beschränkter. Gemälde, Zeichnung oder Skulptur beziehen sich in der Regel auf eine Momentaufnahme. Deswegen ist eine Kehrtwende, die im Erzählverlauf die Kräfteverhältnisse zugunsten des Mannes wieder herstellt und damit die alte Geschlechterordnung bestätigt, ungleich schwerer zu formulieren. Folglich ist die Moral, dass ein Machtstreben der Frau sich letzten Endes gegen sie auswirkt, im bildkünstlerischen Werk nicht derart offensichtlich. Der Künstler muss für seine Darstellung eine Szene auswählen, die in der Regel der Höhepunkt der Erzählung wie die des Verrates an dem Mann durch die Frau und damit die Übermächtigungsituation ist. Die festgehaltene Szene ist die von einer starken, dominierenden Frau und einem schwachen, unterlegenen Mann und sie bleibt ohne ei-

nen sichtbaren Erzählverlauf als solche bestehen. Dieses geschlechtliche Machtgefälle lässt sowohl die Judith- und Salome-Bildnisse von Max Klinger, Franz von Stuck, Albert von Keller und Félicien Rops des Kapitels 3.1.4, *Die Triumphierende*, als auch die Delila-Interpretationen von Max Liebermann, Alexander Oppler und Gustave Moreau des nachfolgenden Kapitels als Ikonen nicht bloß drohender, sondern aktuell herrschender Weiblichkeit auftreten.

3.1.1 MÄNNLICHE KASTRATION ODER DIE UMKEHRUNG DER GESCHLECHTERROLLEN IN SIMSON UND DELILA (MAX LIEBERMANN, ALEXANDER OPPLER, GUSTAVE MOREAU)

Anhand des biblischen Paares Simson und Delila wird der Kampf der Geschlechter bildkünstlerisch ausgetragen. Die Paarsituation wird im 19. Jahrhundert auf das weibliche Emanzipationsbestreben hin ausgelegt, so dass Simson und Delila zum Sinnbild für Mann und Frau werden, in deren Verhältnis die Hierarchie nun aufgebrochen, gar umgekehrt wird. Was gesellschaftlich vermieden werden möchte, wird künstlerisch drohend vor Augen geführt – die überlegene Frau gegenüber dem unterlegenen Mann.

Da diesem Paar bereits durch ihre biblische Geschichte der Geschlechterkampf anhaftet, bedarf es (im Unterschied zu den Erzählungen Judiths oder Salomes) inhaltlich keiner Umdeutung, um für die moderne Gesellschaft des 19./20. Jahrhunderts zu gelten. Auf das entscheidende Detail aber, dass Delila den Akt des Haareschneidens aktiv übernimmt und dieses nicht den Philistern überlässt, wird zum ausgehenden 19. Jahrhundert besonderer Wert gelegt.²¹³ Gerade die metaphorischen Handlungen des Haareschneidens und des Köpfens bezüglich Delila und Judith fügen sich passend den hochaktuellen Untersuchungen Sigmund Freuds,²¹⁴ korrespondiert doch der Freud'sche Kastrationskomplex in seiner Metaphorik mit der biblischen Vorlage: dem Mann wird durch das Abschneiden seines Haares, das Potenz symbolisiert, die Kraft und damit seine Männlichkeit genommen.

²¹³ Vgl. Hatz (1972), 168.

Die Bibelvorlage bietet diesbezüglich unterschiedliche Übersetzungen: die eine besagt, dass Delila selbst das Haar schneidet (Katholische Bibelanstalt, 1980), die andere, dass sie das Haar schneiden lässt (Elberfelder, 1905). Einige Beispiele letztgenannter Auslegung sind im Barock zu finden: zum Beispiel Peter Paul Rubens, Simson und Delila, um 1609; Rembrandt van Rijn, Simson und Delila, um 1629/30; Jan Stehen, Simson und Delila, 1668.

²¹⁴ Die Hebbelsche Judith, also die Judith, die infolge ihrer Entjungferung tötet, benennt Sigmund Freud als das mächtigste Beispiel seines erforschten Tabus der Virginität. Vgl. Freud, Tabu der Virginität (1918). In: Mitscherlich et al. (Hg.), Bd. 5 (1972), 226.

Im Folgenden werden die Bearbeitungen des Simson-und-Delila-Themas von Max Liebermann, Alexander Oppler und Gustave Moreau betrachtet und verglichen. Überdies wird Julius Klingers Druck *Salome* einbezogen, der den Gedanken von männlicher Kastration unmissverständlich demonstriert.

Über mehrere Jahre hinweg wendet Max Liebermann sich wiederholt dem Thema Simson und Delila zu. Viele Studien und Skizzen sind das Ergebnis und mehrere Ölfassungen zu diesem Thema entstanden.²¹⁵ An dieser Stelle wird das Ölgemälde des Jahres 1902, mit den Maßen 151,2 x 212 cm, betrachtet.

Das biblische Paar ist ins Bildzentrum gerückt. Auf einem bettartigen Podest befinden sich die beiden nackten Körper auf Höhe des Betrachters und in unmittelbarer Nähe zu ihm. Auf jegliches von dem Paar ablenkende Beiwerk oder eine sich in Einzelheiten verlierende Hintergrundausschmückung wird verzichtet. Den Blick in den hinteren Teil des Raumes verhindert ein Vorhang und im Bildvordergrund ist das mit einem weißen Laken überzogene Podest des Paares das einzig Gegenständliche. Am linken Bildrand schiebt einer der Philister den Vorhang zur Seite, um zu überprüfen, ob der Plan aufgeht. Allerdings ist er nur eine Randfigur, von welcher lediglich der Arm angedeutet ist.

Delila sitzt aufrecht und zeigt sich in höchster körperlicher Anspannung erstarrt. Dementgegen ruht Simson erschlaft mit dem Oberkörper auf ihren Knien. Dieser ist leicht angehoben, so dass der Blick auf den muskulösen Männerkörper fällt. Um die körperliche Überlegenheit Simsons gegenüber Delila zu demonstrieren, nimmt Liebermann eine solche der Person Simsons aufgezwangene Haltung in Kauf, die keiner realistischen Schlafhaltung entspricht. Die linke Schulter in dieser Art anzuheben, ist mit einer muskulösen Anstrengung verbunden, welche im Schlaf nicht möglich ist. Hier ist vielleicht Simson im Moment des Erwachens dargestellt, in Rahmen dessen ihm jedoch das Sich-Erheben sichtlich Mühe bereitet, da jegliche Kraft von ihm gewichen ist.

Delila entzieht sich der körperlichen Zuneigung Simsons und scheint sich aus seinen Berührungen herauswinden zu wollen. Doch stört der auf sie lastende Körper Simsons die Bewegungsfreiheit ihrer Beine, so dass sich ihr aufgerichteter Oberkörper verdrehen muss, um sich von der schlafenden Person abzuwenden und sich – gleichsam triumphierend – den Philistern zuzuwenden. Mit der linken Hand hält sie derweil den Kontakt zu Simson, allerdings kaum in einer liebevollen Geste. Die Handhaltung wirkt brutal, betrachtet man ihre Finger wie sie den Haarschopf krallen und

²¹⁵ Siehe Werkverzeichnis Eberle (1996), Gemälde und Ölfassungen: 1. Fassung (1902), vier Studien zur 2. Fassung (1907), 2. Fassung (1910). Hinzu kommen zahlreiche Zeichnungen und Skizzen.

den nahezu gestreckten Arm, der den Kopf herunterzudrücken scheint. Die rechte Hand hält die abgeschnittenen Locken und ist mit dem Arm zur linken oberen Bildseite, dem Aufenthaltsort der Philister, gestreckt. Ihr Gesicht folgt der Bewegung und zeigt sich so im Profil.

In ähnlicher Haltung zueinander gestaltet der Bildhauer Alexander Oppler seine Skulptur des biblischen Paares, um 1908. Delila sitzt erhaben und stolzen aufrechten Oberkörpers. Sie blickt zu dem auf ihren Knien ruhenden Simson nieder, wendet jedoch lediglich ihr Gesicht diesem zu, während ihr Oberkörper in der aufrechten, zu dem männlichen Körper distanzierteren Haltung verbleibt. Eine körperliche Zuneigung erfährt der Liebende lediglich durch die auf seinen Rücken gelegte linke Hand. Ihre rechte Hand ist hinter dem eigenen Rücken versteckt, wo sie eventuell die Schere verbirgt. Ein Tuch bedeckt ihren Unterleib und schlängelt sich um ihre Arme, als sei es gerade erst von den Schultern herab gerutscht und gibt damit wie zufällig die nackte Brust frei.

Scheinbar der Angebeteten vollkommen ergeben, begibt sich Simson in ihre Obhut. In demonstrativer Unterlegenheit lagert er auf dem Boden, während sein Oberkörper auf ihren Knien Halt findet. Kraftlos und unkontrolliert hängen die Gliedmaßen und der Kopf von seinem Torso herab.

Mechthilde Hatz interpretiert Opplers Darstellung als eine von verständnisvoller Vertrautheit zwischen den Protagonisten, die Delila wohlmöglich ihre Aufgabe anzweifeln lässt.²¹⁶ Ihre nachdenkliche Mimik und die emotionale Zuneigung, die Hatz in Delilas Berührung von Simsons Rücken ausgedrückt sieht, spräche für diese These sowie für „eine[r] echte[n] menschliche Beziehung zu ihm“²¹⁷. Die Autorin verweist in diesem Zusammenhang auf das 1853 entstandene Drama Eduard Müllers, „in dem Delila die unschuldig-reine Liebende ist, ‚die Simson nur deshalb die Haare nimmt, dass er nicht mehr der ‚Sklave Gottes‘ ist, [...]“²¹⁸

Hatz allerdings übersieht die Körperhaltung Delilas, die, abgesehen von dem Körperkontakt, eine kühle Distanz ausstrahlt. Auch spricht aus Delilas Gesichtsausdruck mehr Unberührtheit und Emotionslosigkeit denn eine dem Mann liebevolle Zugewandtheit. Mitentscheidend ist die versteckte rechte Hand, die verrät, dass sie etwas verbirgt. Aus diesem Blickwinkel ist die den Rücken Simsons berührende Hand vielmehr die Geste des falschen Spiels – sie heuchelt Simson ihre Liebe vor, um ihm sein Geheimnis zu entlocken und ihn damit zu verraten. Und Simson gibt es ihr hingebungsvoll, naiv und unvorsichtig, preis. Bram Dijkstra vergleicht die Verräterin gar mit einem

²¹⁶ Vgl. Hatz (1972), 171.

²¹⁷ Ebd.

²¹⁸ Kurt Gerlach, Der Simsonstoff im deutschen Drama. In: Germanische Studien, Heft 78, Berlin (1929), 83. Zit. nach: Hatz (1972), 171.

Schlachter, der seine Beute, den Truthahn, auf seinem Schoß platziert, um ihm den Gar auszumachen: „In his [Opplers] version of theme Delilah appears poised to bear down upon her exhausted lover’s neck with a cleaver; she seems to be evaluating her prey the way a butcher might size up a turkey for decapitation.“²¹⁹

In der hierarchisierenden Dreieckskomposition der Figuren zueinander und der Interpretation des Mannes als emotional und geistig schwach, ausgedrückt an der körperlichen Kraftlosigkeit, sind die Werke beider Künstler vergleichbar. Was jedoch die Auslegung der Delila betrifft, divergieren die Darstellungen von Liebermann und Oppler.

Obwohl die Frauen beider Werke mit einer Hand den zu ihren Knien Weilenden berühren, ist die Art und Weise der Berührung nahezu konträr. Liebermanns Delila scheint den Kopf Simsons herunterzudrücken, während bei Oppler keine Kraftanwendung kenntlich wird und damit die Berührung entweder, wie Hatz vermutet, aus einem liebevoll zugeneigten Bedürfnis herrührt oder aber aus Kalkül, um Simson in Sicherheit zu wiegen. Zumindest nicht, wie es bei Liebermann scheint, aus einer Notwendigkeit, da Simson sich alsbald zu regen scheint. Überdies wendet sich der Frauenoberkörper in Liebermanns Werk aktiv ab und den Philistern zu, wodurch sie als Mittlerin auftritt, die im Auftrag arbeitet. Opplers Paar verharrt in seiner Zweisamkeit, keine weiteren Personen lenken Delila von der Konzentration auf Simson ab, wodurch der Eindruck geweckt wird, dass sie allein aus Eigeninteresse handelt.

Außerdem differiert der Grad der Impulsivität: Liebermanns Interpretation lässt Delila im Moment des Verrates emotionsgeladen erscheinen, die innere, aufwühlende Angespanntheit entlädt sich in der Streckung des Körpers. Die Delila Opplers indessen strahlt eine selbstverständliche Ruhe aus, die sich aus der Gewissheit der überlegenen Position einstellt. Kälte und Emotionslosigkeit scheinen passende Zuschreibungen für sie zu sein – selbst der nahende Triumph lässt sie nicht in eine überschwängliche emotionale Regung, wie die Frauengestalt Liebermanns sie aufweist, verfallen. Eisige Selbstbeherrschung diszipliniert ihren Körper.

Im Falle Liebermanns und Opplers wird dem biblischen Paar ihr historisierender Kontext entzogen. Protagonisten und Szenerie sind wegen ihrer Nacktheit und der räumlichen Kargheit zeitlich unbestimmt – „[a]lles Genrehafte ist ausgeschaltet. Kein üppiges orientalisches Interieur, keine Schere, keine Philister, keine theatralischen Stellungen.“²²⁰ Die hochgesteckten Haare der beiden Frauen dagegen weisen in die Zeit um 1900. Damit wird die historische Identifizierung unterlau-

²¹⁹ Dijkstra (1986), 376.

²²⁰ Rosenhagen. In: Jahrbuch der bildenden Kunst (1902), 9.

fen und das Thema in die Gegenwart versetzt. Die Aktualität der Situation wird vor Augen geführt und durch die Entindividualisierung die Allgemeingültigkeit der dargestellten Geschlechterbeziehung hervorgehoben.

Dem steht Gustave Moreaus Bearbeitung des Themas aus dem Jahre 1882 in seinem überbordenden Orientalismus entgegen, der die Szene in ferne Welten versetzt, weit ab von der eigenen Realität und damit eine Sehnsucht nach Exotik schürt.

Wie schon bei Liebermann und Oppler ist Delila in sitzender Position wiedergegeben, während Samson den Oberkörper auf ihre Knie gestützt zu ihren Füßen weilt. Der Kopf des Schlafenden ist zu Delila ausgerichtet in die Höhe gewendet. Sie selbst dagegen blickt zum Betrachter. Die rechten Hände beider treffen sich auf Höhe seiner Brust. Der liegende Körper leitet über zu dem sich nach rechts neigenden Körper Delilas, zusammen bilden die beiden Körper eine Diagonale. Obwohl der Körper Delilas sich von dem Simsons abwendet, indem er nach rechts strebt, erscheint diese Haltung nicht wie eine abwehrende, da der Kopf Delilas wiederum sich zur Linken, in Simsons Richtung, neigt. Zudem suchen die Hände den Kontakt und die Körper nehmen eine gemeinsame Linie auf.

Der Körperkontakt hier ist anders als bei Oppler. Das Händehalten deutet auf gegenseitiges Vertrauen, vor allem, da die verbundenen Hände sich auf Höhe des Herzens treffen. In der linken Hand aber, gibt sie das falsche Spiel zu erkennen: die Klängen einer Schere ragen schemenhaft daraus hervor.²²¹

Für einen stattgefundenen sexuellen Akt, der bei der Figurengruppe von Liebermann oder Oppler zu vermuten ist, wird hier kein Anhaltspunkt gegeben. Beide Protagonisten sind bekleidet, zudem sitzt Delila auf einem mit breiter Lehne ausgestatteten Stuhl, im Unterschied zu dem Bettenlager bei Liebermann. Dem momenthaften Glück der sexuellen Befriedigung, das bei Liebermann und Oppler bereits ins Unglück umschlägt, scheint Moreau eine Dauerhaftigkeit entgegenzustellen. Nicht weniger als bei Liebermann und Oppler ist auch Moreaus Simson in dieser Paarkonstellation der Unterlegene. Allerdings wählt Moreau eine Darstellungsart, die den Eindruck erweckt als würde sich hier kein Kampf abspielen. Die entspannte Atmosphäre spricht für eine Natürlichkeit und ein unstrittiges Übereinkommen der Geschlechter. Moreau gestaltet seinen männlichen Protagonisten dem Gefühlsleben des *Décadents* entsprechend, der sich in seiner Sensibilität nach Un-

²²¹ vgl. Schmied (2007), 142.

terwürfigkeit sehnt und diese anziehenden und zugleich furchterregenden Frauengestalten ‚vergöttert‘ – wie auch Moreau selbst.²²²

Allen Werkbeispielen ist die durch den Aufbau definierte, eindeutige Zuweisung in unterlegen und überlegen gemein. Die Frau dominiert, der Mann ist untergeben. Der männliche Körper ist jeweils kraftlos. Bei Liebermann und Oppler zwar muskulös, aber ohne Wirkung, als schwinde die männliche Kraft erst in der Zusammenkunft mit der Frau. Moreau dagegen bildet Simson körperlich zart mit androgynen Zügen ab.

Zwei inhaltliche Schwerpunkte kristallisieren sich heraus. Sinnbildliche männliche Kastration ist der eine: Liebermann und Oppler lassen den eigentlich kraftvollen Mann seine Stärke verlieren. Der Kastrationskomplex, beziehungsweise die Angst vor der Verweiblichung des Mannes, die schon Frank Wedekind literarisch pointiert, vor der Möbius gewarnt und die Freud schließlich untersucht hat, erfährt hier in der Schwäche und Kraftlosigkeit des männlichen Körpers bildhaften Ausdruck. In Delila wird schließlich des Mannes größte Schwäche sowie des Weibes größte Stärke im Geschlechterkampf demonstriert: die erotische Sehnsucht.²²³ „Hier liegen Ketten bereit, die je nach Veranlagung willig oder unwillig vom Manne getragen werden und die er selten abschüttelt. Er fällt wohl von der einen Versuchung in die andere, aber er fällt.“²²⁴ Das In-Kettenlegen, Haarescheren oder Köpfen wird zur Metapher des Kastrationsvorganges.

Das Porträt des zeitgenössischen *Décadents* ist der zweite Schwerpunkt. Er, der empfindsam Sensible, Willens- und Nervenschwache,²²⁵ schmiegt sich an sie und liegt seiner Angebeteten hingebungsvoll zu Füßen. Dieser Männertyp des *Fin de Siècle* gibt sich sanft und zart, also ‚entmännlicht‘ und scheint die ‚Kastration‘ vorzuführen. Die *Femme fatale* und damit synonym ‚[d]ie übermächtige Weiblichkeit[,] ist gerade für den schwachen Mann, den *Décadent*, von besonderer Anziehungskraft, als Naturmacht, über die er selbst nicht mehr verfügt.“²²⁶ Das Schreckbild der vernichtenden weiblichen Urmacht wird zum Wunschbild, so dass der *Décadent* der *Femme fatale* Bewunderung und Begehren entgegenbringt bis hin zur Glorifizierung.²²⁷ Aufgrund der weiblich konnotierten Zuschreibungen wird der *Décadent* kaum als ‚vollwertiger Mann‘ ak-

²²² Vgl. Renan (1899). Nach: Körner, Hans: Helenas Himmelfahrt. Die *Femme fatale* im Werk Gustave Moreaus. In: Schuller/von Rahden (Hg.) (1993), 227.

Das besondere Verhältnis des *Décadent* zur *Femme fatale* beschreibt Wolfdietrich Rasch in Rasch (1986), 77.

²²³ Vgl. Fuchs/Kind (1913), 16.

²²⁴ Ebd.

²²⁵ Vgl. Rasch (1986), 62ff.

²²⁶ Ebd., 77.

²²⁷ Vgl. ebd., 75f.

zeptiert. Seine femininen Merkmale lassen ihn ebenfalls zum Bild kastrierter Männlichkeit werden.

Julius Klinger inszeniert Salome in seiner Darstellung von 1909 ebenfalls als kastrierende Frauengestalt, jedoch nicht wie die zuvor benannten Künstler vermittelt – durch die Interpretation des Betrachters – sondern direkt: Salome trägt das abgeschnittene männliche Geschlechtsteil in der einen, den blutigen Säbel in der anderen Hand. Die Farbzyklographie zeigt die Protagonistin festen Schrittes in der Vorwärtsbewegung, bei der eines ihrer Beine aus dem den Unterleib bekleidenden Umhang heraustritt, dessen Muster einem Pfauengefieder gleicht. Ein schwarzer Panther begleitet sie. Die Arme von sich streckend, hält sie die Tatwaffe und den kastrierten Gegenstand in den Händen. Unverkennbar tritt der Freudsche Kastrationskomplex zu Tage. Anstatt des Kopfes, den die biblische Salome gefordert hat, ist hier das blutige männliche Geschlechtsteil die Trophäe. Diese Graphik vermittelt mithilfe der Karikatur, dass die starken Frauengestalten der Bibel und durch sie eine selbstbewusste Weiblichkeit zu Anfang des 20. Jahrhunderts symbolhaft mit männlicher Kastration gleichgesetzt werden. In Kapitel 3.2.1 wird auf Klingers *Salome* für die *Die Grotteske* detaillierter eingegangen werden.

3.1.2 TEUFLISCHE WEIBLICHKEIT (OTTO GREINER, FÉLICIE ROPS)

Die Frau als Ausgeburt oder als Komplizin des Teufels zu betrachten, kommt nicht erst mit der morbiden Stimmung im Fin de Siècle auf. Diese ‚Partnerschaft‘ besitzt eine lange Tradition, die sich bereits in den Hexendarstellungen vom 15. bis ins 18. Jahrhundert manifestiert. Zum Ende des 19. Jahrhunderts katalysieren die oben beschriebenen gesellschaftlichen Rahmenbedingungen um ein Neues eine derartige Stigmatisierung und entfachen eine Renaissance der Hexenfigur in der bildenden Kunst,²²⁸ obwohl die reale Hexenverfolgung bereits einhundert Jahre zuvor zum Erliegen kam. Ebenso wie das Bild der *Femme fatale* wird das der Hexe zum Ende des 19. Jahrhunderts angewendet, um gleiche Bedürfnisse – nach einem Ventil, nach Projektion, Nacktheit und erotischen Bildern – zu befriedigen.²²⁹

²²⁸ Vgl. Stelzl (1983), 7-11.

²²⁹ Vgl. Schade. In: van Dülmen (1993), 170-173.

Mit der einsetzenden Aufklärung zum Ende des 18. Jahrhunderts und den Fortschritten in den Wissenschaften und der Medizin, infolgedessen mysteriöse Ereignisse oder unergründliche Krankheiten rational erklärt wurden, konnte auch die Hexe nicht mehr länger in der Realität behauptet werden. Zum Ende des 19. Jahrhunderts ist sie nur mehr Fabelwesen. Die *Femme fatale* tritt nun die Nachfolge dieser „Verführerin par excellence“²³⁰ an. Sie übernimmt die Rolle ihrer Vorläuferin als Projektionsfigur und Sündenbock und besetzt die Leerstelle neu, die entstand, als die Wissenschaft die Hexe als Phantasiegeschöpf demaskierte. Sigrid Schade führt die *Femme fatale* auf das Hexenbild zurück, wenn sie schreibt: „Ihre [der Hexe] Eigenschaften und bildlichen Erscheinungsformen gingen auf die ‚Femme Fatale‘ und Prostituiertendarstellungen über.“²³¹ Die ‚Modernisierung‘ beinhaltet auch, dass die der Hexe zugesprochenen übermenschlichen Fähigkeiten für die neu gefundene weibliche Projektionsfigur wegfallen müssen, da der Glauben daran aufgrund des Erkenntnisfortschritts zum Ende des 19. Jahrhunderts überholt ist. Somit besitzt die *Femme fatale* keine übersinnlichen Fähigkeiten. Ihr Zaubermittel ist die Sinnlichkeit selbst. Die Nähe der *Femme fatale* zum Teufel ist in der Verwandtschaft zur Hexe bereits angelegt. Genauso wie dem mittelalterlichen Pendant wird der modernen Verführerin Besessenheit vom Teufel und erotische Exzesse mit ihm nachgesagt.²³²

Otto Greiners *Der Teufel zeigt das Weib dem Volke*, 1898, demonstriert die diabolische Verknüpfung. Es ist das dritte Blatt des aus fünf Lithografien bestehenden Zyklus *Vom Weibe*, 1894/1900. Kaum eine Darstellung spielt derart offensiv mit den Klischees, als auch der Verunsicherung und den Spannungen der Zeit. Seine zeichnerische Übersetzung menschlicher Fehlbarkeit, Schwäche und Torheit stellt ein Extrem dar. Nicht weniger heftig ist die antifeministische Tendenz seines Zykluses, während er zugleich männliche Triebbeherrschung kritisiert.²³³

²³⁰ Ebd., 208.

²³¹ Ebd., 209f.

²³² Vgl. ebd., 174f.

²³³ Der antifeministischen Auslegung widerspricht Ulrike Stelzl mit einer entgegengesetzten Interpretation: Greiner habe mit diesem Zyklus eindeutig Position für die Frau ergriffen, indem er die Frau in den Armen des Teufels als Opfer männlicher Sexualbegierde darstellt. Vgl. Stelzl (1983), 66. Meines Erachtens ist diese Interpretation nicht zutreffend. Das aktive Gebaren und die Mimik der Frau passen nicht zu einem Opfer, sondern lassen sie zur Täterin werden. Auf ein tendenziell antifeministisches Auftreten Greiners verweist Julius Vogel, wenn er schreibt: „Er [Greiner] habe in seiner Jugend, was stark übertrieben klingt, nicht gewußt, daß es eine anständige Frau gäbe und wenigstens hätte er unter den Weibern seiner Jugendzeit keine anständige Frau gekannt. Das sind schreckliche Eindrücke, die sein junges Gemüt in sich aufgenommen hat und die, wenn sie auch durch Lebenserfahrungen auf ein bescheidenes Maß zurückgeführt worden sind, in der Greinerschen Kunst ab und zu widerklingen.“ Vogel (1925), 1f. Speziell zu dem Zyklus schreibt er wohlmöglich auf das eben benannte bezugnehmend: „Der Zyklus, den er [Greiner] plante, sollte sich mit dem Schicksal des Weibes befassen, mehr nach der düsteren

Die Bildfolge *Vom Weibe* ist Max Klinger gewidmet, dessen *Eva und die Zukunft* Greiner inspizierte. Im Folgenden werden das zweite, dritte und vierte Blatt des Graphikzyklus zum Gegenstand dieser Untersuchung.

Ausgehend von einer ursprünglichen weiblichen Unschuld, welche die selig schlafende, weißhäutige Eva in *Eva, Teufel und Sünde*, 1898, andeutet, konfrontiert dieses zweite Blatt von Greiners Zyklus den Betrachter mit dem Moment des Komplotts. Der Teufel, der mit dem Apfel in der Hand die Versuchung verkörpert, und die ihm zugewandte fast nackte Frau, welche die Schlange als ‚Frau Sünde‘²³⁴ kennzeichnet, verbünden sich, um das menschliche Weib zur Sündigkeit zu verführen.

Dass Eva schläft und sich deswegen passiv gibt, schützt vor Schuld nicht. Der Sündenfall ist auch in diesem unbewussten Zustand verdeutlicht: „Nicht eigene Aktivität, sondern Hingabe an die eigene Triebhaftigkeit verstricken die Frau in Schuld.“²³⁵ Der Schlaf bedeutet den Verlust von Kontrolle, Reflexion und Vernunft und damit einen Zustand, in welchem Versuchung und Sünde leichtes Spiel haben. Der Blickkontakt und die einander zugewandte Haltung demonstrieren ihre Zusammengehörigkeit. Halb liegend, halb sitzend nimmt der Teufel auf dem Bett der Schlafenden Platz. Seine Haltung ist mit dem aufgestützten Ellenbogen und dem angewinkelten, aufs Bett gestelltem Bein betont leger. In den Fingerspitzen seiner rechten Hand präsentiert er den sinnbildlichen Apfel, während der Zeigefinger der linken Hand auf die noch Ahnungslose weist. ‚Frau Sünde‘ hält in den Händen das sie auszeichnende Attribut, die Schlange, die bereits ihren Weg über das Knie des Teufels in Richtung des Apfels und damit in Richtung Evas nimmt.

Auf dem dritten Blatt *Der Teufel zeigt dem Volk das Weib*, 1898, präsentieren sich Frau und Teufel als Einheit. In enger Umarmung nimmt sie auf dem Oberschenkel seines angewinkelten Beines Platz und blickt auf das Gemenge der Männer unter ihr herab ohne das süffisante Lächeln zu verhehlen. Der Teufel leuchtet ihren einzig mit dunklen Strümpfen und Absatzschuhen bekleideten Körper mithilfe einer Blendlaterne aus, wodurch ihr triumphierendes Gebaren betont und die ‚Blendung‘ der Männer symbolisiert wird.²³⁶ Genüsslich und mit breitem Grinsen beobachtet auch der Teufel den menschlichen Tumult. Er selbst dominiert die Szene und distanziert sich von den

Seite und erotischen Seite des Daseins hin und wohl nicht ohne Einfluß trüber Erfahrungen, die sich für manchen aus dem Verkehr mit dem weiblichen Geschlecht ergeben haben. Eine gewisse tendenziöse Einseitigkeit ist der Folge deshalb nicht abzusprechen.“ Ebd., 58.

²³⁴ Vgl. Täuber (1997), 73.

²³⁵ Götting (1980), 54.

²³⁶ Vgl. Götting (1980), 57.

lustgetriebenen Menschen, während er sich an deren Idiotie und Verführbarkeit erfreut. Schlangen der Sünde winden sich als verbindendes Element um beide Körper. In den Gesichtern und Gesten der Männer zu ihren Füßen sind die unterschiedlichsten emotionalen Regungen zu lesen: stille Bewunderung und blendende Ehrfurcht, ängstliches oder ablehnendes Zurückweichen ebenso wie triebbestimmtes, geiferndes Vordrängeln oder in Aggression umschlagende Buhlerei.

Im Unterschied zum vorherigen Blatt verzeichnet Greiner an der Frau hier die Profanität ihres Körpers, der nun im Zeichen der Sündhaftigkeit steht. Rita Täuber verweist auf den dirnenhaften Charakter der Frau in den Armen des Teufels, der durch Schambehaarung, die Strümpfe und die Schuhe im Unterschied zum „klassischen Akt“ zuvor zum Ausdruck kämen.²³⁷ Wird sie als Prostituierte identifiziert, bedeutet dies jedoch keineswegs, dass damit die ‚sittsame‘ Frau vor den gleichen Anschuldigungen geschützt wäre. Wie Otto Weininger unmissverständlich herausarbeitet, ist der Dirnencharakter nach diesem Denkmuster in jeder Frau angelegt.²³⁸ Der Teufel würde demnach nicht das Dirnentum vorführen, sondern die Frau an sich zur Schau stellen, die zugleich als *Femme fatale* auftritt. Auf ihr verhängnisvolle Wirken lassen die unmittelbaren Reaktionen des ‚Volkes‘ schließen. Ihre bloße Anwesenheit initiiert triebgeleitete Irrationalität, die sich mitunter in Gerangel und in Kämpfen oder aber in hypnotischer Fremdbestimmtheit artikuliert.²³⁹

Die innige Umarmung mit dem Teufel weist die *Femme fatale* als seine Partnerin aus. Dieses einmütige Verhältnis auf der einen Seite kontrastiert mit der Herabwürdigung gegenüber den zu ihren Füßen befindlichen Männern auf der anderen Seite und radikalisiert das Ungleichgewicht. Es wäre ein Leichtes, sie die Menge mit den Füßen treten zu lassen. Auf diesen Eindruck der Demütigung ist die Komposition angelegt. Sie selbst dagegen erscheint durch die Podestsituation und die helle Beleuchtung göttinnengleich. Das Böse, die Unmoral und das Laster sind ihre Hoheitsgebiete, und lustvoll spielt sie mit ihren Untertanen, den von menschlicher Schwäche getriebenen Männern.

Indem die *Femme fatale* sich einträchtig mit dem Teufel präsentiert, gibt sie eine einzelgängerische, aber auch selbstbestimmte Position auf. Ihre eigene Schicksalhaftigkeit wendet sich nun in

²³⁷ Vgl. Täuber (1997), 73.

²³⁸ Vgl. Weininger (1920) 1903, 277: „die Eignung und der Hang zum Dirnentum ebenso wie die Anlage zur Mutterschaft [ist] in einem Weibe organisch, von der Geburt an vorhanden.“

²³⁹ Weniger szenenhaft, dafür mehr traumhaft und psychologisierend illustriert Edvard Munch eine inhaltlich ähnliche Situation in *Die Hände*, 1895. Die Figur des Teufels gibt es hier allerdings nicht.

Im Zentrum des Blattes steht die Frau mit offenen, langen schwarzen Haaren und nacktem Oberkörper. Ihre Mimik verrät ein süffisantes Lächeln. Um sie herum sind unzählige Hände, die sich gierig nach ihr ausstrecken, ohne sie aber zu erreichen. Die meisten Arme müssen sich von unten nach oben bewegen, wodurch vergleichbar mit Greiner die Frau die erhöhte Position einnimmt und die Männer dagegen in die inferiore abrücken. Gesichter hinter den Händen formt Munch nicht, ihm geht es um eine allgemeine männliche Begierde. Vgl. Hansen (Hg.) (2011), 84-87.

Gestalt des Teufels gegen sie selbst. Sie ist ihm verfallen. Die Formel „Der Mann ist von der Frau, die Frau ist vom Teufel besessen“²⁴⁰, die Joséphin Péladan 1884 angesichts der Werke von Félicien Rops aufstellt, gilt nicht weniger für Greiners Blatt. Diese hierarchische Dreiteilung Mann/Frau/Teufel spiegelt sich in der Komposition als auch in der Körperausrichtung der Figuren/-gruppen: Die Männer zuunterst, die nicht von der Frau ablassen können; sie selbst überragt augenfällig und blickt abfällig auf sie herab, lehnt sich aber derweil in anhänglicher Geste zu dem Teufel, umarmt ihn; der Teufel ist zwar in unmittelbarer Nähe zu der Frau, zeigt jedoch keine körperliche Hingezogenheit. Der von ihm ausgehende Körperkontakt beschränkt sich darauf, dass er ihr auf seinem Oberschenkel Platz bietet, was sie wiederum zum kleinen, unselbstständigen Mädchen werden lässt. Damit ist also die Frau hier nicht nur in der Rolle der *Femme fatale* Täterin, sondern zugleich Opfer – zum einen des Teufels, zum anderen, wie der Greiner-Biograph Julius Vogel 1903 herausstellt, des Mannes, beziehungsweise seines Geschlechtstriebes. Nach seinen Worten ist dieser Zyklus „eine Verkörperung des Schicksals in der Gestalt des Weibes, das als Opfer und wieder als Stifterin alles [sic] Unheils erscheint, als dämonische Macht, die den Mann verführt, und als Spielzeug, das durch den erotischen Trieb des männlichen Geschlechtes in den Abgrund gestürzt wird.“²⁴¹ Der ‚Abgrund‘ der Frau ist vor allem auf dem vierten Blatt *Der Mörser*, 1900, visualisiert, auf welches Vogel mit seiner Aussage Bezug genommen haben wird. Dort werden unzählige Frauen von überdimensionierten Händen in eine Schüssel geworfen, wo sie von einem riesigen Phallus, der von Männerhand geführt wird, zermalmt werden. Vogel interpretiert den männlichen Trieb als das Unheil der Frau, nach Otto Weininger dagegen ist es ihr eigener, der weibliche, der sie diktiert.²⁴² Der Phallus sei aufgrund ihrer Triebhörigkeit ihr Schicksal, „er ist das, wovon es für sie kein Entrinnen gibt. [...] Der Phallus ist das, was die Frau absolut und endgültig unfrei macht.“²⁴³ Die Gier nach sexueller Befriedigung treibe sie schließlich in die Prostitution. Mit der Meinung, der Frau einen generellen Hang zum Dirnentum anzuhängen, stand Weininger nicht alleine dar, in der Expansion des Prostituiertengewerbes sahen Zeitgenossen diesen Hang der Frau bestätigt (vgl. Kapitel 2.1).

²⁴⁰ Joséphin Péladan, *Les maîtres contemporains* (1884), zit. nach: Hassauer. In: dies./Roos (Hg.) (1984), 36.

²⁴¹ Vogel (1903), 15.

²⁴² Vgl. Weininger (1920) 1903, 110: „Das Weib ist fortwährend, der Mann nur intermittierend sexuell. Der Geschlechtstrieb ist beim Weibe immer vorhanden [...], beim Manne ruht er immer längere oder kürzere Zeit.“

²⁴³ Ebd., 332.

In den Werken Félicien Rops' ist der Teufel den Frauen häufiger Begleiter. Der Künstler verbindet diese Figur mit sinnlicher Kraft, die mit der sinnlichen Frau korrespondiert.²⁴⁴ Greiners Ansatz, die Frau als diabolische Komplizin aufzufassen, verschärft Rops, indem er sie als sein Erzeugnis darstellt. In *Satan semant l'ivraie*,²⁴⁵ 1882, stapft ein riesenhaftes Teufelswesen, ausgemergelt und mit langer, spitzer Nase, im Aufzug eines Sämanns über die Stadt Paris. In seiner Schürze birgt er sein Saatgut: unzählige nackte, übereinandergeworfene und ungeordnete Frauen, die er mit seiner großen, kralligen Hand greift und mit der langen Armbewegung des Saatauswerfens über die Stadt Paris verteilt. Diesem Bild zufolge wird die Frau unmittelbar von Satan selbst eingesetzt, um Unheil und Unruhe zu stiften und zur Sünde zu verlocken. Sie selbst purzelt unkontrolliert zu Boden. Fremdbestimmt wird die Frau zum Werkzeug des Teufels, von ihm angewendet, um zu verführen.²⁴⁶ Die Frau in Rops' Werk sei, Joris Karl Huysmans zufolge, nicht die moderne Frau, nicht die Pariserin, sondern die Frau an sich, das giftige und nackte Tier, die absolute Sklavin des Teufels²⁴⁷. Huysmans Interpretation der ‚zeitlosen Frau‘ ist, da Rops selbst eine starke Verbindung zu der aktuellen Zeit betont,²⁴⁸ zu überdenken. Dem Künstler ist daran gelegen, zeitgenössische Typen des 19. Jahrhunderts zu spiegeln. Indem Rops seine Frauenfiguren in äußerst modische Kostüme kleidet, werden sie zu Sinnbildern des modernen Lebens, nach dem Rops selbst gierte.²⁴⁹ Folgt man der Aussage Joris Karl Huysmans, dass Rops ein Moralist sei, der mit seinen Werken abschrecken will,²⁵⁰ so müssen seine Zeichnungen wie wiederholte Warnungen vor der Frau gelesen werden. Rops leitet aber vor allem ein starkes Interesse an seiner Zeit, an der Gesellschaft und

²⁴⁴ Vgl. MacOrlan/Dubray (1930), 93.

²⁴⁵ Divergierende Übersetzung: *Satan sät Unkraut* (Hassauer/Roos (Hg.) (1984); MacOrlan/Dubray (1930)), *Satan sät die Hexenbrut* (Neyer (Hg.) (1999)).

²⁴⁶ In der Komposition ähnlich, an Schärfe allerdings gesteigert ist Alfred Kubins *Die Zeugung des Weibes*, um 1901/1902. Ebenso wie auf Rops Zeichnung dominiert auch hier der Teufel das Bild. Riesenhaft befindet er sich – im Unterschied zum städtischen Umfeld – bei Rops in der Landschaft. Seine Saat von kleinen, nackten Frauen greift er nicht aus der Schürze, sondern spritzt sie als Ejakulat über die Felder. Barbara Eschenburg benennt sowohl Rops' *Satan semant l'ivrai* als auch Greiners *Vom Weibe* als Inspirationsquelle Kubins. Vgl. Eschenburg, Katalog. In: Friedel (Hg.) (1995), 275.

²⁴⁷ Vgl. Huysmans (1970) 1889, 117f.: „il a célèbre, non la femme contemporaine, non la Parisienne, [...], mais la Femme essentielle et hors des temps, la Bête vénéneuse et nue, la mercenaire des Ténèbres, la serve absolue du Diable.“

²⁴⁸ Vgl. Félicien Rops, zit. nach Hassauer/Roos (1984), 32: „Etwas anderes habe ich mir noch in den Kopf gesetzt: Szenen und Typen des neunzehnten Jahrhunderts zu malen, das ich sehr merkwürdig und interessant finde; seine Frauen sind so schön wie zu irgendeiner Zeit, und die Männer sind ja immer dieselben: die Perücke Louis XIV. macht nicht die Molière'schen Komödien. Zudem hat die Liebe zu den brutalen Genüssen, die Geldwut und die gemeinen Interessen über die Gesichter der meisten unserer Zeitgenossen jene finstere Maske gezogen, auf der man den ‚Instinkt der Perversität‘, von dem Edgar Poe spricht, in Majuskeln liest. Das alles scheint mir amüsant und charakteristisch genug, daß die Künstler guten Willens versuchen sollten, die Physiognomie ihrer Zeit festzuhalten.“

²⁴⁹ Vgl. Hassauer/Roos (1984), 32; vgl. auch: Bonnier/Leblanc. In: Neyer (Hg.) (1999), 19f.

²⁵⁰ Vgl. Eschenburg, Katalog. In: Friedel (Hg.) (1995), 208.

für die Moderne selbst – seine Entwürfe sind demzufolge weniger Warnungen, als mehr Zustandsbeschreibungen. „Rops setzt sich über die Frau mit der Gesellschaft auseinander.“²⁵¹

Satan semant l'ivraie ist nur eine, von zahlreichen Arbeiten Rops', die die Frau als vom Teufel gesandt, als seine Komplizin vermitteln. So ist z.B. auf das Blatt *Les diables froids (Die kalten Teufel)*, um 1860, zu verweisen, auf welchem ein dunkles beflügeltes Wesen eine nur schemenhaft betuchte, hell hervorgehobene Frau, deren nackte Brüste zum Betrachter drängen, von hinten inbrünstig umarmt. Der Titel bezeichnet beide, die Frau ebenso wie die dunkle Gestalt, mit 'Teufel'. *La messagère du diable/Die Abgesandte des Teufels* (Datierung fehlt) wiederum zeigt eine behörnte Alte, die von links ins Bild drängt, um an eine junge, nackt auf einem Kanapee liegende Frau heranzutreten. Die alte Frau streckt sich zum Kopf der jungen, als wolle sie ihr etwas zuflüstern, wodurch der Anschein erweckt wird, dass eine Intrige geplant ist. Der weiße Zettel in der einer Pfote ähnelnden Hand betont die Übermittlungsaufgabe der Alten. Der Betrachter wiederum wird durch die Rückenansicht des weiblichen Aktes zum ungesehenen Voyeur gemacht. Rops bedient sich eines breiten Spektrums, um in immer neuen Variationen die junge, betörende Frau als Gefährtin des Teufels zu präsentieren.

3.1.3 TÖDLICHE VERBINDUNG (CARLOS SCHWABE, JACEK MACZEWSKI, FÉLICIEN ROPS)

Die Begrifflichkeit ‚Femme fatale‘ weist bereits auf die Verknüpfung dieses Frauentyps mit dem Schicksalhaften und Unentrinnbaren (fatal von lat. fatum: Schicksal). Diese Zuschreibung teilt sie sich mit dem Tod, so dass logisch die Femme fatale als „Allegorie[n] des Fatums“²⁵² den Tod in Gestalt einer jungen, attraktiven Frau vertritt.

Carlos Schwabes *Der Tod des Totengräbers*, 1895-1900 oder Jacek Malczewskis *Thanatos I*, 1898, sowie *Der Tod*, 1902, sind Beispiele hierfür. Auf den Werken tritt eine junge Frau einem alten Mann gegenüber, um ihn in das Totenreich zu begleiten. Bei Malczewski kennzeichnet das Attribut der Sense die Frauengestalt als den Tod. Bei Schwabe ist es ihre Darstellung als schwarzer Todesengel. Obwohl die Frauenfiguren schöner Gestalt sind und teilweise viel nackte Haut zeigen, sind sie keine Verführerinnen. Sie kokettieren nicht, posieren nicht, müssen nicht locken. Der unaffektierte Auftritt des weiblichen Todes in Malczewskis *Thanatos I*, bei dem nicht weibliche

²⁵¹ Draguet. In: BA-CA Kunstforum Wien (Hg) (2007), 71.

²⁵² Moog-Grünwald. In: Arcadia, Bd. 18 (1983), 244.

Formen oder erotische Reizpunkte wie Busen, Hüfte oder Scham betont werden, ist hierfür bezeichnend – der Tod verführt nicht, ohne Spiel oder Attitüde nimmt er. Dies ist nicht die lockende Femme fatale.

Stärker als die Allegorie des Todes trifft die sinnbildliche Darstellung der Syphilis den Kern der Femme fatale. Die Geschlechtskrankheit ist per se sexuell konnotiert, so lauert auch in der bildenden Kunst in verführerischer Weiblichkeit der Tod.

Félicien Rops greift dieses aktuelle Bildthema mehrfach auf. Hierbei zeigt sich der Tod in seiner charakteristischen Skelettform, stülpt sich allerdings Frauenkleider über, um seine Opfer zu täuschen und durch die Kostümierung anzulocken. Im Unterschied zum Tod in Frauengestalt, der ohne Aktion bloß nimmt, verführt die Syphilis aktiv, um tödlich zu wirken.

In *Mors syphilitica*, um 1875, verknüpft Félicien Rops die tödliche Syphilis mit Weiblichkeit. Die halbnackte Frau des Blattes ist nur schemenhaft von der Brust abwärts mit einem transparenten Gewand bekleidet, ein dunkles Tuch bedeckt ihre Arme. Mit der Schulter lehnt sie an der Tür, durch die sie gerade in den Raum tritt. Ist der Körper schon derart dürr, dass die Knochen hervorstechen, wird die Todesnähe an ihrem Gesicht noch zugespitzt: es gleicht mehr einem Totenschädel als einem plastischen Gesicht. Die Haare dagegen sind hübsch nach der zeitgenössischen Mode frisiert. Hinter ihrem Rücken ist die Sichel, das Attribut des Sensenmannes, nicht zu verbergen. Die Betitelung benennt das Thema – nicht der Tod selbst, sondern die tödliche Krankheit ist hier porträtiert. Die Art, wie die Frauengestalt verführerisch an der Tür lehnt, die Hüfte in die Seite gestellt und nur mit einem durchscheinenden, dünnen Tuch bekleidet, unterstreicht die Erotik der Szene und verdeutlicht die angestrebte Verführung. Dagegen wirken der von Krankheit zerfressene Körper und das skelettartige Gesicht, aus dem die überdimensioniert wirkenden Zähne hervorstechen, abstoßend.

Das Spiel des Todes mit der weiblichen Maskerade nimmt Rops deutlicher noch in der Zeichnung *Coin de rue, quatres heures du matin (Straßenecke, vier Uhr morgens)*, 1878-1881, auf. Eine nächtliche Straßenszene zeigt im Vordergrund ein auf dem Bürgersteig flanierendes Skelett, das in ein Frauenkostüm gekleidet ist. Den Schädel dreht es zurück in Richtung des hinter ihm schlenkernden Mannes. Vor dem Gesicht allerdings hält es die Maske mit dem Antlitz einer jungen attraktiven Frau, die dem Mann das Versprechen von Vitalität und eines kurzen Moments jugendhaften Glücks vorgaukelt. Er wirkt in seiner gebückten Haltung, mit dem leicht gesenkten Kopf

und den in die Hosentaschen vergrabenen Händen traurig, gedankenverloren, melancholisch und antriebslos und stellt damit ein leichtes Opfer dar.

In dem Maskenspiel ist eine inhaltliche Nähe zu ‚Frau Welt‘ gegeben.²⁵³ Als mittelalterliche Personifikation weltlicher Sinnenfreude, deren vorderes Antlitz reizvoll schön ist, ihr Rücken aber von Metaphern der Hässlichkeit – Kröten, Eiterbeulen, Ungeziefer – übersät ist, soll sie moralisierend auf den Betrachter wirken. Ebenso wie ‚Frau Welt‘ zwei gegensätzliche Seiten besitzt, von welchen die häßliche das vergängliche und nur momenthafte Glück voraussagt, verbirgt sich hinter der Ropsschen vordergründig ansehnlichen Frau analog dazu das Todesgerippe. In dieser modernen Allegorie der Syphilis entdeckt Sabine Makein eine ikonographisch neue Figur, die sich aus der traditionellen ‚Frau Welt‘ generiert und zugleich den Vanitas-Gedanken aufnimmt.²⁵⁴

Das antithetisch zu der bürgerlichen Moralvorstellung entworfene Ropssche Bild der Frau spiegelt den Zustand der Gesellschaft wie der Künstler sie gesehen hat. Es weist unverkennbare Zeichen von Verfall – Prostitution, Krankheit, Drogenmissbrauch und Armut – auf.²⁵⁵

3.1.4 DIE TRIUMPHIERENDE: JUDITH UND SALOME IM ZEICHEN DES SIEGES (MAX KLINGER, FRANZ VON STUCK, ALBERT VON KELLER, FÉLICIEN ROPS)

Wenn Judith oder Salome triumphierend dargestellt werden, impliziert es einen entschiedenen Geschlechterkampf. Das Ringen hat eine Siegerin hervorgebracht und präsentiert den Mann als Verlierer. Nun tritt die Frau allein herrschend ins Bild und exponiert in ihren Händen die Siegestrophäe.

Judiths und Salomes biblische Geschichten werden für diese Darstellungsweise umgedeutet, um sie nach dem Femme-fatale-Bild neu zu zeichnen – der Heldenstatus der biblischen Judith ist nunmehr unangebracht und auch das kindliche, unselbstständige Auftreten der biblischen Salome passt nicht mit der Vorstellung von der schicksalhaften Verderbenbringenden überein. Durch die inhaltliche Uminterpretation werden die beiden Frauenfiguren in einem Maß angeglichen, dass sie austauschbar werden. Beide werden auf den Femme-fatale-Typus festgelegt und in den Werken der bildenden Kunst auf ihr auszeichnendes Attribut, den abgeschlagenen Männerkopf, reduziert. Die Beliebigkeit der Zuschreibung ist beispielhaft in der unstillen Betitelung von Gustav

²⁵³ Vgl. Makein (1990), 284.

²⁵⁴ Vgl. ebd., 284f.

²⁵⁵ Vgl. Draguet. In: CA-BA Kunstforum Wien (Hg.) (2007), 71.

Klimts *Judith I*,²⁵⁶ „die eigentlich besser in ‚Salome‘ umgetauft würde“²⁵⁷, zuweilen unter diesen Namen ausgestellt²⁵⁸ oder in Salome-Monographien einbezogen wird.²⁵⁹ Die Stilisierung von Judith oder Salome in der Zurücknahme von jeweils individuell auszeichnenden Merkmalen formt sie zu „Symbolgestalten“²⁶⁰ weiblicher Bedrohung. Allein das Prädikat ‚männermordendes Weib‘ charakterisiert sie.

Die neue Salome-Halbfigur Max Klingers, 1893, grenzt sich bereits im Titel von der biblischen Namensgeberin ab. Das Adjektiv ‚neu‘ verortet sie in die Zeit des Bildhauers und verweist auf eine Salome, die scheinbar in der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts anzutreffen ist.

Mit unter der Brust verschränkten Armen, wie nach vollbrachter Tat, meißelt Klinger den aufrechten Oberkörper der Salome in Marmor. Frontal baut sie sich vor dem Betrachter auf, richtet sich diesem entgegen und fokussiert ihn erbarmungslos. Über ihre Schultern ist ein Gewand gelegt, das geschmeidig über den Oberkörper fällt, dabei einen tiefen Brustausschnitt formt und auf ihren Armen zur Ruhe kommt. Die Hände, die gegenüber ihrem zarten Körperbau unproportional groß und kräftig erscheinen, veranlassen, sie mit männlichen Händen gleichzusetzen. Zwei Männerköpfe liegen auf Salomes Hüfthöhe zur Seite und werden zum Teil durch das gebauschte Gewand verdeckt, wodurch der Eindruck von ihrer Nebensächlichkeit erweckt wird. Auf der rechten Seite lagert der Kopf eines Mannes mit älteren Gesichtszügen und Backenbart, nach Max Schmid einer „jener Männer, denen man in Ostende und Monaco in Gesellschaft solcher Sirenen zu begegnen pflegt.“²⁶¹ Links liegt ein jüngerer Männerkopf, dessen Augen weit aufgerissen sind und der „noch im Tode den starren Blick zur Verführerin empor[richtet]“.²⁶² Gerhard Winkler interpretiert diese beiden Köpfe als die Versinnbildlichung der Opfer: „den alten Lüstling und den jugendlichen Schwärmer“²⁶³. Salome tritt mit ihren Opfern in keinerlei Kontakt – weder durch eine direkte Berührung, noch durch Blickkontakt. Vielmehr werden diese durch die waagerechte Linie der verschränkten Arme von der aufwärtsstrebenden Salome abgegrenzt.

²⁵⁶ Vgl. Comini (1975), 23.

²⁵⁷ Die Kunst III (1901), 540. Zit. nach: Hatz (1972), 166.

²⁵⁸ Vgl. Hammer-Tugendthat. In: Natter/Frodl (Hg.) (2000), 223.

²⁵⁹ Vgl. Daffner (1912).

²⁶⁰ Hofstätter (1973), 187.

²⁶¹ Schmid (1901), 119.

²⁶² Gleisberg. In: Museum der bildenden Künste Leipzig (Hg.) (1983), 20.

²⁶³ Winkler (1984), 183.

Von den Armen aus führt der tiefe Brustausschnitt über zu ihrem schlanken Hals, der den zierlichen Kopf trägt. Salomes Mimik ist kühl und emotionslos, im besten Falle ist ein leichtes Lächeln von ihren Lippen zu lesen.

Die Triumphierende repräsentiert sie mittels ihrer Gebärden: die vor der Brust verschränkten Arme, die aufrechte Haltung, das Desinteresse an den Opfern, sowie auch der selbstsichere, fokussierende Blick auf den Betrachter. Die Salome Klingers „verkörpert [...] einen Frauentyp, der sich inmitten dominierender Herrenmoral seines Sieges über die männlichen Begierden bewußt ist und als ‚schwaches‘ Geschlecht mit sinnlichen Waffen über das ‚starke‘ triumphiert.“²⁶⁴

Klinger lässt in der Figur Dämonisches mitschwingen. Die Augäpfel bildet er aus dunklem, fast schwarzem Bernstein und nimmt der Figur damit das Menschliche. Dies hat zur Folge, dass sie in den Rezensionen mehrfach mit übernatürlichen oder animalischen Gestalten wie dem Raubtier, der Sphinx oder dem Vampir zusammengebracht wird.²⁶⁵

Grundsätzlich war das Interesse an Klingers Salome bei seinen Zeitgenossen immens. Nicht nur Kunstkritiker haben sich ihrer angenommen, auch hat sie Neuropathologen in ihren Bann gezogen, die die Salome zu ergründen suchten und den Befund eines krankhaft sexualperversen Zuges herausarbeiteten.²⁶⁶

Julius Vogel ruft zunächst zur Mäßigung bezüglich derart übertriebener, insbesondere psychologischer Interpretationen auf: „Der Gedanke, den die ‚Salome‘ nach des Künstlers Absicht verkörpern soll, ist einfacher und bedarf nicht des Apparates der psychologischen Erläuterung“.²⁶⁷ Doch verfällt Vogel schließlich selbst in eine überschwängliche und leidenschaftliche Deutung.²⁶⁸ Die zeitgenössischen Reaktionen auf *Die neue Salome* spiegeln die Empfindungsebene des Fin de Siècle. Ihre Hypersensibilität, der Hang zum Morbiden und die träge Lethargie werden deutlich und verraten eine masochistische Form des Genusses.²⁶⁹

Eine Gleichsetzung mit der biblischen Salome verhindern die bernsteinfarbenen Augen und das Beifügen der Männerköpfe. Ersteres definiert diese neue Salome als ein übernatürliches, dämonisches Wesen, letzteres folgt mit den zwei Köpfen nicht dem biblischen Inhalt und übernimmt überdies mit dem Backenbart aktuelle Mode. Die Frauengestalt bricht somit ihre Verankerung in der biblischen Erzählung auf und wird zur Zeitgenössin. Sie wird zur „moderne[n] Frau, die jener

²⁶⁴ Ebd., 183.

²⁶⁵ Vgl. Hatz (1972), 101.

²⁶⁶ Vgl. Gleisberg. In: Museum für bildende Künste Leipzig (Hg.) (1983), 19.

²⁶⁷ Julius Vogel. In: Zeitschrift für bildende Kunst (1897). Zit. nach: Ebd.

²⁶⁸ Vgl. Fußn. 1

²⁶⁹ Dieter Gleisberg und Max Schmid bieten anschauliche Zeitdokumente: Gleisberg. In: Museum für bildende Künste Leipzig (Hg.) (1983), 19f; Schmid (1901), 119.

alten Salome nacheifert²⁷⁰, deren Opfer jeder Mann, jeder Betrachter der Skulptur werden kann, ob jung oder alt.

Nicht weniger als Salome wird die Figur Judiths in ihrer bildlichen Darstellung zur Triumphierenden. Diese Frau allerdings trägt nicht nur die Verantwortung für den Tod eines Mannes, sondern legt gar selbst Hand an, um den Kopf ihres Gegenspielers mit dem Schwert herunterzuschlagen. Sie selbst ist die aktiv Mordende. Infolgedessen herrschen zwei Darstellungsarten vor: die eine gleicht der Salomes. Mit dem Attribut des abgeschlagenen Hauptes weist sie sich als die Verantwortliche aus, ohne dass aber deutlich werden würde, dass tatsächlich sie selbst den Kopf abgetrennt hat. Die andere zeigt Judith schließlich in dem Moment des Massakrierens oder indiziert mit dem Schwert in der Hand die eigens vollzogene Bluttat. Hier ist sie die *Venus armata*²⁷¹ - die bewaffnete Kämpferin, die durch die Bewehrung eine Bedrohung akut werden lässt. Wenn dagegen der Kopf bereits gerollt ist, scheint der erste Blutdurst gestillt und die konkret gefährliche Situation geklärt. Dafür aber muss der Betrachter sich dem makabren Ergebnis stellen.

Den Moment vor dem Mord an Holofernes fängt Franz von Stuck in *Judith und Holofernes*, 1926, ein.²⁷² Von einem Triumph dürfte eigentlich noch nicht ausgegangen werden. Ungeachtet dessen posiert diese Judith bereits ruhmvoll, in der Art als wäre ein Sieg gewiss: aufrecht stehend, selbstsicher und überlegen, mit dem Schwert in der Hand auf ihr Opfer herabblickend.

Im schmalen Hochformat konzentriert der Maler sich auf die Darstellung der beiden Protagonisten und lässt den Hintergrund im Schatten verschwinden. Auf Kniehöhe Judiths liegt Holofernes rücklings auf dem Lager, das Gesicht in die Höhe gerichtet, schlafend, sonst sähe er den nahenden Angriff und würde ihn abwehren. Dadurch, dass Judith hier ihrem Opfer, bevor sie ihn enthauptet, ins Gesicht blickt, potenziert Stuck die grausamen Züge seiner Judith. Ihr nackter, muskulöser Körper ist dem Betrachter zugewandt und strahlt selbstsichere Präsenz aus, nur eine helmartige, ziervolle Kopfbedeckung schmückt das Haupt und lässt ein Amazonen-Charakter evozieren. In aufrechter bequemer Haltung, nämlich die Hüfte auf Seite des Standbeines leicht angehoben und das Spielbein angewinkelt, steht sie neben dem Todgeweihten. Für den geplanten kraftvollen Schlag, der den Hals durchtrennen soll, bietet eine solche Stellung allerdings kaum genügend Sta-

²⁷⁰ Dückers (1976), 118.

²⁷¹ Vgl. Misiak (2010), 212-220.

²⁷² Obwohl Stucks Schweriner Fassung von Judith und Holofernes mit dem Jahr 1926 in die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg fällt, wird sie hier den Kapiteln des Fin des Siècle zugeordnet. Diese Einordnung ist vor allem in der Malweise Stucks begründet, die mehr der Jahrhundertwende denn der 20er verhaftet ist.

bilität. Das Schwert in den Händen wird symbolhaft präsentiert, nicht wie ein Tatwerkzeug gehalten. Seine betonte Senkrechte und die Übergröße legen die Assoziation eines Phallus nahe. Der Phallus als Ausdruck der Macht in den Händen der Frau verdeutlicht die Machtverschiebung zu ihren Gunsten. Zugleich lässt die Überblendung von Schwert und Phallus an die von Sigmund Freud geprägten Begriffe des weiblichen Penisneids und des männlichen Kastrationskomplexes denken.

Die Rollen sind den beiden Personen klar zugordnet und deren Verkehrung der Komposition ablesbar: die Überlegene steht der Vertikalen folgend erhöht, auch zum Betrachterstandpunkt, und blickt abschätzig auf den liegenden, kopfüber Unterlegenen zu ihren Füßen. Es „scheint hier [...] das moderne Verhältnis der Geschlechter aus der Sicht des Mannes, der sich von den emanzipierten Frauen der Nachkriegszeit entthront sah, durch die biblische Geschichte hindurch.“²⁷³ Diese Modernität akzentuiert Stuck in besonderem Maße. Mittels modischer Akzentuierung versetzt er die Bibelfigur in die zwanziger Jahre – der Bubikopf ist bezeichnend.²⁷⁴

Die Liebe, 1907, von Albert von Keller greift das Judith-und-Holofernes-Szenario auf. Im Unterschied zu Stucks Version trennte hier der todbringende Hieb bereits das Haupt vom Körper. Der abgeschlagene Kopf liegt ein wenig abseitig, weist aber mit dem Blick in Richtung Judiths, obwohl die Lider geschlossen sind. Der schlaffe Körper liegt hinter Judith auf dem Bettlager. Die nackte Frauenfigur positioniert sich in Richtung des Betrachters. Ihre Körperhaltung erscheint beschwingt, in der Art wie sie die Hüfte in die Seite legt, das linke Bein leichtfüßig beugt und den Kopf neigt. Es ist die gleiche Kontrapost-Stellung wie die der Judith Stucks, doch steigert Keller noch die S-Linie, was zu einem dynamischeren Eindruck führt. Mit einem verschmitztem Lächeln blickt sie den Betrachter an, während sie den linken Arm in die Seite stützt, die rechte Hand hält beiläufig noch das Mordinstrument in der Hand: einen schmalen Degen, dessen Spitze auf den Boden gestellt ist. Kein Funken der Reue ist dem Auftreten dieser Judith zu entnehmen, vielmehr vergnügt kokettiert sie mit dem Betrachter, als sei das Ganze nur ein Spiel.

Da von Keller dieses Gemälde eben nicht mit *Judith und Holofernes*, sondern mit *Die Liebe* betitelt, bringt er die biblische Tötungsszene auf eine symbolische Ebene, die die Kopfflosigkeit des liebenden Mannes und die herrschsüchtige Selbstgefälligkeit der Frau, wie sie sich im Zustand des Liebens wohlmöglich einstellt, lesbar macht oder wie Gian Casper Bott vorsichtig formuliert: „Kennt der Betrachter die biblische Geschichte nicht und erfasst er das Gesehene als realistische

²⁷³ Eschenburg, Katalog. In: Friedel (Hg.) (1995), 158.

²⁷⁴ Vgl. Körner. In: Ehrhardt/Reynolds (Hg.) (2000), 159.

Schilderung der Liebe, so mag bei ihm der dringende Verdacht aufkommen, dass Weiblichkeit durchaus über verletzendes Potential verfügen kann und er sei das nächste Opfer – der Frau, der Liebe oder von beiden.²⁷⁵ Das Verschweigen der biblischen Namen, anstatt derer die Liebe gesetzt wird, impliziert eine Universalisierung des Judith-Motivs.²⁷⁶ Der Geschlechterkampf wird auf die Liebe im Allgemeinen übertragen.

Eine Inszenierung gemäß der Salomes oder Judiths nimmt auch Félicien Rops im Jahr 1883 vor. Die Kaltnadelradierung zeigt eine Frauenfigur wie sie einen abgeschlagenen Männerkopf gleich einer Trophäe auf einem Serviertablett weit in die Höhe, noch über ihren eigenen Kopf, hebt. Gekleidet ist sie in zeitgenössischer Mode, selbst der abgeschlagene Männerkopf zeigt mit der Frisur, der Brille und dem Vatermörderkragen seine Zeit an, die aber veraltet ist und sich im Umbruch befindet. Ein Band, das mit Académie beschriftet ist, löst sich vom Haupt.

Durch die Betitelung der Radierung mit *Modernité* benennt Rops die Frauenfigur als Allegorie der Moderne, die in den reaktionären Akademien – versinnbildlicht durch den altmodischen Professor – zu wüten beginnt. Die Gegenwartsbezogenheit betont neben dem aktuellen gesellschaftlichen weiblichen ‚Vormarsch‘ auch den ‚Siegeszug‘ des künstlerischen Motivs der *Femme fatale*, das in den Akademien dieser Zeit unübersehbar herrschte.²⁷⁷

Obschon die Triumphierende auf den Beispielwerken Ehrfurcht einfordert, sind sie doch auch einer Ächtung nah. Wegen der dargebotenen Skrupellosigkeit, mit der Judith dem blutigen von ihr begangenen Mord begegnet, schwingt in ihren Bildern eine Bestialität mit. Ihre Tat ist grobschlächtig und unweiblich.²⁷⁸ Diese Frau ruft keine Bewunderung hervor, sondern ein „Grauen als vor einem Monstrum“²⁷⁹. „Es sind dezidiert antiweibliche Bilder, gemalt [...] als Warnung; als ungeheuerlicher Kontrast von Weiblichkeit und Unweiblichkeit; schließlich als kokette Zusammenführung von Lust und Tod, Sinnlichkeit und Bluttat.“²⁸⁰

In diesem Kapitel überwiegt durch den gewandten Kontrapost, die weichen Körperlinien und nicht zuletzt durch die Schönheit der Frauenfigur der Eindruck von betonter Weiblichkeit. In

²⁷⁵ Bott. In: Zürcher Kunstgesellschaft (Hg.) (2009), 167.

²⁷⁶ Vgl. Misiak (2010), 216.

²⁷⁷ Vgl. Eschenburg, Katalog. In: Friedel (Hg.) (1995), 206.

²⁷⁸ Vgl. Mayer (1975), 39.

²⁷⁹ Ebd., 35.

²⁸⁰ Ebd.

dem nachfolgenden Kapitel schließlich verliert die fatale Frauengestalt diese Geschmeidigkeit, Sanftheit und auch Schönheit, infolgedessen sie Weiblichkeit, gar Menschlichkeit einbüßt.

3.2 BILDER DER MINDERWERTIGKEIT

Die Femme fatale begegnet uns in der Kunst nicht nur hübsch, selbstbewusst und dominierend. Es gibt Bilder von ihr, auf denen nicht Schönheit und Macht sie kennzeichnen, sondern verzehrte Gebärden sie bizarr wirken lassen oder auf denen ihre Körpergestaltung sie mehr als tierische oder dämonische Kreatur denn als Mensch definiert. Dann erscheinen die Bildwerke als Reflexion des gesellschaftlichen Klimas, das in Kapitel 2.2 dargelegt wurde. Die Bestimmungen der Frau durch zum Beispiel Darwin, der sie mit weniger Verstand und Vernunft ausgestattet betrachtet, oder Schopenhauer, der sie der Verehrung nicht würdig nennt, oder von Nietzsche, der die Frau als schwach, unbeständig, typisch-krank, emotional und ohne Persönlichkeit definiert, scheinen sich in den Bildwerken wiederzufinden. Vor allem die Salome Oscar Wildes ist in ihrer wahnsinnigen Eigenart Ausgangspunkt zahlreicher künstlerischer Werke der Zeit.

In der Literatur wird die Deutung der Femme fatale als ein Bild weiblicher Herrschaft und Stärke umgekehrt in eines ihrer Minderwertigkeit und männlicher Machtdemonstration, indem ihre Unterjochung vor Augen geführt wird. Anders in der bildenden Kunst: hier wird an ihrem Körper und an der Art des Auftretens ihr schlechter Charakter oder ihre Unmenschlichkeit zum Ausdruck gebracht. So zeigt ein unattraktives Erscheinungsbild ihr hässliches Wesen und wertet sie moralisch ab. Daneben drücken tierähnliche Züge und Verhaltensweisen Unmenschlichkeit aus und verweisen auf ihr triebbestimmtes, instinktgeleitetes und irrationales Wesen. Das steht im Gegensatz zum rationalen und zivilisierten Mann, dem sie damit nicht ebenbürtig erscheint. Diese Charakterzüge degradieren in Gestalt der verführerischen Femme fatale eigenständig agierende Frauen und führen das vermeintlich Unehrenhafte vor Augen.

3.2.1 DIE GROTESKE (JULIUS KLINGER, AUBREY BEARDSLEY)

Julius Klinger entwirft mit *Salome*, 1909, eine Femme fatale, deren Auftreten und angedeutete Aktion sie als eine solche kennzeichnen, die aber nicht mit körperlicher Attraktivität glänzt. Das Gesicht ist vielmehr abstoßend als schön. Die gebogene, spitz auslaufende Nase lässt an das stereotype Bild einer Hexe denken; der rote Punkt auf der Nase, der wie eine Warze hervorsteht, unterstreicht diese Wirkung. Ihr Körper allerdings wird reizvoll hervorgehoben, der nackte Oberkörper lenkt den Blick auf die übertrieben großen und prallen Brüste. Den Unterkörper schmückt ein langer Rock, der ein Pfauengefiedermuster aufweist. Ein wohlproportioniertes Bein ragt aus diesem heraus, um entschiedenen Schrittes die Vorwärtsbewegung durchzusetzen. Ein schwarzer Panther begleitet ihren Schritt.

Da Julius Klinger mit *Salome* derart direkt ein klischeehaftest Denken der Zeit spiegelt, wird ihm angelastet, dass sein Werk der Phantasie keinen Raum lasse.²⁸¹ Mehr als eine Einladung zum Phantasieren ist die Zinkographie ein eindringliches Bild, das die verschiedenen männlichen Ängste und Vorwürfe damaliger Zeit vereint. Der Freudsche Kastrationskomplex steht da an erster Stelle. Daneben wird die Vorstellung von der Frau als animalisch und triebhaft, die von Möbius, Weininger und Nietzsche bekannt ist, in dem Attribuieren einer Raubkatze demonstriert. Dass die Schönheit, wie Weininger feststellt (vgl. 2.4.2), nur eine Verblendung darstellt und aus der Frau nicht Anmut, sondern nur sexuelle Verheißung spricht, visualisiert Klinger mit dem hässlichen Gesicht zu den überproportionierten Brüsten. Das Pfauengefieder, das im Balzverhalten der Tierwelt blendet, ist in diesem Kontext auf die Scheinhaftigkeit äußerlicher Attraktivität zu beziehen sowie es auch nach klassischem Verständnis auf Eitelkeit verweist. Nicht weniger wichtig ist die Anspielung auf die Hexe (vgl. hierzu 3.1.2), die verzaubert und dem Mann seinen Verstand raubt. Die derart überzeichnete Art der Darstellung kommt einer Karikatur gleich, durch welche Klinger seinen Zeitgenossen die eigene Hypersensibilität zu erkennen gibt.

Kompositorisch ist die *Salome* Klingers mit der Aubrey Beardsleys in *The Climax (Der Höhepunkt)*, 1894, vergleichbar. Beide Figuren sind im strengen Seitenprofil zu sehen, halten jeweils die Trophäen in den Händen und fokussieren diese mit ihrem Blick. Ein Rinnsal Blut fließt von den abgeschlagenen Körperteilen zu Boden. Insbesondere Klingers Schwarz-Weiß-Lithographien weisen eine stilistische Verwandtschaft zu Beardsley auf.

²⁸¹ Vgl. Gibson (1995), 135.

Wenn auch die Femme-fatale-Figuren des Engländers nicht gerade abstoßend erscheinen, so aber doch bizarr oder verwunderlich. Bei der Illustration von Oscar Wildes Salome nimmt er „mit Ironie und ganz im Rahmen der ihm eigenen Ausdrucksskala die dekadente Thematik der bösartigen und kastrierenden Frau“²⁸² auf.

Patrick Bade beschreibt Beardsleys Femmes fatales mit „usually bloated and grotesque“²⁸³ und dass dieses Frauenbild in seiner Darstellungsweise die begehrten (desirable) Eigenschaften verloren hätte.²⁸⁴ Zum einen ist der Verlust in dem Zeichenstil selbst begründet. Dessen geschwungene Jugendstillinien lassen die Figuren zum Teil ‚aufgebläht‘ erscheinen. Überdies wird eine befremdende Wirkung hervorgerufen, da sowohl die antike Vasenmalerei²⁸⁵ als auch der japanische Holzschnitt,²⁸⁶ dessen Perspektivverzerrung und charakteristische bildliche Verflachung der europäischen Sehgewohnheit entgegenläuft, ihren Einfluss in den Zeichnungen kundtun. Die Reduzierung des Strichs auf die entscheidende Linie, die auffallende Vereinfachung, die zugleich pointiert Charakteristika beschreibt, schafft zuweilen „grotesk überspannte Gestalten“²⁸⁷, deren Erscheinungsbild oftmals mehr das Absonderliche unterstreicht denn eine Schönheit. So interpretiert zum Beispiel Sandra Walz die Salome Beardsleys als „narzistisches und gefühlloses androgynes Monsterwesen“²⁸⁸.

Exemplarisch wird die Zeichnung *The Climax* aus der Erstveröffentlichung von Oscar Wildes Salome, 1894, im Folgenden detaillierter betrachtet. Wie in der Textvorlage hält die Tochter Herodias‘ den Kopf des Täufers in den Händen, so dass sein Gesicht auf Höhe des ihrigen ist. Die erste Fassung dieser Zeichnung, die er bereits 1893 in *The Studio* veröffentlichte, beinhaltet die Worte „J’ai baisé ta bouche Iokanaan J’ai baisé ta bouche“, mit welchen Beardsley direkt aus Wildes Drama zitiert. Auf der späteren Fassung entfällt das schriftliche Zitat, dennoch klingen die Worte „Öffne doch deine Augen! Erhebe deine Lider, Jochanaan! Warum siehst du mich nicht an?“²⁸⁹ mit. Auffordernd sucht sie mit ihrem Blick seinen, doch bleiben die Lider verschlossen. Der Blick erhält der Vorlage Wildes gemäß – als einer „Geschichte tödlicher Blicke“²⁹⁰ – besondere Würdigung. Beardsley betont den tranceähnlichen Zustand, in den Salome mit dem Kopf in der Hand verfällt, indem er sie vom Boden abhebt und in einen Schwebestand versetzt. Das Gesicht ist

²⁸² Ebd., 79f.

²⁸³ Bade (1979), 16.

²⁸⁴ Vgl. ebd.

²⁸⁵ Vgl. Gibson (1995), 78; Clark. In: Friedrich (Hg.) (1980), 15.

²⁸⁶ Vgl. Clark. In: Friedrich (Hg.) (1980), 14.

²⁸⁷ Gibson (1995), 80.

²⁸⁸ Walz (2008), 432.

²⁸⁹ Wilde (1979), 59.

²⁹⁰ Hilmes (1990), 116.

kantig, das Kinn spitz zulaufend weit vorgezogen, die Augen sind eng zusammengekniffen. Die Gesichtszüge und die Mimik vermitteln den Eindruck von einem linkischen, intriganten Charakter. Diesem Gesicht begegnen wir auch auf *Die Augen des Herodes*, *Die Belohnung der Tänzerin* oder *Der Pfauenrock* wieder. Bösartigkeit spricht daraus.

Für Carola Hilmes ist die von Beardsley entworfene Salome Beispiel dafür, dass sie gegenüber der literarischen Figur mit der zeichnerischen Umsetzung ihre „gewisse subversive Kraft“²⁹¹ und „widerständige Elemente“²⁹² verliert; „zu Gunsten des Klischees“²⁹³ werden sie aufgelöst. Entsprechend sind auf der Zeichnung *The Climax* dem Betrachter nur ihre Besessenheit und spitze, hexenhafte Züge erkennbar. Ihr progressives Handeln dagegen, nämlich dem eigenen Willen nachzugehen, zweckorientiert zu agieren, sexuelles Bewusstsein zu äußern, ist nicht Thema des Blattes.

Aufgrund Beardsleys überzogenem und typisierendem Stil stellt sich angesichts seiner Zeichnungen die Frage, ob sie karikierend gemeint sind. Franz Blei spricht sich dagegen aus, Beardsley auf die Karikatur zu beziehen. Der Künstler habe nie äußerliche körperliche Kuriosa zu einer Lächerlichkeit getrieben. Anstatt dessen übersteigere er psychische Eigentümlichkeiten, „wenn man will moralische, zu einem manchmal grotesken Effekt“²⁹⁴. Blei verbindet mit der Karikatur Witz oder Komik, die er in den Übertreibungen des Künstlers nicht sehe. Zudem beziehe die Karikatur sich auf reale Personen oder Ereignisse, wohingegen „[s]eine Typen [...] in ihrer monumentalen Häßlichkeit oder Schönheit Erfindungen [sind], Visionen des Wesentlichen, aber sie haben kein Modell in der kleinen deutlichen Wirklichkeit.“²⁹⁵ Allerdings, wenn Beardsley auch selten auf konkrete zeitgenössische Persönlichkeiten Bezug nimmt,²⁹⁶ ist sein Werk doch sichtbar an die Zeit des Fin de Siècle geknüpft.²⁹⁷ Mitsamt ihrer Untergangsstimmung und seinen spezifischen Typen, wie mitunter den *Décadent* oder die *Femme fatale*, scheint diese Zeit karikierend in seinen Zeichnungen gespiegelt.

Abseitig vom Klischee bewegt Beardsley sich mit den zwei *Messalina*-Versionen *Messalina Returning Home*, 1895, und *Messalina Returning from the Bath*, 1897. Die römische Kaiserin Mes-

²⁹¹ Hilmes (1990), 119.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Ebd.

²⁹⁴ Blei (1977), 16.

²⁹⁵ Ebd.

²⁹⁶ Beardsley soll die Gesichtszüge Oscar Wildes in seinen Illustrationen des Wildeschen Dramas einbezogen haben.

²⁹⁷ Vgl. Clark. In: Friedrich (Hg.) (1980), 23.

salina ist eine von den zahlreichen historischen, neben den mythologischen oder biblischen, Frauenpersönlichkeiten, deren Name zur Femme-fatale-Verbildlichung herangezogen wird, da er die Assoziation von weiblichem Verhängnis hervorruft. Lasterhaftes Leben, sexuelle Ausschweifungen, berechnendes Vorgehen und Schönheit werden der römischen Kaiserin nachgesagt²⁹⁸ und korrespondieren mit der Vorstellung von einer Femme fatale. Félicien Rops oder Gustave Moreau, um nur zwei zu nennen, greifen die historische Figur auf und gestalten sie in klassischer Femme-fatale-Manier.²⁹⁹ Beardsley dagegen entwirft unter diesem Titel eine dickliche Frau, deren jugendliche Jahre bereits verstrichen sind, ein „Weib von fünfzig Jahren, deren Formen in Fett verloren, deren Augen klein und hektisch, deren dicke Lippen – fast das einzig Sichtbare in dem Gesicht – fest geschlossen und deren Beine sicher voll der blauvioletten Flecken von gesprungenen Venen sind.“³⁰⁰ Eine Bedrohlichkeit büßt sie deswegen aber nicht ein. Ihr Gang ist auf beiden Zeichnungen langen, zielgerichteten Schrittes, der Blick stiert konzentriert vorweg. Deutlicher noch als auf der Zeichnung des Jahres 1895 wirkt Messalina auf der Zeichnung von 1897 bössartig und übelläufig: die Augen zusammengekniffen, die Mundwinkel nach unten gezogen und die Hände zu Fäusten geballt, als würde ein Gefühl der Wut sie antreiben. „Auf der früheren [Zeichnung], [...], hat Messalina noch eine Art höllischer Grandeur; doch auf *Messalina Returning from the Bath* (Messalina kehrt vom Bad zurück), [...], ist sie in ihrer ganzen Gemeinheit dargestellt.“³⁰¹ Angesichts dessen konstatiert der Autor: „Dies ist *Satire*“³⁰². Auch wenn die Darstellung von dem für die Femme fatale gängigen Körpermodell, das eine schlanke bis dezent muskulöse Gestalt vorsieht, abweicht, wird der Frauenkörper gleichermaßen erotisch aufgeladen: die Brust mit den hervorstechenden Brustwarzen tritt unbedeckt hervor. An ihrer Massigkeit werden Stärke und Überlegenheit deutlich. Hier gibt der Titel die Femme-fatale-Interpretation vor, die Figur selbst veranschaulicht exemplarisch, dass Schönheit im klassischen Sinne für das Bild der Femme fatale nicht zwingend ist.

²⁹⁸ Zum Leben Messalinas: Eck (2002). In: Temporini (Hg.) (2002), 116-132; Wyke (2007), 321-351.

²⁹⁹ Vgl. Félicien Rops, *Messalina* oder *Lassata*, Dat. unbek.; Gustave Moreau, *Messalina*, 1874.

³⁰⁰ Blei (1977), 17.

³⁰¹ Clark. In: Friedrich (Hg.) (1980), 30.

³⁰² Ebd.

3.2.2 DIE KREATUR: RAUBTIER, SPHINX, VAMPIR (GUSTAV KLIMT, ARTHUR DÄNEWALD, FRANZ VON STUCK, PHILIP BURNE-JONES, EDVARD MUNCH)

Ebenso wie die Literatur, wie zum Beispiel Frank Wedekind für Lulu, sich der Raubtierassoziation bedient, zieht auch die bildende Kunst diesen Vergleich heran, um die dem wilden und gefährlichen Tier attestierten Wesenszüge auf die *Femme fatale* zu übertragen.

Dahingehend auffällig posiert *Judith II* aus dem Jahr 1909 von Gustav Klimt, der mit diesem Werk zum zweiten Mal die biblische Judith thematisiert. Schlangenförmig, der gespiegelten S-Linie folgend, windet sich die Gestalt Judiths über die Leinwand und nimmt dabei die gesamte Bildhöhe ein. Dem Betrachter wird ihr Körper in der Dreiviertelansicht präsentiert, damit ist er weder zu- noch abgewendet, als nähme die Frauengestalt den Betrachter gar nicht wahr.

Plastisch ausgestaltet wird ihr Körper nur in der oberen Bildhälfte. In der unteren obliegt die Körperhaftigkeit der Vorstellungskraft des Betrachters, da ein flächenhaft ornamental ausgeschmücktes Gewand den Körper überdeckt und in eine flächenhafte Wahrnehmung rückt. Auf Höhe des Schoßes krallen sich ihre Hände in das Kleid, während die linke gleichzeitig den Kopf des Holofernes‘ an den Haaren hält. Der nackte Oberkörper reckt sich nach vorne, wodurch der Körper die S-Linie formt, was schließlich die unverhüllte Brust hervortreten lässt. Die Streckung wird in dem langen Hals fortgeführt und schließt mit dem weit vorgeschobenen Kopf Judiths ab.

Menschliche, aufrechte Haltung auf der einen Seite und das Gebaren auf der anderen wollen nicht zueinander passen, wodurch die Gestalt als skurril und absonderlich empfunden wird.

Weder aktive Bewegung noch ruhendes Verweilen ist der Haltung eindeutig zuzuordnen. Vielmehr erscheint sie als ein Innehalten aus der Bewegung heraus oder umgekehrt als eines, das sich im nächsten Moment in eine zügige Bewegung entlädt. Diese außergewöhnliche Pose lässt den Vergleich mit der Körperhaltung einer Raubkatze aufkommen,³⁰³ die im Begriff ist, ihr Opfer anzugreifen, doch noch in der konzentriert beobachtenden Stellung verharrt. Der weit nach vorne geneigte Oberkörper mit dem Kopf, der die Körperlinie in der Waagerechten fortführt, und mit den Armen, die von der Schulter in Richtung Boden führen, gibt den Eindruck von einer Körper, der sich auf allen Vieren bewegt. Die Handhaltung verstärkt den animalischen Eindruck. In hohem Maße angespannt, fast schon verkrampfend und mit knochig-langen Fingern ausgestattet,

³⁰³ Susanna Partsch assoziiert mit der extravaganten Körperhaltung der *Judith II* weniger die Raubkatze als vielmehr den Tanz. Diese abweichende Interpretation erkläre nach Partsch auch die irrtümliche Bezeichnung mit Salome. Vgl. Partsch (2004), 84.

liegt die Assoziation zu Raubtierkrallen, die zum Ergreifen der Beute bereits ausgefahren sind, nahe: „[S]chmalen, schnellen Pranken ähnlich[e] [zeigen sich] ihre angriffsbereiten Hände“.³⁰⁴

Während Judith den Betrachter missachtet, ist der in der unteren rechten Bildecke platzierte Kopf mit dem Gesicht frontal auf ihn ausgerichtet. Allerdings bleiben die Augen des Opfers verschlossen. Die schweren Lider von Judiths Augen rufen divergente Interpretationen hervor: Betrachten die einen die halb geschlossenen, lauern den Augen als eine Andeutung auf das sich schlafend gehende, dennoch in seiner Triebhaftigkeit hellwache Raubtier,³⁰⁵ deuten die anderen den leeren, müden und ins Nichts gerichteten Blick als einen, der auf einen gedanklich abwesenden oder tranceartigen Zustand verweist; „Judiths leere Augen blicken nicht“³⁰⁶.

Genauso wenig wie Judith Interesse an dem Betrachter zeigt, widmet sie sich dem abgeschlagenen Kopf. Er wird nicht gleich einer Trophäe exponiert, sondern lediglich achtlos an den Haaren mitgeführt. Dementsprechend nimmt er auch in der Bildkomposition eine rudimentäre Rolle ein, obschon eine sichtbarere als das Holofernes-Haupt in der früheren Judith-Version *Judith I*, 1901. Im Unterschied zu der ersten Fassung ist sein Bildabschnitt in der zweiten unverschattet, wodurch die Helligkeit des Inkarnats nahezu der der Figur Judiths entspricht und insbesondere durch die dunklen angrenzenden Farbflächen verstärkt wird. Die dunkle Farbfläche, deren Kontur bogenförmig verläuft und die das Gesicht bis zur Nase verhüllt, bildet die Form eines Sackes nach. Damit folgt die Darstellung der Bibelerzählung, nach welcher der Kopf Holofernes' von der Dienerin in einem Sack aus dem feindlichen Lager getragen wird. Am Ende ist Holofernes lediglich Beuteobjekt, das nun, da es erlegt ist, seine Attraktivität verloren hat. Judith hält derweil Ausschau nach neuen Opfern.

Arthur Dänewald positioniert in *Salome* (Datierung unbekannt) die ganzfigurige Frauengestalt vor dunklem und undefinierbarem Hintergrund.³⁰⁷ Der Künstler verweigert jegliches Beiwerk, keine Raumgestaltung oder weitere Personen – nicht einmal der abgeschlagene Kopf des Täufers – lenken von der Frauenfigur ab oder verweisen auf ihr Vorhaben. Der Fokus ist ausschließlich auf Salome gerichtet, geradezu verbildlicht durch das extreme Schlaglicht, welches ihre Gestalt trifft. Sie wird im Gehen inszeniert, oder vielmehr im Schleichen, auf Zehenspitzen. Der Oberkörper ist

³⁰⁴ Baur (1995), 13.

³⁰⁵ Vgl. ebd.

³⁰⁶ Hammer-Tugendthat. In: Natter/Frodl (Hg.) (2005), 224.

³⁰⁷ Das Gemälde wird von Mechthilde Hatz vor 1912 datiert. Das exakte Entstehungsdatum ist nicht bekannt. Die von Hatz getroffene Einordnung ist durch die Salome-Monografie von Hugo Daffner zu erklären, die 1912 veröffentlicht wurde und in welcher Arthur Dänewalds *Salome* aufgeführt wird.

durch das vorsichtige, möglichst lautlose Auftreten leicht verdreht, um in Kombination mit den Armen die Balance zu halten. Der rechte Arm ist zur Seite angehoben, wogegen die linke Hand zum Mund greift, um ihre Fingerspitzen verschmitzt in den leicht geöffneten Mund zu legen. Das schmale Gesicht wendet sie in Dreiviertelansicht dem Betrachter zu. Aus den Augenwinkeln richtet sie den Blick auf diesen. Ihre Stirn ziert ein goldenes Band und ihr dunkles, glattes Haar fällt auf ihre Schultern herab. Den Unterleib bedeckt ein gebundenes Tuch, welches mit einem leopardenfellähnlich gemusterten Stoff gegürtet ist. Der Oberkörper dagegen ist nackt, an den Seiten treten die Rippen hervor.

Auch hier liegt die Assoziation dieser Gestalt mit einem katzenartigen Wesen nahe. Die Betonung der schleichenden Bewegung weist darauf hin, ebenso wie die ausgemergelte Körperkonstitution mit den betonten Rippenknochen, die an die Gestalt von wilden Raubkatzen erinnert, welche nach einer Hungerszeit nach Beute gieren. Die krallenähnlich angewinkelten Finger sind von Klimts *Judith II* bekannt. Diese Salome motiviert den Zeitgenossen Hugo Daffner zu der Aussage: „Das ist so die richtige Katze, bei der die beleidigte Sinnengier zur Blutgier ausartet.“³⁰⁸ Sein Argument ist vor allem die Körperhaltung, „[w]ie ein Tiger steht sie da, im nächsten Augenblick zum Sprung auf das ahnungslose Opfer bereit“³⁰⁹. Der leopardenfellähnliche Stoff um ihre Hüfte unterstützt die Raubtierassoziation und der nackte Oberkörper pointiert das Animalische. Durch die knochige, verdrehte Wiedergabe des Rumpfs, ist diese Nacktheit kaum erotisierend sinnliches Moment.

Die Dunkelheit und die Isolation sowie das gassenähnliche Umfeld betonen die bedrohliche Situation. Der Schlagschatten, den die Figur der Salome durch die extreme Beleuchtung wirft, ist vergleichbar einer Kriminalfilm-Szenerie angelegt.

In den oben aufgezeigten Beispielen ist ein inhaltlicher Bezug zu den biblischen Geschichten von Judith und Salome kaum noch gegeben. Nimmt Klimt zumindest den abgeschlagenen Kopf in seine Komposition auf, verzichtet Dänewald gänzlich auf das Kennzeichen für die biblische Salome. Statt zu tanzen, lässt Dänewald in seiner Interpretation der Salome sie durch die Gassen schleichen. Da die Szene das Verhängnis weder darstellt noch andeutet, ist es lediglich der Name, der daran erinnert und auf den *Femme-fatale*-Typ verweist.

Die Frau wird entmenschlicht. Ihr Habitus ist eher dem Tierreich zuzuordnen. Weil Judith und Salome Züge einer Raubkatze aufweisen, werden die tierischen Wesenseigenschaften auf sie über-

³⁰⁸ Daffner (1912), 364.

³⁰⁹ Ebd.

tragen: Unberechenbarkeit, Verschlagenheit, Listigkeit sowie das vernunftlos Triebgesteuerte und der Trieb zum Töten.

Eine solche Herabsetzung der Frau auf den Status einer Kreatur erscheint aus heutiger Perspektive extrem. Im Denken der Zeit ist sie als eine willkommene Phantasie weit verbreitet. Die Frau in dieser naturnahen Art war gewünscht. Die Passage bei Wedekind mit der Präsentation Lulus als „[d]as wahre, das wilde, schöne Tier“³¹⁰ deutet daraufhin sowie auch Paul Julius Möbius das Anziehende an dem tierähnlichen, instinkthaften Weib betont.³¹¹ Auch Friedrich Nietzsche versteht es, den ambivalenten Reiz an dem ‚kleinen Raubtier‘ anschaulich zu vergegenwärtigen.³¹²

Die Frau wird zwar als gefährlich eingestuft, doch ist sie offenbar nicht gefährlich genug, den Mann vom Spiel mit ihr abzuhalten. In diesem Sinne bezeichnet Nietzsche die ursprüngliche Frau als das ‚gefährlichste Spielzeug‘, das der ‚echte Mann‘, dem es nach Gefahr und Spiel verlangt, begehrt.³¹³ Für die ‚Dompteurtalente‘ des Mannes stellt sie eine reizvolle Herausforderung dar.³¹⁴

Neben der Umgestaltung von Frauen in raubtierähnliche Wesen spielen Künstler auf den räuberisch-bedrohlichen Charakter Judiths oder Salomes an, indem sie katzenähnliche Kreaturen in die Darstellungen integrieren. Dementsprechend platziert Max Klinger auf einer Zeichnung von 1874/77 Herodias auf einem Thron, dessen Armlehnen Sphingen bilden, die zu Salome hin ausgerichtet sind. Ein weiteres Beispiel bietet die Federzeichnung Adolf Münzers aus dem Jahr 1904, der einen überdimensionierten Löwinnenkopf hinter der tanzenden Salome hervorblicken lässt, während sie sich von Zuschauern, deren Hinterköpfe dem Betrachter sichtbar sind, bestaunen lässt. Anschaulich stellt auch Julius Klinger seiner Salome (vgl. Kap. 3.2.1) einen Panther zur Seite, der ihr in der Schrittbewegung und schwarz wie ein Schatten folgt.

³¹⁰ Wedekind. Erdgeist. In: Weidl (Hg.) (1990), 552.

³¹¹ Vgl. Möbius (2000) 1900, 28.

³¹² Vgl. Nietzsche, Ecce homo. In: Schlechta (1973), 1105: „das vollkommene Weib zerreißt, wenn es liebt... Ich kenne diese liebenswürdigen Mnaden... Ach, was für ein gefährliches, schleichendes, unterirdisches kleines Raubtier!“

Vgl. Nietzsche, Friedrich: Jenseits von Gut und Böse, § 239. In: ebd., 703: „Das, was am Weibe Respekt und oft genug Furcht einflößt, [...] seine Natur, [...] seine echte raubtierhafte listige Geschmeidigkeit, seine Tigerkrallen unter dem Handschuh, seine Naivität im Egoismus, seine Unerziehbarkeit und innerliche Wildheit, das Unfaliche, Weite, Schweifende seiner Begierden und Tugenden... Was, bei aller Furcht, für diese gefährliche und schöne Katze ‚Weib‘ mitleiden macht, ist, daß es leidender, verletzbarer, liebebedrftiger und zur Enttäuschung verurteilter erscheint als irgendein Tier. Furcht und Mitleid: mit diesen Gefühlen stand bisher der Mann vor dem Weibe, immer mit einem Fuß schon in der Tragödie, welche zerreißt, indem sie entzückt.“

³¹³ Vgl. Nietzsche, Also sprach Zarathustra. In: ebd., 328.

³¹⁴ Vgl. Bennet (1985), 196.

In der mythologischen Figur der Sphinx verschmelzen Frau und Raubtier schließlich zu einem Wesen – den Oberkörper bildet eine anziehende weibliche Schönheit, den Unterkörper eine Raubkatze: auf allen vieren, mit Tatzen und Tierschwanz.

Der Kuß der Sphinx, 1895, von Franz von Stuck interpretiert die Begegnung zwischen Ödipus und der Sphinx gemäß des Einleitungsgedichts Heinrich Heines in der Vorrede zur dritten Auflage (1839) vom *Buch der Lieder*. Wie nach seinen Worten „Ich konnt nicht widerstehen – / Und als ich küßte das holde Gesicht, / Da war’s um mich geschehen“³¹⁵, ist Ödipus auf dem Gemälde der Sphinx verfallen, sinkt auf die Knie, mit dem linken Arm sie umarmend, während der andere den inneren Kampf demonstriert: zwischen Umarmung und nach Halt ringend, um sich aus ihren Fängen zu befreien. Die Zerrissenheit zwischen Angst und Begehren wird darin anschaulich. Das dargebotene Geschlechterverhältnis kehrt das traditionelle zwar um, doch bleibt es unreal, da dieses Wesen – halb Frau, halb Katze – offensichtlich Fabelwesen ist.

Ebenso wie die Umdeutung der biblischen Gestalten Judith, Salome und Delila zum Ende des 19. Jahrhunderts greift die Darstellung der Sphinx „ein kulturelles Interpretationsschema auf, mit dem ein männliches Selbstverständnis seine problematisch gewordene Position beschreibt – und zugleich zu retten versucht.“³¹⁶ Zu den biblischen Feindbildern ist die Sphinx das Äquivalent aus der Mythologie, die vergleichbar ihrer Vorläufer als Symbol der Abwehr fungiert.³¹⁷ Die Botschaft ist klar: wer sich auf das erotische Spiel des fordernden weiblichen Geschöpfs einlässt, ist ruiniert.

Ebenso in das Reich der Fabelwesen gehört der Vampir. Seine Eigenschaft, sich von menschlichem oder tierischem Blut zu ernähren, macht auch ihn zum Raubtier. Die menschliche Gestalt verschleiert nur vordergründig das unmenschliche Wesen dieser Nachtgestalt.

Nachdem in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dem Vampir noch weitestgehend das männliche Geschlecht zugeordnet wird, wechselt das Geschlecht in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts immer öfter und schließlich überwiegend zum weiblichen.³¹⁸

In dem Werk *The Vampire*, um 1896, gab Philip Burne-Jones dem Vampir einen Frauenkörper und versieht sie mit böartigen Absichten. In einem Schlafgemach, bei Nacht, nur durch das hereinfallende Mondlicht beleuchtet, zeigt *The Vampire* eine Frauengestalt, die sich über einen auf dem Bett liegenden Mann beugt. Ob dieser schläft, bewusstlos oder gar tot ist, ist nicht feststellbar.

³¹⁵ Heine, *Buch der Lieder* (1839). In: Kaufmann (Hg.) (1980), 13.

³¹⁶ Kimpel/Werckmeister. In: Kreuzer (Hg.) (1994), 117.

³¹⁷ Vgl. ebd, 118.

³¹⁸ Vgl. Praz (1970) 1930, Bd. 1, 91.

Sein zum Betrachter gewendetes Gesicht zeigt geschlossene Lider sowie ein auffällig blasses Inkarnat. Der rechte Arm fällt leblos am Rand des Bettes herunter, während die linke Hand auf dem Oberkörper liegt. Da der umgelegte Mantel leicht verrutscht ist, wird der Blick auf die nackte Brust frei, auf welcher sich ein dunkler Fleck zeigt, der wie Bram Dijkstra feststellt an eine Schusswunde erinnert.³¹⁹

Die in weißem, locker fallendem Gewand gekleidete Frau nimmt auf dem Bett mit gespreizten Beinen auf Hüfthöhe des Mannes Platz. Die scherenartige Beinstellung ist als Bild der *Vagina dentata* zu betrachten.³²⁰ Den Oberkörper beugt sie über den Mann und stützt sich dabei rechts und links neben der Brust mit den Armen ab. Aus dunkel geränderten Augen blickt sie dem Mann mit erhaben hochgerektem Kopf ins Gesicht. Die langen, dunklen Haare fallen ungebunden über ihre Schultern. Ihr leicht geöffneter Mund lässt den Hauch eines maliziösen Lächelns vermuten und Zähne erkennen, „scharf wie Stahl“³²¹.

Den internationalen Einfluss, der diesem Bild zugesprochen wird, führt Dijkstra darauf zurück, dass diese Darstellung „die zentralen ideologischen Vorurteile der Zeit beschrieb. [...] Seine Popularität wurde charakteristisch für die soziale Bedeutung des Vampirthemas“³²².

In der Gestalt des Vampirs drückt sich aber nicht allein das schwelende Gefühl von Bedrohung aus, überdies spiegeln sich in ihm die neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse der Zeit. Hysterie ebenso wie Degeneration passen als diskutierte *Topoi* auf eben solch exaltierte Figuren wie den weiblichen Vampir.³²³

Vampirismus und Sexualität sind assoziativ verknüpft. Blut und männlicher Samen werden gleichermaßen als Lebenssaft verstanden, der Vitalität verspricht – dessen Verlust ziehe entsprechend Kraftereinbuße nach sich.³²⁴ Mahnend verweist W. J. Hunter, ein Geistlicher aus Montreal, im Jahr 1900 darauf, dass „der Samen bzw. das männliche Prinzip sich aus den Elementen zusammensetzt, die das Gehirn, die Nerven, Muskeln, Knochen schaffen – kurz: jedes Gewebe, aus dem der Körper besteht. Bei seinem Verlust geht ein Teil des Lebensprinzips verloren. Ein konstanter Verlust des Lebensprinzips, ob nun zum Zwecke der Fortpflanzung oder aus anderen Gründen, muß daher unweigerlich dem System einen Großteil seiner Lebenskraft entziehen [...]“³²⁵ Die Verbindung

³¹⁹ Vgl. Dijkstra (1999), 115.

³²⁰ Vgl. ebd., 116: „Der animalische Schoß zeigte sich als kannibalisches Maul der primitiven Gottesanbeterin, der Spinne, der Spermatophage. Die Hysterie hatte sehr scharfe Zähne.“

³²¹ Ebd., 115.

³²² Ebd.

³²³ Vgl. ebd., 119.

³²⁴ Vgl. ebd.

³²⁵ W. J. Hunter, *Manhood Wrecked and Rescued* (1900). Zit. nach: ebd.

zwischen Vampirismus und Sexualität ist den Künstlern und Schriftstellern der Zeit „als medizinische Wahrheit“³²⁶ präsent, weshalb das Gemälde Burne-Jones‘ auch als Warnung an die männliche Gesellschaft verstanden werden muss.

Eine gänzlich andere Darstellungsweise als Burne-Jones wählt Edvard Munch für seine Lithografie aus dem Zyklus *Liebe* (1985/1902), das heute den Titel *Vampir* trägt.³²⁷

Im gegenstandslosen Raum positioniert Munch Mann und Frau, die in vermeintlich inniger Umarmung verweilen. Der Mann lehnt seinen Kopf an die Brust der Frau, die ihre Hände auf seinen Rücken und die Schultern legt und ihren Kopf zum Nacken des Mannes neigt. Die langen orangefarbenen Haare umschließen das Paar, sie fallen locker über ihre und seine Schultern und den Kopf des Mannes. Hinter der Figurengruppe formiert sich ein großer Schatten.

Obwohl Munch nach eigener Aussage „in Wirklichkeit nur eine Frau, die den Nacken eines Mannes küsst“³²⁸ ins Bild setzt, interpretiert Stanislaw Przybyszewski in seiner Rezension³²⁹ der Berliner Ausstellung von 1893 das Werk psychologisch tiefgründig. Dieser Betrachtung folgt die weitere Kunstkritik und *Vampir* wird in der Folge gemeinhin im Sinne eines Geschlechterkampfes gelesen. Die eigendynamischen Entwicklungen hinsichtlich der Interpretation werden in Munchs Interesse gewesen sein.³³⁰

³²⁶ Ebd., 122.

³²⁷ Vgl. Müller-Westermann. In: Schröder/Hoerschelmann (Hg.) (2003), 68.

Ursprünglich trug die Lithografie den Titel *Schmerz und Liebe*. Den Titel *Vampir*, der in der Stockholmer Ausstellung 1894 das erste Mal genannt wurde, regte vermutlich Stanislaw Przybyszewski mit seiner Rezension aus dem Jahr 1893 an.

Munch greift dieses Thema mit gleichbleibender Komposition mehrfach auf; im Folgenden wird exemplarisch das Ölgemälde, 1893/94, der Sammlung des Munch-Museet in Oslo, herausgegriffen.

³²⁸ Brief von Munch an Jens Thiis aus Anfang der 1930er Jahre. Zit. nach: Buchhart, *Vampir*. In: Schröder/Hoerschelmann (Hg.) (2003), 193.

³²⁹ Przybyszewski (1894), 19f.: „Auf dem nächsten Bilde giebt [sic] Munch die Darstellung von Liebe und Schmerz: Ein gebrochener Mann und auf seinem Nacken ein beissendes Vampyrge-sicht. [...] Es ist etwas furchtbar Ruhiges, Leidenschaftloses [sic] in diesem Bilde; eine unermessliche Fatalität der Resignation. Der Mann da rollt und rollt in abgründige Tiefen, willenlos, ohnmächtig, und freut sich, dass er wie ein Stein so willenlos rollen kann. Den Vampyr wird er doch nicht los, den Schmerz wird er auch nicht los werden, und das Weib wird immer da sitzen, und wird ewig beissen mit tausend Natternzungen, mit tausend Giftzähnen. Das Bild ist vielleicht am individuellsten empfunden. Peripherisch mag wohl Liebe ein Glück sein: [...]; aber die uralte Seele des Sonnengeflechtes, die alle, alle Stürme der Evolution, alle Krämpfe der Zuchtwahl erlebt hatte, empfindet anders die Liebe. In ihren Tiefen wird sie zu einem stechenden Schmerz, zu einem beissenden Vampyr, zu einer scheusslichen Qual, das Weib nie und nie loswerden, nie und nie die hungernden Dämonen der Sinne befriedigen zu können.“

³³⁰ Vgl. Buchhart, *Vampir*. In: Schröder/Hoerschelmann (Hg.) (2003), 193.

Es ist für die Emotionslandschaft des Fin de Siècle vielsagend, dass der Kontakt zwischen Mann und Frau nicht als Kuss, sondern als Biss aufgefasst wird. Leidenschaftliche Geschlechterrivalität lenkt die Bildinterpretation, die von romantischer Liebe nichts wissen will.

Die scheinbar innige Situation kippt mit der Vorstellung von der Frauengestalt als Vampir. Dann nämlich beugt sich die Frauenfigur nicht mit liebevollen Absichten zu dem Mann herunter, sondern visiert seinen Nacken an, um dem Todgeweihten sein Blut auszusaugen. Der Mann gibt sich ihr hin – kraftlos und resignierend. Tentakelartig umfassen die Haare der Frau ihr Opfer, bereit, es nicht mehr freizugeben. Der Schatten des Todes bäumt sich bereits hinter ihnen auf. Stanislaw Przybyszewski sieht in dem Bild eine Frau, die grenzenlos fordert und den Mann aussaugt, so dass er nur noch kraftlos zusammensinkt.³³¹ Gleichzeitig deutet er die Frauengestalt als Allegorie der Liebe, die nie endende Schmerzen bereitet. Die Liebe wird von Przybyszewski als etwas Grausames und Qualvolles beschrieben, doch ist es unmöglich, sich ihr zu entziehen. Es bleibt nur, sich ihr resignierend hinzugeben. Diesem pflichtet Munch selbst in seinen autobiographischen Notizen bei und bezeichnet das Bild als Warnung. Es sage, dass die Liebe mit dem Tod Hand in Hand geht.³³²

Die zeitgenössische Interpretation Przybyszewskis verdeutlicht wie sehr das Denken zum Ende des 19. Jahrhunderts in Richtung des Geschlechterkampfes, der Untrennbarkeit von Eros und Tod und weiblicher Vernichtungsstrategien ausgerichtet ist. Der Bildinhalt scheint eindeutig. In den heutigen Rezensionen dagegen wird mehr eine Ambivalenz im Bild betont. Sowohl Bedrohung als auch Zärtlichkeit und beschützende Absichten würden von der Frau ausgehen. Diese Zwiespältigkeit sei ja gerade Merkmal erotischer Beziehungen, in denen Sehnsucht nach Hingabe und Angst vor Kontrollverlust einander ablösen würden.³³³

3.2.3 DIE HYSTERIKERIN (GUSTAV KLIMT)

Als Modeerkrankung des Fin de Siècle ist die Hysterie gesellschaftlich präsent und die Hysterikerin Sinnbild der hypersensibilisierten oder als degeneriert bezeichneten Gesellschaft des Fin de Siècle. Sie etabliert sich am Ende des 19. Jahrhunderts „als (pathologisiertes) Ausdrucksmedium einer kollektiven Erfahrung der Moderne“³³⁴. Für das Bild der *Femme fatale* ist diese Erscheinungsform als Inspirationsquelle denkbar. Insbesondere der bildenden Kunst sind mit den Fotografien Jean Martin Charcots ausdrucksstarke Vorlagen gegeben. Im Rahmen seiner Untersuchun-

³³¹ Vgl. Przybyszewski (1894), 19f.

³³² Vgl. Buchhart, Vampir. In: Schröder/Hoerschelmann (Hg.) (2003), 193.

³³³ Vgl. Müller-Westermann. In: Schröder/Hoerschelmann (Hg.) (2003), 68.

³³⁴ Eiblmayr. In: dies./Snauwaert et al. (Hg.) (2000), 13.

gen der Hysterie am *Hospit l de la Salpêtrière*, Paris, illustriert er dieses Krankheitsbild anhand fotografischer Momentaufnahmen. Sie zeigen in dem zweiten Band der *Iconographie photographique de la Salpêtrière* die Krankengeschichte der Hysterikerin Augustine, die vor allem in verrenkten Posen zu den verschiedenen Phasen eines hysterischen Anfalls abgelichtet wird. Die Fotografien werden derweil kritisch betrachtet und gelten als antrainierte, „bloße Kunstprodukte“.³³⁵

Für die *Femme-fatale*-Darstellungen in der bildenden Kunst stellt Sabine Haupt eine besondere Körperhaltung fest: die „starren, oft majestätisch-theatralischen Posen“³³⁶, die eine gewisse morbide Unnahbarkeit ausstrahlen.³³⁷ Die Autorin sieht hier einen Zusammenhang mit der Hysterie: „Es erscheint mir nun recht nahe liegend, motiv- und mythenhistorische Verbindungen zu diesem psychiatrischen Umfeld herzustellen und die Figur der *Femme fatale* auch in diesem Kontext zu betrachten, d.h. die starre, unnahbare, narzisstisch auf den eigenen Körper fixierte *Femme fatale* als eine Poetisierung und Ästhetisierung, ja Allegorisierung der Hysterie zu deuten.“³³⁸ Angesichts des enormen Interesses an der Hysterie im *Fin de Siècle*, das mit der gleichsam inflationär gestellten Diagnose in Wechselbeziehung zu stehen scheint, ist der Zusammenhang plausibel.³³⁹

Die zuweilen absonderliche Haltung der *Femme fatale*, die im Kapitel *Die Kreatur* vor allem als tierisches Gebaren gelesen wurde, bekommt also vor diesem Hintergrund einen auf die Hysterikerin gerichteten weiteren Deutungszugang. Demnach könnte das Vorrecken des Oberkörpers von Gustav Klimts *Judith II* oder das  berstrecken von Franz von Stucks *Salome* auch dem für hysteri-

³³⁵ vgl. Gorsen. In: Eiblmayr/Snauwaert et al. (Hg.) (2000), 46.

³³⁶ Haupt. In: Neumann (Hg.) (2008), 147.

³³⁷ Vgl. ebd.

³³⁸ ebd., 154.

³³⁹ Vgl. Mentzos (2004), 27.

Dorion Weickmann stellt für die Zeit von 1880 bis 1920 eine Gleichsetzung von Hysterie und Weiblichkeit fest. Weickmann (1997), 65: „Genau genommen beschrieb die Diagnose ‚Hysterie‘ nicht etwa einen krassen Ausnahmestand, sondern eher den mehr oder minder überzogenen Regelfall, eine leichte Abweichung von den vorgezeichneten Bahnen der weiblichen Existenz. Denn das, was das pathologische Konzept zusammenspannte, lässt sich ebensogut als allegorische Zuweisung, als Definition von Weiblichkeit schlechthin begreifen. Die äußere Erscheinung der Krankheit stand mit ihrer Wahrnehmung in einer Wechselwirkung, die weder wertfrei noch neutral ausfiel. Vielmehr bewegten sich die Bezugspunkte selbst durch einen Raum, der schon vorab – gleichsam formelhaft – das gesellschaftliche Verhalten beider Geschlechter begrenzte. Dieses Axiom, der ‚Geschlechtscharakter‘, verfestigte sich im Lauf des 19. Jahrhunderts ganz beträchtlich. Ein Austausch fand aber auch in umgekehrter Richtung statt, denn das hysterische Phänomen beeinflusste wiederum nachhaltig die Auffassungen, die sich Wissenschaftler oder Künstler über das Wesen der Frau zurecht legten und weitervermittelten. So verschoben sich Symptome aus dem klinischen Zusammenhang zusehends in die Sphäre weiblicher ‚Normalität‘ – und *vice versa*. Der hysterische und der weibliche Charakter standen sich also nicht etwa als Antipoden gegenüber, sondern verschmolzen zu einer einzigen Idee: Aus der Mixtur ihrer Farben entstand das Porträt der ganz normalen, hysterischen Frau.“

sche Anfälle symptomatischen Krümmen des Rumpfes entsprechen.³⁴⁰ Auch die Verkrampfungen der Hände und Finger, wie sie die *Judith*-Versionen Klimts oder Arthur Dänewalds *Salome* aufweisen, gelten als Indiz für einen hysterischen Anfall. Daneben ist dieser spezielle wiedergegebene Moment, der eingefroren wirkt zwischen zwei exaltierten Bewegungsphasen, ein typisches Signum: „Der Anspannung und Versteifung der Muskulatur, dem Starrkrampf des Körpers im tonischen Stadium, korrespondiert ein heftig bewegter, zuckender, zitternder Körper im klonischen Stadium. Aus gegensätzlichen motorischen Strebungen, Passivität und Aktivität, genereller aus Stillstand und Bewegung, setzt sich das paradoxe Erscheinungsbild der hysterischen Konvulsion zusammen.“³⁴¹ Körperliche Spasmen finden sich in den Körperverdrehungen wieder, die auch in den exzentrischen Bewegungen der tanzenden Salome gelesen werden können, zählt das Herumschleudern einzelner Glieder oder des ganzen Körpers doch ebenso zum Krankheitsbild.³⁴²

Beide Figuren sind sexuell konnotiert und werden mit weiblicher Sinnenslust, körperlicher Ungezügeltigkeit bis hin zu Aggressivität, auch sexueller, verbunden.³⁴³ Beider Ausdruck wird als liebestolle Erregtheit gedeutet,³⁴⁴ Klimts *Judith I* oder auch Munchs *Madonna* sind bildkünstlerische Beispiele. Auch die der Hysterikerin nachgesagten Verführungskünste stellen sie in die Nähe der *Femme fatale*.³⁴⁵

Angesichts der Hysterikerin ergibt auch Claudia Borks Umschreibung des Blicks der *Femme fatale* mit „wild“ und „dämonisch“ Sinn.³⁴⁶ Dann ist „wild“ im Sinne von toll, ungezähmt, ungebändigt, aber auch unzivilisiert zu lesen und „dämonisch“ in der Art, als sei sie vom Teufel besessen. Mit letzterem werden die Abnormität und der Irrsinn begründet. Im bildkünstlerischen Abbild bestimmen insbesondere weit aufgerissene Augen einen solchen Eindruck. Karl Gebhardts *Salome*, Datierung unbekannt, oder Leopold Schmutzlers *Salome (Lili Marberg)*, Datierung ebenfalls unbekannt, sind eindringliche Bildbeispiele für diesen Zustand.³⁴⁷ Halbgeschlossene Augen dagegen, wie bei Klimts *Judith II* oder Dänewalds *Salome*, verweisen auf einen apathischen Zustand. Auch die von Charcot fotografisch festgehaltenen und für die Hysterie vermeintlich typischen Mimiken geben vergleichbare Blicke wieder. Sie changieren zwischen verführerisch und fokussierend, aufgescheucht und wahnhaft sowie abwesend und apathisch.

³⁴⁰ Vgl. ebd., 21.

³⁴¹ Gorsen. In: Eiblmayr/Snauwaert et al. (Hg.) (2000), 47.

³⁴² Vgl. Schaps (1982), 59.

³⁴³ Vgl. bzgl. der Hysterikerin: ebd., 61.

³⁴⁴ Vgl. Ebd.

³⁴⁵ Vgl. Zilch-Purucker (2001), 137.

³⁴⁶ Bork (1992), 59f.

³⁴⁷ Beide in Daffner (1913).

Genauso wenig wie sich die *Femme fatale* auf eine allgemeingültige Definition festlegen lässt, ist die Hysterie objektiv greifbar oder eindeutig definierbar.³⁴⁸ „Wie ein Quecksilberkügelchen lässt sie sich nicht fangen. Wo immer sie auftaucht, übernimmt sie die Färbung der umgebenden Kultur und der Sitten; und somit zeigt sie sich im Laufe der Jahrhunderte als ein ständig sich verstellendes, sich veränderndes, im Nebel verhülltes Phänomen, welches trotzdem so behandelt wird, wie wenn es definierbar und greifbar wäre.“³⁴⁹ Diese Unklarheit und Unsicherheit in der Bestimmung des Krankheitsbildes lässt Siegfried Placzek sein Buch über *Das Geschlechtsleben der Hysterischen* (1919) mit „Die Hysterie bleibt die rätselhafte Sphinx“³⁵⁰ einleiten. Die Undurchschaubarkeit bringt der Hysterikerin den Vorwurf von Verlogenheit ein. Sie sei vexierbildartig, würde irrlüchtlings täuschen, lügen und manipulieren.³⁵¹ Die gleiche Undurchschaubarkeit ist ebenso in der Konstitution der *Femme fatale* angelegt.

Hysterikerin und *Femme fatale* sind kaum mehr voneinander zu trennen. Beides sind sexualisierte und vor allem konstruierte Bilder: „So warf die Hysterie, gleichsam ins Karikaturistische verzehrt, ein Bild zurück, dem Wissenschaftler und Künstler über Jahre, Jahrzehnte, Jahrhunderte hinweg doch selbst das Leben eingehaucht hatten: Das ‚Weib‘ trat auf – oberflächlich erhitzt und innerlich empfindungslos, hohl im Kopf, böse, verlogen und falsch in der Seele. Als schreckerregender Würgeengel, als belle dame sans merci und *femme fatale*, die ihren Opfern die Lebensader tausendfältig strangulierte, spukte es durch Bücher und Magazine des *Fin de siècle*.“³⁵²

Die Hysterie wird im Rahmen des Surrealismus ein weiteres Mal Thema sein, da sie dort als eine unvermittelte Ausdrucksform umjubelt wird und unmittelbar in die Kunst einfließt. Hier, zum Ende des 19. Jahrhunderts, kann ihr Abbild aber bereits als eine direkte Vorlage für die Konstruktion des *Femme-fatale*-Bildes angenommen werden. „Tatsächlich scheint die Ikonographie der Hysterie in ihrer Charcotschen Gestalt – mit all ihren lebhaften theatralischen Verrenkungen und Grimassen... – sowohl in bildlicher wie in verbaler Form so weit verbreitet gewesen zu sein, daß sie zu diesem historischen Zeitpunkt zu einem beherrschenden kulturellen Modell für wahnsinniges Verhalten wurde.“³⁵³ Bereits die Photographien müssen als Inszenierungen betrachtet wer-

³⁴⁸ Vgl. Fischer-Homberger (1984), 114.

³⁴⁹ Veith, Ilza: *Hysteria* (1965). Zit. nach: Mentzos (2004), 15.

³⁵⁰ Zit. nach: Ebd., 115.

³⁵¹ vgl. ebd.

³⁵² Weickmann (1997), 79.

³⁵³ Jan Goldstein, *Console and Classify. The French Psychiatric Profession in the Nineteenth Century* (1987), 330. Zit. nach: Zilch-Purucker (2001), 116.

den.³⁵⁴ Aus dem wechselseitigen Reiz heraus – die Mediziner gierten nach Bildern, die Patienten nach Aufmerksamkeit – „wurde die Klinik der Hysterie zu einem Schauspiel, [...]. Verstohlen identifizierte sie sich sogar mit etwas wie einer Kunst, ganz nahe beim Theater und bei der Malerei.“³⁵⁵ Die Hysterikerin ließ sich „nach Belieben erfinden und zu Bildern machen“³⁵⁶. Charcots Tableaus inspirieren zu weiteren. Durch die Einbeziehung hysterischer Formen in das Bild der Femme fatale wird vor allem die Abnormität und die Nähe zum Krankhaften transportiert, gleichzeitig öffnet die Hysterikerin in ihrer für den ‚gesunden‘ Betrachter kaum nachvollziehbaren Andersartigkeit ein Mysterium und schließlich das ebenso der Femme fatale zugeschriebene Rätselhafte, deren Abgründe der ‚Gesunde‘ nicht ermessen kann. Allerdings, schon zum Ende des 19. Jahrhunderts, wirken manche dieser hysterischen Femmes fatales aufgrund ihrer sinnlichen Abwesenheit wenig bedrohlich, ihre Bestimmung als verhängnisvoll erhalten sie durch den Titel; die Frauenfiguren selbst transportieren diese nicht. Im Surrealismus nimmt die Verharmlosung der Femme fatale noch zu, da die Angst vor dem Abgründigen sich ins Gegenteil verkehrt, man beginnt das Abgründige zu hofieren.

3.3 PROJEKTION

Ein literarisches Beispiel des männlichen Projektionsmechanismus‘ wird dem Leser mit Frank Wedekinds Lulu-Dramen gegeben. Die Projektion ist wiederkehrendes Motiv seiner Erzählung, wodurch ihr Prinzip aufgedeckt wird: Keiner der Partner Lulus interessiert sich für den ‚wahren‘ Charakter der jungen Frau, jeder projiziert das persönlich Gewünschte auf sie und konstruiert sich so seine eigene Utopie. Die Wissenschaft des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts stellt sich den Künsten zur Seite und versucht die „Nullität“³⁵⁷ der Frau argumentativ zu beweisen:

³⁵⁴ Vgl. hierzu: Didi-Hubermann (1997).

³⁵⁵ Ebd., 8.

³⁵⁶ Ebd.

³⁵⁷ Weininger, (1920) 1903, 389.: „Die Frauen sind die Materie, die jede Form annimmt. Jene Untersuchungen, welche für die Mädchen eine bessere Erinnerung speziell an den Lehrstoff ergeben haben als für die Knaben, können nur so erklärt werden: aus der Inanität und Nullität der Frauen, die mit allem Beliebigen imprägniert werden können, [...]. Aber vor allem geht das, was die Schmiegsamkeit des Weibes genannt wurde, seine außerordentliche Beeinflußbarkeit durch das fremde Urteil, seine Suggestibilität, seine völlige Umschaffung durch den Mann auf dieses Bloß-Materie-Sein, diesen Mangel jeder ursprünglichen Form zu-rück. Das Weib **ist** nichts, und darum, **nur** darum kann es **alles werden**; während der Mann stets nur werden kann, was er **ist**.“

Weiningers Diskussion zielt darauf ab, das ‚Nichts‘ der Frau zu belegen, sie auszeichnende Attribute seien lediglich Projektionen.

Für das Motiv der *Femme fatale* gilt, dass jedes ihrer Abbilder Projektion sein muss, da sie zum ausgehenden 19. Jahrhundert allein im Bild existent ist. Weil sie der Phantasie ihres Schöpfers entspringt, kann sie (je nach Intention des Künstlers) so vielfältig auftreten – von der siegreich Triumphierenden über die verschrobene Grotteske bis hin zum wilden Raubtier. Dass die Bilder Produkt vielfältiger Projektionen sind und sich nach der Bedürfnislage des Projizierenden gestalten, erklärt das an sich paradox erscheinende Spektrum der Ausdrucksformen der *Femme fatale*, das sich zwischen der Heiligen und der Hure, der Göttin und dem Teufel bewegt. In diesem Kapitel werden die zwei Extreme aufgegriffen: auf der einen Seite das überhöhte Ideal, auf der anderen die gnadenlose Entwertung und Reduzierung.

3.3.1 DAS ANGELETETE IDOL (JEAN DELVILLE, EDVARD MUNCH)

Einer Siegesgöttin gleich erhebt sich Jean Delvilles *Idol of Perversity* (1891) über den Betrachter. Aus schmalen Augen wirft sie den Blick auf ihn herab. Ihre Augenpartie umhüllt dunkler Schatten, wodurch das Weiß der geschlitzten Augen hervorsteht. Ihr Blick ist eisern kühl und selbstbewusst erhaben. Vom Gesicht drängen dunkle, gewellte Haarsträhnen nach außen, die in ihrer Form Schlangen nachbilden und damit das Bild eines Medusenhauptes evozieren. Dünnere helle Schlangen zischen blitzartig vom hellen Haarschopf nach außen. Aufgrund der strengen regelmäßigen Platzierung der hellen und schmalen Schlangen bilden sie einen Strahlenkranz, der einer Gloriole gleichkommt. Die Stirn schmückt eine hellbeleuchtete Blüte, unter der sich der Kopf einer weiteren Schlange befindet, deren langer Körper sich von der Brust, am Kopf entlang, zur Stirn schlängelt. Die nackten Brüste stechen frontal nach vorne und sind in ihrer spitzen Wiedergabe waffengleich.

Anders als bei den triumphierenden Darstellungen Judiths oder Salomes, geht der Pose des *Idol of Perversity* keine konkrete Handlung voraus. Hier triumphiert die Frau nicht bloß für den Moment, in dem sie sich für die erfolgreiche Tat feiert; die Übermacht scheint ihr generell und unanfechtbar gegeben. Es ist die Verbildlichung des Matriarchats, aber eine diffamierende. Eine übermenschliche Götzenstatue blickt auf den Betrachter herab. Es ist die Versuchung selbst, die im Einklang mit ihrem Schlangensymbol Macht demonstriert.

Die Idolisierung muss in den Grenzen der Femme-fatale-Charakterisierung gesehen werden – die Art der Inszenierung verdeutlicht Macht und Anbetung gleich einer Göttin, doch ist ihr Status nicht der einer reinen, unverdorbenen Heiligen, sondern der eines Abgottes.

Eine solche Darstellung bedeutet eine Stigmatisierung der Frau. Da kein Name die Abgebildete festlegt, ist es die Weiblichkeit im Generellen, die damit angeprangert wird. Der Titel *Idol of Perversity* benennt den Vorwurf. Der Frau werden krankhaft sexuelle Ausschweifungen und widernatürliches Trieb- und Gefühlleben angelastet. Ihre Anbetung ist die, die einem Fetischobjekt entgegengebracht wird, und hat nichts mit romantischer Verehrung gemein. Die Schlange auf ihrem Körper und das Wimmeln der kleineren Reptilien in ihren Haaren erregen Ekel beim Betrachter. Abstoßung und Anziehung gehen offensichtlich Hand in Hand und beinhalten die gleiche Ambivalenz, welche die Femme fatale charakterisiert. *Idol of Perversity* zeigt die emotionslose und verruchte Verführerin. Das Medusenhaupt verweist auf das verhängnisvolle Ende des Mannes, der bei ihrem Anblick zu Stein erstarrt. Die Bewegungslosigkeit steht für die männliche Willenlosigkeit angesichts der Frau. „Im späten 19. Jahrhundert konnte die alptraumhafte Femme fatale [...] zur Projektion sexueller Nöte des krisengeschüttelten Subjekts der Zeit dienen, [...]“³⁵⁸ Die Dramatik dieser Spannung wird durch die extreme Schwarz-Weiß-Kontrastierung betont.

Der Strahlenkranz fördert die Wahrnehmung der Gestalt als eine Vision, womit Delville seinem Anspruch, in der Kunst über die Realität hinauszugehen,³⁵⁹ nachkommt. Mehr noch, da er dem prophetischen Künstlerselbstverständnis anhängt,³⁶⁰ wird die gezeigte Frauengestalt selbst zur Prophezeiung.

Die Sonderstellung der Frau im Werk Edvard Munchs ist bekannt. Zermürbende Geschlechterritualität und drohende Weiblichkeit sind wiederkehrende Motive in seinem Œuvre nebst Arbeiten, die dagegen das eingeschüchterte und verunsicherte Mädchen zeigen. Munch ist wie seine Kollegen dem Denken seiner Zeit verhaftet und hat als konservativ erzogener Mann mit den revolutionären Neuordnungen, die eine Neuorientierung einfordern, zu kämpfen³⁶¹ – obwohl er sie bejaht. Künstlerisch prägt ihn die norwegische Kristiania-Bohème, ein Künstler- und Intellektuellenkreis, dem er sich anschließt. Sie diskutieren die sozialen und sexuellen gesellschaftlichen Umstände und fordern eine gerechtere Gesellschaftsordnung, die die Emanzipation der Frau impliziert sowie

³⁵⁸ Althaus. In: Mühling (Hg.) (2014), 27.

³⁵⁹ Vgl. Dragnet. In: BA-CA Kunstforum (Hg.) (2007), 233.

³⁶⁰ Vgl. ebd.

³⁶¹ Vgl. Täuber (1997), 76.

die freie Liebe ausruft.³⁶² Dieser Gedankenwelt entspringen auch die machtausstrahlenden Frauen, die sein Werk durchziehen. Munchs *Madonna*-Bilder fügen sich beispielhaft in dieses Muster. Exemplarisch wird nachfolgend die mit rotem Rahmen versehene Farblithographie *Madonna*, 1895/1902, betrachtet.

Mit hinter den Kopf verschränkten Armen, die Augen geschlossen, den nackten Körper sinnlich wiegend, präsentiert sich die *Madonna* dem Betrachter. Sie nimmt von seiner Anwesenheit keine Notiz, selbstversunken ist sie ganz bei sich. Ihr heller Körper tritt aus dem dunklen Hintergrund hervor. Von der weiblichen Figur ausgehend drängen sich rhythmisch wellenartige Strukturen über den blau-rot-schwarz gestalteten Hintergrund zum Bildrand. Gleichsam einer ausstrahlenden Aura bilden sie ein Flechtwerk um die Figur. Das schwarze lange, ungebundene Haar geht in die Strukturen über. Ein roter Reif hinter ihrem Kopf hebt das schwarze Haar von dem dunklen Hintergrund ab (in der Farblithografie tritt dieser weniger kräftig hervor als auf den Ölgemälden 1893/94 oder 1894/95). Dieser Reif wird in der Regel als Heiligenschein gedeutet.³⁶³ Angesichts des Titels *Madonna* ist die Bestimmung plausibel. Wenn man allerdings das persönliche Umfeld Munchs einbezieht, könnte die rote Fläche auf dem Kopf auch die Person Oda Krohg indizieren. Sie trug häufig, gleichsam eines Markenzeichens, einen roten Schlapphut und galt als die *Femme fatale* im Kreise der *Kristiana-Bohème*.³⁶⁴

Den roten Bildrahmen entlang verlaufen Spermatozoen, die aus der linken unteren Bildecke ihren Weg im Uhrzeigersinn in die rechte Bildecke nehmen, wo sie, auf Hüfthöhe der Frau, in das Mittelbild eintreten. Ihr Ausgangspunkt ist eine kümmerliche Gestalt, die sich in die Ecke links unten zurückzieht. Mit dem überproportionierten Kopf zu dem kleinen Körper gleicht diese Figur einem Fötus. Die Arme kreuzt er ängstlich vor dem Körper. Sein Gesicht wirkt wegen der großen Augen, der angedeuteten Stirnfalte und dem schmalen, zusammengepressten Mund eingeschüchtert. Als Gegenbild zur raumgreifenden Frau ist im Körper des Fötus der Mann verbildlicht, der neben ihr ängstlich und unvollkommen auftritt.

Im Vergleich zu einer Bearbeitung des Geschlechterthemas bei Liebermann, Oppler oder Moreau (vgl. 3.1.1) intensiviert Munch eine emotionale Darlegung. Die Darstellung der unausgewogenen

³⁶² Vgl. ebd., 75f.

³⁶³ Vgl. Buchhart, *Madonna*. In: Schröder/Hoerschelmann (Hg.) (2003), 137/139; Hansen (Hg.) (2011), 42.

³⁶⁴ Vgl. zur Person Oda Krohgs: Müller-Westermann. In: Schröder/Hoerschelmann (Hg.) (2003), 69.

Christian Krohg porträtiert seine Frau mit eben diesem Hut (*Oda Krohg*, 1886). Ihre besondere Rolle innerhalb des Künstlerkreises lässt auch Edvard Munch auf dem Druck *Kristiana-Bohème II* des Jahres 1895 hervorstechen. Als einzig stehende am Kopf des Tisches mit triumphaler Geste der in die Seite gestemmen Hände überragt sie die sitzende Männerrunde.

Geschlechtergegenüberstellung, die bei ersteren durch Komposition und Körperspannung, beziehungsweise -schwäche ausgedrückt wird, radikalisiert Munch, indem er die Proportionen verschiebt und den Mann physisch zu einem winzig kleinen und unterentwickelten Wesen degradiert, das neben der Frau untergeht. Die von dem Fötus ausgehenden Spermien empfängt die Frau. Sie scheinen sie zu stärken, während der Mann an Kraft verliert. Angesichts der wenig männlichen Figur drängen sich die Gedanken des Samenraubs und der männlichen Vitalitätsabnahme durch den Samendefizit bis hin zur Kastrationsassoziation auf. Zur Jahrhundertwende ist der Glaube an die lebens- und gesundheitsspendenden Qualitäten des männlichen Samens verbreitet (vgl. das Motiv des Vampirs, Kapitel 3.2.2: Philip Burne-Jones, *The Vampire*, 1987; Edvard Munch, *Vampir*, 1895/1902).³⁶⁵ Die schwindende Erektion nach dem Orgasmus ist dem Mann Beweis für die Vitalitätsabnahme infolge des Samenverlusts.³⁶⁶

Munch lässt diesen physiologischen Verlust in dem Bild *Madonna* visuell kulminieren: ein kleines, unvollkommenes Wesen, verwiesen auf den am Rand gelegenen, engen Platz in der Ecke, scheint neben der raumgreifenden Frauengestalt, die vor Jugend, Kraft und Schönheit pulsiert, zu verschwinden. Das Ungleichgewicht wird sich stetig weiter ausbilden, je mehr die Frau ‚saugt‘. Daneben wird der psychologische Aspekt vor Augen geführt, nach welchem der Mann sich neben der Frau unsicher und verängstigt, machtlos, ausgeliefert und schwach erlebt.

Neben der Geschlechterproblematik im Speziellen, ist es der Kreislauf des Lebens im Allgemeinen, der sich hier zeigt. Weibliche Fruchtbarkeit und Empfängnis stehen dem Tod gegenüber, der sich in den schädelartigen Konturen des Embryos sowie dem eingefallenen Gesicht der Frau spiegelt. Munch selbst kommentiert: „Jetzt reicht das Leben dem Tod die Hand – Die Kette wird geknüpft, die tausend Geschlechter der Toten verbindet mit den tausend Geschlechtern, die kommen.“³⁶⁷

Iris Müller-Westermann sieht *Madonna* als Gegenbild zur beunruhigenden Frau wie sie in Munchs *Eifersucht* gegeben ist.³⁶⁸ Hier halte der Künstler den Moment der Empfängnis fest, so dass die Frau „[i]n der Erfüllung ihrer naturgegebenen Aufgabe, Leben zu reproduzieren“³⁶⁹, nicht bedrohlich, sondern heilig erscheint. Der Effekt von Munchs *Madonna* ist allerdings – gleich, ob im Sinne einer Verherrlichung oder aus Furcht – das überrespektvolle Zurückweichen des Mannes, der neben seiner Göttin, zu der er aufschaut, selbst verkümmert.

³⁶⁵ Vgl. Dijkstra (1999), 280ff.

³⁶⁶ Vgl. Horney (1930). In: dies. (1987), 69.

³⁶⁷ Zit. nach: Hansen (Hg.) (2011), 42.

³⁶⁸ Vgl. Müller-Westermann. In: Schröder/Hoerschelmann (Hg.) (2003), 70.

³⁶⁹ Ebd.

3.3.2 DIE FRAU ALS TRIEBWESEN: GUSTAV KLIMTS *JUDITH I*

Der Schriftsteller Felix Salten, ein Zeitgenosse Otto Weiningers, zeigt sich in seinen 1903 veröffentlichten *Gelegentliche[n] Anmerkungen* zu Gustav Klimt besonders fasziniert von Körper und Haut der *Judith I*. „Wundervoll ist der Leib dieser Judith gemalt, dieser knabenhaft zarte, beinahe hagere Leib, der sich zu dehnen und zu strecken scheint. Und dieser flimmernde Fleischtön, über den tausend spielende Lichter zärtlich hinweghuschen, diese Haut, die aussieht, als ob sie von innen durchleuchtet würde, als sähe man das Blut in den Adern kreisen. Dieser ganze, pulsierende Körper, auf dem keine Stille ruht, auf dem alles lebt und zuckt, scheint von dem Geschmeide, das ihn umfunkelt, wie elektrisiert.“³⁷⁰ Die malerische Gestaltung der Haut durch Klimt ist tatsächlich besonders und zieht daher die Aufmerksamkeit auf sich. Klimt löst den ebenmäßigen Teint zugunsten eines flirrenden Pointilismus auf, wodurch die Haut bildhaft den erregten Zustand übersetzt. Hier spiegelt sich die besondere sexuelle Bedeutung, die diesem Organ zu Klimts Lebzeiten beigemessen wird. Havelock Ellis erklärt den kompletten weiblichen Körper zur erogenen Zone,³⁷¹ wofür die Haut und der Tastsinn die Verantwortung tragen. Ellis bestimmt die Haut zur Mutter aller Sinne.³⁷² Ebenso attestiert Weininger in *Geschlecht und Charakter* (1903) dem Weib eine diffus über den ganzen Körper ausgebreitete Sexualität, „jede Berührung, an welcher Stelle immer, erregt sie sexuell.“³⁷³ Auch er richtet ein besonderes Augenmerk auf den Tastsinn, schließlich sei dieser das Einzige, was der Frau in größerem Maße als dem Mann verliehen ist.³⁷⁴ Es ist nicht überraschend, dass Weininger ihm in seiner antifeministischen Einstellung eine negative Wertung beimisst, indem er ihn als den „eminent schmutzigen Sinn“³⁷⁵ brandmarkt.

Betrachtet man unter dem Eindruck von Weiningers Worten Gustav Klimts *Judith I* (1901), so erscheint sie als die gemalte Fassung der von Weininger auf das Minimum, allein Sexualität zu sein, festgelegten Frau.³⁷⁶ „Es [das Weib] erwies sich zuerst als ausschließlich, und nicht nur in

³⁷⁰ Felix Salten, Gustav Klimt. *Gelegentliche Anmerkungen* (1903). Zit. nach: Fliedl (1989), 140.

³⁷¹ Vgl. Ellis (1936) 1906, Volume II, Part 1: Erotic Symbolism, 132.

³⁷² Vgl. Ellis (1942) 1905, Volume I, Part 3: Sexual Selection in Man, 3.

³⁷³ Weininger (1920) 1903, 109.

³⁷⁴ Vgl. ebd., 388: „Das geschlechtliche Streben des Weibes geht nach Berührung, es ist nur Kontrektations- und nicht Detumeszenstrieb. Dem entspricht, daß sein feinstes und zugleich der einzige, bei ihm weiter als beim Manne entwickelte Sinn das Tastgefühl ist.“

³⁷⁵ Ebd.

³⁷⁶ Eine tatsächliche Einflussnahme von *Geschlecht und Charakter* auf die Umsetzung der *Judith I* ist auszuschließen, da das Entstehungsjahr 1901 der Veröffentlichung von *Geschlecht und Charakter* vorausgeht. Trotzdem zeigen sich augenscheinliche Analogien, die auf eine generelle Vorstellung von der Frau im Wien um 1900 deuten. Vgl. Mayer (1975), 121: „Weininger sagte *Wahres aus für eine Gesellschaftsschicht*. Weit davon ent-

Pausen, sondern kontinuierlich sexuell interessiert; es war körperlich und psychisch in seinem ganzen Wesen nichts als eben die Sexualität selbst. Es wurde dabei überrascht, daß es sich überall, am ganzen Körper und ohne Unterlaß, von allen Dingen ausnahmslos koitiert fühlt. Und wie der ganze Körper des Weibes eine Dependanz seines Geschlechtsteiles war, so offenbart sich nun die zentrale Stellung der Koitus-Idee in seinem Denken. [...] Die weibliche Höchstwertung des Koitus ist nicht auf ein Individuum [...] beschränkt, [...] sie ist sozusagen – man sehe mir die Entweihung des Wortes einstweilen nach – die transzendente Funktion des Weibes. [...] Der Koitus ist der höchste Wert der Frau, ihn sucht sie immer und überall zu verwirklichen.“³⁷⁷

Demzufolge ist die sexuelle Befriedigung nach Otto Weininger der Frau größtes Begehren, welche sie immer und überall wünscht und zu bedienen versucht. Allerdings ist das Streben unbewusst und folgt einem instinkthaften Handeln. Schließlich kann sie sich „ihrer Sexualität [...] gar nicht bewußt werden und sie somit in gutem Glauben in Abrede stellen [...], weil sie nichts ist als Sexualität, weil sie die Sexualität selbst ist, [...]“³⁷⁸

Gustav Klimts Gestaltung der *Judith II* passt auf Weiningers Gedanken von dem Weiblichen ausschließlich als Sexualität. In der Frontalansicht nimmt sie von der Hüfte aufwärts die gesamte Höhe des Bildformats ein, welche mit 84 Zentimetern der realen Größe eines menschlichen Oberkörpers entspricht. Der Kopf des Holofernes rückt, kaum noch erkennbar, in die untere, rechte Bildecke. Dort liegt er im Schatten und ist durch den Bildrand um die Hälfte des Gesichtes beschnitten. Judith hält mit der rechten Hand den Kontakt zu ihm.

Im Gegensatz zu der Dunkelheit, die den abgeschlagenen Kopf überschattet, ist der nackte Oberkörper Judiths hell und beleuchtet. Die linke Seite ihres Oberkörpers zeigt sich entblößt, während die rechte Seite durch eine Art Schleier verborgen wird, welcher die rechte Brust nur schemenhaft zu erkennen gibt. Der Hals ist aus der Plastizität des Körpers herausgelöst, da er mit einem Halsband geschmückt ist, das mit dem flachen Goldgrund des Hintergrundes verschmilzt. Damit trennt das Halsband den Kopf von dem Körper – als eine „ästhetisierte Analogie zur Enthauptung

fernt, wie manche feministische Kritiker seiner Thesen behauptet hatten, Spinnerei eines unglücklichen Genies zu sein, verrieten sie, das bewies die Rezeption, traumatische Bewußtseinszustände der bürgerlichen Schichten in Mitteleuropa.“ Ebenso konstatiert Annegret Stopczyk: „In seiner Radikalität formulierte er endlich das, was wohl viele Männer niemals ausgesprochen hätten, aber was sie doch dachten und wonach sie doch handelten.“ Annegret Stopczyk. In: Weininger (1980) 1903, Anhang.

Bezeichnend für die breite Rezension des Schriftstücks sind die 24 Auflagen in den Jahren 1903 bis 1922.

³⁷⁷ Weininger (1920) 1903, 344f.

³⁷⁸ Ebd., 110.

des Holofernes³⁷⁹ und weist gleichzeitig die Porträtierte als Zeitgenossin des Künstlers aus, ist doch die enganliegende und breite Schmuckform zu jener Zeit in Mode.³⁸⁰

Ihr Gesicht wird als einzig plastisch ausgemaltes Element im oberen Drittel des Gemäldes neben dem nahezu ornamental aufgelösten Hintergrund hervorgehoben. Das Kinn leicht angehoben, den Mund ein wenig geöffnet, hingegen die Augen fast geschlossen, blickt die Frauengestalt auf den Betrachter herab. Die roten Lippen, wie auch die geröteten Wangen fallen aufgrund des ansonsten in kühler Farbigkeit mit grau-blauen Abstufungen gehaltenen Inkarnats besonders ins Auge. Die schwarzen, den Kopf gleichsam eines Nimbus umgebenden Haare betonen zudem das hellhäutige Gesicht.

Alessandra Comini interpretiert *Judith I* als eine Frau, festgehalten im Moment des Orgasmus,³⁸¹ die Mimik zeige den „Ausdruck der Verzückung“³⁸². Die fast verschlossenen Lider, der geöffnete Mund und der genießend leicht zur Seite geneigte Kopf indizieren eine solche Deutung, da sie Sinnenrausch, hingebenden Genuss und Lust abbilden bis hin zu einem tranceartigen Zustand. Die Handhabung des abgeschlagenen Kopf unterstützt diese Sichtweise. Im Unterschied zu *Judith II* wird der Kopf hier nicht lustlos, praktikabel getragen, hier ist es vielmehr ein verlangendes Greifen, von welchem die sich bauschenden Haare Holofernes‘ und die geknickten Finger Judiths zeugen.

Einem im Bild festgehaltenen weiblichen Orgasmus gegenüberzustehen, ist für eine Skandalträchtigkeit der Darstellung einer biblischen Heldin allein schon Zündstoff genug.³⁸³ Die Drastik wird aber noch gesteigert, da die Judith in dem gezeigten Moment nicht durch kraftvolle Virilität befriedigt wird, sondern gerade sein Tod ihr Verlangen stillt. Aus diesem Blickwinkel präsentiert sich Klimts Judith als eine schaurige Bestie, bei der die aufopfernde biblische Heldin keine Rolle mehr spielt.³⁸⁴ Ihrer eigenen Lust wegen verführt und tötet sie, nicht um einen hehren Auftrag zu erfüllen. Damit wandelt Klimt mit *Judith I* den Typus der Femme fatale von der kontrolliert Beherrschten und Beherrschenden, ihre Reize bewusst und nutzbringend Einsetzenden in eine, die selbst dem Trieb erliegt. Sie wird zum Spielball ihrer rohen Instinkte und zum „schieren Sexualob-

³⁷⁹ Hammer-Tugendthat. In: Natter/Frodl (Hg.) (2000), 224; vgl. auch: Comini (1975), 17/24.

³⁸⁰ Vgl. Gabelmann (2011), 45.

³⁸¹ Vgl. Comini (1975), 24.

³⁸² Ebd.

³⁸³ Wegen der Impertinenz einer Darstellung der biblischen Heldin in dieser unverblümt erotisierenden Art wird die Frauengestalt in *Salome* umbenannt, die immerhin frei von Heldentaten ist. Vgl. Hatz (1972), 166.

³⁸⁴ Vgl. Comini (1975), 24.

jekt“.³⁸⁵ Daneben legen das ausgeprägte sexuelle Empfinden und die sichtbare orgastische Befriedigung den Verlust des männlichen Alleinanspruchs auf sexuellen Genuss offen.³⁸⁶ Da weibliches Verlangen zur Zeit Klimts noch das Fremde besetzt und seine Folgen uneinschätzbar wirken, schürt das Sichtbarmachen weiblicher Sexualität neben Lust auch Grauen.

3.4 LUSTOBJEKT

Das menschliche Lustobjekt bezeichnet eine Person, die ausschließlich zur sexuellen Lustbefriedigung genutzt wird. Wichtig ist der Körper, die Persönlichkeit dagegen bedeutungslos. Im Abbild ist seine Pose erotisch und die Situationen intim, um das Lustempfinden zu steigern. Der Betrachter bleibt von dem Lustobjekt ungesehen, er ist der Voyeur, dadurch wird der Objektstatus gesichert. Würde das Lustobjekt auf ihn aufmerksam werden, eventuell auf ihn reagieren, würde es in dem Moment aus der Passivität heraustreten und agierendes Subjekt werden.

Die Kategorie *Lustobjekt* kommt in diesem Kapitel der *Bildlichen Darstellung* zu den drei in *Ursachenforschung* erarbeiteten Kategorien neu hinzu. Die Erweiterung ist zwingend, da in der Kunst nackte Weiblichkeit häufig ins Bild gesetzt wird, um dem Betrachter eine Darstellung von (in der Regel) weiblicher Erotik zu präsentieren, an welchem er seine Begierden befriedigen kann. So wird nichts anderes als ein Lustobjekt geschaffen. Damit erhält es besondere Bedeutung in der bildenden Kunst. Erst im konkreten Abbild, das die bildende Kunst ihm gewährt, kann es entsprechend wirken. Das Lustobjekt ist auf Sichtbarkeit angewiesen, ohne sie wird seine Objekthaftigkeit nicht deutlich. Deswegen kommt es in der Literatur nicht derart zum Tragen wie in der bildenden Kunst. Lulu zum Beispiel, prädestiniert dafür, ein Lustobjekt abzubilden und für ihre männlichen Partner als solches definiert, ist für den Leser und auch für den Theaterbesucher aber keines, da sie Teil einer fortlaufenden Handlung ist, die sie zuweilen mitbestimmt. Der Erzählverlauf verändert sie stetig, macht sie bewegt. Die Figur Lulu ist wesentlich komplexer als ein oberflächliches Lustobjekt, dem keine charakterliche Vielschichtigkeit zugestanden wird.

In der bildenden Kunst dagegen ist der Akt häufig zugleich Lustobjekt. Die Möglichkeit, dem Betrachter den ungerügten und ungestörten Genuss eines schönen, nackten Frauenkörpers zu bieten,

³⁸⁵ Fliedl. In: Berger/Hammer-Tugendthat (Hg.) (1985), 109.

³⁸⁶ Vgl. Haupt. In: Neumann (Hg.) (2008), 159f.

macht die Aktdarstellung für Künstler und bei Rezipienten beliebt. Die Femme fatale ist im 19. Jahrhundert und im beginnenden 20. Jahrhundert hierzu häufig verwendete Schablone, da, wenn das Bild mit den einschlägigen Namen betitelt ist, weibliche Nacktheit, auch laszive und lockende, ins Bild aufgenommen werden kann, ohne dass der Künstler mit (wilhelminischer) Prüderie in Konflikt gerät. „Denn mit dem Nackten in der modernen Kunst ist es ja eine mißliche Sache. Es ist für den Künstler von heute [1922] nur eine Verlegenheitsaushilfe, wenn er, um einen Akt zu motivieren, Adam und Eva, Delila und Simson darunterschreibt oder nach einem mythologischen Titel sucht.“³⁸⁷ Die massenhaften Bilder der Femme fatale zum Ende des 19. Jahrhundert bedienen eben auch einen „heimlichen Voyeurismus am moralisch Verworfenen und gesellschaftlich Tabuisierten“³⁸⁸, eine Sehnsucht, die die Kunst befriedigt, da sie in der Realität nicht ausgelebt werden kann. Es entsteht der Eindruck, je stärker ein strenger Moralkodex einengt, desto kreativer und massenhafter werden erotische Frauenbilder in der Kunst umgesetzt – eine spirallengleiche Entwicklung, die aus der Doppelmoral der Zeit herrührt.³⁸⁹

Nachfolgend werden zwei Motive herausgegriffen, in denen die Femme fatale auftritt: die tanzende Salome und die Allegorie der Sünde. Bei der Darstellung der tanzenden Salome steht ihre Körperlichkeit im Zentrum, die als Mittel der Verführung und Manipulation eingesetzt und damit zur Gefahr für den Mann wird. Gegenüber ihren eingefrorenen Bewegungen, die die Phantasie zum Imaginieren von Bildfolgen anregen, ist die Personifikation der Sünde statisches Monument. Gerade die Sünde, deren Wesen es ist zu verführen, bekommt in der Femme fatale ihr bildhaftes Äquivalent. Ihr Körper illustriert sexuelle Versuchung und Wollust, weshalb ihre Darstellung in vehement sexualisierter Form stattfindet, mit der Konsequenz, dass die personifizierte Sünde zum Lustobjekt schlechthin wird.

3.4.1 TANZENDE SALOME (MAX SLEVOGT, FRANZ VON STUCK, PABLO PICASSO)

Der Tanz Salomes vor Herodes und seiner Gefolgschaft als „d[as] bildhafte[n] Zentrum der erotischen Verführung“³⁹⁰ wird im 19. Jahrhundert selbstständiges und beliebtes Thema.³⁹¹

³⁸⁷ Muther (1920), 537.

³⁸⁸ Catani (2005), 94.

³⁸⁹ Vgl. ebd.

³⁹⁰ Volckmann. In: Kreuzer (1994), 129.

Entgegen der auf die literarische Salome bezogene Feststellung Sandra Walzs, die junge Prinzessin sei zwar Objekt der Begierde der männlichen Protagonisten, weniger offensichtlich aber Lustobjekt für den Autor oder das Publikum,³⁹² ist der Lustobjektcharakter für den Betrachter der bildlichen Salome vorherrschend.

Max Slevogt greift 1895 das Thema der tanzenden Salome auf und markiert mit dem verschollenen Gemälde „eine[n] der Höhepunkte innerhalb der Chronologie der Salome-Tanz-Darstellungen“³⁹³. Im Freien vor dem Hofstaat nimmt Salome die gesamte Bildhöhe ein und präsentiert sich unverkennbar als Hauptfigur in der Mitte des Bildvordergrundes, auf die das Umfeld ausgerichtet ist. In heftiger Bewegung – die Beine gekreuzt, den rechten Arm weit von sich gestreckt, mit dem linken ihren Kopf umfassend und mit wehendem langen Haar – bewegt sich Salome direkt auf den Betrachter zu. Der die nackte Haut bedeckende Stoff wird auf das Nötigste reduziert, nur die Brust wird schemenhaft abgedeckt und ein Tuch verdeckt aus der Bewegung heraus wie zufällig den Lendenbereich. Die leicht geöffneten Lippen sowie ihre fast geschlossenen Augen verraten einen ekstatischen Gefühlszustand.

Auf der linken Bildhälfte hinter Salome hat sich eine Schar von Zuschauern versammelt, die begierig gaffend ihre Blicke nicht abwenden können. Der alte Mann in erster Reihe, womöglich Herodes,³⁹⁴ zollt mit glänzenden Augen Beifall und wirkt mit seinen krausen, grauen Haaren und dem vorgereckten Kopf „auf belustigende Weise dümmlich und senil“³⁹⁵ – „[s]elbst die ältesten Mummelgreise fühlen [...] [bei dem Anblick] noch ein menschliches Rühren, [...]“³⁹⁶ Der hinter ihm stehende dunkelhäutige Mann mittleren Alters kann seine „unverhaltene[r] Geilheit“³⁹⁷ nicht verstecken – die Augen weit aufgerissen, den Mund lustbegierig geöffnet und die Finger der rechten Hand als Ausdruck der inneren Anspannung gestreckt und gespreizt. Weitere Köpfe und Figuren drängeln und recken sich, um eine möglichst gute Sicht auf den sie bannenden, tanzenden Frauenkörper zu haben.

Diesen geifernden Blicken entgegengesetzt spricht aus der Mimik des sich am linken Bildrand, im Hintergrund befindlichen Mannes das blanke Entsetzen. Mit seinem Kopf weicht er zurück und

³⁹¹ Vgl. Wäcker (1993), 194; Walz (2008), 184.

Die Menge an tanzenden Salomes in der bildenden Kunst veranschaulicht Erika Wäcker in ihrer Inaugural-Dissertation *Die Darstellung der tanzenden Salome in der bildenden Kunst zwischen 1870 und 1920*.

³⁹² Vgl. Walz (2008), 186f.

³⁹³ Wäcker (1993), 108.

³⁹⁴ Vgl. Hatz (1972), 120; Wäcker (1993), 108.

³⁹⁵ Wäcker (1993), 108.

³⁹⁶ Daffner (1912), 347.

³⁹⁷ Ebd.

die Hände hebt er in einer Abwehrhaltung auf Kopfhöhe, als wolle er sich vor dem Anblick schützen.

Die Konsequenz dieses Sinnenrausches gibt Slevogt in der unteren, rechten Bildecke preis: In einem dunklen Gewölbe liegt die Figur des Johannes bereits gefesselt am Boden. Der Henker steht neben ihm und holt mit dem Schwert zum tötenden Schlag aus.

Vor allem die narrative Mimik der Zuschauer stigmatisiert die Salome hier zu einer hemmungslosen Verführerin. An den Blicken der Männer aber wird auch ihre lustvolle Wahrnehmung der Salome deutlich, die sie vor allem auf ihren berausenden Körper reduziert. Sie selbst allerdings interessiert sich wenig für die gaffende Meute, ist allein ihrem eigenen Rausch erlegen. „Salome tanzt, tanzt in wollüstiger Verzückung, in selbstvergessener Raserei, unbekümmert, ob ein Stück mehr oder weniger ihres Körpers sichtbar wird. [...] [E]ine atemberaubende Glut brennender Sinnlichkeit dringt uns [...] [aus dem Gesicht] entgegen.“³⁹⁸

Die *Salome* Franz von Stucks aus dem Jahr 1906 tanzt indes ohne sichtbares Publikum vor dunklem Sternenhimmel, lediglich unter Beobachtung des den abgeschlagenen Kopf reichenden Dieners. Ihr beleuchteter, hellhäutiger und nackter Oberkörper sticht vor dem dunklen Hintergrund hervor. Der Körper folgt der S-Linie: das angewinkelte linke Knie reicht über den linken Bildrand hinaus und steht in Gegenbewegung zur leichten Rundung des Oberkörpers, die durch den durchgedrückten Rücken entsteht und in dem schräg in den Nacken geworfenen Kopf ausläuft. Der S-Linie des Oberkörpers folgt auch die Anordnung der Arme. Der rechte weist angewinkelt in die Höhe, der linke dagegen fasst in die Hüfte. Das Nach-hinten-Werfen des Kopfes führt zu einer starken Untersicht des Gesichts, wobei die Augen schon fast in dem Dunkel des Hintergrundes verschwinden. Der Mund hingegen, mit den betont roten Lippen, ist gut zu erkennen und formt ein breites Grinsen, aus dem die hellen Zähne hervorblitzen und eine undamenhafte Art unterstreicht.³⁹⁹ Ausladendes, schwarzes Haar, dessen Schmuck Lichtpunkte reflektiert, umgibt den Kopf. Den Hals ziert ein üppiges Collier und die Arme und Finger schmücken Reife und Ringe. Ein türkisfarbener Faltenrock bekleidet den Unterkörper. Der Nimbus, der den auf der Schale liegenden Heiligenkopf umgibt, greift die türkise Farbigkeit auf.

³⁹⁸ Daffner (1912), 347.

³⁹⁹ Vgl. Väth-Hinz (1985), 27/29: „Das breite Lachen vieler Frauen auf seinen [Stucks] Bildern [...] war ungewöhnlich; es galt zu Beginn des Jahrhunderts als unfein. Vornehme Damen durften nach gängigem Verhaltenskodex ihre Zähne auf Bildern nicht derart demonstrieren, eigentlich gar nicht zeigen.“

Im direkten Vergleich mit Slevogts Salome verliert Stucks Tanzdarstellung an Dynamik. Die Pose bei Stuck scheint nahezu statisch. Sie entsteht nicht aus der Bewegung, die Herodes und seine Gefolgschaft betören soll, sondern aus der Freude über den Triumph. Es ist ein Siegestanz⁴⁰⁰, der posenhafter sich darstellt.

Durch die Gegenüberstellung von Tänzerin und Diener wird die augenscheinliche Überlegenheit Salomes noch deutlicher. Seine gebückte, devote Haltung gegenüber der aufrechten, selbstsicheren Salome betont die Ungleichheit der beiden Figuren. Hinzu kommt ihre strahlende, helle und glatte Haut gegenüber seiner dunklen und von groben Zügen geprägten Erscheinung. Ihre offensichtliche höhere Position und die Beanspruchung von unverhältnismäßig mehr Raum auf dem Gemälde tun ein Übriges.

In beiden Darstellungen, der Slevogts als auch der Stucks, entspricht die Wiedergabe des Tanzes einer Zurschaustellung des weiblichen Körpers. Das nahe Heranrücken der Salomegestalt an den Betrachter unterstreicht die Darbietung von Nacktheit. Die Frau in der tanzenden Bewegung aufzunehmen, birgt ein herausragendes erotisches Moment. Das pulsierende Fleisch und der hemmungslose, ekstatische Rausch mitsamt seiner eruptiven Energie werden der Schaulust des männlichen Betrachters angeboten. Die Blicke beider Frauen treffen den Voyeur nicht, die Augen sind entweder geschlossen oder in eine andere Richtung gelenkt. Somit kann der Betrachter sein Lustobjekt ungestört betrachten.

Pablo Picasso geht mit seiner Salome-Interpretation, *Salomé*, 1905, noch über Stucks oder Slevogts Darstellung hinaus. Zwar nicht dem Rezipienten, aber dem Herodes im Bild gewährt die tanzende Salome einen Blick auf den intimsten Bereich ihres Körpers, die Vagina. Sie streckt das linke Bein in die Höhe, während sie mit dem rechten auf der Spitze balanciert. In diesem Standspagat wendet die gänzlich nackte Salome sich dem Herodes zu. Sie scheint auf ihre primären Geschlechtsmerkmale, auf ein bloßes Sexobjekt, reduziert.⁴⁰¹

⁴⁰⁰ Vgl. Hatz (1972), 123-125.

⁴⁰¹ Vgl. Walz (2008), 375. Ausführliche Analyse: Wäcker (1993), 140-147.

3.4.2 DIE SÜNDE (FRANZ VON STUCK)

Die wahrscheinlich ebenso bekannteste wie plakativste Personifikation der Sünde und zugleich ein „Paradigma der Femme fatale für das Fin de Siècle“⁴⁰² ist Franz von Stucks *Die Sünde* aus dem Jahre 1893. Sie stellt nicht nur die Sündhaftigkeit der Frau dar, sondern mehr noch: sie legt ihr Sein als Sünde offen. In der Sünde vermischen sich Verbot, Reiz, Verführung und Eros mit Weiblichkeit.

Stuck wählt für die Version aus dem Jahr 1893 ein schmales Hochformat, vor dessen dunklem Hintergrund der helle, nackte weibliche Oberkörper leuchtet. Das verschattete Gesicht verschmilzt mit dem Hintergrund, doch bleibt dem Betrachter zu erkennen, dass der Blick auf ihn gerichtet ist. Das lange dunkle Haar schmiegt sich an ihren Körper und verläuft sich im Dunkel mit der Schlange, die sich massig um den Frauenkörper windet. Der Kopf der Schlange ist zum Betrachter gerichtet, das Maul zischend geöffnet und die roten Augen blitzen gefährlich aus dem Dunkel hervor. Das Rot der Schlangenaugen nimmt Stuck in den zentralen sexuellen Reizpunkten wieder auf: dem Mund und den Brustwarzen.

Wie in vorherigen Femme-fatale-Bildern wird auch hier der weibliche Körper fokussiert. Der Kopf dagegen erscheint durch die starke Abschattung wie vom Körper abgetrennt. Insbesondere die Verführerinnendarstellungen Stucks – *Die Sünde*, *Das Laster*, *Die Sinnlichkeit*, *Judith und Holofernes* und *Salome* – sind Darbietungen des weiblichen Körpers. Der Bildausschnitt ist in der Regel sehr eng gewählt, wodurch die Figur nah an den Betrachter herantritt und der intensiv beleuchtete, nackte Körper steht in der Regel vor dunklem Hintergrund. Diese Situation exponiert spotlightartig den Körper, das Gesicht dagegen rückt in den Hintergrund. Mit der Zurschaustellung des weiblichen Körpers bedient Franz von Stuck ein männliches Begehren, für das die Frau auf ihren Körper reduziert wird.

Die sanften Rundungen des weiblichen Körpers lassen zunächst keine Gefahr erkennen, auch das Frauengesicht wirkt eher zart denn bestialisch verschlingend, doch lagert auf ihrer Schulter die Schlange, deren Augen Böses verheißen. Bettina Pohle hebt das psychologische Moment dieser Darstellung hervor: „Gemeint ist die Ambivalenz von naturhafter Unschuld und dämonischer Macht, welche beim Betrachter eine Mischung aus Faszination und Angst, Hingezogensein und

⁴⁰² Althaus. In: Mühling (Hg.) (2014), 27.

Widerwillen, Lüsterheit und Unbehagen provoziert.“⁴⁰³ Diese Ambivalenz ist typisch für die Femme fatale und in nahezu jeder bildlichen Darstellung dieser Frauenfigur zu finden.

Das Motiv der Sünde begleitet Stuck über viele Jahre. Zwischen 1891 und 1912 entstehen elf große Ölfassungen,⁴⁰⁴ dabei experimentiert der Künstler mit unterschiedlichen Kompositionen, motivisch hält er an der obligatorischen Paarung von Schlange und Frau fest. *Die Sünde* aus dem Jahr 1894, auch betitelt als *Das Laster*, ist ins extreme Querformat gelegt. Hier drängt sich der nackte Frauenkörper in den Rahmen und teilt den begrenzten Platz mit der Schlange, die ihren ganzen Körper umwindet. Die Frauenfigur liegt bäuchlings, das Gesicht wendet sich dem Betrachter zu, ohne dass ihr Blick ihn trifft. Ihr lächelnder Mund zeigt Genuss, die Hand umfasst die eigene Brust, die Augen blicken ins Nichts. Der Betrachter wird hier Zeuge des Moments sexueller Befriedigung.

Die herausfordernd fokussierenden, grellen Augen der Schlange allerdings suchen den Kontakt zum Betrachter. Durch sie soll vordergründig die Moral angesprochen, also vor der Sünde gewarnt und sexuelle Ausschweifungen verurteilt werden. Dieser Inhalt rechtfertigt die laszive, weibliche Nacktheit, obwohl er nicht Hauptanliegen zu sein scheint – zu lustvoll ist der weibliche Körper wiedergegeben und zu wenig eine mögliche Konsequenz demonstriert, wie sie dem Betrachter beispielsweise mit dem abgeschlagenen Haupt des Holofernes oder Johannes gespiegelt wird. Auch sind keine einfältig wirkenden, um den Verstand gebrachten männlichen Zuschauer im Bild, wie es auf Greiners *Der Teufel zeigt dem Volk das Weib* oder auf Slevogts *Tanz der Salome* der Fall ist. Die Schlange verweist zwar auf die Sünde und das falsche Spiel, doch kokettiert der Schlangenkörper, besonders wenn er sich zwischen den Beinen der Frau bewegt, ebenso mit einer Phallus-Assoziation. Stuck porträtiert die Lust selbst, die zum Ende des 19. Jahrhunderts Sünde bedeutet.

⁴⁰³ Pohle (1998), 101.

⁴⁰⁴ Vgl. Ritthaler (1998). In: Weschenfelder (Hg.) (1998), 12-25.

3.5 ZUSAMMENFASSUNG

Abschließend stellt sich die Frage, was die verbindenden Elemente der *Femme fatale* sind, was sich also im Wesentlichen für die Darstellung dieser Frauenfigur als charakteristisch abzeichnet. Das Interesse liegt darin, das Typische ihres Abbildes zu destillieren, um dieses Typische für nachfolgende Betrachtungen vergleichend heranzuziehen. Als erstes werden dazu ihre Erscheinungsbilder betrachtet und als zweites die gegebenen Bildkompositionen.

Wiederholt tritt die *Femme fatale* mit offenen Haaren auf. Edvard Munch interpretiert die langen Haare der Frau metaphorisch, indem er sie wie Tentakel den Mann umfassen lässt und ihnen damit sinnbildlich fesselnde Kraft zuspricht. Die offenen Haare der tanzenden Salome von Max Slevogt bewegen sich gemäß der Körperdynamik und umspringen ungebunden ihren Kopf. Bei Franz von Stucks *Sünde* und Edvard Munchs *Madonna* umspielt das lange Haar den Körper und geht in seiner dunklen Farbigkeit in den Schatten des Umraumes über. Das Ungezügelter des langen, offenen Haares weist auf ihr ungebändigtes und wildes Wesen hin. Im 19. Jahrhundert bedeutet dies auch den Mangel an sittlicher Zucht. Auch betonen die offenen Haare Natürlichkeit und Ursprüngliches.⁴⁰⁵ Allerdings sind die ungebundenen Haare für die *Femme fatale* nicht die Regel. Gegenbeispiele sind Liebermanns als auch Opplers *Delila*, Max Klingers *Salome*, Stucks *Judith* oder die Ropsschen *Femmes fatales*. Insbesondere, wenn der Künstler modernes Bewusstsein beweisen möchte – Rops strebt besonders danach –, nimmt er auch die Haarmode der Zeit auf, die zum Ende des 19. Jahrhunderts das lange, aber geschlossene Haar verlangt. Im 20. Jahrhundert werden die langen Haare der *Femme fatale* fallen, wenn in den zwanziger Jahren der Bubikopf Mode wird. So ist zum Beispiel Franz von Stucks *Judith* aus dem Jahr 1926 mit ihrem Bubikopf eben auch Repräsentantin ihrer Zeit. Die Haarfarbe der *Femme fatale* verfolgt keine Regel; sie trägt es brünett, blond, rot und schwarz, wenngleich eine dunkle Farbigkeit überwiegt.⁴⁰⁶

⁴⁰⁵ Vgl. Mildner (2008). In: Haas (Hg.) (2008), 206.

⁴⁰⁶ Marion Kobelt-Groch arbeitet die typische Haarfarbe der verhängnisvollen Frau mit blond heraus, wobei sie sich vor allem auf Leopold von Sacher-Masoch bezieht, nach welchem in den vermeintlich ‚sanften Blondinen‘ das eigentliche Gift stecke, obwohl die Farbe Schwarz dem Vorurteil zufolge alles Böse verkörpere (vgl. Kobelt-Groch (2005), 151f.). Hier ist also auf das Trügerische angespielt, weil das Blonde zunächst den Eindruck von Unschuld erweckt, sich aber Dämonie dahinter verbirgt. Dagegen veranschlagt Sabine Haupt für die *Femme fatale* eine dunkle Haarfarbe (vgl. Haupt (2008). In: Neumann (Hg.) (2008), 147). Die düstere Tönung trifft sich mit der Vorstellung von dunklen Mächten. Mit der Dämonisierung der roten Haarfarbe, die zum Stereotyp der Hexe gehört und ins Bild der *Femme fatale* übergeht, setzt sich Irene Antoni-Komar auseinander (vgl. Antoni-Komar (2006), 121-127).

Die Augen der Femme fatale sind häufig halb geschlossen. Die schweren Lider stehen für sinnlichen Genuss wie aber auch dafür, nicht ‚ganz bei Sinnen zu sein‘ – sich also nicht mit allen geschärften Sinnen auf die Realität zu beziehen, aber auch nicht ganz Teil von ihr zu sein, sich transeartig in einer eigenen Welt zu bewegen oder anders betrachtet, sich egozentrisch um das eigene Ich zu drehen. Diesem introvertierten Blick steht der fokussierende gegenüber, der entweder den männlichen Gegenpart im Bild oder den externen Bildbetrachter trifft. In der Regel fällt ihr Blick herab und der Künstler wählt für den Betrachterstandpunkt die Perspektive der Untersicht, was ihre Abschätzigkeit gegenüber dem Mann und seine inferiore Position anzeigt. Dass die Augen bezüglich der Femme fatale eine besondere Bedeutung besitzen, betont Max Klinger, wenn er seiner Salome schwarzen Bernstein einsetzt. Derartige steinerne und tiefdunkle Augen verweisen auf Dämonisches.

Dem Mund sind in den vorliegenden Beispielen selten Gemütsregungen abzulesen. Eine derart neutrale Mimik weckt den Eindruck von Emotionslosigkeit und Kälte der Person. Manchmal aber umspielt den Mund ein maliziöses Lächeln, das hinterlistige Bösartigkeit anzeigt, die eine niederträchtige Freude an dem sadistischen Spiel offenlegt. Oder aber er ist leicht geöffnet. Dann ist er fast ausdruckslos mit den halbgeschlossenen Lidern. Beides demonstriert Sinnlichkeit, Genuss und Versenkung und wird für die Femme-fatale-Darstellung häufig kombiniert. Beispiele hierfür sind Gustav Klimts *Judith I*, Franz von Stucks *Salome* oder Max Slevogts *Tanz der Salome*. Das Verführerische wird unterstrichen, indem der Mund mit einer betont roten Farbigkeit hervorgehoben wird, insbesondere dann, wenn diese Farbe sich für die Brustwarzen wiederholt, wie bei Klimts *Judith II*.

Falls die Körperhaltung nicht durch eine Handlung bestimmt ist, zeichnet sie häufig ein S nach. Durch diese Haltung werden die weiblichen Rundungen betont und die körperlichen Reizpunkte, Brust und Hüfte, unterstrichen. Insbesondere die tanzende Salome wird in dieser Haltung wiedergegeben, da es eine Position ist, die im besonderen Maße Bewegung anzeigt als eben auch Erotik betont. Doch auch die Standposition des Kontraposts führt eine solche Erotisierung mit sich, wenn sie übersteigert wird. Dann nämlich formt sie gleichermaßen eine S-Linie, wie in *Liebe* von Albert von Keller. Neben dem Herausheben erotischer Reizpunkte spricht aus dieser Körperdrehung auch körperliche Geschmeidigkeit, so dass der Vergleich mit einer Schlange naheliegt. Dessen Zuschreibungen von Arglistigkeit und Verschlagenheit werden zugleich auf die Frauenfigur übertragen. Doch auch diese weiche, formbare Körperlichkeit hat in einer steinern erstarrten ein

Gegenbild. So lässt Jean Delvilles *Idol of Perversity* keine Beweglichkeit erkennen und auch Klimts *Judith II* scheint in der Bewegung eingefroren.

Das Nacktsein der Verführerin ist obligatorisch. Mindestens Teilbereiche des weiblichen Körpers sind entblößt, wodurch mit dem Verbergen und Offenbaren kokettiert und damit die Phantasie angefacht wird. Die bekleideten Femmes fatales Moreaus bilden in diesem Rahmen eine Ausnahme.⁴⁰⁷ Da die Macht der Femme fatale in der Kraft der Erotik liegt, werden sexuelle Reize durch Nacktheit oder durch das Spiel mit dem Nackten mittels akzentuierender Stoffe pointiert. Diesbezüglich ist auch körperliche Schönheit von Vorteil und in der Regel gegeben, obschon nicht zwingend. In Kombination mit dem Nackten ist die Schönheit Mittel, um der Erotik zu ihrer Wirkung zu verhelfen. Wenn die Femme fatale hässlich, grotesk oder verschroben auftritt, soll ein derartiges äußeres Erscheinungsbild ihr inneres Wesen offenlegen. In diesen Fällen allerdings sind anschauliche Attribute oder ein eindeutiger Titel notwendig, um eine solche Figur als Femme fatale zu identifizieren. Dass die Schönheit der Femme fatale mit „geheimnisvoll“ und „bizarr“ umschrieben wird,⁴⁰⁸ resultiert aus den Ambivalenzen, die dem Bild innewohnen: Als erstes ist bei der Femme fatale Schönheit nicht mit einem edlen Gemüt gleichzusetzen. Freimütige Offenheit, in einer Körperhaltung mit freiem Oberkörper und ausgestreckten Armen, steht dem Verbergen gegenüber, das ein verschlossener, introvertierter Blick vermittelt (Edvard Munch, *Madonna*; Max Slevogt, *Tanz der Salome*). Außerdem widersprechen angedeutete Handlungen, auf die durch die Schere bei Delila oder mit den Vampirzähnen bei Philip Burne Jones' *The Vampire* angespielt wird, den im Werk festgehaltenen Gesten. So lesen sich die streichelnden Hände der Delilafiguren Gustave Moreaus und Alexander Opplers zunächst als Gesten zärtlicher Zuneigung oder der Vampirbiss gleicht auf dem ersten Blick einem Kuss (Edvard Munch, *Vampir*).

Aus dem Auftreten der Femme fatale sind Aussagen über ihren Charakter zu treffen, Mimik und Gebärden offenbaren ihr Wesen. Die hier vorgestellten Werke artikulieren dabei eine breite Charakteristik: ungebändigt, wild, ungebunden, ursprünglich, natürlich, zeitgemäß, sinnlich, genussorientiert, egozentrisch, introvertiert, von Sinnen, fokussiert, abschätzig, dämonisch, fies, emotionslos, gefühllos, hinterlistig, böse, verführerisch, arglistig, verschlagen, bizarr, verschroben, ambivalent.

⁴⁰⁷ Dagegen betont Moreau den weiblichen Körper durch prachtvolle Kleider und auffälliges Schmuckwerk. Es muss bedacht werden, dass Moreau im Vergleich zu den weiteren hier aufgeführten Kollegen einer älteren Künstlergeneration angehört, die Gemälde selbst Vorläufer des Fin de Siècle sind und mit Nacktheit noch züchtiger umgegangen wird, so dass der unbekleidete weibliche Körper nicht derart offensiv im Bild prangt.

⁴⁰⁸ Vgl. Bork (1992), 60.

Je nachdem, ob der Künstler eine Bedrohung oder eine Degradierung betonen möchte oder ein Lustobjekt wünscht, verstärkt er die entsprechende Ausrichtung: die Macht des erotischen Spiels, das absonderliche Weibliche oder die Reduzierung auf das nackte Körperobjekt.

Die divergierenden Interpretationen der Künstler legen den Projektionsstatus der Femme fatale offen. Sie ist an sich unbestimmbar - jedes Bild weist ein Gegenbild auf, alle einzelnen Merkmale sind austauschbar. Wandlungsfähigkeit kennzeichnet die Femme fatale.⁴⁰⁹

Nur wenige feste Parameter des Erscheinungsbildes bleiben bestehen: Nudität, abfällige Mimik und Gestik, körperliche Präsenz und Betonung erotischer Reize sind die Konstanten. Sie bilden den ersten Teil der Typologie.

Wesentlich für die Bestimmung der Femme fatale ist neben ihrem Erscheinungsbild der szenische Aufbau. An diesem wird der zweite Teil der Typologie erarbeitet.

Die für das Erscheinungsbild festgestellte abfällige Mimik und die herabwürdigende Gebärde sind auch für die Komposition bedeutsam. Sie sprechen einen wichtigen Aspekt für den Bildaufbau an: die Beziehung. Abfälligkeit und Arroganz müssen auf jemanden ausgerichtet sein, sie können sich nur in Relation ausdrücken. Wenn die Femme fatale in eine szenische Darstellung eingebunden ist, ist das Kräfteverhältnis an der Beziehung zu ihrem bildinternen Gegenspieler ablesbar: zu Johannes, Holofernes oder Simson. Dies trifft auch dann zu, wenn nur noch das abgeschlagene Haupt besteht. Die Komposition der Beziehungspartner zueinander veranschaulicht die Übermächtigung.⁴¹⁰ Der Frauenoberkörper ist unter Körperspannung aufgerichtet und das Haupt stolz erhoben. Daraus folgt zusammen mit dem Mann im Werk eine Dreieckskomposition, deren obere Spitze die Frau ausfüllt, die untere Waagerechte der Mann. Das hierarchische Verhältnis von weiblicher Überlegenheit und männlicher Unterlegenheit wird dadurch deutlich definiert. Dies veranschaulichen insbesondere die Beispiele der Kapitel 3.1.1, *Männliche Kastration oder die Umkehrung der Geschlechterrollen in Simson und Delila*, und 3.1.4, *Die Triumphierende*. In der Körperhaltung der Frau gestalten sich die Beispiele des Kapitels 3.3.1, *Das angebetete Idol* (Jean Delville, *Idol of Perversity*; Edvard Munch, *Madonna*) vergleichbar: Der Oberkörper ist aufrecht, die Brust vorgeschoben, ihr Blick fällt herab. Allerdings wird hier keine Handlung dargelegt, die von weiblicher Fatalität erzählt, sondern die Frau porträthaft isoliert. Trotzdem besteht auch hier eine Paarkonstellation: In Jean Delvilles *Idol of Perversity* wendet die Frau den Blick aus dem Bild

⁴⁰⁹ Hilmes (1990), XII f. (Vorwort).

⁴¹⁰ Vgl. ebd., 3/10.

heraus auf den Betrachter. Durch die Untersicht wird der bildexterne männliche Gegenpart in die untergeordnete Rolle versetzt.

Falls nicht die Frauenfigur ihre Dominanz gegenüber dem männlichen Gegenpart durch das Handeln, die Körperhaltung oder den Blick artikuliert, ist es die männliche Figur selbst, an der seine Inferiorität offensichtlich wird. Gustav Klimts *Judith I* und Munchs *Madonna* drohen nicht, dennoch ist die von ihnen ausgehende Gefahr und ihre Macht durch die Selbst-Erniedrigung des männlichen Gegenübers unübersehbar. Die unausgewogene Beziehung ist in der Gegenüberstellung von der Frau, zum einen zu dem ängstlich unterentwickelten Fötus, zum anderen zu dem abgeschlagenen Haupt, deutlich erkennbar. Beide, Fötus und abgeschlagenes Haupt, nehmen durch die Bildkomposition eine untergeordnete Rolle ein, indem sie im unteren Bilddrittel an die Seite gedrängt und vom Rand beschnitten werden.

Deutet weder eine bildinterne noch eine -externe Beziehung auf die Hegemonie der Frauenfigur, ist es am Ende der Name, beziehungsweise der Bildtitel, der sie mit dem Begriff *Femme fatale* etikettiert und damit ihre Überlegenheit aussagt. So impliziert zum Beispiel der Titel *Sünde* eine Fatalität, welche die liegende Frauenfigur Franz von Stucks des Jahres 1894 zur *Femme fatale* macht. Allein der Darstellung ist die Bedrohlichkeit wegen der weiblichen Selbstbezogenheit nicht ablesbar. Weder ist hier ein männliches Pendant im Bild integriert, noch eine Beziehung durch den Blick oder die Körperhaltung hergestellt. Zudem fehlt dieser Frauenfigur durch ihre liegende Position eine überhöhte Stellung zum Betrachter. Hier ist es der Titel, der ihr den *Femme-fatale*-Status verleiht, und das Attribut der Schlange, das auf die Sündigkeit und Listigkeit anspielt.

Nach Carola Hilmes' Minimaldefinition ist die fatale Beziehung Hauptcharakteristikum der *Femme fatale*. Die Vorstellung von weiblicher Macht konzentriert sich „nur auf die Situation der Übermächtigung des Mannes durch eine schöne Frau [...]. Damit schrumpft der Typus zu genau diesem Motiv als dem handlungstragenden Moment.“⁴¹¹ Ruth Florack hebt ebenfalls hervor: „Als verhängnisvoll erweist sich eine *Beziehung*“⁴¹² – nicht eine Frau.

Aus dem Aspekt der Beziehung ist der einer Motivation der Frau abzuleiten. Es ist anzunehmen, dass eine Verbindung aus einem Grund aufgenommen wird. Folglich leitet ein konkretes Interesse die *Femme fatale* und stellt nach Florack ein weiteres Charakteristikum dar: „entscheidend ist [...]

⁴¹¹ Ebd., 10. Auch: 3: „Das disparate Erscheinungsbild der *Femme fatale* und die über sie erzählten, sehr unterschiedlichen Geschichten lassen keine über das Klischee hinausreichende Gemeinsamkeit erkennen. Der Typus schrumpft auf das ‚Übermächtigungsmotiv‘.“

⁴¹² Florack (1995), 41.

eine Zielorientierung, zu deren Verwirklichung sie ihre Sinnlichkeit einsetzt als Mittel zum Zweck. Ihr Interesse – sei es die Durchsetzung eines Machtanspruchs oder die Suche nach absoluter Erfüllung, sei es der Erwerb von Reichtum oder der soziale Aufstieg – liegt jenseits des besonderen Mannes, daher die Gefühlskälte der Frau, die ihre Männer skrupellos benutzt: bis zu deren Vernichtung.⁴¹³

Floracks Annahme von einem intentionalen Vorgehen der Femme fatale wird bei der literarischen Figur im Erzählverlauf anschaulich. In der bildenden Kunst kommt eine Zielorientiertheit zum Ausdruck, wenn eine Geste oder ein attribuiertes Objekt eine folgende Handlung andeutet. So verweisen Delilas Körperstreckung in Richtung der Philister bei Max Liebermanns *Simson und Delila*, die Schere in der Hand Delilas bei Gustave Moreau oder das Schwert in den Händen Judiths bei Franz von Stucks *Judith und Holofernes* auf den Verrat oder den Mord, der folgen wird. Auch in dem Blick der Femme fatale kann eine Absicht gelesen werden, wenn er explizit fokussierend ist (Aubrey Beardsley, *Messalina Returning from the Bath*; Franz von Stuck, *Die Sünde*, 1893). Prägt im Gegensatz dazu wie im Falle Klimts *Judith I* und *Judith II* ein dämmeriger Blick mit schweren Lidern den Ausdruck oder werden wie bei Slevogts oder Stucks tanzender *Salome* selbstversunken die Lider niedergeschlagen, wird die Aufmerksamkeit ganz auf die eigene Lust konzentriert. Diese Beispiele entsprechen dem Bild, das Christa Rohde-Dachser von der Femme fatale zeichnet, nach welchem Leidenschaft mit Gleichgültigkeit gepaart ist⁴¹⁴. Dass der Blick von Klimts Judith-Versionen und von Slevogts und Stucks tanzenden Salomes keine Beziehung aufnimmt und zudem kaum den Umraum observiert, unterstreicht einen Eindruck von Desinteresse. Das Ziel dieser Frauenfiguren ist allein die eigene Lust.

Die Charakteristika, die im ersten Schritt am Erscheinungsbild der Femme fatale erarbeitet wurden (Nudität, abfällige Mimik und Gebärde, körperliche Präsenz und Betonung erotischer Reize), sind durch die zu ergänzen, die im zweiten Schritt aus dem szenischen Bildaufbau entwickelt wurden: die fatale Beziehung und das zielorientierte Handeln.

Das Erscheinungsbild und Auftreten der Femme fatale des Fin de Siècle bezeichne ich als ihr ‚klassisches Bild‘. Auf diesem Bild beruht das kollektive Verständnis von der Femme fatale. Den nachfolgenden künstlerischen Arbeiten dient sie als Grundlage der Auseinandersetzungen, so dass in der Folge darauf eine künstlerische Tradition aufbaut.

⁴¹³ Ebd., 44.

⁴¹⁴ Vgl. Rohde-Dachser (1991), 114.

TEIL II

4 DAS PHÄNOMEN DER FEMME FATALE IN NEUER SACHLICHKEIT, DADAISMUS UND SURREALISMUS

Mit den Erfahrungen des Ersten Weltkrieges wenden sich die Künstler der Neuen Sachlichkeit⁴¹⁵ vom Expressionismus der Vorkriegszeit ab. Die Ausrichtung auf das Transzendente verliert seine Authentizität – zu erschlagend ist die Wucht der Realität.⁴¹⁶ „Den Blick zu richten auf das Hier und Heute, darum ging es, den Blick aus dem Fenster und auf den Alltag und den Asphalt vor dem Haus, den Blick auf die Gasse und in die Gosse, in die Fabrikhalle und in die Schiffswerft, in den Operationsaal und ins Bordell, [...].“⁴¹⁷

Die Vertreter der Neuen Sachlichkeit formulieren weder Theorien noch Manifeste. Sie begreifen sich nicht als Gruppe oder Bewegung, sondern werden von außen wegen der Ähnlichkeit des Bildausdrucks zusammengeführt.⁴¹⁸ Der Kurator der Mannheimer Kunsthalle Gustav Friedrich Hartlaub versammelt 1925 die entsprechenden Künstler der Zeit in der Ausstellung *Neue Sachlichkeit* und gibt mit dem Zusammenschluss die gemeinsame Stilrichtung zu erkennen. In der Folge wird der Ausstellungstitel allgemein als Stilbegriff übernommen. Die Schau stellt repräsentative Werke derjenigen Künstler vor, „die in den letzten zehn Jahren weder impressionistisch aufgelöst noch expressionistisch abstrakt, weder rein sinnhaft äußerlich noch rein konstruktiv innerlich gewesen sind. Diejenigen Künstler möchte ich zeigen, die der positiven greifbaren Wirklichkeit mit einem bekennenden Zuge treu geblieben oder wieder treu geworden sind.“⁴¹⁹ Neben Hartlaub konstatiert auch der Kunstkritiker Franz Roh gemeinsame Merkmale in den Werken der zeitgenössischen Künstler, also Stilkennzeichen, und veröffentlicht dazu 1925 die Forschungsarbeit *Nach-Expressionismus - Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei*.

⁴¹⁵ In dieser Arbeit wird der Begriff ‚Neue Sachlichkeit‘ im allgemeinen Sinne für die Kunst zur Zeit der Weimarer Republik verwendet, die sich einer nüchtern-objektbezogenen Darstellungsweise verschreibt. Spezifizierungen nach Richtungen wie Verismus, Magischer-Realismus oder Neo-Klassizismus können in diesem Rahmen nicht berücksichtigt werden. Vgl. zur Diskussion des Stilbegriffs ‚Neue Sachlichkeit‘: Beloubek-Hammer (2010), 16ff.

⁴¹⁶ Vgl. Karcher (1984). In: Staatliche Kunsthalle Berlin (Hg.) (1984), 47a.

⁴¹⁷ Schmied (1969), 13.

⁴¹⁸ Vgl. ebd., 25; Metken (1981). In: ders. (Hg.) (1981), 106.

⁴¹⁹ Zit. nach: Schmied (1969), 7.

Mit dem Blick auf die Inhalte der Neuen Sachlichkeit stellt sich die Frage, ob das Konzept der klassischen *Femme fatale* als irrealer Gestalt nicht per se mit dem Anspruch der Neuen Sachlichkeit, den Blick auf das Hier und Heute zu richten, kollidiert. Die „Profanisierung der Bildthemen“⁴²⁰ impliziert einen ausdrücklichen Realitätsbezug und schließt folglich eine Darstellungsweise der *Femme fatale* im Gewand nicht real existierender Frauengestalten, also mythologischer, biblischer oder historischer, aus. Also muss das Gewand der Zeit entsprechend wechseln. An dieser Stelle tritt das in den 20er Jahren auftretende Phänomen der Neuen Frau in den Fokus der Aufmerksamkeit. Als Figuration weiblicher Emanzipation wird sie mit Begriffen wie Selbstständigkeit und Unabhängigkeit, auch mit Dominanzwillen oder Bedrohung sowie mit sexueller Freilebigkeit konnotiert.⁴²¹ Die Ähnlichkeit zu der *Femme-fatale*-Charakteristik ist augenfällig. Einen Eindruck von Austauschbarkeit dieser beiden Frauentypen erwecken die Worte Jens Flemmings, mit welchen er seine Definition der Neuen Frau einleitet: Sie ist „Realität und Kunstprodukt zugleich. Sie beflügelt die Phantasien der Männer, mobilisiert Ängste, ruft die Verteidiger überlieferter Werte und Normen auf den Plan.“⁴²²

Wenn die Neue Frau für die Formulierung einer *Femme fatale* die biblische, mythologische oder historische Figur ersetzt, dann wird auch der ursprüngliche Aufenthaltsort der *Femme fatale*, das Historienbild, durch ein neues Genre, das Porträt, abgelöst. Das Historienbild ist nach dem Ersten Weltkrieg für die modernen Künstler kaum mehr eine Option, während das Porträt in der Neuen Sachlichkeit an Bedeutung gewinnt.

Die Neue Frau tritt auch in Form der modernen Künstlerin in Erscheinung, die nun, da ab 1919 Frauen in Deutschland Zugang zu den Akademien gewährt wird, die Kunst und Kunstmotive mitgestaltet. Sie bringen eine weibliche Perspektive auf das Frauenthema und auf das Motiv der *Femme fatale* mit. Wie die männlichen Kollegen der Neuen Sachlichkeit reflektieren auch Hanna Nagel oder Marta Hegemann, zwei Künstlerinnen die selbst Akademiestudentinnen waren, in ihren Werken die Gesellschaft, in der sie leben und arbeiten, und damit auch die aktuelle Situation der Frau. Die geschlechtliche Konkurrenzsituation ist inzwischen nicht mehr eine Schreckensvision, sondern Wirklichkeit und darum auch Inhalt neusachlicher Auseinandersetzungen.

⁴²⁰ Seelen (1995), 11.

⁴²¹ Vgl. Vollmer-Heitmann (1993), 7f.; Beitrag in der Berliner Tageszeitung *8-Uhr-Abendblatt*, 4. Juni 1927: „Sportlich, kameradschaftlich, männlichen Kaufmannsgeist mit heldisch frauenhafter Hingabe vereinend, wird sie, gelingt diese Synthese, gerade hierdurch oft dem von ihr geliebten Manne so überlegen, daß sie unbequem wird.“ Zit. nach: Frame (1999). In: Ankum, von (Hg.) (1999), 21.

⁴²² Flemming (2008). In: Faulstich (Hg.), *Kultur der zwanziger Jahre* (2008), 62.

Wie der Neuen Sachlichkeit ist auch dem Dadaismus die Realität Motiv sowie Material seiner Auseinandersetzungen. Zeitungsausschnitte, Prospekte oder Texte werden verwendet und aufgegriffen, zerlegt und neu konstruiert. Wie die neusachlichen Kollegen distanzieren sich ebenso die dadaistischen Künstler von der expressionistischen Ausdrucksweise. „Das mit Zeitgeist angefüllte Material des Alltags und der Großstadt erschien authentischer als die Ölmalerei expressionistisch-visionärer Kunst.“⁴²³ Das Frauenbild der Weimarer Republik ist allerdings hier seltener Bildinhalt. Vielmehr wird das Frauenthema von den Künstlern in der Regel ignoriert, das auch die Missachtung weiblichen Potenzials bedeutet. „The female is not a subtext in Dada“.⁴²⁴ Diesbezüglich zeigt sich der Dadaismus trotz seiner künstlerischen Fortschrittlichkeit und seiner aufsässigen Antriebe reaktionär. „The paradoxical irony of Dada is slippage. This movement of absolute rebellion was also one of repression. [...] their female colleagues were to be seen not heard, were to be nurtures not usurpers, were to be pleasant not rancorous.“⁴²⁵ Er hält an einen veralteten Status der Frau fest,⁴²⁶ in welchem dem weiblichen Geschlecht keine gesellschaftspolitische Relevanz beigemessen wird.⁴²⁷ Wenn die Frau, geschweige denn die sich emanzipierende, thematisch in der dadaistischen Bildwelt inexistent ist, dann schließt das auch die *Femme fatale* als Motiv aus. Auf die Kunst der männlichen Vertreter trifft dies zu. Den dadaistischen Künstlerinnen dagegen sind Frausein, Frauenrollen und die Neue Frau wichtiges Thema. In ihrer Kunst destruieren sie Geschlechterzuschreibungen, um doktrinierende Stereotypisierungen aufzubrechen. Insbesondere bei Hannah Höch durchzieht die Auseinandersetzung mit dem Weimarer Frauenbild sowie mit dem Geschlechterverhältnis der Zeit ihre Collagen, in deren Rahmen sie auch das Motiv der *Femme fatale* aufgreift.

Im Surrealismus dagegen, der sich wiederum von der Realität distanziert, ist die erotisierte und sexualisierte Frau wiederkehrender Bildgegenstand. Die inhaltliche Nähe zum Symbolismus lässt auch das Motiv der *Femme fatale* aufleben. „Wie die Symbolisten, in deren Nachfolge sie stehen, zelebrieren sie [die Surrealisten] die Angstlust-Phantasie von der *femme fatale* [sic], die

⁴²³ Bergius (1989), 10.

⁴²⁴ Sawelson-Gorse (Hg.), (1998), XIV.

⁴²⁵ Ebd., XII.

⁴²⁶ Vgl. ebd.

⁴²⁷ In dadaistischen Theorien wird die Geschlechterbeziehung debattiert. Insbesondere der Berliner Dadaist Raoul Hausmann verwendet viel Energie auf die Fragen zum Geschlechterverhältnis, aber nicht etwa, um die weibliche Position darin zu stärken, sondern um das Konstrukt von Monogamie und die als spießig-kleinbürgerlich empfundenen Vorstellungen von Treue aufzubrechen. Die Ambivalenz der Dada-Bewegung von theoretischem Diskurs einerseits, der auch das Thema weiblicher Emanzipation oder Kritik am patriarchalen System einbezieht, und praktischer Umsetzung andererseits erörtert Hanne Bergius in: Dech/Maurer (Hg.) (1991), 61-81.

den Mann in ihren erotischen Bann schlägt und gerade deshalb eine existenzielle Bedrohung für ihn darstellt. Auf die unheimliche, die gefährliche Frau richten sich die surrealistischen Träume, [...].⁴²⁸

Der ‚größte gemeinsame Nenner‘ der sehr unterschiedlich ausfallenden surrealistischen Werke ist dem Rädelsführer, André Breton, zufolge die Erotik.⁴²⁹ Der Reiz hieran liegt zum einen in der subversiven Kraft des Eros, welche sich gegen die beengenden Verhältnisse und Tabus der bürgerlichen Gesellschaft stellt.⁴³⁰ Zum anderen wird der Eros als Motor empfunden, der zu künstlerischem Schaffen antreibt. Darum werden dieses Prinzip und die mit ihm einhergehende Leidenschaft, das Verlangen und die Begierden, die Liebesqualen und die Sehnsüchte verherrlicht und schließlich die Frau als das Objekt erotischer Lüste besungen. Gerade seine destruktive Kraft, dass Begierde in Gewalt und Zerstörung umschlägt, wird in den Schriften, Filmen und Bildern des Surrealismus hervorgehoben.⁴³¹ Der Eros ist ‚konstitutives Element‘ des Surrealismus.⁴³² Er ist wesentliche Bedingung für die surrealistische Kunst.

Aus dem Stellenwert des Eros im Surrealismus folgt eine besondere Bedeutsamkeit der Frau. An sie ist diese Macht gebunden. Gleich dem Eros wird auch die Frau mit einem Gefühl von starker, letztlich energetischer Ambivalenz verknüpft. So sei nach Breton die Frau, wenn auch das wunderbarste, dennoch das beunruhigendste Problem auf der Welt.⁴³³ Einen vergleichbaren Antagonismus beinhaltet auch das Zitat Baudelaires, welches in der ersten Nummer der *Révolution surréaliste* eine Fotocollage mit „La femme est l'être qui projette la plus grande ombre ou la plus grande lumière dans nos rêves“⁴³⁴ untertitelt. Die Collage zeigt die Surrealisten, deren fotografische Einzelporträts das Bild der Attentäterin Germaine Berton rahmen. Neben Berton, die 1923 den Royalisten Marius Plateau erschoss, huldigen die Surrealisten der 17-jährigen Voilette Nozière, die ihren Vater vergiftete oder den Schwestern Papin, zwei Dienstmädchen, die ihre Herrschaften niederstachen. Gleiche Begeisterung wird den historischen und mythologischen Frauenfiguren, die Männer ins Verderben stürzten, entgegengebracht.⁴³⁵

⁴²⁸ Krieger (Hg.) (2006), 9.

⁴²⁹ Vgl. Breton (1967), 384f.

⁴³⁰ Vgl. Gauthier (1980), 23ff.; vgl. auch Schneede (2006), S. 156ff.

⁴³¹ Vgl. Schneede (2006), 160f.

⁴³² Vgl. Gauthier (1980), 17.

⁴³³ Vgl. André Breton: Zweites Manifest des Surrealismus (1930). In: Manthey (Hg.) (1977), 93.

⁴³⁴ Übersetzung nach Angela Lampe: „Die Frau ist das Wesen, das den größten Schatten oder das größte Licht in unsere Träume wirft.“ Lampe (2011). In: Pfeiffer/Hollein (Hg.) (2011), 77.

⁴³⁵ Vgl. Hörner (1998), 219.

So träumt der junge André Breton davon, bei Nacht in das Gustave-Moreau-Museum einzubrechen, das er im Alter von 16 Jahren sah und „für immer [seine] Art zu lieben bestimmt“ (Breton (1967), 363). Für Breton hat der dort repräsentierte ‚Frauen-Typ‘ „möglicherweise alle anderen verdeckt: Es war die reinste Verzauberung.

Die Verherrlichung Bertons, Nozières oder der Geschwister Papin gilt weniger den realen Frauen, als vielmehr der Symbolkraft ihrer Taten,⁴³⁶ die als Ausbruch anarchischer Freiheit gefeiert werden. In die Morde werden die Kraft der Liebe, das Zerschlagen des Rationalismus und ein aufständisches Streben hineingelegt. Und diese „revolutionäre Gewalt [nun], die die surrealistischen Männer gerne selbst gegen das ‚bestehende elende Prinzip der Erniedrigung und Verdummung‘ angewandt hätten, wird auf die Frau projiziert.“⁴³⁷ Dementsprechend erfährt auch die gewaltsam und rebellisch handelnde *Femme fatale* Ehrerbietung. Reizvoll an diesem Frauenbild ist die Parallelität von Anmut, Eleganz und Liebreiz auf der einen Seite und Niedertracht, Gefahr und Macht auf der anderen. Der Surrealismus nährt sich von der Spannung, die aus der Reibung von dem Schönen an dem Bösen entsteht.

Die antithetische Figur zu *Femme fatale* im Surrealismus ist die *Femme enfant*, die eine der *Femme fragile* des Symbolismus vergleichbare Rolle ausfüllt. An ihr faszinieren die dem Infantilen zugesprochene Natürlichkeit, die naive Unbekümmertheit und das unvermittelte Ursprüngliche. „[T]he woman-child was intuitively close to the worlds of the unconscious, the imagination, and the irrational, capable of bewitching the male artist and leading him away from the confining world of the real.“⁴³⁸ Während in den Schriftstücken des Surrealismus die Figur der *Femme enfant* vorherrscht (zum Beispiel Andre Breton, *Nadja*, 1928), ist in der bildenden Kunst die bedrohliche bis hin zu der blutrünstigen Frau die dominierende Gestalt.⁴³⁹ Diese polaren Frauentypen bleiben nicht auf die Künste beschränkt, in den Musen der Künstler werden sie (Schein-)Realität:⁴⁴⁰ Gala Dalí zum Beispiel, die vor Salvador Dalí mit dem surrealistischen Dichter Paul Éluard verheiratet war und ein Verhältnis mit Max Ernst pflegte, verkörpert die *Femme fatale* des Surrealismus. Demgegenüber wird Marie-Berthe Aurenche, die zweite Frau Max Ernsts, als *Femme enfant* rezipiert und kategorisiert.⁴⁴¹ Betrachtet man aber die Person Gala, ihr Umfeld und die über sie gesprochenen Urteile näher, so entlarvt sich der Projektionsmechanismus und eine Figur wie Gala als Konstrukt von Wunschträumen und selbsterfüllenden Prophezeiungen.

Sicher waren es die hier wie nirgendwo sonst neu entfachten Mythen, die ihre Macht auf mich ausübten. Diese Frau, die fast ohne ihr Aussehen zu verändern, abwechselnd Salome, Helena, Dalila, die Chimäre und Semele ist, ist deren wahre Inkarnation. Sie gewinnt aus ihnen ihr Ansehen und geht so in das Ewige ein“ (Breton (1967), 363). Die Entzückung für die klassische *Femme fatale* im Surrealismus wird in den Worten Bretons deutlich.

⁴³⁶ Vgl. Lampe. In: dies. (Hg.) (2001), 32.

⁴³⁷ Eiblmayr (1993), 83.

⁴³⁸ Chadwick (1993) 1985, 49.

⁴³⁹ Vgl. Gauthier (1980), 249.

⁴⁴⁰ Der Begriff der ‚Realität‘ ist relativ zu betrachten, da auch die Musen Konstrukte sind. Vgl. Kapitel 4.3.2, *Die surrealistische Muse: Gala*.

⁴⁴¹ Vgl. Chadwick, (1993) 1985, 33.

In der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen lösen weibliche Auseinandersetzungen durch zum Beispiel Hanna Höch, Hanna Nagel und Marta Hegemann oder durch surrealistische Künstlerinnen wie Leonor Fini und Marie Toyen sowie durch die Art-Déco-Künstlerin Tamara de Lempicka das im Fin de Siècle noch rein männliche Konstrukt der *Femme fatale* aus dieser Vereinnahmung und brechen damit dessen einseitige Prägung aus dem 19. Jahrhundert auf. Weiblichkeit ist nun aus der Frauenperspektive nicht mehr das geheimnisvolle und fremde Andere, sondern das Eigene. Die Untersuchung der Beispielwerke von Künstlerinnen neben den von Künstlern wird die Auswirkungen dieses Perspektivwechsels auf die Darstellungsform der *Femme fatale* verdeutlichen. Besonders tritt er in den Unterkapiteln des nachfolgenden Kapitels 4.1, *Bedrohliche Weiblichkeit*, hervor: 4.1.1, *Die Konkurrentin*, 4.1.2, *Ein Klischee*, 4.1.3 *Selbstbewusstes Matriarchat* und 4.1.4, *Ein verhängnisvoller Schlund: die Vulva*.

4.1 BEDROHLICHE WEIBLICHKEIT

Zum besseren Verständnis der Kunst der 1920er und 1930er Jahre ist eine Vergegenwärtigung des soziohistorischen Kontexts erforderlich, aus dem nachvollziehbar wird, was zu dieser Zeit die Idee einer weiblichen Fatalität zuspitzte. Für das Entstehen der *Femme-fatale*-Bilder und ihrer Reflektionen sind schließlich die gesellschaftlichen Umstände maßgeblich.

Die politischen und gesellschaftlichen Erfolge der Ersten Frauenbewegung im zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts erwecken den Eindruck, als würde der weibliche ‚Vormarsch‘ sich konkretisieren und in der rechtlichen Gleichstellung, dem Zugang zu höherer Bildung, der Möglichkeit zur Erwerbsarbeit und dem Frauenwahlrecht manifestieren. Dem Ersten Weltkrieg wird bezüglich der weiblichen Emanzipation und dieser Errungenschaften eine katalysierende Wirkung beigemessen.⁴⁴² Der Kriegszustand, der Väter, Ehemänner, Söhne und Brüder einzieht, führt zur Mo-

⁴⁴² Vgl. Hirschfeld (1931), 167ff; Canning (2010). In: McElligott (Hg.) (2010), 146-174; Follmann (2010), 10: „So kann der Krieg als Auslöser regelrechter Emanzipationsschübe gelten.“

Eine Gegenposition dazu nimmt Ute Frevert ein (Frevert (1986), 146-163, v.a. 151-153). Vgl. auch Nentwig (2011), 55. Frevert erklärt den Anstieg der weiblichen Erwerbsquote in den Jahren 1914 bis 1918, der zudem nur ein leichter und nicht explosionsartig war, mit dem Trend, der schon im späten 19. Jahrhundert einsetzte und sich nun lediglich fortsetzte (152). Auch ohne Krieg hätte also die Entwicklung aus der Industrialisierung die weibliche Erwerbstätigkeit stetig ansteigen lassen. Daneben fand eine Umschichtung der weiblichen Erwerbsbereiche statt: von Landwirtschaft oder Textil- und Bekleidungsindustrie zu Handel und Industrie, wodurch der Eindruck von einem Zuwachs an erwerbstätigen Frauen entstand, was allerdings hauptsächlich eine Umverteilung war (152f.). Für dieses Kapitel ist die Empfindung und der Eindruck von einer ‚weiblichen Übernahme‘

bilisierung der Frauen und verlangt weibliche Selbständigkeit, aus der ein gestärktes Selbstbewusstsein hervorgeht.⁴⁴³ In der Konsequenz verlassen beide Geschlechter die tradierte Vorstellung von Mann und Frau. Die eingezogenen Männer funktionieren nunmehr weder als ‚Ernährer‘ noch als ‚Beschützer‘. Diese Rolle übernehmen stattdessen die Frauen, die in der Kriegswirtschaft tätig werden und die Verantwortung für ihre Familien tragen. Ihre öffentlichen Aufgaben gehen mit einem Zuwachs an Handlungskompetenz einher.⁴⁴⁴ Dementsprechend sind die schwierigen Kriegsumstände auch Gelegenheit für die Frau, weibliche Stärke und Tatkraft zu beweisen. Mit unverkennbarem weiblichem Stolz konstatiert Anna Brunnemann 1919 in der Verbandszeitschrift des national-konservativen *Kleeblattbundes*: Der Krieg, „der so viel [sic] männliche Arbeitskräfte aus Gewerbe und Beruf entführte, hat die Staaten gezwungen, die Lücken durch Frauen aufzufüllen und überall hat sich die Frau vorzüglich bewährt.“⁴⁴⁵ Sie habe in keiner Stellung enttäuscht. „Im Gegenteil. In welchem Beruf und in welcher Tätigkeit sie den Konkurrenzkampf mit dem Manne aufnahm, sie erwies sich stets als ebenbürtig, wenn nicht überlegen. Die Durchschnittsfrau ist entschieden intelligenter als der Durchschnittsmann. Hat bessere und feinere Nerven, ein rascheres Auffassungsvermögen und Anpassungsvermögen.“⁴⁴⁶ Das den Frauen in Deutschland im Jahr 1918 zugestandene Wahlrecht beweise, „daß der Weltkrieg die Angelegenheit der Frau un-
gemein gefördert hat. Ja, von der zukünftigen Warte der Geschichte aus betrachtet, wird er vielleicht als eine der wichtigsten Etappen auf dem Wege zum endgültigen Abschluß der Bewegung erscheinen.“⁴⁴⁷

Gegenüber der Frau, die an Selbstbewusstsein gewinnt, büßt der Mann daran ein. Zu der Kriegssituation im Allgemeinen ist es die weibliche Erwerbstätigkeit im Speziellen, die Bedingung für ein tatsächliches Aufbrechen der bis dahin festen Geschlechterstrukturen war. Sie beinhaltet finanzielle Möglichkeiten und öffentliche Präsenz und führt Handlungskompetenz und ein gesteigertes Selbstbewusstsein mit sich.⁴⁴⁸ Die weibliche Erwerbstätigkeit ist wesentlicher Schritt zur Frauenemanzipation.

festzuhalten, welche das Gefühl bedrohlicher Weiblichkeit aufkommen lassen. Einen eben solchen Eindruck bestätigt auch Frevert (153).

⁴⁴³ Vgl. Hirschfeld (1931), 422; Canning (2010). In: McElligot (Hg.) (2010), 147.

⁴⁴⁴ Vgl. Hagemann. In: dies./Schüler-Springorum (Hg.) (2002), 15.

⁴⁴⁵ Anna Brunnemann, Bismarck Jahrbuch für Deutsche Frauen (1919), 99-100. Zit. nach: Kundras. In: Hagemann/Schüler-Springorum (Hg.) (2002), 174.

⁴⁴⁶ Ebd.

⁴⁴⁷ Ebd., 177.

⁴⁴⁸ Die weibliche Erwerbstätigkeit in der Weimarer Republik ist von der Frauenarbeit, die seit jeher gegeben ist und vor allem mit der Industrialisierung enorme Ausmaße annimmt, abzugrenzen. Sie unterscheidet sich in der qualitativen Erweiterung, dass ein ‚Beruf‘ ausgeübt wird. Otto August Ehlers präzisiert diesen Unterschied folgendermaßen: „Beruf ist mehr als Arbeit. ... die Berufarbeit ist eine soziale Funktion und zugleich eine kulturell-

Der erstarkenden Frau steht ein durch Kriegstraumata, körperliche Beeinträchtigungen und den Besiegten-Status verunsicherter Heimkehrer gegenüber, der infolgedessen zudem, wie Magnus Hirschfeld vorsichtig umschreibt, „physische Männlichkeit“ einbüßt, das Impotenz meint⁴⁴⁹ – der erhoffte kathartische Effekt des Krieges auf den Mann als „Maskulinitäts-Regeneration“⁴⁵⁰ stellt sich in der Kapitulation als eine Utopie heraus.

Mit Erstem Weltkrieg und weiblicher Erwerbstätigkeit dankt die ‚traditionelle Frau‘ ab und die Neue Frau behauptet sich. Indem sie sowohl Freiheits- als auch Angstpotenzial des ambivalenten Prozesses der Modernisierung widerspiegelt, steht sie sinnbildhaft für die Modernität selbst.⁴⁵¹ In der Abwendung vom Frauenbild des Fin de Siècle sucht die Neue Frau ihre Identifikation, ein gegensätzliches Erscheinungsbild und Auftreten ist die Folge.⁴⁵² Die Veränderung des äußeren Erscheinungsbildes gleicht einer Drohung. Männliche Vorrechte, etwa das Auto- und Motorradfahren oder sportliche Betätigung, sieht man von der Neuen Frau ausgeübt sowie männlich konnotierte Accessoires wie Krawatte, Monokel und Zigarette oder äußerliche Kennzeichen wie der Kurzhaarschnitt von ihr anektiert.⁴⁵³ Plötzlich sind Frauen präsent im öffentlichen Leben – in den Büros, in den Geschäften, in den Schulen, sogar in den Universitäten, ebenso in den Cafés und Bars. Entsprechend einschlagend ist die Wirkung dieses modernen Frauentypus. Die Begrifflich-

le. ... Frauenarbeit hat es zu allen Zeiten gegeben, nicht aber Frauenberufsarbeit.“ Otto August Ehlers, *Berufe der Frauen*. Zit. nach: Dorgerloh (1993). In: Sykora/Dorgerloh et al. (Hg.) (1993), 28.

⁴⁴⁹ Vgl. Hirschfeld (1931), 392.

⁴⁵⁰ Kundras (2002). In: Hagemann/Schüler-Springorum (Hg.) (2002), 173.

⁴⁵¹ Vgl. Follmann (2010), 10.

⁴⁵² Den Kontrast zwischen ‚traditioneller‘ und Neuer Frau erörtert Richard Huelsenbeck in einer anschaulichen Gegenüberstellung: Huelsenbeck. In: Huebner (Hg.) (1990), 33.

⁴⁵³ Die Mode der ‚traditionellen Frau‘ im 19. Jahrhundert steht im heftigen Gegensatz zu der der Neuen Frau und visualisiert das zu der Zeit gegebene Geschlechterverhältnis. Pompös und auffällig zeigt sich der Kleidungsstil der gehobenen weiblichen Gesellschaft, um aber nicht etwa die Frau als Subjekt zu betonen; sie soll lediglich repräsentieren und gefallen. Somit ist sie lockendes Objekt, das auf ihren Mann verweist: „Der hohe Absatz, der Rock, der unpraktische Hut, das Korsett und die Verachtung für jegliche Bequemlichkeit, die ganz offensichtlich alle zivilisierten weiblichen Kleider kennzeichnet, beweisen durchweg, daß die Frau auch im modernen Leben [...] wirtschaftlich noch immer vom Mann abhängt, daß sie [...] noch immer Hab und Gut des Mannes ist. Die einfache Ursache für all die Muße und all den Aufwand, den die Frauen betreiben, liegt in dem Umstand begründet, daß sie Dienerinnen sind, denen bei der Differenzierung der wirtschaftlichen Funktionen die Aufgabe zufällt, die Zahlungsfähigkeit ihres Herrn zur Schau zu stellen und zu bezeugen“ Veblen, Thorstein: *Theorie der feinen Leute* (1899). Zit. nach: Antoni-Komar (2006), 52/54.

Die Mode mit Korsett und ausladendem Kleid wird zur Metapher einer „gesellschaftlichen Immobilität“ der Frau (Antoni-Komar (2006), 54). Als stillschweigende Repräsentantin steht sie dem öffentlichen, durch schlichte Strenge sich modisch artikulierenden Mann zur Seite. Vgl. Antoni-Komar (2006), 54: „Der Mann selbst tritt als dunkel gekleideter, sittenstrenger und fleißiger Bürger auf die Bühne der Öffentlichkeit.“ Eigene Handlungsräume bleiben der Frau im 19. Jahrhundert versagt.

keit ‚Neue Frau‘ deutet nicht nur auf das Neue, im Sinne des Fortschritts und der Innovation, sie sagt zugleich die Vergangenheit des Alten aus – sie ist „Markierung eines Endzustandes“⁴⁵⁴.

In Anbetracht der heftigen männlichen Reaktionen auf die im 19. Jahrhundert zunächst nur theoretisch proklamierten weiblichen Ansprüche, ist auf die tatsächliche Eroberung von weiblichem Handlungsspielraum nach dem Ersten Weltkrieg ein empfindlicher Rückhall zu erwarten. Das Echo auf die Neue Frau legt vor allem ein männliches Erschrecken in Anbetracht der nach Selbstständigkeit strebenden Frau sowie die Sorge um das Patriarchat offen, die zu verleumderischen Kampagnen bewegen. Ein zeitdokumentarisches Beispiel ist Ehrhardt F. Eberhards *Die Frauenemanzipation und ihre erotischen Grundlagen* aus dem Jahr 1924. Gleich den Forschungen des ausgehenden 19. Jahrhunderts wird hier unter wissenschaftlichem Deckmantel misogynen Hetzjagd betrieben, aus welcher einmal mehr die Panik vor weiblicher Emanzipation spricht.

Bereits im Vorwort macht Eberhard die Absicht seines Traktats deutlich, welches vor dem Fortgang der Frauenemanzipation warnen will.⁴⁵⁵ Dass „die Emanzipation der Frauenwelt [...] ein Merkmal des Volksverfalles [ist], dessen Fortschreiten sie beschleunigt, und [...] dem Ende jeder wahren Freiheit [dient]“⁴⁵⁶, werde auch das harmloseste Gemüt erfahren und begreifen. Die wahren Ziele der Emanzipierten habe die englische Lady Astor mit ihrer Äußerung gestanden, dass sie „die Männer gerade aus Zuneigung zu ihnen zu versklaven [wünsche].“⁴⁵⁷ Diese Aussage zitiert Eberhard nach dem Engländer E. S. P. Haynes, dem die politisierende Frau als der ärgste Feind der Freiheit gilt.⁴⁵⁸ Dergleichen Einstellung dürfte Eberhard entgegenkommen, der beim weiblichen Geschlecht Grausamkeit und Rachsucht zu besonders ausgeprägten Wesenszügen rechnet.⁴⁵⁹

Keim und Motiv der Frauenemanzipationsbewegung sind nach Eberhard die „krankhafte Machtlüsternheit“ der Frau und „das Gelüst, die Schaffenskraft des Mannes pekuniär auszubeuten“.⁴⁶⁰ Der weibliche Trieb zur Ausbeutung und Unterjochung des Mannes, mit anderen Worten: Dirnengeist und Sadismus, seien die Wurzeln der Emanzipationsbewegung.⁴⁶¹ Ihr Ziel sei seine absolute Unterordnung.⁴⁶²

⁴⁵⁴ Reinert (2000), 144.

⁴⁵⁵ Vgl. Eberhard (1924), V (Vorwort).

⁴⁵⁶ Ebd., X (Vorwort).

⁴⁵⁷ E. S. P. Haynes: *Enemies of Liberty*. Zit. nach: ebd.

⁴⁵⁸ Vgl. Eberhard, X (Vorwort).

⁴⁵⁹ Vgl. ebd., 560.

⁴⁶⁰ Ebd., 870.

⁴⁶¹ Vgl. ebd.

⁴⁶² Vgl. ebd., 687.

Nach eigener Aussage intendiere Eberhard mit seiner kämpferischen Abhandlung, die Emanzipation unter allen Umständen zu verhindern.⁴⁶³ Um der „Reinerhaltung der Sittlichkeit willen“⁴⁶⁴, ist der weibliche Einfluss vom öffentlichen Leben fernzuhalten.

Die in Eberhards Pamphlet erkennbare Gesinnung ist für die 1920er und 1930er Jahre keine Ausnahmeerscheinung. Aus ihr spricht eine Mentalität, die diese Zeit kennzeichnet.⁴⁶⁵ Sie ist auch den Beiträgen der Essaysammlung *Die Frau von morgen* von Friedrich Markus Huebner aus dem 1929 abzulesen, für welche der Herausgeber diverse Schriftsteller zusammenbringt, die sich zur Neuen Frau äußern. Das Resultat sind sehr unterschiedliche Standpunkte. Dabei fällt die Aufgeschlossenheit einiger Autoren ins Auge, die den neuen Frauentypus geradezu feiern: von ‚Befreiung‘ spricht Stefan Zweig,⁴⁶⁶ Richard Huelsenbeck fordert den Leser auf, mit der Welt mitzugehen, die sich im Umbildungsprozess befinde,⁴⁶⁷ es sei keine Zeit zu verlieren, so Georg von der Vring, den neuen Frauentypus zu bejahen,⁴⁶⁸ „ihr Befreiungsschritt soll volle Würdigung finden“⁴⁶⁹. Dennoch schwingt bei diesen und auffälliger noch bei den skeptisch-kritischen Autoren eine nostalgische Wehmut mit, die den Blick zurückwirft auf die althergebrachten Rollenklischees und auf die romantische Vorstellung von Liebe, um deren Fortbestand man zur Zeit der Neuen Sachlichkeit in Sorge ist.⁴⁷⁰ Schließlich ist es „von dem Sachlich-machen [...] bloß ein winziger Schritt zum Zur-Sache-machen. Macht man aus der Liebe eine Sache, so ist alles aus.“⁴⁷¹ Die Entwertung der Liebe führt zu einer tiefen Unsicherheit: „Wonach sollten wir uns noch richten? [...] Die Tafeln sind zerbrochen, auf denen die großen Ideale der alten Liebe verzeichnet waren: Treue und Keuschheit.“⁴⁷² Axel Eggebrecht sieht Mann und Frau durch einen Riss entzweit.⁴⁷³

Richard Huelsenbeck thematisiert die Verstimmungen und Ängste der zeitgenössischen Männer. Die Unsicherheit richtet sich auf die Neue Frau. Was ist die Folge ihrer Existenz? Für die Männer, die an der patriarchalen Gesellschaftsideologie festhalten, bewahrheitet der neue Frauentypus eine männliche Entthronung. Dem Mann werde die Verantwortung entrissen und in letzter Konse-

⁴⁶³ Vgl. ebd., 882.

⁴⁶⁴ Ebd.

⁴⁶⁵ Vgl. Bastkowski (Hg.) (1980), 92.

⁴⁶⁶ Zweig (1990) 1929, In: Huebner (1990), 25f.

⁴⁶⁷ Huelsenbeck (1990) 1929, In: ebd., 35.

⁴⁶⁸ Vring, von der (1990). In: ebd., 57.

⁴⁶⁹ Vring, von der (1990). In: ebd., 58.

⁴⁷⁰ Vgl. die Textbeiträge: Brod (1990) 1929; Flake (1990) 1929; Eggebrecht (1990) 1929. In: ebd.

⁴⁷¹ Flake (1990) 1929. In: ebd., 140.

⁴⁷² Eggebrecht (1990) 1929. In: ebd., 108.

⁴⁷³ Vgl. ebd., 109.

quenz bedeute dies den Zusammenbruch des Staates.⁴⁷⁴ Die Befürchtung, die Neue Frau greife das Patriarchat an, ist gesellschaftlich derart präsent, dass die Autoren konkret auf diese Sorge eingehen. Diesbezüglich führen sie dem Leser entweder seine Vorurteilshaftigkeit vor Augen⁴⁷⁵ oder versuchen ihn durch Aussagen zu besänftigen, dass „weder gemeint ist, die Frau könne von nun an allein die Welt in ihrer Bahn lenken und das Leben dazu, noch auch das Weibliche sei an sich zur Weltordnung geeigneter als das Männliche oder es sei lebensnaher oder lebensreifer.“⁴⁷⁶

Das Gros der Texte durchzieht ein kritischer Subtext. Eine anfängliche Aufgeschlossenheit weicht der Unsicherheit oder dem Bedauern. Panisch wird in die Zukunft geblickt. Unter dem Deckmantel der Fürsorge wird der Wunsch geäußert, die Frau solle die alten Ideale nicht vergessen und sich der Vorteile von Weiblichkeit in ihrer Anderswertigkeit (Leo Matthias) bewusst werden. Die der Neuen Frau zugeschriebene verheerende Macht lässt sie zur Femme fatale werden. Jedoch gilt gleiches für den modernen Frauentyp der 1920er Jahre wie schon für das verhängnisvolle Frauenbild der Kunst des Fin de Siècle: die Macht ist hier wie dort bloß Projektion, die aus der Richtung des verdrängenden Mannes, die Frauengestalten treffen.

In den nachfolgenden Unterkapiteln wird die Umsetzung einer bedrohlichen Weiblichkeit in der bildenden Kunst untersucht und nach ihren verschiedenen inhaltlichen Wurzeln gegliedert:

Das Kapitel 4.1.1 nimmt die reale Situation der Konkurrenz zwischen Mann und Frau auf. Anton Räderscheidts Gemälde thematisieren das Geschlechterverhältnis und die emotionale Konsequenz für das Paar, die der Wettstreitsituation innewohnt. Seine Frau Marta Hegemann, selbst Künstlerin, setzt sich vor allem mit der veränderten Rolle der Frau auseinander, die an neue Herausforderungen geknüpft ist und mit alten Bürden zu kämpfen hat. Hanna Nagel befindet sich in vergleichbarer Situation wie Räderscheidt und Hegemann, da auch sie eine Künstlerehe führt. Ihre Zeichnungen prägt ein Empfinden von einem geschlechtlichen Gegeneinander. Neben den drei neusachlichen Künstler und Künstlerinnen formuliert die surrealistische Künstlerin Leonor Fini Bilder bedrohlicher Weiblichkeit. In vergleichbarer Art wie Räderscheidt gestaltet sie ein geschlechtliches Ungleichgewicht, indem sie weibliches Erstarken in ein Verhältnis zu männlicher Demut setzt. Die Darstellungen beider erinnern an die der Umkehrung der Geschlechterrollen durch die Figuren Simson und Delila im Kapitel 3.1.1.

⁴⁷⁴ Vgl. Huelsenbeck (1990) 1929. In: ebd., 34f.

⁴⁷⁵ Vgl. Vring, von der (1990) 1929. In: ebd., 55.

⁴⁷⁶ Hollander, von (1990) 1929. In: ebd., 44f.

Die Werke des Kapitels 4.1.3 demonstrieren eine scheinbar unanfechtbare, ruhende weibliche Übermacht und stehen damit in der Tradition der Triumphierenden des Fin de Siècle aus dem Kapitel 3.1.4. Beide Kapitel scheinen Bilder eines Endzustandes anzubieten: hier wird nicht mehr gekämpft – eine matriachale Geschlechterordnung ist unanfechtbar.

Kapitel 4.1.2 besitzt keine Entsprechung in Teil I, dem des Fin de Siècle. *Das Klischee* geht aus dem Femme-fatale-Thema des 19. Jahrhunderts erst hervor. Der zeitliche Abstand zu dem historischen Bild lässt einen reflektierenden Blick darauf werfen, der es hinterfragt oder aber klischeehaft darauf zurückgreift.

Der Visualisierung weiblicher Bedrohung wird in der Kunst nach dem Ersten Weltkrieg ein weiteres inszenatorisches Moment beigelegt: auf die Vagina dentata wird durch das Exponieren der Vulva hingewiesen. Diese Demonstration attackiert sittliche Zucht und sagt dem Phallus in der Kunst den Kampf an.

4.1.1 DIE KONKURRENTIN (ANTON RÄDERSCHIEDT, HANNA NAGEL, MARTA HEGEMANN, LEONOR FINI)

Eine geschlechtliche Konkurrenzsituation kommt auch in den Bildwerken des 20. Jahrhunderts besonders stark in Paardarstellungen zum Ausdruck und erinnert an den proklamierten, aber unrealen Geschlechterkampf des 19. Jahrhunderts. Mit dem 20. Jahrhundert allerdings scheint er, da Mann und Frau den Arbeitsplatz teilen, Realität zu werden.⁴⁷⁷ Aus der Rivalität, wäre eine Umkehrung der Geschlechterpositionen als Folge denkbar. Eine solche Konsequenz führt Anton Räderscheidt in seinen *Sportbildern* vor.

⁴⁷⁷ Vgl. Frevert (1986), 171f.: „obwohl die weibliche Erwerbsquote kaum gestiegen war – von 34,9% 1907 auf 35,6% 1925 –, setzte sich in der Öffentlichkeit der Eindruck fest, daß Frauen stärker als vor dem Ersten Weltkrieg in die ‚objektive Kultur‘ einbezogen seien.“ Dieser Eindruck entsteht dadurch, dass eine Verschiebung des weiblichen Erwerbsprofils stattfindet (vgl. ebd., 172). Frauen arbeiteten seltener in der wenig präsenten Haus- und Landwirtschaft und setzten ihre Arbeitskraft stattdessen in Industrie, Handwerk und im Dienstleistungssektor ein, wo sie nicht nur für den eigenen Ehemann, sondern auch für die männlichen Kollegen und Kunden sichtbar waren. Das Medieninteresse galt diesen „[h]eißdiskutierte[n] Prototypen weiblicher Emanzipation [...], die als Kinder der neuen Zeit gefeiert oder, je nach Weltanschauung, gescholten wurden. In den Sekretärinnen, Stenotypistinnen und Verkäuferinnen schien die Modernität des Weimarer Systems augenfällig zu werden, und auch die zahlenmäßige Entwicklung [...] rechtfertigte das ausgeprägte, aber nicht gleichgerichtete Interesse an diesem Frauentyp der ‚neuen Sachlichkeit‘.“ (Ebd.)

Anton Räderscheidts Interpretation des zeitgenössischen Geschlechterverhältnisses weist in unterschiedliche Richtungen, die an drei Werkserien ablesbar sind. In den *Sportbildern* dominiert die Frau. Die zeitgleich gefertigte Serie *Maler und Modell*, ab 1926, kehrt das Geschlechterverhältnis wieder zu einer männlichen Superiorität um. In der frühen Werkserie *Einsame Paare* setzt der Künstler ein ebenbürtiges, dabei aber emotionsloses Verhältnis um. Räderscheidt formuliert also ebenso Ab- wie Gegenbilder der übermächtigen Frau. Gerade die Parallelität konträrer Bildinhalte veranschaulicht eine männliche Unsicherheit, die aus der neuen Konkurrenzsituation resultiert. Die ständige Bearbeitung des Paarthemas und dessen verschiedenartige Ergebnisse deuten „auf eine ständige Suche nach Selbstdefinition und Standortbestimmung auch in Räderscheidts eigener Beziehung [...]“.⁴⁷⁸ Die Unentschlossenheit birgt Gefühlspolaritäten wie Hass und Liebe, Verehrung und Verachtung sowie die Sehnsucht nach sowohl Macht als auch Unterwerfung. Mit Marta Hegemann hat Räderscheidt eine eigenständige Partnerin an seiner Seite, die eine neue männliche Position herausfordert, da sie die alte ins Wanken bringt. Ihre Selbstständigkeit macht sie zur realen Konkurrentin.⁴⁷⁹ Aus der Spannung, die ihr persönlicher und der allgemeine weibliche Emanzipationsanspruch aufbauen, wachsen seine emotionale Zerrissenheit und Ängste, aus der der Maler auch die Kreativität und werkbestimmende Thematik seiner Malerei schöpft. Charakteristika der *Femme fatale* – insbesondere die Kernpunkte weibliche Übermacht und Erotik – finden sich in den *Sportbildern* wieder.

In den Jahren 1925 bis 1930 integriert Räderscheidt das Paarthema in Darstellungen von Sportausübungen. Mehr als wegen der Sportmotivik selbst wählt der Künstler den thematischen Kontext zum einen seiner Aktualität wegen, da Sport zum gesellschaftlichen Massenphänomen der 1920er Jahre avanciert und dessen Ausübung nun auch der Frau zugestanden wird.⁴⁸⁰ Zum anderen impliziert die Wettkampfassoziation Rivalität.⁴⁸¹ Es ist die Verbildlichung des Geschlechterkampfes, den Räderscheidt symbolhaft mit dem Boxring ins Bild fasst. Waren Sport und Wettkampf einst nur dem Mann zugestanden und rein männlich konnotiert, gewinnen Sportgeräte im Zusammenhang mit der Frau, weibliche Sportaktivität und das Trainieren des Frauenkörpers, der

⁴⁷⁸ Walter (1991). In: Germanisches Nationalmuseum (Hg.) (1991), 294.

⁴⁷⁹ Vgl. Reinhardt (2000). In: Berger (Hg.) (2000), 307.

⁴⁸⁰ Marta Hegemann selbst ist examinierte Zeichen- und Sportlehrerin.

⁴⁸¹ Vgl. Heusinger von Waldegg (1979). In: Pantheon (Jg. 37, 1979), 64; Walter (1991). In: Germanisches Nationalmuseum (Hg.) (1991), 293.

damit an Kraft gewinnt, sinnbildlichen Gehalt. Sie sind Metaphern für die weibliche Emanzipation.

In dieser Reihe steigert der neusachliche Künstler im Vergleich zu der Serie *Einsame Paare* den Eindruck von Unvereinbarkeit zwischen Mann und Frau und von Distanz zwischen ihnen. Dem mit dunklem Anzug bekleideten Mann steht eine gänzlich entkleidete Frau gegenüber, wodurch das Paar ungleich auseinanderdriftet. Der Helligkeitswert entzweit – „[d]as Pechschwarze des Mannes“ kontrastiert mit der „Mondhelle der Frau“.⁴⁸² Körperachsen, Körperhaltung und Blickrichtungen treiben auseinander. Seine geschlossene, verschränkte und lineare Form kontrastiert mit ihrer geöffneten, raumgreifenden und runden.

Sportliche Aktivität ist bei Räderscheidt allein an die Frau gebunden. Nur sie wird mit entsprechenden Requisiten ausgestattet: Tennisschläger (*Tennisspielerin*, 1926), Barren (*Akt am Barren*, 1925), Trapez (*Akt am Trapez*, 1929), Boxring (*Die Schönheitskönigin*, 1930) oder Balancestab (*Drahtseilakt*, 1929). Der Mann wird nicht involviert. Sein steifes Auftreten, das die Strenge des Anzugs betont, ist mit Aktivität unvereinbar. Ihre Tatkraft verstärkt die Geschlechtertrennung, da seine Passivität dem entgegenläuft. Die Gerätschaften trennen die beiden Geschlechter schließlich auch räumlich – der Tennisplatz grenzt ihn aus, der Barren hält ihn auf Abstand, der Boxring ist durch ein Geländer umzäunt, das Balanceseil durchtrennt die Aktionsorte und das Trapez rahmt die Frau ein und infolgedessen den Mann aus. Diese Bildkomposition zusammen mit der Körpersprache und-bekleidung lassen den Mann die Rolle des scheinbar unbeteiligten, unbedeutenden und passiven Beobachters einnehmen, während die Frau in ihrer Aktivität und Präsenz Blickfang ist und das Geschehen lenkt. Durch ihre Voluminösität dominiert sie Bild und Mann.

Weibliche Erotik wird bezüglich der *Sportbilder* kontrovers diskutiert. Horst Richter bestimmt das Mann-Frau-Verhältnis als „vollkommen frei [...] von erotischen Anspielungen oder gar lasziven Nebentönen“⁴⁸³, Hans-Jürgen Maes teilt diese Ansicht und kann den Sportbildern trotz der aggressiven Zurschaustellung der weiblichen Sexualität keine erotische Wirkung abgewinnen.⁴⁸⁴ Günter Herzog dagegen nimmt eine „rätselhafte wie erotische“⁴⁸⁵ Spannung in den Bildern wahr, welche Ulrich Gerster gar als entscheidendes Element hervorhebt: „Ihr ‚unerbittliches Nacktsein‘ im Gegensatz zum in seinem Anzug eingekapselten Mann, vor allem aber das ‚Geöffnete und Ge-

⁴⁸² Franz Roh, Räderscheidt - Zwei Menschen. In: Das Kunstblatt (4/1930). Zit. nach: Gerster (1992). In: Kritische Berichte (4/1992), 42.

⁴⁸³ Richter (1972), 20.

⁴⁸⁴ Vgl. Maes (1993). In: Schäfke/Euler-Schmidt (Hg.) (1993), 14.

⁴⁸⁵ Herzog (1991), 39f.

winkelte‘ ihres Körpers lassen sie als erotisches Objekt erscheinen. Denn geöffnet sind ihre Schenkel, dem Betrachter (und dem Mann im Bild) ist ihr Geschlecht offenbar. [...] ‚Unerbittlich‘ ist nicht nur ihr Nacktsein, ‚unerbittlich‘ ist auch ihr Dargebotensein.“⁴⁸⁶ Um seine These zu untermauern, verweist Gerster auf ein Gedicht von Joachim Ringelnatz aus dem Jahr 1920, dessen Verse die erotische Aufladung des Turnerinnenmotivs paraphrasieren.⁴⁸⁷

Obwohl das Nacktsein der Frau eine erotische Atmosphäre schafft und die geöffnete Beinstellung zu weiterem Phantasieren einlädt, entzieht sich die Darstellung zugleich einer Sinnlichkeit durch ihren Ausdruck von Härte. Der Mimik ist nichtssagend, der Körper hölzern und die Haut erscheint wegen der harten Schattierung unbeweglich, wie Metall. Das irritiert den Betrachter und stößt ihn von der Frau ab, da sie ohne die weichen, weiblichen Züge unmenschlich maschinenhaft erscheint. Ihre breite Beinstellung verweist auf die Vulva, die hier nicht durch züchtig geschlossene Beine im Verborgenen liegt. Das Scherenartige wirkt aggressiv und unerbittlich und löst den Gedanken aus, dass die Beine zur männlichen Kastration geöffnet sind. Damit wird auf die angsteinflößende Vorstellung von der *Vagina dentata* angespielt. Diese Maschinenfrau ist sich ihrer Sexualität bewusst, weiß um ihre Macht und setzt sie gewissenlos ein.

Eine derartige Vision, in der Frau und Maschine verschwimmen, bringt der Filmregisseur Fritz Lang 1927 mit *Metropolis* auf die Kinoleinwand, in welchem ein Maschinenvamp bedrohlich in das Menschendasein eingreift. Lang greift mit der Maschinen-Maria das Bild einer *Femme fatale* auf. Emotionslos-entmenschlicht und berechnend verführt sie die Bourgeoisie, mitunter auch mithilfe ihres (tanzenden) Körpers. Der Anblick versetzt die männliche Masse in blinde Ekstase und führt schlussendlich die Apokalypse herbei. In der anschaulichen Mechanisierung schreibt Fritz Lang der modernen *Femme fatale* ein zeitgemäßes optisches Merkmal zu, das sich ebenso in der Kunst widerfindet.

Das dargelegte Ungleichgewicht zwischen den Geschlechtern in den *Sportbildern* Anton Räderschiedts gleicht dem Simson und Delila-Schema: er ist passiv, schwach und besiegt, sie dagegen aktiv, stark und überlegen. Ihre sichtbare Körperspannung ist von Max Liebermanns und Alexander Opplers Delila bekannt, bei Räderschiedt aber derart gesteigert, dass die Frauenfigur im Gesamten unflexibel erscheint und deswegen an Menschlichkeit einbüßt. Allerdings gilt das Maschinenhafte, betrachtet man seine Strenge, nicht weniger für den Mann sowie generell eine emotional nüchterne Darstellung des Menschen typisch für die Neue Sachlichkeit ist. Kompositorisch

⁴⁸⁶ Gerster (1992). In: Kritische Berichte (4/1992), 45.

⁴⁸⁷ Vgl. Gerster (1992). In: Kritische Berichte (4/1992), 45.

ähneln die *Sportbilder* darin, dass die Frau den höchsten Punkt im Bild besetzt und in ihren Ausmaßen den Raum dominiert, den Bildwerken des Fin de Siècle und greift die typische Darstellung der umgekehrten Geschlechterrollen auf.

Eine Darstellung wie *Tennispielerin*, 1926, erinnert wegen ihrer stehenden und deswegen überraschenden Position an die Umsetzung der Triumphierenden wie sie auf Franz von Stucks *Judith und Holofernes*, 1926, oder auf Albert von Kellers *Die Liebe*, 1907, zu sehen ist. Hier aber begibt sie sich nicht in Siegerpose, indem sie die Waffe oder die Trophäe präsentiert, die Arme in die Hüfte stemmt oder das Bein auf das zu Boden liegende Opfer stellt. Vergleichbar mit Jean Delvilles *Idol of Perversity*, 1891, degradiert *Die Schönheitskönigin*, 1930, durch ihre erhöhte Podestposition den Betrachter auf einen unterwürfigen, sie anbetenden Standpunkt. Die Gesichtslosigkeit der Männer unterstreicht deren Bedeutungslosigkeit gegenüber der Frau und ist ein inszenatorisches Mittel, das ebenfalls der Malerkollege des Jugendstils, Gustav Klimt, mit der Verschattung von Holofernes' Gesicht in *Judith I*, 1901, angewendet hat.

Im Vergleich zu den Beispielen des Fin de Siècle ist bei Räderscheidt das körperliche Verführspiel stark zurückgenommen. Dieser Frauenkörper wiegt sich nicht lasziv. Die Frauenfigur ist zwar nackt, die erotischen Reizpunkte sind aber nicht hervorgehoben, eine Schambehaarung fehlt gänzlich – der nackte Körper ist hier mehr Drohung denn Reiz.

Während Delila in den Beispielwerken sich konkret auf Holofernes bezieht, indem sie ihn fokussiert oder Körperkontakt herstellt, schenkt die Frau in dem neusachlichen Beispiel dem männlichen Antagonisten im Bild keinerlei Aufmerksamkeit. Obwohl die weibliche Übermacht zwar aus der Relation zu dem männlichen Gegenüber im Bild hervorgeht, gilt sie nicht ihm allein. Hauptinteresse der Frauenfigur ist hier offenbar nicht der Mann, sondern das Raumnehmen und das Aktivwerden und damit Selbstbestimmung. Ihr Blick geht aus dem Bild heraus, mitunter richtet sie ihn auf den externen Betrachter (*Tennispielerin*, *Die Schönheitskönigin*). Dadurch löst sie sich vom bildinternen männlichen Gegenüber, der selbst nur wirkungslos zusehen kann.

Die Frau in den *Sportbildern* Räderscheidts ist eine moderne *Femme fatale*. Wie Delila für Simson ist sie des Mannes Verhängnis. Erotik und Übermacht werden ins Bild gerückt. Gleichwohl ist der Unterschied zu den Bildwerken des Fin de Siècle unverkennbar: Ihre Starre fügt sich nicht den lustvollen Blicken des Betrachters.

Räderscheidt zeigt eine Neuformulierung der klassischen *Femme fatale*, bei welcher verschiedene Einflüsse zusammenkommen. Günter Herzog stellt dazu treffend fest: „In einer Synthese von Anlehnungen an die *femme fatale*, die *femme enfant*, das sportliche *girl* und den *flapper*, jene ›kes-

sen, pseudoemanzipierten Modetypen der zwanziger Jahre, an die steinernen Musen der *pittura metafisica* und die frisch geschlüpften Gottesanbeterinnen des Surrealismus hat Räderscheidt eine neue und seltsam idealisierte Art des androgen, puppen- und maschinenhaft künstlichen Vamps geschaffen, eine verhängnisvolle automatische Alraune, die nach seinen Worten ‚alle Feinde des Mannes in sich vereinigt‘.⁴⁸⁸

Der Konkurrenzgedanke zwischen den Geschlechtern bestimmt auch das Werk von Hanna Nagel. Die Ausgangslage ist der von Anton Räderscheidt und Marta Hegemann vergleichbar, da sowohl Nagel als auch ihr Partner, der Maler Hans Fischer, in der Kunst nach Erfolg streben. Wie Räderscheidts erzählen genauso Nagels Arbeiten von Ängsten oder Sehnsüchten und lassen eine Wut nachspüren, die bei Nagel aus weiblicher Perspektive geschildert wird. Die Belastung durch die Mehrfachrollen, die von der modernen Frau geleistet und bedient werden müssen, bedingt Frustration. Neben Partnerin und Mutter ist sie nun auch Ernährerin, Künstlerin, Kollegin und zugleich Konkurrentin. Im Unterschied zu dem Räderscheidtschen Mann, der resigniert, tritt bei Nagels Frau ein wütender weiblicher Aktionismus zutage.

Auf einer unbetitelten Zeichnung aus dem Jahr 1930 steht der Mann auf einem Podest hoch über der sich am Boden befindenden Frauengestalt, einer Herrscherstatue gleich. Um seine Schultern ist ein Hermelin gelegt und auf seinem Kopf glänzt eine Krone. Untätig hat er die Hände in den Hosentaschen vergraben. Die überhöhte Position und die Attribute, die ihn bekleiden, kennzeichnen ihn als Machthaber. Die Hände in den Taschen weisen ihn als Müßiggänger aus und betonen eine Passivität, womit das Männlichkeitskonzept dem Räderscheidts gleicht. Die Diskrepanz zwischen patriarchalem Herrschaftsanspruch und rechtfertigender Leistung, zwischen Anmaßung und Können,⁴⁸⁹ „weckt die Mordlust ‚neuer Frauen‘“⁴⁹⁰: Mit einer Pistole bewaffnet tritt die Frau an den Pfeiler heran, um die Waffe auf den Mann zu richten und ihn vom Sockel zu schießen. Der Mann fällt rücklings, starr wie eine Puppe, von seinem erhöhten Standpunkt. Die Krone rutscht vom Kopf.

Hanna Nagel geht es nicht um den Reiz der *Femme fatale*. Zwar erschießt die Frau kaltblütig den Mann und vermittelt dadurch eine ähnliche emotionale Grausamkeit wie Judith gegenüber Holofernes, nicht aber kommt hier der weibliche Körper zum verführerischen Einsatz. Nagel ist

⁴⁸⁸ Herzog (1991), 39.

⁴⁸⁹ Vgl. Berger. In: dies. (Hg.) (2000), 345.

⁴⁹⁰ Ebd.

daran gelegen, eine Ungerechtigkeit anzuprangern und ihrer Wut darüber Raum zu geben. Sie skizziert eine Frau, die sich widersetzt und Selbstbehauptung anstrebt. Dem aber soll keine Erotik anhaften. Keinerlei Anspielung auf nackte Haut und keine kokette Mimik sind gegeben, stattdessen wird mit dem weiten Malerkittel und dem praktischen Kurzhaarschnitt eine betont zweckmäßige und wenig glamouröse Einkleidung ihrer Protagonistin hervorgehoben. Die Ausstattung unterstreicht die Berufstätigkeit; Hanna Nagel möchte als Künstlerin ernstgenommen werden, nicht als *Femme fatale* auftreten.

Marta Hegemann kommentiert mittels ihrer Kunst ebenfalls das neue Geschlechterverhältnis sowie die Probleme, denen die Neue Frau gegenübergestellt ist. Genauso wie die Gemälde ihres Ehemannes oder die Zeichnungen Hanna Nagels bestimmen Hegemanns Œuvre persönliche Auseinandersetzungen, die in einer patriarchal bestimmten Gesellschaft politisch verstanden werden wollen.⁴⁹¹ Hegemann entwickelt dazu eine bildhafte Ikonographie, die sie wie Vokabeln einsetzt und ihre Werke regelrecht lesbar macht.⁴⁹²

In ihren Werken lässt sie die moderne Frau aus dem Rahmen gesellschaftlicher Konventionen, Rollenzuweisungen und kirchlicher Obrigkeit heraustreten. Die in den Werken vermittelte Folge ist der Ausschluss aus der gesellschaftlichen Gemeinschaft und damit die Isolation. Das Ergebnis gleicht also dem ihres Mannes: bildbeherrschend ist eine Stimmung von Einsamkeit. Hegemann zeigt die konflikthafte Disposition der modernen weiblichen Möglichkeiten auf: „Als Frau strebte [sie] [...] Gleichberechtigung an, als Mutter war sie in eine feste Rolle gebunden, als Intellektuelle war sie eine gebildete, belesene Frau, [...] als Künstlerin war sie selbstständig und begabt.“⁴⁹³

Eindeutige Merkmale der *Femme fatale* weisen die Frauengestalten auf den Aquarellen *Ohne Titel (mit Vorhang)* und *Ohne Titel (Akt mit Schwan)*, beide aus dem Jahr 1927, auf.

Die Frauenfiguren beider Zeichnungen sind in die Bildmitte gesetzt und überspannen in Größe nahezu die gesamte Bildhöhe. Gebieterisch ist jeweils das rechte Bein auf einen Säulenstumpf gestellt.⁴⁹⁴ Unter ihren Füßen liegt ein kleiner Untersatz, der ideelle Begrenzung symbolisiert.⁴⁹⁵

Ein aufgeschlagenes Buch – Signum der Weisheit, Gelehrtheit und Bildung – liegt in *Ohne Titel (mit Vorhang)* in dem abgesteckten Bereich. Auf beiden Zeichnungen scheint ein steinernes

⁴⁹¹ Vgl. Schultz, Die Kunst ist ein Gleichnis. In: Das Verborgene Museum e. V. (Hg.) (1998), 15.

⁴⁹² Vgl. Breitling. In: ebd., 5; Berents. In: Euler-Schmidt (Hg.) (1990), 62.

⁴⁹³ Berents. In: Das Verborgene Museum e. V. (Hg.) (1998), 18.

⁴⁹⁴ Diese Pose nimmt auch die *Duchesse da la Salle* von Tamara de Lempicka ein (Kap. 4.1.3). Damit bildet Lempicka der Herzogin in der Art typischer Herrscherbildnisse ab.

⁴⁹⁵ Die Deutung der Objekte lehnt sich an den Aufsatz von Catharina Berents, Vor der Stadt, an. In: Das Verborgene Museum (1998), 17-19.

Kreuz die Frauenfigur regelrecht zu bedrängen und steht stellvertretend für die kirchliche Obrigkeit. Das kurze weiße Kleid der Frauenfigur auf *Ohne Titel (mit Vorhang)* bedeckt die Beine nur bis zur Hälfte des Oberschenkels, das Dekolleté ist tief ausgeschnitten und gibt damit, wie schon die Kürze des Kleides, viel nackte Haut preis. Die rechte Hand befindet sich auf Höhe des weiblichen Geschlechts, zwischen ihren Fingern hält sie eine Zigarette. Der linke Arm verbirgt sich hinter dem Rücken, wo die Hand einen langen Stock hält, dessen Enden sich nicht hinter dem Oberkörper verbergen lassen. Die Betrachterhöhe ist gleich der ihres Geschlechts, so dass er zu ihrem Gesicht aufblicken muss. Insgesamt strotzt die Frau auf diesem Aquarell vor Selbstbewusstsein. Ihre triumphierende Pose steht für einen solchen Eindruck ein, unterstützt von der Zigarette als Signum der emanzipierten Frau und dem Stock, der sie zur dominierenden Dompteuse macht. Zudem will die „gebieterische“ Geste, mit der die Frau mittels der zigarettehaltenden Hand ihre Scham bedeckt, als „unmissverständliches Zeichen für die Selbstbestimmung über ihre Sexualität“⁴⁹⁶ gedeutet werden. Ihr Haupt zeigt sich ebenso wie auf der zweiten Zeichnung *Ohne Titel (Akt mit Schwan)* glatzköpfig. Der kahle Schädel löscht das typische Signum von Weiblichkeit, die langen Haare, aus. Demgegenüber betont Hegemann aber dezidiert Femininität durch die Frauenkleidung mit kurzem Bein und tiefem Dekolleté, durch die Gesichtszüge mit dem schmalen Mund und den betonten Augen sowie durch die Körpersilhouette, die die Brust hervorhebt, die Taille verjüngt und die langen Beine in schmalen Fesseln und kleinen Füßen enden lässt. Infolgedessen irritiert das kahle Haupt auf dem zarten femininen Körper. Es ist Mittel des Schocks.⁴⁹⁷

An das weibliche Haar ist eine starke Symbolik geknüpft, die in den 1920er Jahren in Anbetracht der Neuen Frau, für welche der kurze Bubikopf oder sogar der männliche Etonschnitt in Mode kommt, diskutiert wird. Heinrich Eduard Jacob nimmt dies zum Anlass seines Essays *Haarschnitt ist noch nicht Freiheit*, in welchem er die zeitgenössische Haarmode der Neuen Frau thematisiert. Jacob zufolge fiel das lange Haar nicht aufgrund modischer Willkür. Es habe symbolischen Wert und Tragweite: „[E]s fiel nicht nur ein Bestandteil, sondern das Sinnbild der Fesselung.“⁴⁹⁸ Wenn auch das gekürzte Haar spontan eine Befreiung suggeriert, werde sich nach Jacob die Annahme nicht bewahrheiten. Die Frau emanzipiere sich zwar von weiblichen Rollenvorlagen, schultere sich stattdessen aber männliche Unfreiheit auf. Das geschorene Haar sei Insigne eines Sklavensta-

⁴⁹⁶ Reinhardt. In: Berger (Hg.) (2000), 312.

⁴⁹⁷ Auch Anton Räderscheidt gestaltet in der Reihe *Maler und Modell* das weibliche Modell mit Glatze. Mit den Aquarellen aus dem Jahr 1927 geht Hegemann bezüglich des Motivs des kahlen Schädels ihrem Mann voran, der erst ab 1928 (mit *Maler und Modell*, 1928) den Glatzkopf als Signum einsetzt.

⁴⁹⁸ Jacob. In: Huebner (Hg.) (1990) 1929, 112.

tus.⁴⁹⁹ So lege die Frau mit der Vermischung der Geschlechtsmerkmale wie den kurzen Haaren weibliche Privilegien nieder und gebe insbesondere ihr „großes Machtmittel auf: den Mann als Frau zu beherrschen.“⁵⁰⁰ Der Fetisch der weiblichen Haarpracht ist gekürzt wirkungslos.⁵⁰¹

Als Ausdruck des Verlusts betrachtet auch Silke Schultz die weibliche Glatze. „Der Preis für eine in dieser Weise aufscheinende Selbstbehauptung ist offenbar eine Enterotisierung – der kahle Schädel –, der Verzicht auf sexuelle Freiheit“⁵⁰². Unbestreitbar ist die Erotik durch die Glatze eine andere als würde langes Haar ihren Körper umspielen. Das bedeutet aber nicht, dass sie ausgelöscht ist genauso wenig wie das kahle Haupt an den Verzicht auf sexuelle Freiheit gebunden ist. Die Frauenfigur auf *Ohne Titel (mit Vorhang)* wird betörend gestaltet und zeigt erotisches (Selbst-)Bewusstsein. Die Glatzköpfigkeit ist hier weniger Sinnbild von Verlust oder Schwäche als mehr ein bewusster Verzicht auf die Instrumentarien einer vom männlichen Künstler inszenierten weiblichen Erotik.

Der Freiheitsdrang der Frauenfigur auf *Ohne Titel (mit Vorhang)* wird beschränkt durch den bedrohlich in den Raum ragenden schwarzen Vorhang – eine Chiffre für die Tabubereiche,⁵⁰³ die sittlichen und konventionellen Schranken, die die Frau begrenzen. So steht auch das Kreuz, das an die von Kirche und Religion hochgehaltene konservative Frauenrolle gemahnt, den Frauen beider Zeichnungen im Rücken.

Das Frauenbild der *Femme fatale* wird in dem kühl dominierenden und auf den Betrachter abschätzig wirkenden Habitus, der mit dezidiert erotischer Ausstrahlung zusammenkommt, gespiegelt. Diesem für die *Femme fatale* Typischen fügt Hegemann aber neue Aspekte hinzu. Sie blickt reflektierend auf die weibliche Erotik und bezieht die Grenzen ihrer Möglichkeiten ein. Erotik ist nach Hegemanns Bildern zwar Machtmittel, aber zweischneidig. Der Einsatz zieht Selbstverletzung nach sich und ist nur begrenzt, unter externen Beschränkungen wirksam. Auf *Ohne Titel (Akt mit Schwan)* bedroht der große Vogel die nackte Frauenfigur, er steht für sexuelle Brutalität. Überdies ist ein Arm zu einem Stumpf gekürzt, der ihre Handlungskompetenz beschneidet. Tradition, Kirche, Konvention, Rollendenken und -erwartungen engen die Frauenfiguren ein. Die Künstlerin bricht mit der typischen weiblichen Erotik der männlichen Kollegen des *Fin de Siècle*: mit dem Minikleid verschärft sie die in den 1920er Jahren schon gewöhnungsbedürftigen waden-

⁴⁹⁹ Vgl. ebd.

⁵⁰⁰ Ebd., 114.

⁵⁰¹ Der Fetischcharakter des Frauenhaares beschwört auch Richard von Krafft-Ebing in *Psychopathia Sexualis*: Krafft-Ebing (1997) 1912, 20.: „Schönes Haar ist ein mächtiger Fetisch für viele Männer. Schon in der Sage von Loreley, die Männer ins Verderben lockt, erscheint das ‚goldene Haar‘, [...], als Fetisch.“

⁵⁰² Schultz, „Malerei ist die Balance zwischen Himmel und Hölle“. In: *Das Verborgene Museum* (Hg.) (1998), 25.

⁵⁰³ Vgl. ebd.

freien Röcke und der Ausschnitt zeigt nicht nur das Dekolleté, sondern bietet den Blick auf nackte Haut bis zum oberen Bauch. Der Schlagstock in der Hand impliziert aggressives Verhalten und lässt gebieterischen Einsatz vermuten. Diese Erotik ist herausfordernd. Und sie ist selbstbestimmt. Die Frau nämlich lenkt und verwaltet sie, indem Grenzen aufgezeigt werden, die die Hand vor der Scham und der Schlagstock hinter dem Rücken deutlich machen, und ein reiner Genuss durch das kahle Haupt gestört wird. Vergleichbar den Frauendarstellungen Räderscheidts drücken auch Hegemanns durch die strenge Pose eine Härte aus. Die weibliche Gestalt auf *Ohne Titel (Akt mit Schwan)* hat gleich den Protagonistinnen ihres Künstlergatten etwas Puppenhaftes oder Steinernes, da das Inkarnat leblos weiß ist, der Körper sich unplastisch flach darbietet und der Armstumpf eine glatte Schnittstelle präsentiert, die nichts mit einer fleischlichen Wunde gemein hat. Der geschwungene Kontrapost der *Triumphierenden* des Fin de Siècle ist im Vergleich weicher und weitaus sinnlicher (Albert von Keller, *Die Liebe*; Franz von Stuck, *Judith und Holofernes*) und relativiert die Kaltblütigkeit der Tat. Hier nun soll die Kühle nicht zurückgenommen werden, sie scheint Signum und Bürde der Neuen Frau zu sein.

Eine andere Stimmung als die nüchterne, emotionsleere Steifheit der Neuen Sachlichkeit vermitteln die Gemälde von Leonor Fini. Mitte der dreißiger Jahre lässt sich die in Buenos Aires geborene und im italienischen Triest aufgewachsene junge Künstlerin in Paris nieder, wo sie mit den Surrealisten bekannt wird. Sie tritt zwar nie offiziell ihrem Kreis bei – die Missachtung der Autonomie der Frau durch Breton war Grund der Ablehnung⁵⁰⁴ – doch entsprechen ihre träumerisch-phantastischen Gemälde dem surrealistischen Konzept. Sie erschafft mythische Bildwelten, in denen Weiblichkeit über den Mann herrscht. Neben ihm tritt sie stark, selbstbewusst und mütterlich-beschützend auf. Wie Gustave Moreau verkehrt sie für diesen Eindruck die Geschlechterrollen.

Leonor Fini betont, sie trete für eine Welt mit nicht oder nur wenig differenzierten Geschlechtern ein.⁵⁰⁵ Damit hebt sie das Androgyn als Ideal hervor. Theoretisch spricht Fini von ihrer eigenen ‚Zwitter-Natur‘, nämlich ein wenig Mann und ein wenig Frau zu sein.⁵⁰⁶ Praktisch unterstreicht sie diese Geschlechtsdefinition, indem sie das abschließende A aus ihrem Vornamen Leonora streicht und sich geschlechtsneutral Leonor nennt. Aktiv lebt sie eine Bi-Sexualität. Im künstlerischen Bild allerdings vereint sie zwar Natur, Mensch und Tier, unterstreicht jedoch bezüglich der

⁵⁰⁴ Vgl. Jürs. In: dies. (Hg.) (1997), 105.

⁵⁰⁵ Vgl. Bruy. In: Krieger (Hg.) (2006), 114; vgl. auch Jürs. In: dies. (Hg.) (1997), 112.

⁵⁰⁶ Vgl. Jürs. In: dies. (Hg.) (1997), 112.

Frau den Unterschied zum Mann. Sie pointiert den Ausdruck von Weiblichkeit durch die Akzentuierung der langen Haare oder der weiblichen Brüste. Oft kleidet sie die Frauen in lange die Figur betonende Gewänder. Das Beifügen von männlichen Attributen wie zum Beispiel einer Rüstung in *La Chambre Noir*, 1939, schmälert die Wirkung von stolzer Weiblichkeit kaum. In Arbeiten der 1950er Jahre weichen die weiblich-erotisch aufgeladenen langen Haare einer Glatze (*La Gardienne des Phénix*, 1954; *La Gardienne à l'œuf Rouge*, 1955; *L'Amitié*, 1958), während der weibliche Körper geschlechtsbezogen bleibt.⁵⁰⁷ Dagegen reduziert sie für die männliche Figur den Ausdruck von Maskulinität. Vor allem ein weicher, knabenhafter Eindruck wird betont, der sich ins Weibliche zu transformieren scheint. *Sphinx Amalburga*, 1942, und *Chtonische Gottheit belauert einen schlafenden Jüngling*, 1947, geben einen solchen Männertypus wieder. In Erstgenanntem hält eine Sphinx den schlafenden Mann in ihren Armen. Ihr Blick richtet sich liebevoll auf sein feines und sanftes Gesicht. Der nackte, liegende Körper des Mannes ist wenig muskulös ausgeprägt und wegen des Schlafs erschlafft. Sein Genital ist an Größe zurückhaltend, unbedeutend. In *Chtonische Gottheit belauert einen schlafenden Jüngling* ist die Männerfigur vergleichbar: horizontale Ausrichtung, liegend, das rechte Bein angewinkelt, schmaler, dünner Körperbau, „verletzlich, schutzbedürftig und effeminiert“⁵⁰⁸. Hier allerdings verdeckt ein Tuch den Genitalbereich, wodurch mit einer Androgynität kokettiert und eine Zwitteridentität offengehalten wird.⁵⁰⁹ Diese zurückhaltende Männlichkeit im Unterschied zu der präsenten Weiblichkeit und die Umkehrung der Zuschreibungen von aktiver Männlichkeit und passiver Weiblichkeit erinnern an die Werke des Kapitels 3.1.1, *Männliche Kastration oder die Umkehrung der Geschlechter in Simson und Delila* und bedeuten hier ebenfalls eine Entmännlichung. Die Darstellungsweise widerspricht der männlichen Rollenvorstellung von Stärke, Furchtlosigkeit und Beschützertum. Diesem Gedanken folgt Xavière Gauthier, wenn sie ihr Kapitel zum Werk von Leonor Fini mit *Kastration des Mannes* betitelt. Nicht allerdings ist den Werken ein Geschlechterkampf immanent. Dem Sturz des Patriarchats geht keine Dramatik voraus. „Leonor Fini kämpft nicht gegen einen Aggressor. Es

⁵⁰⁷ Jürs definiert die kahlköpfigen Frauenfiguren als „androgynen Wesen par excellence“ (ebd., 112f.) Der kahle Kopf scheint mir weniger Anzeichen des Androgyns zu sein, als vielmehr durch eine Negation verstärkt auf Weiblichkeit zu verweisen. Ebenso wie die Frauendarstellungen Hegemanns beweisen auch Finis Körpermodellierungen – trotz der Kahlköpfigkeit – eindeutige Weiblichkeit. Merkmale wie Busen, weibliche Gesichtszüge oder das lange Kleid werden explizit hervorgehoben. Fini scheint m. E. durch die Kahlköpfigkeit eher Identifikation zu schaffen: eine Besonderheit, die nämlich gerade die ‚Hüterinnen‘ ausmachen.

⁵⁰⁸ Jürs. In: dies. (Hg.) (1997), 114.

⁵⁰⁹ Vgl. Bruy. In: Krieger (2006) (Hg.), 114.

genügt ihr, die Frau so erscheinen zu lassen, wie sie tatsächlich ist, das heißt als Trägerin der sexuellen Macht.“⁵¹⁰

Dagegen wie zum Kampf bereit wirkt die zentrale Frauenfigur in *La Chambre noire*, 1939. Sie nimmt nahezu die gesamte Bildhöhe ein. Die Beine sind standfest hüftbreit aufgestellt, derweil der Blick diagonal aus dem Bild herausgeht und in seiner Konzentriertheit etwas zu fokussieren scheint. Ein Panzer schützt die Brust.

Xavière Gauthier hebt für das Werk *Finis* die beeindruckende Erscheinung der Frau hervor. Schönheit und Unnahbarkeit würden magnetisch wirken, allerdings die Anziehung alsbald einer ängstlichen Einschüchterung weichen.⁵¹¹ Fini konstruiere ein Frauenbild, welches „weit entfernt von dem der ‚Karnickel-Mutter‘ [ist], das von den [sic] bürgerlichen Moral und der Kinderzulage gestützt wird . . . Es ist die Mutter-Göttin, vor der die erwachsenden Männer auf die Knie fallen und beten. [...] Die ‚Weiblichkeit‘ triumphiert ruhig und sicher bei Léonor Fini.“⁵¹²

Ihre Frauenfiguren knüpfen in ihrer erotischen Macht, dem raumgreifenden und selbstsicheren Auftreten und durch ihr anziehendes Erscheinungsbild an klassische *Femme-fatale*-Bilder an. „Wie die Mutter für das kleine Kind, so wirkt die von Léonor Fini gemalte Frau riesengroß. Sie hat gigantische Beine, Füße und Schenkel. Ihre Brüste sind schwer und voll, ihre Hüften breit. Sie ist eine wundersame und erstaunliche Erscheinung, [...]. Aber sie ist eher abwesend als nah, eher beängstigend als anziehend. Und je schöner sie ist, desto unberührbarer ist sie. Ihre Schönheit ist zugleich der Magnet, der die Hand des Mannes anzieht, und der Panzer, der manchmal [...] ihre Brust zielt oder [...] ihr Geschlecht.“⁵¹³

Nicht nur Gauthier würdigt aus feministischer Perspektive das von Fini entworfene Frauenbild, auch Whitney Chadwick unterstreicht eine feministische Bedeutsamkeit. Indem die Surrealistin Frauen – sich selbst, aber auch andere – ins Zentrum ihres Œuvres setze, revoltiere sie gegen die männlich beherrschte Welt und mache ein weibliches Bewusstsein geltend.⁵¹⁴ „[H]ere woman is the warrior. Defended and triumphant, she is presented as an image of power and autonomy.“⁵¹⁵ In

⁵¹⁰ Gauthier (1980), 254.

⁵¹¹ Vgl. ebd., 253f.

⁵¹² Ebd., 254.

⁵¹³ Ebd., 253f.

⁵¹⁴ Vgl. Chadwick (1993), 86f.

Allerdings führt Leonor Fini damit genau das fort, was seit jeher die Kunstgeschichte prägt: die Frau als Motiv und damit als betrachtetes Objekt.

⁵¹⁵ Ebd., 86.

ihrer Kunst sowie in ihrem Leben fülle Fini den Begriff der autonomen, ‚absoluten‘ Frau – „beautiful, imperious and governed by passion.“⁵¹⁶

Kritik an dem Frauenbild, das Fini entwirft, wird seitens der ersten Generation feministischer Forscherinnen nur verhalten geäußert: Roszika Parker und Griselda Pollock bezeichnen zwar das von Fini inszenierte Frauenbild als Rückfall in traditionelle Definitionen der Frau, doch honorieren sie die in den Bildern Finis der Frau zugesprochene Macht, die bislang einzig dem männlichen Künstler attestiert wurde.⁵¹⁷ Im Vergleich zu den neusachlichen Kolleginnen, Hanna Nagel und Marta Hegemann, bringt Fini allerdings kaum neue Aspekte in das Motiv der *Femme fatale* ein und trägt deswegen nicht zu einer Perspektiverweiterung bei. Vielmehr sind diese *Femmes fatales* Ebenbilder der verhängnisvollen Frauen des 19. Jahrhunderts. Diese ‚Fin-de-Siècle-Schönheiten‘⁵¹⁸ passen stimmiger in die Zeit von Gustave Moreau, Franz von Stuck oder Max Klinger als in die Mitte des 20. Jahrhunderts. Wie die älteren Kollegen stattet auch Fini ihre Frauenfiguren mit Macht, Stolz und Selbstbewusstsein aus und verbindet diese Frauen mit einem reizvollen Äußeren, an dem eine erotische Ausstrahlung unterstrichen wird. Die Künstlerin setzt nicht an, mit dem Diktat weiblicher Schönheit zu brechen. Der wesentliche Unterschied zu den Beispielen des *Fin de Siècle* liegt bei Fini also nicht in der Gestaltung des Motivs, also in der Kunst, sondern in dem Künstlergeschlecht. Angesichts der heftigen Kritik die von gleicher Seite dem Motiv der *Femme fatale* entgegengebracht wird, wenn männliche Surrealistenkollegen sie gestalten,⁵¹⁹ scheint das Urteil über das Frauenbild der *Femme fatale* durch das Geschlecht des Künstlers, beziehungsweise der Künstlerin, mitbestimmt. Aus Frauenhand wird das Bild, wie die Rezensionen der Werke Finis erweisen, eher positiv hinsichtlich eines emanzipativen Gehalts gewertet als aus Männerhand.

⁵¹⁶ Ebd., 110.

⁵¹⁷ Vgl. Parker/Pollock (1982), 139. „But none the less they fall back into traditional definitions of woman, silent or silenced, mysterious, chthonic, enigmatic. Yet the way in which Fini combines her images of woman with her own image, woman as alchemist with woman as artist in the rituals of art, can be seen as an attempt to appropriate to woman exactly the divine force [...] that has been the sacred and exclusive attribute of ‘the great male artist’.“

⁵¹⁸ Hille (2009), 104.

⁵¹⁹ vgl. Gauthier (1980), 212: Der engelsgleichen Frauengestalt steht ein Dämon, eine Bestie gegenüber. Abgesehen davon, daß es notwendig zu sein scheint, den Surrealisten beizubringen, daß die Frau ‚weder Engel noch Biest‘ ist, ist anzumerken, daß die zweite Gestalt fast immer in Zusammenhang mit dem Geschlechtsakt auftaucht. Im Bett und nur im Bett wird die Frau gefährlich.“

Über die Frauenreflexion der männlichen Surrealisten urteilt Gauthier abschließend: „Es ist den Surrealisten kaum gelungen, die Gitter zu zerbrechen, die traditionell die Männerwelt und die Frauenwelt voneinander trennen. Sie haben sich geweigert, aus ihrem Körper ein Objekt der Begierde zu machen. Sie haben aus der Frau ein Objekt reiner Kontemplation gemacht. Für eine authentische revolutionäre Bewegung wäre es übrigens nicht darum gegangen, systematisch die Rollen zu vertauschen, was sinnlos wäre, sondern darum, sie durcheinander zu bringen“ (ebd., 213). Das, was Gauthier vorschlägt, vermögen Finis Frauenfiguren allerdings nicht.

4.1.2 EIN KLISCHEE (LEONOR FINI, OTTO DIX, TAMARA DE LEMPICKA)

Wird ein Stereotyp wie die *Femme fatale* massenhaft reproduziert, passiert in der Regel seine Vereinfachung auf das Typische. Wenn es schließlich nicht reflektiert, weiterentwickelt oder an ihm Neues erfunden, sondern nur das Typische kopiert und ständig wiederholt wird, erscheint eine vielleicht ehemals innovative Figur zuletzt bloß als Abklatsch des Veralteten. Dann kehrt sich ein Stereotyp in ein Klischee um (Leonor Fini, *Selbstporträt mit Skorpion*, 1938).

Das Klischee reduziert Typen (oder Menschengruppen, Denkweisen, Redewendungen etc.) zu Schablonen, die zugunsten einer groben Verallgemeinerung eine Differenziertheit vermissen lassen. Es ist „vorgeprägte Wendung, abgegriffenes, durch allzu häufigen Gebrauch verschlissenes Bild, Ausdrucksweise, Rede- und Denkschema, das [...] ohne individuelle Überzeugung einfach unbedacht übernommen wird.“⁵²⁰

Eine klischeehafte Form bietet allerdings auch die Möglichkeit, mittels des schematischen Bildes auf eingefahrene Vorstellungen hinzuweisen und sie in Karikaturen erkennbar zu machen (Otto Dix, *Bildnis der Tänzerin Anita Berber*, 1925; *Liegende auf Leopardenfell*, 1927). Überdies wird sich die Bekanntheit und Beliebtheit eines Klischees zu Nutze gemacht, um zum Beispiel den Verkaufserfolg zu steigern, wie es der Künstlerin Tamara de Lempicka nachgesagt wird. Auch bei dem Klischee droht die dargestellte Weiblichkeit, ohne aber Grauen zu provozieren. Die Drohung bleibt harmlos. Anstatt mit Schreckensvisionen zu warnen, demonstrieren derartige Darstellungen durch die Ironisierung, Historisierung oder Instrumentalisierung mehr die Irrealität der empfundenen Bedrohung.

Die Surrealistin Leonor Fini greift in *Selbstporträt mit Skorpion*, 1938, auf das Muster der verhängnisvollen Frau aus der Kunst des 19. Jahrhunderts zurück und bedient damit zugleich das *Femme-fatale*-Klischee.

Von der Hüfte aufwärts präsentiert sich Fini in einem braunen, langärmligen und hochgeschlossenen Kleid vor schlichtem eintönig-grauem Hintergrund. Die rechte Hand fasst in die Taille, die linke richtet die Handfläche zum Betrachter in die Höhe. Unter dem Falknerhandschuh, den sie an der erhobenen Hand trägt, blitzt das titelgebende Detail auf: der Giftstachel eines Skorpions. Damit lässt Fini zwei Metaphern aus dem Tierreich sprechen: zum einen die Domestikation des wilden Raubvogels unter ihrer Regentschaft, zum anderen die Gefahr durch den todbringenden

⁵²⁰ Wilpert (2001), Klischee.

Giftstachel. Das Kleid ist am rechten Ellenbogen sowie am linken Unterarm eingerissen als habe sich ein Kampf abgespielt. Die waagerechte Fortführung des Kleides am rechten unteren Bildrand gibt zu erkennen, dass das linke Bein auf einen erhöhten, wegen des Bildausschnitts nicht sichtbare Gegenstand aufgestellt ist. Diese Beinpositionierung suggeriert dem Betrachter ein am Boden liegendes Opfer, auf welches sie nun in der Pose des Siegers das Bein positioniert. Das Gesicht ist aus der Dreiviertelsicht zum Betrachter gerichtet, die Augen fokussieren ihn.

Leonor Fini orientiert sich als Malerin an der akademischen Malerei des 19. Jahrhunderts, sowohl motivisch mit dem Bildgegenstand der *Femme fatale* als auch technisch mit der veristischen und akkuraten Malweise, die eine glatte Maloberfläche, weiche Übergänge und eine dunkle Farbpalette auszeichnen. Die Darstellung der *Femme fatale* ist klassisch – ohne aufzufallen, könnte sie sich in das Kapitel *Die Triumphierende* mit den Bildbeispielen des *Fin de Siècle* einreihen. Dass die Surrealistin dieses Frauenbild kritiklos wiederholt, obwohl die *Femme fatale* wegen ihres Lustobjektcharakters umstritten ist, bringt der Künstlerin den Vorwurf von Unreflektiertheit ein.⁵²¹ Für ihre narzisstische Allmachtsphantasie zahle sie „den Preis einer süßlich-verkitschten Selbstdarstellung in ewiger Jugend, die bestimmten Werbe- und Hollywood-Klischees sehr nahekommt.“⁵²² Fini reproduziert das vom Mann entworfene *Femme-fatale*-Bild, das vor allem erotisch und verführerisch ist. Damit trifft Silvia Eiblmayrs Feststellung über die Künstlerinnen Carolee Schneemann, Dorothea Tanning und Remedios Varo genauso auf Leonor Fini zu: sie wiederholen „die ikonographische Tradition der Frau als Objekt des Begehrens – für den männlichen Blick inszeniert.“⁵²³

Anders als Leonor Fini verwendet Otto Dix für seine Frauenporträts das *Femme-fatale*-Klischee. Er überträgt nicht in erster Linie die verführerische Macht der *Femme fatale* des 19. Jahrhunderts auf die dargestellte Frau aus dem 20. Jahrhundert, vielmehr spiegeln seine Frauengestalten stereotypisierte Rollen und machen dem Betrachter mittels der Überzeichnung Mechanismen von Klischees bewusst. Die Überspitzung legt den kritischen Ansatz offen – im Unterschied zu den Arbeiten Finis, die keinen Anhaltspunkt für eine ironische Intention geben.⁵²⁴

⁵²¹ Vgl. Eiblmayr (1993), 167.

⁵²² Ebd.

⁵²³ Ebd., 144.

⁵²⁴ Eine ironische Absicht Leonor Finis anzunehmen, macht keinen Sinn. Zwar schlägt Ursel Bruy diese Interpretationsrichtung ein, doch ist ihre Ansicht, dass Fini das Bild von Weiblichkeit nicht nur der Darstellung ihrer männlichen Kollegen angleiche, sondern übersteigere und dadurch den Rollencharakter derart betone, dass sie die Rolle damit ironisch unterlaufe (vgl. Bruy. In: Krieger (Hg.) (2006), 115f.), nur schwer zu teilen. Silvia Eiblmayr weist diese Interpretationsrichtung entschieden zurück: „Von einer ironischen Brechung ist [...] in

Im Jahr 1925 porträtiert Otto Dix die Tänzerin Anita Berber.⁵²⁵ In der leibhaftigen Person scheint nun auch die Phantasiegestalt der *Femme fatale* Realität zu werden. Über die Person Berber hinaus, berichtet das Porträt von männlicher Projektion und weiblicher Maskerade sowie von dem ausschweifendem Leben der Künstler- und Intellektuellenschaft der Zeit und deren Genusssucht. Der körperliche Verfall zeichnet die Gestalt. Fahles Inkarnat, schlaffe Haut und eingefallene Wangen, das mit übermäßig aufgetragenem Make-up überspielt werden soll, „lassen sie erkennbar als von Sucht gezeichnet erscheinen.“⁵²⁶ Im Naseninneren signalisiert ein auffälliges Rot den Drogenkonsum, gemäß Berbers eigenen Worten: „Ich bin verkommen. Ich schnupfe Kokain. Ich habe schon entzündete Nasenflügel davon, [...]“⁵²⁷

Den anziehenden Körper bewusst demonstrierend, positioniert Dix sie dem Betrachter frontal zugewandt. Als Tänzerin ist vor allem ihr Körper das Instrument, durch welches sie die Aufmerksamkeit auf sich zieht, weshalb Dix hier in besonderem Maße darauf hinweist – „Sie hatte nichts anderes. Ihm [dem Körper] hörig zu sein, mit ganzer Inbrunst, mit aller Leidenschaft, das war ihr Schicksal.“⁵²⁸ Die Reduzierung auf ihren Körper teilt sie mit dem Typus der *Femme fatale*, deren Körper als ihre einzige Waffe im Bild gleichermaßen hervorgehoben wird. Genauso lockt Berber mithilfe des Körpereinsatzes. Die Körperformen werden durch das weich fallende Kleid entsprechend mehr betont als versteckt. Die Brustwarzen heben sich ab, Faltenwurf und Lichtreflektion umspielen die Wölbung des Bauchs und die Scham wird mittels einer Schattierung dunkel abgesetzt. Die krallenartigen Finger, deren Nägel spitz zulaufen und durch gesetzte Lichtreflektionen messerscharf wirken, deuten Raubtierartiges, Animalisches an und warnen vor einer Zusammenkunft. Gleichermaßen ist die durch den überzogenen Kontrapost geschwungene Körperlínie als Hinweis auf Schlangenhaftes zu sehen, das mit Sünde, Versuchung und Verführung sowie Sexualität konnotiert wird. Wurden bei den Frauenfiguren Anton Räderscheidts, Marta Hegemanns oder Victor Brauners körperliche Härte und Starre akzentuiert, begegnet man hier der typischen weichen S-Linie der *Femme-fatale*-Darstellungen des *Fin de Siècle* wieder. Sie betont körperliche

ihren Bildern auch ansatzweise nichts zu bemerken.“ (Eiblmayr (1993), 167). „Fini bleibt innerhalb der Grenzen narzißtischer Selbst-Inszenierung, ohne die selbst auferlegten Einschränkungen, die eine Identifikation der Frau mit ihrem ‚schönen Bild‘ impliziert, zu hinterfragen.“ (Ebd. 168).

⁵²⁵ Anita Berber, Tänzerin und Schauspielerin, ist in den zwanziger Jahren eine berühmte wie skandalumwitterte Person. Indem sie den Tanz revolutioniert und den Ausdruckstanz hervorbringt, bedient sie sich nicht nur einer innovativen künstlerischen Ausdrucksform, zugleich kreiert sie den Typus des ‚Vamps‘. Drogenexzesse, ‚Männerverbrauch‘ und unkonventionelles Auftreten bringen ihr diese Betitelung ein. Geboren wird sie 1899 in Dresden als Tochter eines bekannten Violinisten und einer Sängerin. Im Alter von 29 Jahren stirbt Anita Berber an den Folgen einer Tuberkulose.

⁵²⁶ Karcher (1984), 97.

⁵²⁷ Zit. nach: Fischer (1988), 66.

⁵²⁸ Otto Dix. Zit. nach: Fischer (1981), 60.

Geschmeidigkeit und spielt mit Laszivität. Durch diese sinnliche Körperbetonung wird der Ausdruck von Erotik verschärft und durch das intensiv eingesetzte Rot untermauert. Die intensiv rote Farbigekeit verweist auf Leidenschaft, aber auch auf Gefahr.⁵²⁹ Die grüngetönten Augen stechen als Komplementärfarbe zu Rot besonders heraus und unterstreichen die dämonische Charakterisierung dieser Frau. Die Untersicht und die gelbstrahlende Gloriole um ihre Silhouette begünstigen die Wirkung einer idolhaften Unnahbarkeit.

Trotz des vom Betrachter abgewendeten Blicks, kokettiert die Porträtierte mittels der Pose mit ihm. Ihr Stand ist nicht natürlich, mehr instrumentalisiert für ihn arrangiert. Die Untersicht verweist den Betrachter auf seine unterlegene Position.

In den von Eva Karcher und Irene Antoni-Komar verfassten Bildinterpretationen finden sich die für die Femme fatale des Fin de Siècle als typisch herausgearbeiteten Zuschreibungen wieder wie die Preisgabe der Reize, Unnahbarkeit, Gefahr, Bedrohung, Schönheit, schauerliche Faszination oder das Animalische.⁵³⁰ „Die ‚Aura‘, die Anita Berber umgab, war die der Femme fatale.“⁵³¹

In der Darstellung durch Dix sind diese Eigenschaften aber gegenüber der Femme-fatale-Darstellungen des Fin de Siècle ins Bizarre überzeichnet und zusammengefügt, wodurch das Klischeehafte der Femme fatale im Allgemeinen und die Projektion des Klischees auf Anita Berber im Speziellen angedeutet werden. Eine dergleichen überspitzte Inszenierung decke verführerische Erotik und verhängnisvolle Weiblichkeit als Projektionen männlicher Sehnsüchte und Ängste auf, so Antoni-Komar.⁵³²

Die Femme fatale karikierend zu hinterfragen, ist im Fin de Siècle noch die Ausnahme. Félicien Rops vermittelt mit seiner pervertierten Darstellungsweise bereits zum Ende des 19. Jahrhunderts einen solchen gesellschaftskritischen Eindruck und Julius Klinger demonstriert mit *Salome*, 1909, den Wahn seiner Zeit. Der Großteil der Femme-fatale-Bildwerke im Fin de Siècle affirmiert jedoch die männlichen Projektionsmechanismen. Dort war tautologisch der sichtbare Beweis für die Realität des Kunstprodukts durch das Kunstprodukt selbst erbracht. Die Künstler des Fin des Siècle prägen Bilder von der Femme fatale anstatt – wie Dix – Bilder über sie zu gestalten und sie

⁵²⁹ Die Farbe ist bei Dix Bedeutungsträger: „[N]icht nur die Form, sondern auch die Farbe sei von größter Wichtigkeit und ein Mittel, das Individuelle auszudrücken. Jeder Mensch hat seine ganz spezielle Farbe, die sich auf dem ganzen Bild auswirkt“ (D. Schmidt, Otto Dix im Selbstbildnis. Zit. nach: Karcher (1984), 95). Eva Karcher stellt die Rotfarbigkeit in den Kontext von Leben und Wirkung Anita Berbers, insbesondere auf psychisch-seelischer Ebene (vgl. Karcher (1984), 96f.). Angesichts der Tänzerin war es schließlich die Aura von Laster und Dekadenz, von Eros und Tod, die Dix zu der Farbe Rot zwang – „[er] hatte sozusagen keine ‚Farb-Alternative‘“ (Karcher (2002), 105).

⁵³⁰ Vgl. Karcher (2002), 110; Antoni-Komar (2006), 127.

⁵³¹ Karcher (2002), 110.

⁵³² Vgl. Antoni-Komar (2006), 127.

damit kritisch zu reflektieren. Dixs manierierende Darstellungsart ist keine im Sinne einer objektiven Wirklichkeit, „wie die Rede vom ‚Verismus‘ und die Rhetorik des Bildes ‚beinahe ohne Kunst‘ nahelegen würden“⁵³³. Stattdessen zeigt er seine persönliche Wahrnehmung von Frauen und spiegelt darin die seiner Zeitgenossen.

Daniel Spanke diskutiert eine weitere Modifikation des Bildes der *Femme fatale* bei Dix. In ihrem Blick entdeckt der Autor Züge, die der ‚klassischen‘ fehlen. „Im Unterschied jedoch zum üblichen Bild der triumphierend todbringenden *Femme fatale* [...] fügt Otto Dix seiner dämonischen Verführerin ein Element tiefer Liebesehnsucht und Trauer hinzu, zu denen seine Dargestellte mithin fähig ist.“⁵³⁴ Eine menschliche Sentimentalität, die Spanke also der *Femme fatale* attestiert, wäre für das Motiv innovativ: „[d]amit ist Dix seiner Zeit[,] [...] durchaus voraus. [...] Dix‘ Porträt der Anita Berber hat kulturgeschichtlich noch wenig Anteil an der geplanten Imagebildung eines Stars. Doch er erweitert das Thema der ‚großen Frau‘ mit seinem Bildnis um die selbst durchaus klischeehafte Darstellung des Preises, den der Glanz der Karriere von ihr fordert: zum Vampir ihrer selbst zu werden.“⁵³⁵ Liest man allerdings den Blick, auf den Spanke seine Interpretation bezieht, weniger sensibel als mehr emotionslos-abweisend und durch die grünschimmernde Farbigkeit katzenartig oder dämonisch, würde Dix auch in diesem Punkt der Tradition folgen und in übersteigertem Maße das Klischee bedienen. Dann müsste die Deutung weniger in Richtung einer innovativen Bilderfindung als mehr in Richtung des Reflektierens von Bildtraditionen gehen.

Das Gemälde *Liegende auf Leopardenfell* aus dem Jahr 1927 zeigt ebenfalls die dargestellte Frauenfigur in *Femme-fatale*-Manier. Die Porträtierte ist die Schauspielerin Vera Simailova. Für ihre Körperhaltung kopiert Dix den Eindruck einer anschleichenden Raubkatze. Auf allen Vieren scheint sie sich fortzubewegen. Ihr Blick ist – entgegengesetzt dem Berbers – dem Betrachter zugewandt, um ihn zu fokussieren. Die Tierassoziation unterstützen die dreieckige Kopfform und die zum Gesichtsrand in die Höhe gezogene Augenform. Die linke Hand zeigt mit gespreizten Fingern – als seien die Krallen schon ausgefahren – die Bereitschaft zum Angriff, die rechte dagegen stützt den Kopf. Am Kopfende ist die Liegefläche mit einem Leopardenfell bedeckt, als Verweis auf das typische Attribut der *Femme fatale*, die Raubkatze. Das schulterfreie Kleid lässt auf die nackten Arme blicken, an den Beinen ist dieses bis oberhalb der Knie hochgerutscht, so dass ein Teil des rosa Strumpfbandes sichtbar wird.

⁵³³ Spanke. In: Kunstmuseum Stuttgart (Hg.) (2012), 20.

⁵³⁴ Spanke. In: Ackermann (Hg.) (2007), 185.

⁵³⁵ Ebd., 185f.

Im Bildhintergrund wendet sich ein wolfgleiches Tier von der Frau ab. Dieses männlich assoziierte Raubtier übernimmt den Part des Gegenspielers zu der weiblich besetzten Raubkatze. Der Blick des Tieres dreht sich in Richtung der Frau, ohne sie zu treffen, während sein Körper bereits die entgegengesetzte Richtung einschlägt. Das Maul ist leicht geöffnet und zeigt die scharfen Zähne, die Ohrmuscheln sind nach vorne gerichtet: Kennzeichen eines Drohverhaltens. Der Wolf ist seines Platzes verwiesen und gebärt nun beim Gehen seinen Groll. Den Großteil des Hintergrundes verbrigt ein dunkler Vorhang, nur auf der rechten Seite wird der Blick in den hinteren Raum freigegeben, doch ist er leer, einzig die dunklen Holzdielen rhythmisieren den Raum.

Die Liegende lässt an Edouard Manets *Olympia* (1863) denken. Ihrem Blick kommt besondere Bedeutung bei. Er war vor allem Stein des Anstoßes, weil er direkt den Betrachter trifft und damit unverblümt den Voyeur entlarvt. Neben dem Aufdecken seiner beobachtenden Position markiert *Olympia* durch ihre sehenden Augen eigene Subjektivität – sie ist nicht bloß passiver und identitätsloser Frauenkörper. Schon „[d]ie *Olympia* verweigert sich dem Schema der visuellen Kontrolle des vorausgesetzten männlichen Betrachters über das weibliche Opfer. Ihr Blick bringt die dem Modell eigene Subjektivität und Sexualität eindringlich zum Ausdruck. Er attackiert den Rezipienten, verunsichert ihn, verweigert ihm den Besitz und zeigt somit sein Unvermögen auf.“⁵³⁶ Das fordert ihn heraus. Die Funktion des Blicks als kontrollierende sowie strafende Instanz und dazu die voyeuristischen und fetischistischen Potentiale sehender Augen erlangen durch eine solche Blickstruktur Wirkung.⁵³⁷ Auch Dix betont provozierend gerade dieses Element, indem er das Gesicht frontal zum Betrachter wendet und den Kopf räumlich nach vorne rückt. Nicht weniger als die von Manet porträtierte Kokotte illustriert auch Simailova weibliche Kontrolle und männliche Machtlosigkeit, die vom knurrend sich zurückziehenden Wolf quitiert wird. Die locker gefächerte Hand, die die *Olympia* unverkrampft, eher hinweisend als versteckend, vor ihre Scham legt, richtet sich bei Dix gegen den Betrachter und wird zur Kralle.

Die Künstlerin Tamara de Lempicka gilt sowohl selbst als Femme fatale als dass sie auch unzählige Frauenbildnisse umsetzt, auf denen die Frau in der Art einer Femme fatale präsentiert wird.⁵³⁸

⁵³⁶ Ohlsen (2002). In: Sommer/ders. (Hg.) (2002), 19.

⁵³⁷ Vgl. Eiblmayr. In: dies./Snauwaert et al. (Hg.) (2000), 14.

⁵³⁸ Vgl. Kizette de Lempicka-Foxhall, *Tamara de Lempicka. Malerin aus Leidenschaft. Femme fatale der 20er Jahre*; Diefenbacher (2006), 78; Sawbridge (2006), 31.

Obschon Gilles Néret den Terminus Femme fatale nicht benennt, weist die von ihm angesprochene Ambivalenz und sein Gebot zur Vorsicht bezüglich Lempicka und ihrer Kunstfrauen doch auch auf die verderbenbringende Schöne: „Mit dieser Zwiespältigkeit, die auf halbem Wege zwischen mathematischer und magischer Formel angesiedelt ist, spielt Tamara bis zum Exzeß. Doch Vorsicht: Ebenso wie die berühmten Heldinnen [...] ist auch

Anhand *Mein Porträt (Tamara im grünen Bugatti)*, 1929, sind bereits Spezifika festzustellen, die für die Malerei Lempickas, insbesondere für ihre Frauenbildnisse, charakteristisch sind und eine Muster-Frau verkörpern, die sich durch ihr Werk der 1920er und 1930er Jahre zieht. Das dargebotene Gebärdenspiel ist geradezu die Regel: Der Blick trifft von oben herab den Betrachter, während der Mund durch die grell-rote Farbigekeit zum visuellen Blickfang wird. Doch kann an ihm in seiner neutralen Regungslosigkeit keine Gemütsstimmung abgelesen werden, so dass Lempickas Frauenfiguren in der Regel kühl, reserviert und distanziert erscheinen.

Mein Porträt gibt weniger die Künstlerin selbst, ihre tatsächliche Gestalt und Persönlichkeit, wieder als vielmehr eine Idealvorstellung, die sie sich selbst in ein Wunsch-Umfeld projizieren lässt.⁵³⁹ Selbstbewusst sitzt sie hinter dem Steuer eines grünen Bugatti. Die linke, mit einem Handschuh bekleidete Hand liegt wie eine alltägliche, selbstverständliche Geste auf dem Lenkrad und ihr graues Halstuch flattert vom Fahrtwind ergriffen um ihren Kopf. Eine modische Lederhaube bedeckt ihre Haare.

Die Biographin Laura Claridge bezeichnet dieses Selbstbildnis als „Hymne auf die emanzipierte Frau“⁵⁴⁰ und „Ikone einer ganzen Ära“⁵⁴¹. Ein solcher Eindruck wird durch die Untersicht verstärkt, welche die Fahrerin mit ihrem Automobil auf ein Podest zu erheben scheint und eine ehrwürdige Stimmung konstruiert. Emanzipation spricht aus dem Sujet selbst: die Frau am Steuer – das Auto bedeutet Mobilität und ist mit Assoziationen von Freiheit und Unabhängigkeit verknüpft. Es wird „zum Symbol der Befreiung von überkommenen Fesseln, für Geschwindigkeit, Reichtum, Macht“⁵⁴². Gilles Néret formuliert Gleiches pathetischer: „[Des Automobils] Herrin hat die Maschine [...] in der Gewalt, kann ihr ihren Willen aufzwingen, sie zu wahnwitzigen Höchstleistungen antreiben, sie zu ihrem fügsamen Sklaven machen.“⁵⁴³ Noch Jahrzehnte später ist es der Freiheits- und Emanzipationsgedanke dieses Werks, der in Rezensionen hervorgehoben wird.⁵⁴⁴

Tamara fähig zu erwürgen oder den Helden durch dieselbe Marter zugrunde zu richten, die auch Prometheus ins Verderben stürzte. [...] Willfährige Mätresse oder süßes Biest, gehorsames Haustier oder blutrünstige Bestie: Tamara kann [...] ihre männlichen und weiblichen Geliebten, ihre Kreatur, ihren Liebhaber oder ihre Mätresse, zur Wollust führen, zur Freiheit, zum Vergessen, aber auch gegen einen Baum, in die Qualen der Hölle...“ Néret (2008), 8.

⁵³⁹ Vgl. Penck (2004), 60.

⁵⁴⁰ Claridge (2002), 190.

⁵⁴¹ Ebd., 191.

Bereits zur Entstehungszeit des Gemäldes war *Mein Porträt* gleich einer Ikone der Zeit und der Neuen Frau: 1929 schmückt die Reproduktion das Titelblatt der Zeitschrift *Die Dame*, womit der Prolog für viele weitere Abbildungen in zahllosen Magazinen (vgl. Claridge (2002), 191) gegeben war.

⁵⁴² Claridge (2002), 191.

⁵⁴³ Néret (2008), 8.

⁵⁴⁴ Vgl. *Auto-Journal* (1974): „Das Selbstporträt von Tamara de Lempicka ist ein echtes Bild der unabhängigen Frau, die sich durchzusetzen weiß. Ihre Hände sind behandschuht, sie ist behelmt und unnahbar; eine kühle

Die Werke der Künstlerin Tamara de Lempicka zeigen die Frau auf unterschiedliche Weisen in das Hoheitsgebiet des Mannes eingreifend. Sie vereinnahmt das Automobil, präsentiert athletische Frauenkörper sowie Frauen mit Kurzhaarschnitt und Hosen (*Portrait de la Duchesse de la Salle*, 1925), lässt Frauen ohne Zutun des Mannes sexuelle Befriedigung erfahren (*Gruppe von vier weiblichen Akten*, 1925) oder verkehrt Rollenklischees, indem sie den Mann als anschiemig und gefühlsbetont charakterisiert (*Adam und Eva*, um 1932). Lempicka zeichnet ein Bild der Neuen Frau, das typische, aus dem Fin de Siècle bekannte Charakteristika der *Femme fatale* aufweist. Wesentlich sind hier die betörende Schönheit, die sinnlich halb geschlossenen Augen, der verführerische, von Lempicka meist durch die rote Farbigkeit betonte Mund, die Nudität oder die spielerisch-verführerische Bekleidung,⁵⁴⁵ die Untersicht und der abfällige Blick, der Überlegenheit demonstriert. Lempickas Frauenstereotyp ist an dem Klischee der *Femme fatale* angelehnt, aber dem Art-Déco-Stil entsprechend aktualisiert. Infolge der Modifikation zugunsten von Eleganz, Sinnlichkeit und dem Angenehmen verlieren ihre verführerischen Frauen allerdings eine klare Form der Bedrohlichkeit, so dass die Kritik mitunter hart ausfällt: bloß „aufreizende Idiotinnen“, „Allegorien der Geilheit“ und „Porträts von [...] dünelhaften Ausdruck“.⁵⁴⁶ War die Körperinszenierung der *Femmes fatales* des Fin de Siècle vor allem ein kalkulierter Körper-Einsatz, der zielgerichtet ist, scheinen Lempickas Frauen keine Absicht zu haben. Ihre Nacktheit ist zwar für den Betrachter vorteilhaft in Szene gesetzt, die Aufmerksamkeit allerdings nur selten bei ihm. Folglich wird er von der Dargestellten nicht kritisch beäugt und kann somit ungescholten den Anblick lasziver Erotik genießen. Angesichts Lempickas unmissverständlich benanntem Lebensziel, mittels der Kunst reich und anerkannt zu werden und sich inmitten der gehobenen Gesellschaften bewegen zu wollen,⁵⁴⁷ bezieht das Muster, dem sie für die Frauendarstellung folgt, auch den Blick ein und scheint Teil einer Verkaufsstrategie zu sein – ein möglicher Käufer soll nicht dadurch vergrault werden, dass die Frau im Bild ihn mit ihren Blicken verurteilt oder droht. Auch wählt Lempicka ihren Malstil nach der Überlegung, welche Kunst sich am besten verkauft: „[N]icht die Avantgarde mit ihren Unwägbarkeiten und Fluktuationen, die gleichbedeutend ist mit ‚Hungerleider‘, sondern eine subtile Mischung aus Postkubismus und Neoklassizismus, die gerade en vogue ist, dazu eine Spur Ingres, um ihre eigenen erotischen Triebe zu befriedigen, aber auch die libidi-

und verwirrende Schönheit, durch die ein großartiges Geschöpf durchscheint – *diese Frau ist frei!*“ Zit. nach Lempicka-Foxhall/Phillips (1987), 77.

⁵⁴⁵ Die männliche Garderobe für eine Frau ist in Lempickas Werk die Ausnahme. In der Regel sind die Damen mit weichen und fließenden Stoffen bekleidet, die die weibliche Figur eher umspielen als verhüllen.

⁵⁴⁶ Néret (2008), 17.

⁵⁴⁷ Vgl. ebd., 38.

nösen Träume der Bourgeois, ihrer zukünftigen kaufkräftigen Kunden.“⁵⁴⁸ Um sogleich den ‚richtigen‘ Kreisen zugeordnet zu werden, frequentiert sie in den 1920er und 1930er Jahren ihre Modelle ausnahmslos aus eben diesen und sichert schließlich mit ihrer Signatur auf dem Gemälde ihre Dazugehörigkeit ab.⁵⁴⁹ Das Sujet des Aktes wählt sie zu einer Zeit, als ihm wieder eine herausragende Stellung zugeschrieben wird.⁵⁵⁰ Die Malerei Lempickas erweist sich demnach als ein Konstrukt, das nach den Bedürfnissen und nach dem Geschmack der solventen Klasse geformt ist, um die Abnehmer ihrer Werke zu sichern. Franco Maria Ricci fasst die Kunst Lempickas wie folgt zusammen: „Ihre Bilder, entstanden aus dem kulturellen Konglomerat der besitzenden Klassen in den zwanziger und dreißiger Jahren ...[,] hatten den [...] Notabeln und Patriziern ihrer Zeit bereits vor Anbruch des Faschismus schlicht und einfach die Möglichkeit verschafft, sich mit einem hochgradigen Neoklassizismus zu umgeben, der zugleich auch ein Postkubismus à la André Lhote war.“⁵⁵¹ Tamara de Lempicka wendet sich nur so weit der Avantgarde zu, dass sie nicht als veraltet gilt, bleibt dabei aber bei den Grundsätzen des Akademismus und bei einem Realismus, der das Gefühl von Sicherheit bietet.⁵⁵² Die bei Lempicka zu einem Klischee verharmloste *Femme fatale* ist ein gewohntes Bild und gibt das Gefühl von Beständigkeit trotz des modernen Stils. Das Spiel mit Erotik und das Kokettieren mit weiblicher Macht, die hier von Aggressivität und Brutalität befreit formuliert werden, sind Verkaufsgaranten.

4.1.3 SELBSTBEWUSSTES MATRIARCHAT (VICTOR BRAUNER, TAMARA DE LEMPICKA, HANNAH HÖCH)

Der gebürtige Rumäne Victor Brauner, der sich 1930 den Pariser Surrealisten anschließt, schafft mit der unbetitelten Zeichnung des Jahres 1942 eine Paarsituation, die thematisch die aus dem *Fin de Siècle* bekannte männliche Verunsicherung gegenüber der Frau aufnimmt. Das hier dargebotene Geschlechterverhältnis ist dem von Edvard Munchs *Madonna*, 1895/1902, auffällig ähnlich: Die Frau ist übergroß im Bild, der Mann daneben winzig klein; sie ist unabhängig, er von ihr besessen. Die Frauenfigur nimmt sitzend den Raum des Blattes ein. Der nackte weibliche Körper richtet sich frontal zum Betrachter aus, so dass die kreisrunden, prallen Brüste sich diesem entgegenstrecken.

⁵⁴⁸ Ebd., 39.

⁵⁴⁹ Vgl. Néret (2008), 39

⁵⁵⁰ Vgl. ebd., 32.

⁵⁵¹ Franco Maria Ricci, Tamara de Lempicka, Parma (1977). Zit. nach: ebd., 29.

⁵⁵² Vgl. ebd., 31.

Die nackten Brüste sind vertrautes Signum der Femme fatale, die gespreizten Beine kommen als neues Motiv hinzu. Sie verweisen auf die Vulva – Ursprung des Lebens und weiblicher Macht (vgl. Kapitel 4.1.4). In der rechten Hand hält die Frauengestalt eine Reitgerte mit breiter Klatsche, die auf ihre gebietende Dominanz in dem gegebenen Geschlechterverhältnis hinweist.

Die Gerte wird auf der Seite des Mannes gehalten, so dass der Hinweis auf die Züchtigung ihm gilt. Da er nur halb so groß wie die Frau ist, kann er wie ein kleiner Junge auf ihrem Knie stehen. Sein Körper wendet sich der Frau zu. Die Arme sind auf Schulterhöhe angehoben und in gierigem Verlangen lang zu ihr ausgestreckt. Die Seitenansicht zeigt eine dreieckige Auswölbung auf Höhe seines Beckens, welche eine Erektion vermuten lässt, die aber im Vergleich zu der Übergröße der Frau lächerlich klein ausfällt. Diesbezüglich ist an Karen Horney zu erinnern, die die männliche Angst vor der Frau nicht in einer Kastrationsangst begründet sieht, sondern in der Angst, „nicht zu genügen, abgewiesen, ausgelacht zu werden. [...] [S]eine ursprüngliche Angst vor dem Weibe ist keine Kastrationsangst, sondern eine Reaktionen [sic] auf die Bedrohung seines Selbstgefühls.“⁵⁵³ Die Augen der männlichen Figur sind weit aufgerissen und der Mund ist unkontrolliert offen – wie hypnotisiert strebt er zu der Frau. Sexuelle Lust leitet und beherrscht ihn.

Die Thronende dagegen interessiert sich nicht für das Männchen. Ihr Blick und die Körperausrichtung sind von ihm unbeeindruckt, schenken ihm an der Seite keinerlei Aufmerksamkeit. Nur das schlangenähnliche Tier um ihren Kopf wendet sich ihm zu, faucht ihn allerdings an und hält ihn mit dem zornig aufgerissenen Maul auf Abstand. Mit den Zähnen und den an eine Katzenschnauze erinnernden horizontalen Barthaaren konstruiert Brauner ein Tier, welches sowohl das gefährliche Raubtierartige einer Katze als auch die verschlagene Arglistigkeit einer Schlange in sich vereint. Im Unterschied zu der Darstellungsweise in Franz von Stucks *Sünde* 1893/94 windet sich dieses Reptil nicht um ihren Körper, sondern um den überdimensionierten Kopf, wo es die Haare ersetzt. Durch diese neue Verortung verschiebt Brauner den Fokus von einer durch den Körper bedrohlichen Weiblichkeit hin zu einer gefährlichen weiblichen Intelligenz.

Die linke Gesichtshälfte der Frauenfigur bedecken ornamentale Linienstrukturen, die an Tätowierungen primitiver Stämme erinnern und an Ursprünglichkeit und Naturnähe, aber auch an Naturmacht denken lassen. Von dieser Gesichtshälfte aus blickt das eine sehende Auge den Betrachter an, das andere wird vom Schlangenkopf verdeckt. Da ein Auge verborgen bleibt, wird das Ich in seiner Ganzheit nicht preisgegeben und die Gestalt verschließt sich einer Lesbarkeit.⁵⁵⁴ Zudem

⁵⁵³ Horney, Die Angst vor der Frau (1932). In: dies. (1987), 90.

⁵⁵⁴ Vgl. Vielhaber. In: dies. (Hg.) (1988), 26: „Wer ein Auge verdeckt und sich nur im einzelnen Augen-Blick entblößt, der will nicht das Ich in seiner Ganzheit preisgeben, sucht Ausdruck, aber nicht Selbstaussdruck [...].“

unterstützt das Verschmelzen von Tierischem und Menschlichem die Undefinierbarkeit der Frauenfigur: die menschliche Anatomie wird durch eine katzenartige Nase konterkariert und langes Haar kennzeichnende Weiblichkeit durch einen kahlen Schädel ersetzt, wie schon von Marta Hegemann bekannt. Durch diese Einschübe sperrt sich die Gestalt gegenüber einer eindeutigen Definition, so dass das ‚Rätsel Frau‘ hier Gestalt annimmt.

Vergleichbar der Frauenfigur in Jean Delvilles *Idol of Perversity*, 1891, prägt Brauners eine gelassene Ruhe, die eine Unantastbarkeit ihrer Macht zum Ausdruck bringt. Die sitzende Position strahlt Gelassenheit aus, so gibt es offensichtlich keinen Grund, sich bedroht zu fühlen und sich in eine stehende Obachtstellung zu begeben.

Die Bildsprache weist mit altbekannten Symbolen auf die Femme fatale hin: Schlange, Dominanzattribute (Reitgerte), Nacktheit und ihre übermächtige Position. Darüber hinaus entwickelt Brauner eine moderne Chiffre, die den Betrachter mit Merkmalen wie dem Triebgesteuertsein des Mannes, dem Bloßlegen der Vulva, den Gesichtstätowierungen und dem kahlen Haupt provozieren muss. Ähnlich der neusachlichen Kollegen ist auch hier die Erotik von anderer Art als die des Fin de Siècle. Zum einen lässt der Surrealist den Frauenkörper mehr steif erscheinen als tänzerisch verspielt oder sinnlich sich biegend, wie es beispielsweise bei Franz von Stucks *Sünde* und *Judith und Holofernes*, Gustav Klimts *Judith I* und *Judith II* oder Félicien Rops *Kalte Teufel* gegeben war. Zum anderen entfernt auch Brauner wie schon Marta Hegemann bei der Dargestellten die Haare als erotisches Signum. Lockt Hegemanns Frauenfigur allerdings durch das Spiel mit erotischen Reizen wie dem tiefen Dekolleté, dem kurzen Kleid und dem Akzentuieren des nackten Beines, wirbt die Femme fatale Brauners nicht. Sie ist zwar nackt, zudem demonstriert sie ihre Vulva, die Nüchternheit der Präsentation aber ist wenig erotisch aufgeladen. Ihr Kopf indes erfährt unge wohnte Aufmerksamkeit. Während er in den Werkbeispielen des Fin de Siècle als zweitrangig definiert wurde, indem er verschattet (Franz von Stuck, *Die Sünde*, 1893), durch ein Halsband vom Körper abgetrennt (Gustav Klimt, *Judith I*, 1901) oder nach hinten in den Nacken gelegt wird (Max Slevogt, *Tanz der Salome*, 1895; Franz von Stuck, *Salome*, 1906; ders., *Judith und Holofernes*, 1926), misst Brauner ihm überdimensioniert, ornamentiert, haarlos und von der Schlange umwunden eine außerordentliche Rolle bei. Für Intelligenz und Verstand stehend besitzt er damit mehr Gewicht als ihr Körper. Hier ist es der Mann, der vom Körperlichen, nämlich vom Trieb, bestimmt wird, sie dagegen beherrscht kühn die Situation, da ihr Kopf sie leitet.

Auch die Dadaistin Hannah Höch gibt ein Beispiel herrschender Weiblichkeit. Die Collage *Dompteuse*, 1930, zeigt eine Frauenfigur, die aus männlichen und weiblichen Körperteilen zusammengesetzt ist, und über ihren Unterebenen, eine Figur in Seehundgestalt, dominiert. Mithilfe ihrer ‚Klebebilder‘ destruiert Höch festgelegte und durch die Printmedien verbreitete Frauen-, Männer- und Gesellschaftsbilder und unterläuft darin auch klassische weibliche Erotik, um innovative Vorstellungen einzuführen und Alternativen zu denken.

Für *Dompteuse* positioniert Höch eine sitzende Figur vor rostrottem Hintergrund. Schmale, feine Gesichtszüge und betont geschminkte Augen kennzeichnen sie als weiblich, obwohl der Oberkörper flachbrüstig männlich ist und die über die Brust gekreuzten Arme wegen der ausgeprägten Muskelpartien offenkundig einer Männerfigur entnommen sind. Dieser mächtige, Stärke demonstrierende, nach „selbstsicherem Imponiergehabe“⁵⁵⁵ geformte Oberkörper läuft wiederum in einen zarten und schmalen, weiblichen Unterkörper aus. Die Beine der Figur sind zur linken Seite gewendet und mit einem engen Bleistiftrock bekleidet. Der Bildausschnitt endet mit den Oberschenkeln. Eine Illustration eines mit Leder beschlagenen Rahmens fasst die Figur ein. Um das Bildzentrum sind in Kreisform Niete gesetzt. Ein weiterer Rahmen im Rahmen ist zur linken ihrer Hüfte angedeutet: die Ecke einer weißen, doppelleistigen Holzeinfassung. Zum größten Teil wird sie von der Gestalt überlagert. Nur oberhalb der rechten Schulter sowie rechts neben der Hüfte sind Teile sichtbar, wodurch sie diese durch den Rahmen eingefasste, innerbildliche Grenze sprengt: ein Sinnbild für das Aufbrechen gesellschaftlicher Konventionen.

In der rechten unteren Bildecke ruht der Widerpart der Dompteuse: ein Seehund, von dem nur Kopf- und Halspartie eingefügt sind. Die Augen des Tieres weisen mit dem Elliptischen eine menschliche Form auf und die betont dunklen Wimpern erweisen sich als getuscht. Zu den kreisrunden, dunklen Augen eines Seehundes ist der Unterschied augenfällig. Durch den Bruch setzt die Dadaistin einen ‚Stolperstein‘. Das Auge ist „Leitmotiv [...] [des] Transplantationsverfahren[s] [...], das Höch bereits in ihren frühesten Montagen als Verfremdungs- und Irritationsmoment einsetzt und auf dessen verstörende Wirkung sie auch noch ein halbes Jahrhundert später setzt: Das Fehl-am-Platz-Sein kann tatsächlich nicht übersehen werden.“⁵⁵⁶ Überdies legt der Mund des Seehundes den Blick auf eine menschliche Zahnreihe frei.

Nach Hanna Gagel stelle das Tier die „Verkörperung traditioneller Männlichkeit [dar][...] mit Specknacken, dicken Augenlidern und dünnem Bart, geprägt durch Vitalität und schlaue beobach-

⁵⁵⁵ Gagel. In: Dech/Maurer (Hg.) (1991), 108.

⁵⁵⁶ Burmeister. In: ders. (Hg.) (2007), 17.

tende Distanz zur Frau, der sein Blick, sein Interesse doch offenbar gilt.⁵⁵⁷ Größenverhältnis und Komposition demonstrieren eine weibliche Dominanz über den in dem Seehund versinnbildlichten traditionellen Mann. Die dargebotene weibliche Überlegenheit kündigt bereits der Werktitel *Dompteuse* an, schließlich impliziert die Dressur eine Verschiedenrangigkeit der Teilnehmer, bei der der Dressierte sich nach den Wünschen der Dressierenden bewegt. Das Tier wendet sich von der Frau ab, schafft Distanz als wolle es sich von ihr lossagen, kann aber den Blick auf sie nicht lassen und bleibt in ihrem Bannkreis. Die verschränkten Arme der Frauenfigur gebärden Macht und eine Selbstsicherheit, die ohne hektisches Agieren auskommt. Ihre bloße Präsenz genügt. Aus männlicher Perspektive sind hier zwei Deutungsrichtungen denkbar: zum einen ein Beklagen von weiblicher Dominanz, zum anderen eine Sehnsucht danach.⁵⁵⁸

Hinsichtlich des Frauenbildes der *Femme fatale* weist die *Dompteuse* gleiche Charakteristika auf: Eine Übermächtigungssituation wird mit der Dominanz geschaffen; Unnahbarkeit und Verslossenheit sprechen aus dem maskenartigen, porzellanenen Gesicht; die verschränkten Arme schaffen Distanz und drücken zugleich Selbstsicherheit aus; der enge Rock kokettiert mit weiblichen Reizen.

Im Widerspruch zum Bild der klassischen *Femme fatale*, bei welcher allein Weiblichkeit betont wird, stehen die männlichen Körperanteile. Hier nun wird der Frau demonstrativ (Muskel-)Stärke zugesprochen, so dass angenommene weibliche Schwäche oder körperliche Zartheit konterkariert wird. Die vor der Brust verschränkten Arme sind das Gegenstück zu den hinter den Kopf geführten wie etwa bei Edvard Munchs *Madonna*, 1895/1902, und bieten den Blick auf den nackten Körper an. Demgegenüber schützt die Geste der vor dem Oberkörper verschränkten Arme den Körper vor einer voyeuristischen Vereinnahmung.

Mit der ‚Vermännlichung‘ greift Höch den aktuellen Diskurs auf. Sie wird der Neuen Frau nachgesagt, wurde aber auch bereits für die sich emanzipierende Frau im 19. Jahrhundert behauptet.⁵⁵⁹ Dass diese Auffassung besonders in den 1920er Jahren um sich greift, ist auch der Mode geschuldet. Die sogenannte ‚Garçonne‘, ein die Androgynität betonender Typ der Neuen Frau, adaptiert in der Mode Männliches. Neben der Feministin im 19. Jahrhundert und der Neuen Frau der 1920er Jahre trifft die Zuschreibung von Vermännlichung auch das Bild der *Femme fatale* gene-

⁵⁵⁷ Gagel. In: Dech/Maurer (Hg.) (1991), 108.

⁵⁵⁸ Vgl. ebd., 109.

⁵⁵⁹ Vgl. zu der These der Vermännlichung, bzw. Entweiblichung der Neuen Frau: Hirschfeld (1931, 404; Frame. In: von Anjum (Hg.) (1999), 25ff; Kessemeier (2000), 188ff. Die Vermännlichung der emanzipierten Frau des 19. Jahrhunderts ist Thema bei Otto Weininger. Weininger (1920) 1903, 77.

rell. Bei ihr allerdings bezieht sich die Vermännlichung nicht auf das äußere Erscheinungsbild, sondern meint ihr Verhalten. Indem sie die aktive Rolle im Verführungsspiel einnimmt, zeige sie besonders starke verdeckte männliche Züge.⁵⁶⁰ Ihre Tatkraft beinhaltet die männlich konnotierten Eigenschaften von eigenständigem Handeln und freiem Willen.

So wie die *Femme fatale* im Allgemeinen beweist die *Dompteuse* im Speziellen Stärke statt Schwäche, Aktivität statt Passivität, Selbstbewusstsein statt Selbstaufgabe. Die Vermännlichung bei Höch ist keine absurde Kuriosität, sondern Ressource. Höch lässt die emanzipierte Frau körperlich männlich-mächtig auftreten, ohne ihr jedoch Weiblichkeit abzusprechen. Darin verabschiedet eine solche Frauenkonstruktion alte Rollenbilder. Die Künstlerin formuliert ein modernes, emanzipiertes Frauenbild sowie zugleich eine modernisierte *Femme fatale*, die hier aus ihrer Position des bloß erotischen Anschauungsobjekts heraustritt. Die männlich konnotierten Eigenschaften der *Femme fatale* drängen bei Höch aus dem unsichtbaren Wesensmäßigen an die Oberfläche und ersetzen hier die Standards erotischer Anziehungskraft von Nacktheit und Laszivität, die ihr die misogynen Klassifikation einbringen.

Für die spezielle Mode des als ‚Garçonne‘ auftretenden Typus der Neuen Frau gibt Tamara de Lempicka mit *Portrait de la Duchesse de la Salle*⁵⁶¹ aus dem Jahr 1925 ein Beispiel. In raumgreifender Einzeldarstellung gebärdet die Herzogin selbstsicher herrschaftliche Pose: Das linke Bein auf eine Stufe gestellt, den Ellenbogen auf den Tisch gestützt, die andere Hand lässig in die Tasche geschoben, das Ganze in Männerkleidung mit Stiefel, schwarzer Hose, weißem Hemd und Jackett.⁵⁶² Ihre Mimik ist der Frauenfigur auf dem Gemälde *Mein Porträt*, 1929, verwandt. Wieder wird aus höherer Position auf den Betrachter herabgeblickt. Die die Abgebildete umgebenden Attribute, der rote Teppich, auf dem sie steht, die Säule am linken Bildrand oder der im Hintergrund staffierte Vorhang, dienen als Verweise auf Herrschaftsinsignien.⁵⁶³ In ihrem Rücken und räum-

⁵⁶⁰ vgl. Rohde (2000), 276.

⁵⁶¹ Stefanie Penck vermutet, Titel und Name seien von Lempicka frei erfunden. Vgl. Penck (2004), 40. Dagegen gibt Laura Claridge konkrete Informationen zu der Herzogin de La Salle. Ihre Kenntnisse zieht sie aus den Angaben der Tochter, Kizette de Lempicka-Foxhall. Demnach trat die „forsche[n] lesbische[n] Herzogin“ „bevorzugt in Männerkleidung auf, zumeist im Frack [...]“ und war von „theatralische[r] Erscheinung“ (Claridge, (2002), 117). Allerdings gibt auch Claridge zu bedenken (Claridge (2002), 444, Anm.: Fußn. 5), dass „[t]rotz gründlicher Nachforschungen [...] Alain Blondel und Gioia Mori nicht in Erfahrung bringen [konnten], wer die Herzogin de la Salle gewesen war.“ Dieses wiederum unterstützt die Vermutung Pencks, die Herzogin de la Salle sei ein Phantasieprodukt.

⁵⁶² Thormann und Penck fassen die Bekleidung als Reitkostüm zusammen (vgl. Thormann (1993), 128; Penck (2004), 40). Die ‚Garçonne‘ trägt allerdings ein vergleichbares Alltags-Outfit, das nicht zweckgebunden zum Reiten, sondern modebestimmt ist (s. Photographie „Die Malerin Renée Sintenis mit einer Freundin in Berlin“, in: Vollmer-Heitmann (1993), 11).

⁵⁶³ Vgl. Thormann (1993), 128; Penck (2004), 40.

lich unter ihr ist eine Stadt angedeutet mit auf Kuben minimalisierten Häusern, deren Wandflächen zum Teil durch erleuchtete Fenster aufgebrochen werden. Lempicka scheint hier die moderne Frau – auch die Garçonne – zu adeln und weist sie als Regentin aus, indem sie den roten Teppich, die Säule sowie den Vorhang beifügt und die Stadt zu ihrem Untertan macht.

Der Vergleich der Werke dieses Kapitels *Weibliches Matriarchat* mit den Darstellungen der Kapitel *Das Idol* und *Die Triumphierende*, die zeitlich das Fin de Siècle betrachten, macht zum einen ihre Verwandtschaft sichtbar und zeigt zum anderen eine Verschiebung der inhaltlichen Schwerpunkte. Hier wie dort sind Anbetung und Herrschergebärden bildbestimmend. Die fetischisierende Vergötterung der Frau und der Kult um weibliche Erotik sind in den Werken der jüngeren Künstlergeneration weniger ausgeprägt als in den Beispielen des Fin de Siècle. Auch der Eindruck von charakterlicher Böshaftigkeit mäßigt sich. Stattdessen ist eine Dominanz gegeben, die ohne die Bezugsgröße einer herausstechend inszenierten erotischen Macht auskommt. Die Aufmerksamkeit ist auf die Frau selbst gerichtet und weniger auf das Opfer oder eine Beziehung zum Mann.

4.1.4 EIN VERHÄNGNISVOLLER SCHLUND: DIE VULVA (ANDRÉ MASSON, MARIE TOYEN)

Mit der modernen Kunst tritt auch die Vulva in Erscheinung. Im 19. Jahrhundert noch ist das weibliche Geschlecht in der Salonkunst unsichtbar. Es wird verhüllt, versteckt oder verdeckt. Falls die Scham nackt ist, dann sind zumindest die Beine züchtig geschlossen, so dass die Vagina selbst im geschützten Verborgenen bleibt. Beispiele hierfür sind Franz von Stucks *Judith und Holofernes*, 1926, Albert von Kellers *Die Liebe*, 1907 oder Otto Greiners, *Der Teufel zeigt das Weib dem Volke*, 1898. Bilder der Vagina sind dem Privaten vorbehalten, wie im Falle Gustave Courbets *Der Ursprung der Welt*, 1866, oder den marginalen Genres der Pornografie, medizinischen Abbildungen oder etwa grotesken Darstellungen.⁵⁶⁴

Zu den Signa weiblicher Bedrohung des 19. Jahrhunderts – Schwert, Raubkatze, Schlange oder Vampirzähne – kommt im 20. Jahrhundert das weibliche Genital hinzu. Die Femmes fatales der Zwischenkriegszeit spreizen die Beine und legen damit die verborgene Macht, vor allem aber – im

⁵⁶⁴ Vgl. Lehmann. In: Wismer/Badelt (Hg.) (2008), 194f.

Sinne Freuds – das Objekt der männlichen Angst offen. In den *Sportbildern* nutzt Anton Räderscheidt konsequent dieses Motiv des breitbeinigen Standes und weckt damit neben dem Eindruck von Selbstbewusstsein und Macht der Frauenfiguren auch den Gedanken an die Vulva. Seine Partnerin Marta Hegemann lässt ihre Frauenfiguren ebenso eine breitbeinige, zum Teil aggressiv-herausfordernd wirkende, da Raum okkupierende, Beinstellung einnehmen. Durch Attributgegenstände in der Nähe ihres Genitals verweist die Künstlerin auf brutales sexuelles Verhalten, wie die den Vogel zerlegende Katze in *Erotische Symbolik*, 1930 oder der rot gefärbte Schwan in (Ohne Titel (mit Schwan), 1927), der an die Erzählung der Vergewaltigung Ledas durch Zeus erinnert. Auf *Ohne Titel (mit schwarzem Vorhang)* versperrt die Frauenfigur durch ihre Hand den Blick auf die Vagina, zugleich formt sie mit den Fingern die Umrisslinien eines Ovals, was den Scheideneingang nachzeichnet. Die Zigarette in der Hand signalisiert Selbstbestimmung und Emanzipation, die auch für die eigene Sexualität gelten. Tamara de Lempickas *Herzogin de la Salle*, 1925, nimmt die gleiche Beinstellung wie Hegemanns Frauenfigur ein, beide orientieren sich damit an der Ikonographie männlicher Herrscherbildnisse.⁵⁶⁵ Ellen Thormann konstatiert die unterschiedliche Behandlung des Hosenstoffes der beiden Beine und macht daran eine besondere Pointierung der Schnittstelle fest, die auf Höhe der weiblichen Scham lokalisiert wird.⁵⁶⁶ Diese Hervorhebung des weiblichen Geschlechtsorgans bestimmt „die Sexualität als den zentralen Identifikationsbereich der dargestellten Frau“⁵⁶⁷ und kennzeichnet die Herzogin „als eine mit unkonventionell selbstsicherem und zugleich ambivalenten Habitus agierende Beherrscherin ihrer Lust.“⁵⁶⁸ Infolgedessen versteht Thormann die Herzogin als Metapher für die Hure Babylons, die auf die Stadt Paris hindeute.⁵⁶⁹

Die genannten Beispiele enthalten jeweils Hinweise auf das weibliche Genital, durch die es ins Bewusstsein gedrängt wird, das beim Betrachter ein Gefühl des Unbehagens auslöst, da an dem weiblichen Geschlecht zu der Zeit besonders Empfindungen von Ungewissheit und Unsicherheit geknüpft sind. Das Gefühl des Unbehagens entstamme, so fasst Elisabeth Bronfen in dem Aufsatz *Erschreckende Bilder. Freuds Spiel einer Denkfigur* zusammen, dem Gegensatzpaar „zwischen dem Vertrauten, Behaglichen und dem Versteckten, Verborgengehaltenen.“⁵⁷⁰ Die Ambivalenz

⁵⁶⁵ Vgl. Thormann (1993), 135.

⁵⁶⁶ Vgl. ebd., 129.

⁵⁶⁷ Ebd.

⁵⁶⁸ Ebd.

⁵⁶⁹ Vgl. ebd., 130; Penck (2004), 42.

⁵⁷⁰ Bronfen. In: Lampe (Hg.) (2001), 113.

nämlich bringt das Unheimliche hervor. Diese Zwiespältigkeit spiegelt auch das Empfinden gegenüber der Vagina: Sie ist Ursprung jedes Lebens und damit etwas Vertrautes, zugleich liegt sie jedoch im Verborgenen, was sie unergründbar und rätselhaft macht. „De[r] Schrecken davor, nichts zu sehen“⁵⁷¹ beunruhigt; der Anblick des Nichts statuiert „[e]in Fehlen in dieser Systematik der Repräsentation und des Wunsches. Ein ‚Loch‘ in deren skoptophilem Objektiv. Daß dieses nichts-zu-sehen verworfen, ausgeschlossen werden muß von einem solchen Schauplatz der Repräsentation, ist schon in der griechischen Bildhauerei bekannt. Dort ist das Geschlecht der Frau einfach abwesend: maskiert, eingnäht in ihrer Spalte.“⁵⁷² Nach Freud rufe die visuelle Konfrontation ein unheimliches Empfinden hervor. Die Reaktion werde ausgelöst, da in dem Moment des Anblicks die eigene männliche Verdrängung von zum einen dem Gedanken an den Ursprung und zum anderen an dessen Kehrseite, die Sterblichkeit, bewusst werde.⁵⁷³ Für den Jungen korrespondiere der Anblick des weiblichen Genitals mit einem Moment des Schocks. Das Vorzeigen der Genitalien lege weibliche Versehrtheit offen und visualisiere die Kastration.⁵⁷⁴

Wo Freud den Begriff des ‚Unheimlichen‘ verwendet, setzt Karen Horney den Begriff ‚Angst‘. „Was wir tatsächlich sehen, ist eine hinter dem Abscheu deutlich sichtbare *Angst* vor der Vagina.“⁵⁷⁵ Traumbilder erzählen von dieser Angst: „ein Auto, das dahinrast und plötzlich in eine Grube abstürzt und zerschellt – ein Boot, das in einem engen Kanal fährt und plötzlich von einem Strudel erfaßt wird – ein Keller mit unheimlichen blutigen Gewächsen und Tieren – eine Kaminclimakterei mit der Gefahr des tödlichen Abstürzens.“⁵⁷⁶ Eben dies sind die Sinnbilder, welche insbesondere im Surrealismus zum Tragen kommen,⁵⁷⁷ um die Symbolhaftigkeit der Vulva in ihren Bildern einzusetzen. Die Nichtsichtbarkeit und die Uneinsehbarkeit werden in der surrealistischen Kunst wiederholt mittels eines dunklen Flecks demonstriert. Die Ambivalenz von schützendem und zugleich unheimlichem Raum fließt hier zusammen und die mysteriöse, verborgene weibliche Kraft wird dadurch angesprochen.⁵⁷⁸

Als dunkle Fläche gestaltet beispielsweise André Masson die Vulva in *Die Erde*, 1939. Um das Zentrum des Blattes, in dem der Bauchnabel platziert ist, bildet der zeichnerische Strich einen aus

⁵⁷¹ Irigaray (1979), 25.

⁵⁷² Ebd.

⁵⁷³ Vgl. Bronfen. In: Lampe (Hg.) (2001), 116.

⁵⁷⁴ Vgl. ebd, 118.

⁵⁷⁵ Horney, *Die Angst vor der Frau* (1932). In: dies. (1987), 85.

⁵⁷⁶ Ebd.

⁵⁷⁷ Zum Beispiel Ithell Colquhoun, *Skylla*, 1938: Ein Boot, das den Weg zwischen zwei bedrohlichen Klippen einschlägt. Die Felsen nehmen deutlich die Form weiblicher Oberschenkel ein. Damit bewegt sich das Boot auf das weibliche Geschlecht zu, bei welchem es droht zu zerschellen.

⁵⁷⁸ Krieger. In: dies. (Hg.) (2006), 136f.

verschiedenen Perspektiven zusammengefügt weiblichen Körper. In der linken Bildecke ist ein angewinkelter Arm umschrieben, aus dessen Achselhöhle sich die Kontur zweier weiblicher Brüste formt. Sie geht über in den rechten Arm, dessen Auslauf eine krallenartige, in roter Farbe geformte Hand bildet. Diese animalische Hand reißt die linke Brust auf, so dass Blut ausströmt. Die Schulterwendung des rechten Armes endet in einem mit Auge, Nase und Kinn angedeuteten Gesicht, welches wiederum zu einer Linienformation leitet, die Pobacken, Anus und Vagina andeutet. Der gezeichnete Kreislauf schließt sich in einem angewinkelten Bein, welches zum eingangs erwähnten linken Arm überleitet.

Den Untergrund dieser Zeichnung bilden amorphe, aus Sand gebildete Strukturen. Die dunkelste Sandfläche fasst die Vulva ein, sie illustriert das von Irigaray mit ‚Nichts-zu-sehen‘ Benannte, das die Vagina meint.⁵⁷⁹ Mit der bloßen Dunkelheit ist der Ungewissheit und Mystifikation schürende Aspekt gemeint, dass die Vagina sich in das Innere des Körpers kehrt und damit uneinsehbar wird. Rote Farbe, die mit dem aus der Brust spritzendem Blut korrespondiert, markiert die Vagina. Von diesem Zentrum aus breiten sich wellenartig, unterschiedlich tonierte Sandkreise aus. Werner Spiess verweist auf die inhaltlichen Gründe der Verwendung des Materials Sand im Werk Massons: „Das Material wird lesbar, wir interpretieren es als Flugsand, als Sand einer Sanduhr, die auf die entrinnende Zeit, die Zeitlichkeit des Menschen verweist. Sand evoziert Meer, Strand und darüber hinaus Schiffbruch, die Unheimlichkeit des Ozeans, [...]“⁵⁸⁰ Auch in den Worten Spiess' treffen wir wieder auf die Begrifflichkeit des Unheimlichen, das mit einer Gefahr verbunden ist. Dem steht das Leben, der Mutterboden, gegenüber. Durch die blutende Brust wird die Landschaft genährt.⁵⁸¹ Der Art und Weise, wie die Brust durch die Krallenhand aufgerissen wird, haftet allerdings etwas unerbittlich Aggressives und Brutales an. Hier spricht die Ambivalenz von Lebendigem und -nehmendem, von mütterlicher Fürsorge und animalischer Grausamkeit. Die Janusköpfigkeit ist in der mythologischen Figur Eros bereits angelegt, der als Sohn von Venus und Mars also Kind der Liebesgöttin und des Kriegsgottes ist und damit beide Seiten in sich vereint. „Am Anfang war der Eros“, so die Worte Massons, „[w]ie sollte man daran zweifeln? Ja, lange vor dem Wort wurde er Tat, wurde er Lust und Qual“⁵⁸². Gerade diese ambivalenten Kräfte sind des Künstlers kreativer Antrieb. „Sexus, Eros und Thanatos, die Begierden, Wollust, Zeugung und

⁵⁷⁹ Vgl. Luce Irigaray, *Das Geschlecht, das nicht eins ist* (1977).

⁵⁸⁰ Spiess. In: *Museum Würth* (2004), 19.

⁵⁸¹ Vgl. Heuwinkel. In: *Lampe* (Hg.) (2001), 76.

⁵⁸² André Masson: *Eros und Thanatos*. Zit. nach: Wolbert. In: *Buchholz/ders.* (Hg.) (2003), 181.

Geschlechterkampf, das waren für Masson die Quellen wie auch die Erfüllung des animalischen, von keiner ‚intellektuelle[n] Überzüchtung‘ eingeschränkten Lebensprinzips.“⁵⁸³

Die Erde zeigt das weibliche Genital trotz der Direktheit als ein Bild von Verborgenen. Die versteckte Tiefe der Vagina, ihre Uneinsehbarkeit wecken Neugierde, aber auch Unbehagen, da verschlossen bleibt, was einen dort erwarten würde. Auf anderem Wege zwar als die aktiv agierende Vagina dentata, droht ein solches passives Bild aber ebenso mit Kastration, eben durch das Nichtsein – durch den Mangel, die Leerstelle, das Nichts.⁵⁸⁴ Dagegen inszeniert Masson die Vulva in *Gradiva*⁵⁸⁵, 1939, raumgreifend, bedrohlich offen, schnappend, gefräßig und monströs. Hier lässt die beißende, schluchtartige Inszenierung das weibliche Genital eben zu einer solchen bedrohlichen Vagina dentata werden. Das vom Künstler stilisierte poetische Angst-Lust-Empfinden klingt in den Worten Octavio Pazs nach, der selbst vom Surrealismus beeinflusst war: „Die Mauer des Schweigens aber, die an manchen Tagen die Schritte des Denkens versperert, die unnennbare Ebbe – die Ebbe der Leere – die sich einstellt wie eine Gier, die nichts zufriedenstellt, und ein Urteil, das nicht wankt, das unsichtbare Loch, das sich manchmal vor mir öffnet, der große mütterliche Mund der Abwesenheit – die klaffende Vagina, die mich verschlingt und mich hinunterschluckt und mich ausstößt: Damals, damals!“⁵⁸⁶

In Erich Neumanns phänomenologischer Abhandlung zu den weiblichen Gestaltungen des Unbewussten am Beispiel des Motivs der ‚Großen Mutter‘ ist die Ambivalenz, die diesem Frauenbild zugrundeliegt, wesentlicher Untersuchungsgegenstand. Der positive und der negative Elementarcharakter werden dort entsprechend aufeinanderfolgend untersucht. Im Rahmen der negativen Symbolik heißt es bei dem Autor: „So wird der Schoß der Erde zum tödlich zerreißen Maul der Unterwelt, und neben dem zu befruchtenden Schoß und der schützenden Höhle der Erde und des Berges klafft der Abgrund und die Hölle, das dunkle Loch der Tiefe, der fressende Schoß des Grabes und des Todes, der lichtlosen Dunkelheit und des Nichts. Denn dieses Weib, welches das Leben und alles Lebendige der Erde gebiert, ist zugleich auch die alles wieder Fressende und in sich Einschlingende, die ihre Opfer jagt und mit Schlinge und Netz einfängt. Krankheit, Hunger und Not, vor allem aber Krieg, sind ihre Gehilfen, und die Kriegs- und Jagdgöttinnen aller Völker

⁵⁸³ Ebd.

⁵⁸⁴ Vgl. Sanyal (2009), 123f.

⁵⁸⁵ *Gradiva* bezieht sich mit Bildtitel und –thema auf die literarische Gestalt *Gradiva* des Romans *Gradiva: Ein pompejanisches Phantasiestück* (1903) von Wilhelm Jensen. Diese mythologische Figur, die der Autor aus der Phantasie des Romanprotagonisten halluzinativ auftreten lässt, inspiriert nicht nur Masson, sondern auch weitere Surrealisten wie Salvador Dalí und motiviert Sigmund Freud zu einer umfassenden Analyse.

⁵⁸⁶ Octavio Paz, *Lettre à une inconnue*. In: Katalog der internationalen Ausstellung des Surrealismus 1959/1960. Zit. nach: Gauthier (1980), 120.

sind der Ausdruck dafür, wie die Menschheit das Leben als ein blutforderndes Weibliches erlebt. Dieses furchtbare Weibliche ist die gierige Erde, welche ihre eigenen Kinder frißt und sich mit ihren Leichen mästet, der Totengeier und der Sarg, der fleischfressende Sarkophag, dessen zähnefletschendes Erdmaul gierig den Blut-Samen der Menschen und Tiere aufleckt, von dem befruchtet und an dem gesättigt es wieder neue Geburt auswirft zum Tode und immer wieder zum Tode.⁵⁸⁷ Die Phantasie vom ‚blutigen Loch‘ fördert die Vorstellung der ‚Kastrationswunde‘ zum einen, der Vagina dentata zum anderen.⁵⁸⁸ Es ist „der Eingang in das Körperinnere der Frau, das für den Mann nicht nur die Möglichkeit der Lusterfahrung symbolisiert, sondern auch alle ‚Geheimnisse‘ seines eigenen (projizierten) Körperinnern, der dort wirksamen Kräfte des Steigens und des Absturzes [...], der Zerstörung und des Todes, *seines* Todes.“⁵⁸⁹

Die surrealistische Künstlerin Marie Toyen schafft ebenso ein Bild der Vagina dentata, wenn sie in *Paravent*, 1966, auf Höhe der Scham einer weiblichen Silhouettenfigur ein Gesicht mit rot geränderten, weit geöffneten Mund platziert, dessen weiße Zähne deutlich hervorstechen. Obwohl dieses Werk erst 1966 entstanden ist, spricht es eindeutig mit surrealistischem Vokabular.

Die hochformatige Leinwand bildet die Fläche für den dreigeteilten Paravent, der am oberen Bildrand abschließt. Die beiden äußeren Flügel des Paravents weisen dunkle Schatten männlicher Personen auf. Aus dem schwarzen Untergrund des mittleren Flügels tritt eine weibliche Figur heraus. Schemenhaft wird eine gesichtslose Kopfform konturiert, der ein sich verbreitender Brustbereich folgt. Er verjüngt sich zur Taille hin, um wiederum zur Hüfte in der Form breiter zu werden und in eine S-Linie zum unteren Bildrand auszulaufen. Gleich einer nebulösen Erscheinung wird die Frau hier umschrieben; sie ist konturlos, gestaltlos, gleich einer Rauchsäule nicht greifbar. In Kopf-, Hals- und Dekolletébereich weist sie keinerlei plastische Ausformulierung auf, man blickt auf eine sich auflösende weiß-graue Fläche. Von der Brust abwärts dagegen wird die Form mit dem Muster eines Raubkatzenfells bedeckt. Zwei kleine Leopardenköpfe schlängeln sich darin und deuten, rechts und links auf dem Oberkörper platziert, die beiden Brüste des Frauenkörpers an. Das Leopardenorament setzt sich am Unterkörper fort. In Höhe des Schambereichs wird es von dem Gesicht mit grünen Augen und aufgerissenem, menschlichem Mund aufgebrochen. Die rot geränderten Lippen ziehen den Blick des Betrachters auf sich, das helle Weiß der Zähne stellt diese besonders heraus. Auf Höhe der Taille ragen zwei Hände aus dem Dunkel in den Bildraum. Die rechte Hand, von einem grünen Handschuh bekleidet, zieht der linken gerade

⁵⁸⁷ Neumann (1985), 148f.

⁵⁸⁸ Vgl. Rohde-Dachser (1991), 119.

⁵⁸⁹ Ebd.

einen zweiten über. Am oberen linken Rand des mittleren Rahmens ruhen zwei voneinander abgewandte Nachtfalter, die die Metamorphose symbolisieren.⁵⁹⁰

Toyen arbeitet mit den Mitteln und der Ikonografie ihrer surrealistischen Kollegen, um die von den männlichen Surrealisten um die Frau gebildete Angst-Lust-Konstruktion nachzuzeichnen. Die schemenhaften weiblichen Formen spielen mit dem erotischen Blick und betonen in ihrer Reduzierung zugleich die weibliche Silhouette als eine stilisierte Linie, die aber ohne Inhalt bleibt. Diese Schemen-Frau ist flüchtig und immateriell, tritt in der Mitte der beiden Schatten auf als wäre sie geträumt. „Die nichtexistente Frau ist gerade in ihrer Nicht-Existenz der Signifikant auf den sich der Wunsch bezieht: sie ist das imaginäre Objekt, das die erotischen Beziehungen unterhält.“⁵⁹¹ Entsprechend wird Erotik exponiert: der Brustbereich tritt besonders hervor, in welchem die zur Drohung sich wandelnde Verlockung in den beiden Leopardenköpfe angedeutet ist. Mit dem aufgerissenen Mund auf Höhe des weiblichen Geschlechts spielt Toyen auf die Vagina dentata an. Die Handschuhe, die auch wiederkehrendes Motiv im Werk von Félix Labisse sind, stiften Unruhe, dadurch dass der rechte in diesem Moment übergestülpt wird und damit auf eine bevorstehende Tat hinweist, im Rahmen deren Spuren verdeckt werden sollen. *Der Paravent* greift derart unverfroren eine männliche surrealistische Ikonografie auf, dass sie als ironischer Kommentar auf das männliche Frauen-Phantasma interpretiert wird.⁵⁹² Toyen inszeniert ein Frauenbild, das dem männlichen Blick entnommen ist. Aufgrund des Reinenzierungs-Charakters legt die Künstlerin die Frau als Konstruktion und Projektion offen. „Sie stellt die Frau als das abwesend-anwesende Zentrum in den Formen des Wunsches, des Traumes und in den Produkten der Traumfabriken der Bewußtseinsindustrie dar.“⁵⁹³

Das weibliche Genital oder der Verweis auf die Scham wird im Surrealismus zum Bildbestandteil der verhängnisvollen Frau. Neben dem verführerischen weiblichen Körper ist es die Vulva selbst, der das Verhängnis anhaftet und die zur Waffe wird. „Es ist also das Geschlecht der Frau selbst, das den Mann erschrecken kann. Indem er sich ihm nähert, erlebt er die Anziehungskraft des Verderbens.“⁵⁹⁴ Einer derartigen Unentrinnbarkeit und der ewigen Wiederkehr der Täuschung und des Hereinfallens haftet im Freudschen Denken einen Wiederholungszwang an, der „eine harmlose Situation unheimlich erscheinen lässt“ und erst „die Idee des Verhängnisvollen und Un-

⁵⁹⁰ Vgl. Hille (2009), 43.

⁵⁹¹ Bischof. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (1977), 68.

⁵⁹² Vgl. Chadwick (1993), 116.

⁵⁹³ Bischof. In: Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (1977), 67.

⁵⁹⁴ Gauthier (1980), 120.

entrinnbaren mit ins Spiel [bringt], wo man sonst nur von Zufall oder Unfall gesprochen hätte.“⁵⁹⁵ Man Ray demonstriert diese Unentrinnbarkeit, wenn er in *Frauenakt mit Spinnennetz*, aus den 1940er Jahren, ein Spinnennetz über die nackte Frau spannt. Die Frau selbst wird zur Spinne, die das Netz webt und nun mittels ihres nackten Körpers ihre Opfer anlockt. Zentrum ist das weibliche Genital. Die inszenierte Verführung ist besonders ausdrücklich in den hinter dem Kopf gekreuzten Armen gesetzt, wodurch der nackte Körper offensiv angeboten wird. Dieses Motiv ist bereits von Edvard Munchs *Madonna* bekannt und wird auch von Félix Labisse aufgegriffen.

4.2 BILDER DER MINDERWERTIGKEIT

Der Ausdruck weiblicher Minderwertigkeit ist im Zuge der Avantgardekunst nicht mehr an Kennzeichen wie Missgestaltung, Animalisierung oder krankhafter Darstellung festzumachen. Während im Fin de Siècle solche Visualisierungen der *Femme fatale* diesen und durch sie den sich emanzipierenden Frauen einen hässlichen Charakter zuweisen und sie als unmenschlich sowie unzurechnungsfähig verurteilen, werden nun im Surrealismus und Dadaismus derartige Gestaltungsweisen Methode oder ein Krankheitsbild wie die Hysterie als Entfesselungsmetapher glorifiziert. Bestimmungen wie schön oder hässlich, normal oder bizarr, gesund oder krank, erstrebenswert oder verachtungswürdig bewegen sich nun fernab vom Konsens. Eine Neuordnung von Werten, von gut und schlecht, wird unternommen und eigenmächtige Definitionen gefunden. Es stellt sich die Frage danach, wie in einem solchen Kontext ein vom Betrachter als grotesk, hässlich, aufgebrochen oder tierisch wahrgenommener Frauenkörper zu werten ist und ob auch derartige Darstellungen eine Minderwertigkeit starker Frauenpersönlichkeiten äußern, um letztlich ein Patriarchat zu legitimieren.

⁵⁹⁵ Bronfen. In: Lampe (Hg.) (2001), 116.

4.2.1 CHIMÄREN, ZWITTERWESEN, MONTAGEN: GROTESK UND ANIMALISCH (VIKTOR BRAUNER, FÉLIX LABISSE, MAX ERNST)

Bildbeispiele der Neuen Sachlichkeit zeigten die Femme fatale bereits in animalischen Posen. Bei *Anita Berber* und *Liegende auf Leopardenfell* von Otto Dix werden die Tierkonnotationen von Schlange und Raubkatze durch entsprechende Gebärden und Körperhaltungen deutlich. Unter den überzogen gekünstelten Inszenierungen allerdings scheint das Animalische mehr eine eingenommene Rolle zu sein. Die offensichtliche Übertreibung stellt den Rollencharakter heraus. Damit sind die Tierhinweise mehr Persiflage auf die Femme-fatale-Konstruktion des 19. Jahrhunderts denn ernstgemeinte Charakterbestimmung.

Im Surrealismus oder Dadaismus dagegen sieht sich der Betrachter nicht mehr nur tierischem Gebärden gegenüber, sondern blickt auf Mutationen: fabulöse Halb-Mensch-Halb-Tier-Wesen.

Hybride Phantasiefiguren durchziehen das Werk von Victor Brauner. Er fügt Animalisches und Menschliches zusammen, setzt den Köpfen mehrere Gesichter auf und missachtet das Diktat real-menschlicher Umrisslinien, indem er Gegenstände unter die Haut pflanzt oder Gliedmaßen in schlängelnden Spitzen auslaufen lässt.

In *Das Verbrechen des Schmetterlingskönigs*, 1930, inszeniert Brauner ein derartiges Mischwesen: eine Gestalt mit menschlichen Beinen und Kopf, deren Rumpf aber ein beflügeltes Insekt ist. Der zur Seite bewegte Kopf lässt auf den Mundwinkel blicken, in welchem sich eine dunkle Blutspur abzeichnet, farblich mit der Iris des Auges korrespondierend. Im Hintergrund erklärt sich die Blutspur. Dort liegen zwei leblose Menschenkörper auf einer einem übergroßen Baumstamm gleichenden Insel, die durch eine Schlucht vom Bildvordergrund getrennt ist. Ein menschengroßes Insekt neigt dort durstig den Oberkörper einer Blutlache zu. Die Art der Präsentation lässt an eine Opfergabe denken. Die Blutspur im Mundwinkel verrät die Mörderin, deren insektenhafter Rumpf und Rot der Augen sie als phantastisches Monstrum erscheinen lassen. In Anbetracht dessen wirken das akkurat gebundene Haar und die vornehm-damenhafte Beinstellung absurd.

Vielen seiner Phantasiefiguren montiert Brauner mehrere Gesichter. So verbindet er ein Frauengesicht am Hinterkopf oder zur Seite mit Schädeln oder Gesichtern von Fabelwesen. Es erscheinen Monster, die Augen und Mund aufreißen und spitze Zähne zeigen. Neben dem freundlichen Frauengesicht koexistiert eine bedrohliche und bestialische Seite, die sich nicht versteckt und gleichwertige Daseinsberechtigung einfordert.

Dann schlängeln sich in seinem Werk Frauenkörper zügelnd über das Papier (Zeichnung ohne Titel, 1937). Ihre Extremitäten enden in Spitzen, Brustwarzen formen sich zu Stacheln und aus

den Augenhöhlen wachsen Hörner. Damit stellen die weiblichen Körperteile nicht mehr nur sinnbildlich Waffen dar, die durch die Kunst der Verführung Geltung bekommen und von der Verführbarkeit des Mannes abhängen, sondern sind tatsächliche Tötungs- und Wehrinstrumente.

Der 1905 im französischen Douai geborene Félix Labisse tritt in der bisherigen Surrealismus-Forschung lediglich randständig auf. Standardwerke zum Surrealismus ignorieren den Künstler,⁵⁹⁶ obwohl er zentrale Themen dieser Kunstrichtung aufgreift. Vor allem die Auseinandersetzung mit Weiblichkeit und die destruktive Kraft ihrer Sexualität durchziehen sein Werk. Durch Metamorphosen und Kombinatorik wird die Kehrseite des Eros, Gewalt und Zerstörung, zum Ausdruck gebracht. Allerdings war Labisses unvermittelte, zum Teil wenig abstrakte Direktheit der Bildsprache nicht im Sinne der ersten Generation der Surrealisten.⁵⁹⁷

Anders als Victor Brauner greift Labisse nicht die Makellosigkeit des weiblichen Körpers an. Wohl aber stört er dessen Pracht, indem er ihm einen tierischen oder pflanzlichen Kopf aufsetzt, ihn mit Tüchern verhüllt oder lange Haare das Gesicht verdecken lässt.

In *L'aventure permanente* (Das andauernde Abenteuer), 1944, kombiniert Labisse den Menschenkörper mit dem Kopf einer Gottesanbeterin. Damit greift er zu einem Motiv, das in der surrealistischen Ikonographie wiederholt auftaucht, so zum Beispiel auch bei Salvador Dalí, André Masson oder Max Ernst. Die Gottesanbeterin, die das Männchen nach dem Geschlechtsakt verspeist, ist die Versinnbildlichung der Verbindung von sexueller Lust und Tod, an der das besondere Interesse der Surrealisten haftet. Zum einen steht das Insekt für eine unkontrollierbare und bedrohliche Sexualität, da der Tod des männlichen Parts eine Kastrationsangst anspricht, zum anderen bezeugt die Fangschrecke einen Automatismus und die Mechanik der Reproduktion, da sie selbst im geköpften Zustand noch ihre Funktionen ausüben kann.⁵⁹⁸ Sie ist „symptomatische Allegorie der Dämonisierung des Weiblichen im Bestiarium der Surrealisten“⁵⁹⁹.

Die linke Hand der von Labisse konstruierten Frauenfigur überzieht eine rote Farbschicht, die noch flüssig ist, sich zu Tropfen formt und in Farbadern den Unterarm entlang fließt. Diese Hand greift an ihre unbedeckte rechte Brust. In Kees van Dongens *Femme fatale*, 1905, hat eine solche

⁵⁹⁶ Zum Beispiel keine Nennung in: André Breton: *Der Surrealismus und die Malerei* (1967); Uwe M. Schneede: *Malerei des Surrealismus* (1973); Werner Spies: *Der Surrealismus und seine Zeit* (2008); Arturo Schwarz (Hg.): *Die Surrealisten* (1989).

⁵⁹⁷ Vgl. Schneede (2006), 157.

⁵⁹⁸ Vgl. Eiblmayr (1993), 106.

⁵⁹⁹ Ebd.

Zur Gottesanbeterin im Surrealismus: Eiblmayr (1993), 106-109; Gauthier (1980), 116-123; Schneede (2006), 160.

Geste ein historisches Vorbild. Van Dongens Figur legt die Hand allerdings nicht nur ihrer Brust auf, sondern unter, um sie anzuheben und sichtbarer zu machen – einer Auslegware gleich. Damit demonstriert diese Femme fatale nicht nur ihre hauseigene Waffe, sondern unterstreicht sogleich ihren Waren- und Objektstatus.

Die rote Farbigkeit provoziert den Gedanken an Blut und die Assoziation des Sprichworts ‚An den Händen klebt Blut‘ als Hinweis auf vorausgegangenes Verbrechen drängt sich auf. Hinter der Figur ranken rötliche Gebilde, die an Gedärme und Eingeweide erinnern. Die Frauenfigur, harmlos und sanft in diesem Fensterausschnitt ruhend, verführt – die Hand an ihrer Brust hebt dieses erotische Moment hervor und die von den Schultern gerutschten Träger, so dass die nackte Brust sichtbar wird, potenzieren die Wirkung – um schließlich zu morden und den Mann auf bestialische Art zu verschlingen, so dass nur noch fleischige Reste übrig bleiben.

Das Motiv der in Farbe getauchten Hände, was den Eindruck von übergestülpten Handschuhen erweckt, wiederholt sich in *Crime Passionnel I*, 1942. Hier wendet Labisse es auf die biblische Judith an, die mit ihrer Begleiterin, während sie das abgeschlagene Haupt in der rechten Hand hält, aus einem Zelt tritt, in dessen Öffnung Arm und Knie des getöteten Mannes sichtbar sind. Auf Höhe des Halses scheint noch das Schwert zu stecken, sein Griff ragt aus der Zeltöffnung heraus. Die rechte Hand der Mörderin umhüllt eine rote Farbmasse. Dass Labisse den Mord im Unterschied zu der biblischen Vorlage als eine leidenschaftliche Tat interpretiert, besagt die Titelgebung, obwohl das Zweiergespann wenig Leidenschaft ausstrahlt. Eher scheinen die beiden Frauen in ein lockeres Gespräch vertieft zu sein.

Metamorphische oder aus Versatzstücken montierte Frauenfiguren, in welchen sich menschliche, tierische und gegenständliche Elemente zu einem Körper zusammenfügen, besitzen angesichts der Sphinx oder der Medusa lange Tradition. Im Surrealismus gehören sie nun zum Bildstandard. René Magritte oder Max Ernst bedienen sich schon vor Labisse dieses Mittels wie zum Beispiel in *Die Entdeckung*, 1928, von René Magritte. Hier weist eine Frauenfigur an verschiedenen Stellen ihres nackten Körpers eine Oberflächengestaltung auf, die einer Holzmaserung gleicht. Die Maserung wiederum ähnelt der optischen Eigenart eines Tigerfells. Diese Verschmelzungen machen eine Nähe von Frau und Natur bildhaft.

Auch Max Ernsts Frauenfiguren erhalten zuweilen einen von Insekten, Meereswesen oder Vögeln gebildeten Kopf oder werden beflügelt.⁶⁰⁰ Kombinatorik, Collage und Metamorphose sind ihm grundlegende Bildverfahren. Seine Werke bezeugen Brutalität und Grausamkeit zwischen den Geschlechtern, die für den Betrachter grotesk, ohne Sinn und Verstand sind. Ernst selbst beschreibt den Collageroman *Une semaine de bonté* unter diesem Aspekt des Chaotischen: „In allen diesen Arbeiten steckte ein überwältigendes Gefühl von Bewegung durch Zeit und Raum. In ihnen zittern die ungereimten und irrationalen Eigenschaften, die man im allgemeinen Träumen zuschreibt, obwohl die Künstler wissen, daß sie der ursprüngliche Atem der Wirklichkeit sind. Die Elemente der Collagen – banale Abbildungen aus alten Büchern – sind verwandelt. Vögel werden Menschen, Menschen werden Vögel. Katastrophen werden lachhaft. Alles ist erstaunlich, herzerreißend und möglich.“⁶⁰¹ In den Collagen geht sadistische Quälerei von beiden Seiten, überwiegend allerdings vom Mann aus. Die Frau ist darin weniger aktiv handelnd. Sie lässt sich kaum von spontanen Impulsen und aggressiven Trieben leiten, sondern zerstört auf andere Art und Weise: bloß ihre tiefgreifende Gegenwart genügt. Die stumme Präsenz, aus der ebenso Rätselhaftigkeit wie Selbstbewusstsein spricht, schüchtert ein. Der Betrachter bleibt bezüglich ihrer Absichten ahnungslos.⁶⁰²

In Ernsts Collageroman *La femme 100 têtes*, 1929, ist die rätselhafte Frau Thema der Illustrationen.⁶⁰³ Der Titel impliziert eine auf vier Bedeutungsebenen angelegte Vieldeutigkeit.⁶⁰⁴ Die unterschiedlichen Sinngehalte ergeben sich aus dem Spiel mit der Lautsprache und sprechen das Fließende, die Unfassbarkeit und die undefinierbarkeit der Frau an.⁶⁰⁵ Die verhängnisvolle Frau taucht als kindliche und zugleich pervertierte Unschuld auf, die die am Boden liegenden, abgeschnittenen Männerköpfe in *Verdorrrer blumen duft, oder: ich muß Königin von Saba werden*) zu verantworten hat. Dann erscheint sie als hell strahlender, schwebender Todesengel, deren Emotionslosigkeit steinernd wirkt in *Kaum ist der onkel erdrosselt, fliegt die unvergleichliche erwachsene davon*. Als unzerstörbare, glänzende Gottheit in einer Welt von Tod und Zerstörung zeigt sie sich in *Bei jedem blutigen aufruhr blüht sie auf voll anmut und wahrheit*. Häufig steht sie im Kontext von Tod, Kampf und Zerstörung. Dabei scheint eine mythische weibliche Kraft zu wirken,

⁶⁰⁰ Zahlreiche beispielhafte Werke in: *Les malheurs des immortels*, Paris 1922; *À l'intérieur de la vue. 8 poèmes visibles*, 1931/32; *Une semaine de bonté*, Paris 1934.

⁶⁰¹ Max Ernst, „Biographische Notizen (Wahrheitsgewebe und Lügengewebe). Zit. nach: Spies (Hg.), Max Ernst (2008), 301.

⁶⁰² Vgl. Schneede (2006), 103 f.

⁶⁰³ Vgl. Spies (1975), 186.

⁶⁰⁴ Vgl. ebd.

⁶⁰⁵ 1) la femme cent têtes (die hundertköpfige Frau), 2) la femme sans tête (die kopflose Frau), 3) la femme s'entête (die Frau, die ihren Kopf hat, die Starrsinnige), 4) femme sang tête (die blutsaugende Frau, Vampir)

welche die Menschen sich gegenseitig auslöschen lässt, während die Frau in persona das Spektakel bloß distanziert betrachtet.

Bezüglich der Frage nach dem Ausdruck von weiblicher Minderwertigkeit in den Femme-fatale-Bildern des Surrealismus kann das Fragmentieren, Destruieren und Neukonstruieren als eine Bemächtigung des weiblichen Körpers durch den männlichen Künstler gelesen werden. Das zerstörerische Einwirken auf den gestalteten Frauenkörper, der künstlerisch in seiner Ganzheit verletzt wird, stellt sich über eine weibliche Unantastbarkeit. Der Gebrauch weist den Körper als Material aus, im besten Falle als Medium. Über den Objektstatus scheint er nicht hinauszukommen. Vergleichbar der Animalisierung von Frauendarstellungen im 19. Jahrhundert provoziert ein solcher Umgang den Vorwurf, dass darin die Frau degradiert wird, da in der dinglichen Anwendung des Körpers eine Enthumanisierung und Entsubjektivierung stattfindet. Infolgedessen, dass innerhalb des Surrealismus der weibliche Körper fragmentiert wird, wird auch freier mit der Position und Repräsentation des Kopfes umgegangen. Er verschwindet bei Félix Labisse hinter Tüchern, verwandelt sich in Tierschädel oder Früchte, nimmt bei André Masson den Platz neben dem Anus ein (*Die Erde*, 1939) oder wird zum gesichtslosen Ballon (Marie Toyen, *Paravent*, 1966). In dem freien Umgang mit dem weiblichen Kopf zeigen sich die Surrealisten schonungsloser als die Künstler des Fin de Siècle, wenn Franz von Stuck den Kopf der *Sünde*, 1893 in Schatten legte und Gustav Klimt durch das goldene Halsband das Haupt der *Judith I*, 1901, vom Körper trennte. Renate Berger interpretiert diesen kruden Umgang als Angriff auf jenes Körperteil, „der Künstlern bei Frauen am entbehrlichsten schien: den Kopf.“⁶⁰⁶ Zugleich „hebt man bevorzugte Regionen der weiblichen Anatomie um so deutlicher in ihrer unabstrahiert fleischlichen Konsistenz hervor“⁶⁰⁷, wie Brüste, Gesäß und auch die Vulva. Vor dem Hintergrund des Geschlechterkampfes drängt sich die Frage auf, ob die Deformation das Ergebnis eines misogynen Umgangs mit dem Motiv Frau ist.

Die frühe feministische Forscherin Xavière Gauthier interpretiert die Prozedur der Demontage, Fragmentierung und Destruktion im Surrealismus, die ‚Zerstörungswut‘ angesichts des weiblichen Körpers, als Ausdruck des Hasses gegenüber der Frau.⁶⁰⁸ Exponiert werden schließlich die typisch weiblichen Attribute, „lange Haare, lange Fingernägel, lange Beine, aber ohne Kopf“⁶⁰⁹, wie Ange-

⁶⁰⁶ Berger. In: Berger/Hammer-Tugendhat (Hg.) (1985), 153.

⁶⁰⁷ Ebd., 154.

⁶⁰⁸ Vgl. Gauthier (1980), 250.

⁶⁰⁹ Lampe. In: dies. (Hg.) (2001), 28.

la Lampe am Beispiel *Die rote Kugel*, 1933, von Oscar Domínguez veranschaulicht. Dies ist eine misogynen Reduzierung.⁶¹⁰ Rudolf E. Kuenzli wirft den surrealistischen Künstlern vor, den weiblichen Körper in ihren Werken zu misshandeln, um eigene Kastrationsangst zu überwinden und das eigene Ego zu sanieren.⁶¹¹ Renate Berger sieht die ‚sexuelle Integrität‘ von Frauen angegriffen und gibt zu bedenken, dass es sich hier um eine inhumane, sexistische Grundhaltung handele.⁶¹²

Solche Interpretationen provozieren wiederum Gegenstimmen. Sigrid Schade setzt mit ihrer Kritik bei Renate Berger an, welcher sie anlastet, die Bilder der Moderne als symbolisch lesbare zu interpretieren. „So gesehen wären von den Surrealisten eingesetzte Teile des weiblichen Körpers für das ‚Ganze‘ – die Frau – (welche?) lesbar und würden sie im Sinne projektiver Männerphantasien reduktionistisch und destruktiv re-präsentieren.“⁶¹³ Eine moralische Verwerfung von fragmentierten Formen komme nach Schade den zunächst psychiatrischen, später faschistischen Ausgrenzungen ‚entarteter‘ Kunst bedrohlich nahe.⁶¹⁴

Um die „eindimensionale Lesart, dass die surrealistische Dekonstruktion der Frau ausschließlich ein narzisstisches Vergewissern der männlichen Vorherrschaft verkörpert“⁶¹⁵, zu entkräften, weist Angela Lampe auf das Bezaubernde, auf die göttliche Erhabenheit, überlegene Gelassenheit und majestätische Andersartigkeit der poetischen Traumwesen. „Die Frauenbilder sind auch Ausdruck großer Bewunderung, vielleicht sind sie sogar Wunschbilder eines unterdrückten Begehrens nach den weiblichen Qualitäten.“⁶¹⁶

Silvia Eiblmayr konstatiert nüchtern, dass die „obsessive Darstellung der Frau als fetischisiertes und erotisches Objekt, als deformierter Körper, [...] integrierender Bestandteil der Methode des Surrealismus“⁶¹⁷ ist. Das Aufbrechen körperlicher Unversehrtheit ist ein Schritt avantgardistischen Kunstverständnisses und Teil eines innovativen Kunstansatzes, der nach neuen Formen der bildlichen Repräsentation sucht.⁶¹⁸ Insbesondere Hans Bellmer, dessen Werk die Zerstückelung des weiblichen Körpers wohl am extremsten forciert, führe mit seinen Arbeiten an eine neue Denk-

⁶¹⁰ Vgl. ebd.

⁶¹¹ Vgl. Kuenzli. In: Caws/ders. et al. (Hg.) (1991), 24.

⁶¹² Vgl. Berger. In: dies./Hammer-Tugendhat (Hg.) (1985), 187.

⁶¹³ Schade. In: Barta/Breu et al. (Hg.) (1987), 243.

⁶¹⁴ Vgl. ebd.

⁶¹⁵ Lampe. In: dies. (Hg.) (2001), 35.

⁶¹⁶ Ebd.

⁶¹⁷ Eiblmayr (1993), 92.

⁶¹⁸ Vgl. Ebd., 86.

Als ‚Entschuldigung‘ funktioniert diese Perspektive nur bedingt. Die Zuschreibung ‚avantgardistisch‘ schützt nicht vor Kritik: „Es wird Zeit, Kunst stärker als bisher auf sexistische Strukturen und Inhalte zu befragen, und zwar auch dann, wenn Vertreter bestimmter Richtungen (z.B. Surrealisten, Aktionisten etc.) avantgardistisch-freiheitliche Ansprüche vor sich her tragen, die sie bei genauer Betrachtung nicht oder nur partiell einzulösen imstande sind.“ (Berger (1985). In: Berger/Hammer-Tugendhat (Hg.) (1985), 186f)

weise heran, die sich von tradierten Geschlechterrepräsentationssystemen löse, so Sigrid Schade.⁶¹⁹ Bellmer arbeite durch sein künstlerisches Destruieren an der Dekonstruktion des Phantasmas vom ‚ganzen Körper‘ und erteile damit sowohl dem Ideal ‚Mensch‘ als auch dem Ideal ‚Frau‘ eine Absage.⁶²⁰ Der weibliche Körper ist Material, um das „Phantasma einer erotisch-ekstatischen, entfesselten, dämonisierten ‚Natur‘, die dem ‚Weiblichen‘ zugewiesen wird“⁶²¹, zu verbildlichen und der aufgerissene weibliche Körper ein künstlerisches Mittel, um das Entfesselte ins Bild zu setzen.

Trotzdem die Deformation im Surrealismus Methode ist und sie mit dem avantgardistischen, nach Auflösung strebenden künstlerischen Prozess einhergeht, ist kritisch zu betrachten, dass der männliche Körper nicht gleichermaßen der Destruktion unterzogen wird wie der weibliche. Die Destruktion ist also geschlechtsspezifisch.

Im Ergebnis ist die Frau im Surrealismus nicht Hassobjekt, wie Gauthier behauptet.⁶²² Auch ist die *Femme fatale* nicht Mittel um eine männliche Vormachtstellung zu legitimieren, trotz der Animalisierung oder Deformation. Nicht Warnung vor der Frau oder ihre Diffamierung sind Intention der Werke. Es geht um Sexualität, den Eros und das Ausbrechen aus festen Strukturen, auch aus alten Sehgewohnheiten. Die Surrealisten streben einen Umsturz an, mehr einen ideellen als einen politischen, ungeachtet dessen, dass sie im Einzelfall nicht aus ihrer patriarchalen Prägung herauszukommen scheinen. Der Surrealismus ist keine politische Bewegung, die das Patriarchat konkret überdenkt. Die Künstler bearbeiten mehr eine Stimmung, die zwischen den Geschlechtern oder an dem anderen Geschlecht wahrgenommen wird oder wahrgenommen werden möchte. Sexualität ist im Surrealismus permanent anwesend. Sie wirkt mal bedrohlich mal ekstatisch und bestimmt Gefühl und Stimmung.

Obschon nicht Hassobjekt oder Bild der Minderwertigkeit, ist die Frau im Surrealismus wohl aber ‚Symptomfigur‘⁶²³: „Die komplexe Verknüpfung von technologischem Fortschritt und inszenierter Geschlechterbeziehung wird über den weiblichen Körper ausgetragen. In der Ästhetik der Avantgarden erscheint dieser dann unter einem doppelten Vorzeichen: sowohl als die scheinbar destruktive Ursache der Transformation als auch als Objekt und Ausdruck dieser Destruktion. ‚Die Frau‘ wird als ‚Zerstörerin‘ und ‚Zerstörte‘ zugleich inszeniert.“⁶²⁴

⁶¹⁹ Vgl. Schade. In: Barta/Breu et al. (Hg.) (1987), 251.

⁶²⁰ Vgl. ebd., 253f.

⁶²¹ Eiblmayr. In: dies./Snauwaert et al. (Hg.) (2000), 14.

⁶²² Vgl. Gauthier (1980), 250.

⁶²³ vgl. Eiblmayr. In: dies./Snauwaert et al. (Hg.) (2000), 15.

⁶²⁴ Ebd.

4.2.2 DIE GEZÄHMTE HAUSKATZE (RUDOLF SCHLICHTER)

Vergleichbar der katzenhaften Präsentation der Frau in Otto Dixs *Liegende auf Leopardenfell*, 1927, lässt auch Rudolf Schlichter seine zukünftige Ehefrau Elfriede Elisabeth Koehler, genannt Speedy, Katzenartiges mimen. *Stehende in Schnürstiefeln (Speedy)* aus dem Jahr 1927/28 zeigt ein frühes Ganzkörperporträt. Ihre Füße und Beine werden von des Künstlers bevorzugtem Fetischobjekt bekleidet, die hochschäftigen Schnürstiefel, die eigens nach den Wünschen ihre Mannes angefertigt wurden. Die Gestik ist sonderlich – beide Arme sind auf Höhe der Schultern angehoben, die rechte Hand weist in Richtung des Betrachters. Der Kopf neigt sich leicht zur Seite, während die Augen den Kontakt zum Betrachter halten. Die Geste erklärt sich mit dem Blick auf katzentypisches Verhalten, bei welchem das Tier mit den Pfoten ein Spielobjekt jagt oder im Begriff ist, dem Gegenüber die Krallen entgegenzuschlagen. Wird eine solche Pose von einer erwachsenen Frau ausgeführt, grenzt sie allerdings an Lächerlichkeit. Unweigerlich wird sie als Spiel abgetan.

Entsprechend konnotiert ist auch das Porträt *Meine Frau mit Katze*, 1930. Das Identifikationsobjekt, die Katze, hält Speedy in den Händen in unmittelbarer Nähe zu ihrem Kopf, so dass ihre übergroßen Augen in direkte Beziehung zu den Katzenaugen gesetzt werden und die Gleichheit beider dreieckigen Kopfformen offenkundig wird. Dem bekannten Klischee der *Femme fatale* entsprechend verschwimmen Tier und Mensch. „Im Bann weiblicher Präsenz und mit der Attraktion der *Femme fatale* kokettierend, spielt der Künstler mit solchen Klischees“⁶²⁵.

Im Unterschied aber zu den *Femmes fatales* des 19. Jahrhunderts, denen das wilde Tier zur Seite gestellt wurde, attribuiert Schlichter die domestizierte Hauskatze. Sie faucht und kratzt zwar, aber stellt keine lebensbedrohliche Gefahr dar. Ganz im Gegenteil, Niedlichkeit wird ihr attestiert. Die *Femme fatale* verliert ihre Fatalität. Das Motiv ist eine leicht durchschaubare Inszenierung, in der Bedrohlichkeit bloß gespielt wird und die temporäre Kostümierung als solche erkennbar ist. Entsprechend unaufgeregt dürften die Reaktionen ausfallen, da es in der Verharmlosung kein Grausen, geschweige denn eine Angst auslöst.

⁶²⁵ Adriani (1997), 200.

4.2.3 DIE HYSTERIKERIN (ANDRÉ MASSON)

Auch die Surrealisten greifen die ‚Modeerkrankung‘ des Fin de Siècle, die Hysterie, wieder auf. Nach dem Ersten Weltkrieg ist sie im öffentlichen Leben kaum mehr präsent, erlangt dafür aber in der Kunst herausragenden Status. „Für die Künstler des Expressionismus, Dadaismus und Surrealismus [...] war sie Sinnbild für die erotische Entfesselung, den Exzess, beides Topoi der Moderne, die in den radikalen, formverändernden und formauflösenden Darstellungsweisen zum Ausdruck kamen.“⁶²⁶ Insbesondere die Surrealisten werten sie hoch. Die Hysterie ist ihnen Ausdruck von dem, wofür sie selbst Ausdrucksmöglichkeiten suchen. Infolgedessen kommt die Hysterikerin einem Idol gleich: „Die von Breton geforderte Befreiung des Unbewussten bzw. des unterdrückten Begehrens wird in der Hysterie idealtypisch zum Ausdruck gebracht, insofern der hysterische Anfall auf einem zeitweiligen Verlust des Verstandes, auf der Ausschaltung des zensierenden Bewusstseins basiert. Die hysterischen Symptome können so als ungehemmter, reiner und unkontrollierter Ausdruck des Unbewussten gedeutet werden.“⁶²⁷

In die bildkünstlerischen Arbeiten geht die Hysterikerin identifizierbar ein. Insbesondere wenn die Künstler den Frauenkörper nach dem *Arc de cercle* biegen, spielen sie damit auf ein von Charcot erarbeitetes Spezifikum eines hysterischen Anfalls an. Max Ernst kopiert diesen Bogen und setzt ihn in phantastischen Sequenzen ein, die träumerische Zustände visualisieren (in dem Collageroman: *Une semaine de bonté: Samedi, L'élément: Inconnu, Exemple: La clé des chants*, 1934).⁶²⁸ Auch Salvador Dalí zeichnet Frauenfiguren nach diesem Vorbild (*Arc de cercle*, 1937).

Für die Werke beider Künstler gilt, dass sie über eine Darstellung, deren Inhalt auf den weiblichen Orgasmus reduziert wird, hinausgehen. Die Bögen übersteigen ein orgastisches Räkeln und Überrenken. Auch wollen die Beispiele von Ernst und Dalí nicht bloß eine Symptomatik eines Frauenbildes anzeigen, um ihm krankhafte und degenerierte Eigenschaften anzuheften. Stattdessen exponieren sie die Hysterie selbst, deren Besonderheit und Eigenständigkeit das indizierende Kennzeichen des Bogens veranschaulicht. Die Hysterikerin des Surrealismus stellt neben der Femme fatale ein eigenständiges Motiv dar. Sie ist zwar mit dem Eros verknüpft, nicht aber zwangsläufig an Fatalität gebunden. Beide, Femme fatale und Hysterikerin, sind wegen ihrer unkonventionellen Andersartigkeit und starken eruptiven Kraft surrealistische Idol-, keine Angstbilder.

⁶²⁶ Eiblmayr. In: Eiblmayr/Schnauwart et al. (Hg.) (2000), 16.

⁶²⁷ Müller/Schwerda. In: Krieger (Hg.) (2006), 16.

⁶²⁸ Vgl. hierzu vgl. Werner Spies (1991), 24; Müller/Schwerda. In: Krieger (Hg.) (2006), 24.

Neben dem konkreten Verweis auf hysterisches Gebärden mit dem *Arc de cercle* ist die zerborstene Form des weiblichen Körpers Ausdruck des hysterisch Entfesselten. Die ‚konvulsivische Schönheit‘ in der surrealistischen Kunst wendet sich von klassischer Schönheit ab und dem neuen Schönheitsideal, einem verzerrten Körper, zu.⁶²⁹ Es lässt am Körper Gegensätze wirken, die „den explodierenden und erstarrten Körper[s] in einem einzigen Moment“⁶³⁰ zusammenbringen.⁶³¹ Dieses Konzept wird an André Massons *Gradiva*, 1939, nachvollziehbar. Inneres wie das weibliche Geschlechtsteil ist nach außen gekehrt, als hätte es eine Explosion an die Oberfläche getrieben und die körperlichen Verrenkungen scheinen wie durch eine nicht kontrollierbare Eruption entstanden zu sein. Zugleich erscheint der Körper insbesondere durch den hart in die Senkrechte gestellten Fuß in einer Anspannung erstarrt zu sein.

Wenngleich exzentrisches hysterisches Gebaren, das sich in wilden Krämpfen und Zuckungen ausdrückt, zu der Zeit Martin Charcots und Sigmund Freuds sensationsbegierig rezipiert wird, gilt es dort als hässlich und wenig erstrebenswert, da eine Anomalie es hervorbringt. Der Surrealismus kehrt diese konventionelle Wertung um und bricht ein kategorisches Denken auf, indem es die extreme Körpersprache der Hysterie aus dem medizinischen in den ästhetischen Bereich umsiedelt.⁶³² Mit der formauflösenden Avantgardekunst wandelt sich der Begriff ‚hysterisch‘, der im ausgehenden 19. Jahrhundert noch eine Schmähung bedeutete, in ein Kompliment. Die Hochachtung schützt die Hysterikerin aber auch im Surrealismus nicht vor der „Regression ins Unheimliche, Befremdliche und Schaurige“⁶³³. Auch hier ist sie phantastisches Götzenbild und für den Betrachter zum Anschauen exponiert, ohne Auswirkung für ihn. Der Handlungsspielraum der *Gradiva* Massons, die versteinert auf einem Podest fixiert ist, ist auf eine kleine Platte begrenzt.

4.3 PROJEKTION

Zur Zeit des Fin de Siècles war die Femme fatale eine Figur, die in der Kunst, nicht aber auf der Straße anzutreffen war.⁶³⁴ Sie wurde zwar indirekt auf die Frau im Allgemeinen, insbesondere auf

⁶²⁹ Vgl. Müller/Schwerda. In: Krieger (Hg.) (2006), 20.

⁶³⁰ Ebd., 21.

⁶³¹ Vgl. auch: Gorsen. In: Eiblmayr/Snauwaert et al. (Hg.) (2000), 47.

⁶³² Vgl. Müller/Schwerda. In: Krieger (Hg.) (2006), 21.

⁶³³ Gorsen. In: Eiblmayr/Snauwaert et al. (Hg.) (2000), 51.

⁶³⁴ vgl. Stein (1985), 12.

die sich emanzipierende, projiziert, direkt traf das Bild aber vor allem irrealer Frauenfiguren der Literatur, Geschichte, Mythologie und Bibel. Nach dem Ersten Weltkrieg ist sie nun eines, das auf die junge Frauengeneration geworfen wird. Übertragen auf die Neue Frau, die augenscheinlich in den Großstädten existiert, erscheint auch die *Femme fatale* realer. Sie tritt aus dem Status des reinen Kunstprodukts heraus. Das bedeutet nicht, dass sie nun tatsächlich real ist. Sie ist immer noch Projektion, nur die Trägerin des Bildes ist wahrhaftig. In den nachfolgenden Unterkapiteln wird der Projektionsmechanismus anhand zweier Frauen veranschaulicht, zum einen Speedy, die Ehefrau des neusachlichen Rudolf Schlichters, zum anderen Gala Dalí, die surrealistische Muse.

Vorab soll aber die Neue Frau selbst betrachtet werden. Wenn das Bild der *Femme fatale* auf die Neue Frau geworfen wird, dann stellt sich die Frage danach, was hinter der Projektion die Neue Frau auszeichnet. Oder ist der Begriff bloß leere Folie, die als Projektionsfläche dient? Die These, dass die Neue Frau selbst vor allem Produkt externer Projektionen ist, wird nachfolgend untersucht werden.

Bereits die Zeitzeugin Alexandra Kollontai stellt sich 1918 die Frage „Wer ist das, die neue Frau? Existiert sie überhaupt? Ist sie nicht das Produkt der schöpferischen Phantasie moderner Belletristen, die nach sensationellen Neuheiten suchen?“⁶³⁵ In ihrem Essay *Die neue Moral und die Arbeiterklasse* spricht sie sich gegen die Mutmaßung des bloß Scheinhaften des Phänomens und für ihre tatsächliche Existenz aus:

„Schauen Sie um sich, sehen Sie scharf, überlegen Sie, und Sie werden sich überzeugen: die neue Frau ist da – sie existiert. [...] Das Leben der letzten Jahrzehnte hat mit dem schweren Hammer der Lebensnotwendigkeit eine Frau mit neuem psychologischem Sinn, neuen Bedürfnissen und neuem Gemüte herausgeschmiedet, [...]. Und wer sind diese Frauen? Es sind nicht die reinen, lieben Mädchen, deren Roman sein Ende in einer wohlgelungenen Verheiratung fand, es sind nicht die Ehefrauen, die unter der Untreue ihres Mannes leiden, oder die sich selbst des Ehebruchs schuldig gemacht haben, es sind auch nicht die alten Mädchen, die die unglückliche Liebe ihrer Jugend beweinen, es sind ebensowenig die ‚Priesterinnen der Liebe‘, die Opfer der traurigen Lebensbedingungen oder ihrer eigenen lasterhaften Natur. Nein, es ist ein ganz neuer ‚fünfter‘, bisher unbekannter Typ der Heldinnen, Heldinnen mit selbständigen Anforderungen an das Leben, Heldinnen, die ihre Persönlichkeit behaupten, Heldinnen, die gegen die allseitige Versklavung der Frau im Staat, der Familie, der Gesellschaft protestieren, die um ihre Rechte kämpfen als Vertre-

⁶³⁵ Kollontai (1918). In: Soden/Schmidt (Hg.) (1988), 6.

rin ihres Geschlechts. Ledige Frauen sind es meist, die immer häufiger diesen Typus bestimmen [...].“⁶³⁶

In der Öffentlichkeit beweist die Neue Frau mit ihren kennzeichnenden Merkmalen, an Frisur und Kleidung auszumachen, ihre tatsächliche Existenz. Vor allem aber eifert die junge Generation damit einer Mode nach, die sich an der Oberfläche äußert, nicht aber mit einer inneren Überzeugung oder mit angestrebten Idealen einhergehen muss. „The permeable boundary between social reality and image – the sense of not knowing if those who dressed like new woman also lived like or really ‘were’ new woman – rendered this figure ungovernable and contingent, formed by the sense that characterized much of the republic itself that ‘nothing was certain and everything possible’.”⁶³⁷

Die Selbstständigkeit, die die Neue Frau mit ihrer Erwerbstätigkeit erlangt, ist nur flüchtig. Sie markiert lediglich ein temporäres Übergangsstadium: einer Erwerbstätigkeit gehen in der Regel die jungen, unverheirateten Frauen nach, mit der Verheiratung ziehen die meisten sich wieder aus dem Erwerbsleben zurück und widmen sich der Familie und dem Haushalt.⁶³⁸ Damit ist das Phänomen der Neuen Frau auf wenige Jahre zwischen Elternhaus und Eheheim begrenzt. – „Die politische Emanzipation stößt an den Wohnungstüren auf unüberwindliche Barrieren.“⁶³⁹ Die Existenz der Neuen Frau ist kurzlebig, ambivalent und auf eine bestimmte Generation festgelegt.⁶⁴⁰

Infolgedessen stellt auch die Neue Frau keine tatsächliche Bedrohung der tradierten Gesellschaftsverhältnisse dar. Zwar ist sie körperlich und übersteigt damit das Potenzial der *Femme fatale*, doch ist sie nur so real wie eine Modeerscheinung, also temporär und oberflächlich. Kathleen Canning definiert diesen modernen Frauentyp der 1920er und 1930er Jahre als bloßes Bild, „even a male fantasy, produced by advertising.“⁶⁴¹ „Yet this dismissal of the evocative power of the new woman overlooks the power of images to inspire desire, identifications, subjectivities that embody these images. [...] But the images themselves, [...] also had the power to shape and inform habits and desires. The anxiety and fantasies surrounding the sexual agency of ‘new women’ stemmed in

⁶³⁶ Ebd.

⁶³⁷ Ebd.

⁶³⁸ Vgl. hierzu Flemming. In: Faulstich (Hg.) (2008), 65: „Nur in dieser Phase [die kurze Zeitspanne zwischen Schulentlassung und Eheschließung], die meistens nicht länger als fünf bis zehn Jahre währt, können die Mädchen und jungen Frauen einen Zipfel von dem erhaschen, was vollmundig als ›neue Frau‹ beschworen wird. Nach wie vor ist Berufstätigkeit ein Durchgangsstadium, von dem sich die Frauen bei Erreichen ihres ›eigentlichen Berufs‹, dem der Hausfrau und Mutter nämlich, verabschieden.“

⁶³⁹ Ebd., 63.

⁶⁴⁰ Ankum (1999), 11.

⁶⁴¹ Canning. In: McElligott (Hg.) (2010), 164.

part from the dissemination of this figure across an enormously diverse and variable media that itself reconstituted notions of public, consumption, and pleasure in the course of the 1920s.”⁶⁴²

Für Ute Frevert decken sich bei näherer Betrachtung der Figur der Neuen Frau die Projektionen auf, durch welche sie gezeichnet wird. Sie speist sich aus den Vorstellungen männlicher Zeitgenossen, „die entweder aus Furcht oder aus übersteigertem Fortschrittsbewußtsein ein Zerrbild weiblicher Modernität entwarfen [...]“.⁶⁴³

4.3.1 ‚DOMINA MEA‘ (RUDOLF SCHLICHTER)

In *Domina mea*, 1927/28, steht Speedy in knappem grünem Unterkleid über einem auf allen Vieren befindlichen Mann, in dem Rudolf Schlichter selbst wiederzuerkennen ist. An den Füßen trägt sie die aus *Stehende in Schnürstiefeln*, 1927/28, bekannten fetischisierten Knöpfungstiefel. Ihre rechte Hand hält eine Zigarette, das vielzitierte Symbol der emanzipierten Frau. Mit dem rechten Fuß tritt die Frau in den Nacken ihres Untergebenen, der linke Arm ist in die Hüfte gestemmt und das Gesicht ihm zugewandt, der Blick abfällig auf ihn gerichtet. Der Oberkörper des Mannes beugt sich herunter, da der Protagonist sich auf die Ellenbogen stützt, um die Hände an die Wangen zu legen.

Hier ist Speedy nicht die zwar unberechenbare, aber ungefährliche spielende Katze, wie sie in Kapitel 4.2.2, *Die gezähmte Hauskatze*, vorgestellt wurde. Aufgrund der infantilen Art, wie sie den Kopf zur Seite neigt und mit den Händen Pfoten formt, besitzt die *Stehende in Schnürstiefeln*, 1927/28 niedliche und kindlich-naive Züge. Bei *Domina mea*, 1927/28, dagegen ist sie die mit ernster Mine Tonangebende, die kein Spiel vermittelt. Als seine Herrin nimmt sie in dem ungleichen Machtverhältnis den Part der weiblichen Sadistin gegenüber dem männlichen Masochisten an.

Im Unterschied zu der gängigen Bezeichnung *Domina mea* steht dieses Aquarell bei Günter Metken unter dem Titel *Die Eroberung*.⁶⁴⁴ Diese Benennung lenkt die Interpretation in eine andere Richtung. Ist mit *Domina mea*, meine Herrin, durch das Possessivpronomen ein persönlicher Künstlerbezug vorgegeben, forciert dagegen *Die Eroberung* eine verallgemeinerte Aussage, nach

⁶⁴² Ebd.

⁶⁴³ Frevert (1986), 174.

Vgl. auch Visser. In: Determann/Hammer et al. (1991), 110.

⁶⁴⁴ Vgl. Metken (1990). Auch bereits in: Staatliche Kunsthalle Berlin (Hg.) (1984); später ebenfalls: Seelen (1995).

der die dominierende Frau als gesellschaftliches Phänomen aufgefasst werden kann. Eine „Pose der Macht“⁶⁴⁵ bestimme das Bild, die, wie Metken konstatiert, „in den zwanziger Jahren meist von schlanken, knabenhaften Mädchen, manchmal mit gespreizten Beinen [...] eingenommen wird.“⁶⁴⁶ Aufgrund der übertriebenen Unterwerfungsgeste des Mannes und der trivialen Aufmachung der beiden Personen interpretiert Manja Seelen diese Darstellung als eine Parodie auf die Femme fatale-Bilder des 19. Jahrhunderts.⁶⁴⁷ Bedenkt man allerdings, dass vor allem der persönliche Fetischismus Schlichters Werk prägt (das „Ideal der großen Dirne, der alles zerstörenden, männerfressenden, unheilverbreitenden Venus vulgivaga“⁶⁴⁸ zieht Schlichter schon ab 1907/1908 in seinen Bann), ist die Übertreibung weniger als eine Parodie zu lesen denn vielmehr als seine persönliche Sehnsuchthaltung.

Zugleich sind die Phantasien, die zunächst ein privates Gedankenbild abbilden, bei Schlichter politische Aussage. Obwohl der Künstler subjektiv argumentiert, begreift er sich nicht als einen pathologischen Einzelfall. Sein individuelles Schicksal sei durch den gesellschaftlichen Kontext ausgelöst und die degenerierte Gesellschaft in ihm gespiegelt.⁶⁴⁹

Vielmehr also, als dass das Aquarell eine kritische Auseinandersetzung mit dem historischen Bild der Femme fatale darstellt, ist die private Obsession auf die Zeit der Weimarer Republik zu übertragen, in der Fetischismus und Mystifizierung die Neue Frau mitunter zur Femme fatale machen. Den aktuellen Bezug kennzeichnen die zeitgenössische Einkleidung und Profanisierung der Szene. In dem Ansatz, die Figur der Femme fatale oder der Domina zu nutzen, um durch sie eben auch dem Gesellschaftszustand ein Gesicht zu geben, ähnelt Schlichter dem Künstler des Fin de Siècle Félicien Rops.

Weibliche Dominanz und männliche Unterwürfigkeit verbildlicht auch Schlichters Zeichnung das *Stehaufmännchen*, 1927. Eine nur mit Strümpfen und Knöpfstiefeln bekleidete Frau lehnt im Stand an einer Theke. Ihre Haltung wirkt entspannt, die Beine sind gekreuzt, der linke Arm ruht hinter dem Rücken. Vor der Nackten hockt ein Mann, dessen Körper zu ihr ausgerichtet ist und dessen Blick ihre Scham trifft. Sein Gesichtsausdruck wirkt durch die halb geschlossenen Lider und den leicht geöffneten Mund nicht ganz bei Sinnen, als befände er sich in einem Trancezustand. Damit gleicht die Mimik der des Mannes auf Viktor Brauners Zeichnung (ohne Titel, 1942).

⁶⁴⁵ Metken (1990), 48.

⁶⁴⁶ Ebd.

⁶⁴⁷ Vgl. Seelen (1995), 83.

⁶⁴⁸ Zit. nach: Horn. In: Staatliche Kunsthalle Berlin (Hg.) (1984), 6a.

⁶⁴⁹ Vgl. Lange. In: Greschat (Hg.) (2008), 25.

Die Frau hält den Kontakt und zugleich ihn auf Abstand, indem sie die Hand mit ausgestrecktem Arm auf seinen Kopf legt. Am Ende des Tresens sitzt eine Frau, die sich nicht für die skurrile Situation im Vordergrund interessiert und an der Szene vorbeiblickt. Im Hintergrund steht ein Mann in Rückenansicht, der sich demonstrativ von dem Spiel abzuwenden scheint. Beziehungslosigkeit und Unverbindlichkeit sprechen auch aus dieser neusachlichen Situation.

Im *Bilder-Lexikon der Erotik* illustriert das *Stehaufmännchen* den Artikel *Masochismus*. Schlichter bekleidet hier die Frau statt der Knöpfungstiefel mit Pumps und reduziert so für die lexikale Veranschaulichung den persönlichen Fetisch. Die Zeichnung ist mit *Hundchen* untertitelt und bezieht sich damit konkret auf den Artikel: „Die Betreffenden [Masochisten] können bei der ‚Herrin‘ auch ganz das Benehmen eines Hundes annehmen, an Halsband und Kette mit einem Maulkorb unter dem Tisch liegen, sich mit Hundennamen rufen, Knochen vorwerfen und mit der Hundepeitsche bearbeiten lassen, bellen, beißen, wenn ein anderer das Zimmer betritt, [...]“⁶⁵⁰

Stehaufmännchen wie auch *Domina mea* zeigen, dass das Bild des heroischen, starken Mannes ausgedient hat. Als auf das weibliche Geschlechtsteil abgerichtete Männer – jeder Vernunft entsagt, jeden Stolzes beraubt, erlegen ihrem „hypertrophierten Eros“⁶⁵¹ in einer „Atmosphäre maniakalischer Erotomanie“⁶⁵² – porträtiert Schlichter seine Zeitgenossen und nicht weniger sich selbst.

Rudolf Schlichter betrachtet sich als Repräsentant seiner Ära, den ebenso wie die meisten seiner Zeitgenossen eine Moral einschnürt, die in seinem Falle durch die religiöse Erziehung bedingt schuldbelastete Depressionen und Angstzustände hervorruft und ihn in eine Fantasiewelt flüchten lässt. Das Ventil für seinen „unterweltliche[n] Haß gegen die Welt der Ordnung, der Disziplin, der Herrschaft der Starken“⁶⁵³ sind die obsessiven Sexualphantasien, vermittels derer Bilder er sich schließlich auch gegen die bürgerliche Moral wendet.⁶⁵⁴

Bilder von Gewalt – Lustmorde, Strangulationsszenarien, Dominanzverhältnisse – bestimmen sein Werk. Sind es zum einen seine ganz persönlichen Sehnsüchte als Stiefelfetischist und Strangulati-

⁶⁵⁰ Bilder-Lexikon Sexualwissenschaft. Ein Nachschlagwerk für alle Gebiete medizinischer, juridischer und soziologischer Sexualforschung. Begriffswelt und Erscheinungsbesonderheiten im Rahmen der Sexualpathologie, Psychologie, Psychiatrie, Sexualanatomie, Physiologie, Biologie, Hygiene, Kriminalistik und forensische Medizin, Gynaekologie, Sexualpädagogik und Sexualsoziologie. Ein Sammelwerk sexologisch bedeutsamer Bilddokumente und illustrativer Belege zu den Themenkreisen exakter Sexualwissenschaft. Band 6. I- Z. Verlag für Kulturforschung, Hamburg, 1961 (Erstausgabe 1930, Verlag für Kulturforschung, Wien), 536.

⁶⁵¹ Schlichter (1991) 1932, 165.

⁶⁵² Ebd., 271.

⁶⁵³ Schlichter (1991) 1932, 159.

⁶⁵⁴ Vgl. Horn. In: Staatliche Kunsthalle Berlin (Hg.) (1984), 5af.

onserotiker, die sich in den Bildwerken an die Oberfläche drängen, ist es zum anderen der gesellschaftliche Verfall, der deutlich gemacht werden soll. „Die politische Mahnung ist in Schlichters Bildern fast immer mit der eigenen Exzentrik kombiniert. Selbst grauenvoll zugerichtete Lustmordopfer lassen sich zugleich mit tagesaktuellen Ereignissen und mit Schlichters persönlichen Obsessionen erklären. Gewalt und Fetisch bestimmen Schlichters Leben, waren aber auch die Motivation seiner Gesellschaftskritik.“⁶⁵⁵ In derartigen Bildern würden die Abgründe der bürgerlichen Gesellschaft reflektiert und sich der Krankheitsbefund einer Epoche zeigen.⁶⁵⁶

Die 1932 erschienene Autobiographie *Das widerspenstige Fleisch* legt seine Geschichte, Obsessionen und Manien gnadenlos offen und intendiert nach Schlichters Vorbemerkung „die Liquidation der dargestellten Epoche“⁶⁵⁷. Das Buch „deutet den Weg an, der aus dem Sumpf menschlicher Verirrungen und Hypertrophien, emanzipierter Vorstellungen, Meinungen und Weltanschauungen, die diese Zeit heftig bewegen, zur substantiellen Erkenntnis der absoluten Wahrheit führt.“⁶⁵⁸

4.3.2 DIE SURREALISTISCHE MUSE: GALA

Man brachte einen Jüngling zu einem weisen Mann und sagte: „Siehe, das ist Einer, der durch die Weiber verdorben wird!“ Der weise Mann schüttelte den Kopf und lächelte. „Die Männer sind es“, rief er, „welche die Weiber verderben: und Alles, was die Weiber fehlen, soll an den Männern gebüßt und gebessert werden, - denn der Mann macht sich das Bild des Weibes, und das Weib bildet sich nach diesem Bilde.“

(Friedrich Nietzsche, Die fröhliche Wissenschaft, Zweites Buch, § 68)

Gala Dalí ist eine der bekanntesten Künstler-Musen des Surrealismus. Sie ist sagenumwoben und allem Anschein nach einflussreich. Wie kaum eine andere macht ihre Geschichte aber auch das Konstrukt Muse deutlich.

Als einer der ersten wirft der Journalist Tim McGirk 1989 mit *Wicked Lady. Salvador Dalí's Muse* den monographischen Blick auf Salvador Dalís Partnerin: Helene Dimitriewna Diakonawa,⁶⁵⁹ genannt Gala. Eigentlich beauftragt, einen Bericht über Dalí zu schreiben, erkennt McGirk bald,

⁶⁵⁵ Lange. In: Greschat (Hg.) (2008), 27.

⁶⁵⁶ Vgl. Lange. In: Greschat (Hg.) (2008), 25; Heißerer. In: Adriani (1997), 27.

⁶⁵⁷ Schlichter (1991), Vorbemerkung.

⁶⁵⁸ Ebd.

⁶⁵⁹ Descharnes (1993), 153: Helena Devulina Diakanoff.

dass Dalí nicht ohne seine Ehefrau zu erfassen ist. Die Nachforschungen zu ihrer Person geben den ersten Anstoß zu der von ihm verfassten Biographie. Schon im Vorwort wird deutlich, in welchem Maße die außergewöhnliche Persönlichkeit den Autor emotional bewegt. Von sachlicher Objektivität kann kaum die Rede sein, wenn er gesteht, dass es Momente gab, in denen er Gala hasste und ihre Unmoral ihn abstieß.⁶⁶⁰ Auf der anderen Seite spürt der Leser die Bewunderung, die ihr von dem Biographen entgegengebracht wird.⁶⁶¹ Abstoßung und Anziehung wirken also gleichermaßen – typisch für die Figur der Femme fatale. Die Biografie Tim McGirks macht deutlich, dass nicht nur die Künstler ihre Musen nach der Femme-fatale-Schablone entwerfen. Auch der zeitlich distanzierte Blick reproduziert erneut diese Frauenkonstruktion.

Karoline Hille rezensiert das von McGirk entworfene Bild als „ein äußerst zwiespältiges, zwischen Hexe und Göttin changierendes Bild jener ‚gefährlichen‘ Frau mit Namen Gala.“⁶⁶² Der Autor habe die perfekte Femme fatale umschrieben und mit dieser Biographie den Frauentypus des Fin de Siècle in die achtziger Jahre des 20. Jahrhunderts transportiert.⁶⁶³

Helene Dimitriewna Diakonawa ist um das Jahr 1894 in Kasan geboren.⁶⁶⁴ In Russland aufgewachsen, verlässt sie im Dezember 1912 das Elternhaus, um in einem Sanatorium im schweizerischen Clavadel ihren von Kindheit an labilen gesundheitlichen Zustand und den akuten Verdacht auf Tuberkulose zu kurieren. Dort lernt sie Paul Éluard kennen, den sie 1917 heiratet. Éluard stellt die Verbindung zum Surrealismus her, da er dem Kreis der Surrealisten als Dichter beitrifft. Er ist es auch, der seiner Frau Max Ernst und Salvador Dalí vorstellt und eine Affäre zwischen ihr und den Künstlerkollegen vorantreibt – im Sinne des freien surrealistischen Liebeskonzepts, doch auch, um seine voyeuristische Neigung zu befriedigen.⁶⁶⁵ Dass seine Frau den Dichter letzten Endes 1930 für Dalí verlassen wird, kommt unerwartet, doch fügt sich dieses passend der qualvollen Sehnsuchts- haltung des Poeten, den das Leiden an der Liebe erst zum Dichter befähigt.⁶⁶⁶

In Salvador Dalís Leben nimmt Gala eine bestimmende Rolle ein. Von dem nebulösen Sehnsuchtsbild, das Éluard aus ihr macht, löst sie sich und verschafft sich einen unabdingbaren Platz nicht nur als Motiv in seiner Kunst. Sie ist Dalís Muse, gleichwohl seine Beraterin und Managerin.

⁶⁶⁰ Vgl. Mc Girk (1991), 15.

⁶⁶¹ Vgl. ebd. 15f.

⁶⁶² Hille (2007), 52.

⁶⁶³ Vgl. ebd.

⁶⁶⁴ Das Geburtsjahr ist nicht bekannt. Vgl. Hörner (1998), 93.

⁶⁶⁵ Mc Girk beschreibt die Situation auf dem Dadaistentreffen des Jahres 1922, bei welchem Gala und Max Ernst vor den Anwesenden Geschlechtsverkehr hätten. Éluard soll die Situation genossen haben. Vgl. Mc Girk (1991), 61f.

⁶⁶⁶ Vgl. Genzmer (1998), 67; Hörner (1998), 133.

Entscheidungen – auch bezüglich seiner Kunst – obliegen ihr,⁶⁶⁷ ebenso wie Kritik an seinem Werk.⁶⁶⁸ Verschiedene Biographen sind sich einig: Gala ist Dalís Macherin.⁶⁶⁹ Der Künstler selbst betont ihren inspirierenden Musencharakter: „Gala wurde zu einem fundamentalen Katalysator meines Lebens. Mein visuelles und affektives Gedächtnis wird durch sie transzendiert [...] Gala ist mir unentbehrlich, weil ich dank ihr mein Elixier herstellen kann, meinen Genuß und die Substanz der Kraft, die es mir erlaubt, mich selbst zu überwinden und die Welt zu beherrschen.“⁶⁷⁰

Einer solchen wohlwollenden Charakterbeschreibung stehen andere gegenüber, in denen ihr Berechnung und Egoismus vorgeworfen werden. Gala sei „von ungeheurem Machtwillen getrieben. Nachdem sie Dali unter ihr Joch gezwungen hatte, formte, unterstützte und protegierte sie ihn. [...] Gala hat seine Persönlichkeit systematisch aufgebaut, ihn genötigt, sich zu bestätigen und selbst zu übertreffen. Sie hat ihm die Welt vereinfacht, indem sie alle Entscheidungsmöglichkeiten auf eine Formel reduzierte: Treten oder getreten werden.“⁶⁷¹ Derartige Zuschreibungen spitzen die Charakterisierung Galas als *Femme fatale* zu, obwohl eine Fatalität ausbleibt. Zwar dominiert Gala, allerdings ohne den Mann zu zerstören – sie verhilft ihm zu Berühmtheit.

Besonders sensibel reagiert Luise Straus-Ernst: „dieses russische Weib... diese schlüpfrige, glitzernde Kreatur mit ihrem herabfallenden dunklen Haar, leicht orientalisches mit ihren leuchtenden schwarzen Augen und kleinen zarten Knochen, die einen an einen Panther erinnern. Diese fast immer schweigsame, gierige Frau, der es nicht gelang, ihren Ehemann mit mir zu verkuppeln, um Max [Ernst] zu bekommen, entschied sich schließlich für beide Männer – dies mit liebender Zustimmung Éluards.“⁶⁷² Die Worte geben einen Eindruck von dem Groll gegenüber der Konkurrentin, auch aber schwingen Ehrfurcht und Achtung für die „glitzernde“, „leuchtende“ und „zarte“ Rivalin mit.

Auch Simone Breton klagt Gala an und äußert ihre Antipathie unmissverständlich zum Ende der Dreiecksbeziehung: „Ich habe eine grenzenlose Abneigung gegen sie. Ich kann es nicht verzeihen, wenn mir meine Gefühle genommen werden. André erst recht nicht. Und wenn ich daran zurückdenke, wie sie mit Überzeugungen gespielt hat, die für mich heilig sind, möchte ich sie anspucken.“⁶⁷³

⁶⁶⁷ Vgl. Genzmer (1998), 79.

⁶⁶⁸ Vgl. ebd., 90/98.

⁶⁶⁹ Vgl. ebd., 79; Hörner (1998), 137

⁶⁷⁰ Salvador Dalí. Zit. nach Hörner (1998), 137.

⁶⁷¹ Goll (1980), 119.

⁶⁷² Luise Ernst-Straus. Zit. nach: Mc Girk (1991), 61f.

⁶⁷³ Simone brieflich an ihre Schwester Denise. Zit. nach: Hörner (1998), 124f.

Scheinen die weiblichen Reaktionen auf Gala angesichts der negativen Grundstimmung von Eifersucht geleitet, gibt das zeitgenössische männliche Echo gemäß der Musenkonstruktion einen Eindruck von Bewunderung und Ehrfurcht. Der Schriftsteller Victor Crastre vergleicht die Frauen, die sich in dem Kreis der Surrealisten bewegen, und hebt die Gestalt Galas besonders hervor. „Wenige Frauen in unseren Versammlungen: nur Mme Breton und Gala Éluard, zuweilen auch André Massons erste Frau, waren dabei. Von den dreien hatte Gala am meisten Persönlichkeit: Diese magere Sklavin mit den weißglühenden Augen schien von einem (bösen?) Genie besessen zu sein; sie hatte etwas von einer Hexe, einer jungen charmanten Hexe, die ihren Zauber verbreitete und drohte, Zwietracht in der Gruppe zu säen.“⁶⁷⁴

Für die Mythenbildung um ihre Person wirken verschiedene Katalysatoren. Als erstes ist es die Bewegung des Surrealismus selbst. Diesbezüglich ist die Person Gala beispielhaft für die Irrationalität der Femme-fatale-Konstruktion. Aus den Zuschreibungen wie Hexe, Zauber, Besessenheit (Victor Crastre) spricht die Atmosphäre des Surrealismus und es wird deutlich, wie stark Kunst und Wirklichkeit verschwimmen. Das Denken wird bestimmt von den surrealistischen Ansätzen und konstruiert letztlich Realität. In diesem Umfeld werden Musen zu Göttinnen stilisiert und Dämonen geschaffen. Dadurch tritt auch das Kunstprodukt, die Femme fatale, mit dem 20. Jahrhundert in eine Scheinrealität. Frauen, die einen unkonventionellen Lebensentwurf verfolgen, in welchem Beziehungs- und Sexualpartner wechseln, Haushalt und Familie auf Desinteresse stoßen und Selbstbewusstsein und Eigenständigkeit artikuliert werden, wird das Etikett ‚Femme fatale‘ angeheftet.⁶⁷⁵ Galas Bild reflektiert das sich im Surrealismus dualistisch zwischen Dämonisierung und Idealisierung bewegende Frauenbild, dessen Spannungsverhältnis von der surrealistischen Muse verkörpert wird. „Und Gala Eluard entsprach diesem surrealistischen Konstrukt männlicher Phantasie in seiner ganzen Ambivalenz von Verehrung und Bedrohung wohl am vollkommensten. So konnte sie zum Mythos werden, [...]“⁶⁷⁶

Paul Éluard formt dieses Bild Galas mit. Er präsentiert seine Frau als ein Sexsymbol und hebt Veruchtheit und Fatalität hervor. So stellt er gerne ein stets mitgeführtes Aktfoto zur Schau und betont, wie aufregend und gleichermaßen anstrengend seine Russin sei.⁶⁷⁷ Auch nach der Trennung

⁶⁷⁴Victor Crastre 1963. Zit. nach: Hörner (1998), 114.

⁶⁷⁵ Neben Gala Dalí trifft diese Zuschreibung weitere Frauen. Biographietitel greifen das Klischee der 20er Jahre auf. Eine Auswahl: *Femme fatale české avantgardy*: Marie Majerová česká komunistka ve víru feminismus doprovodu antologií (Dana Nývltová, Prag 2011), *Tamara de Lempicka - Femme fatale des Art déco* (Peter Sawbridge, Ostfildern-Ruit 2006), *Mata Hari: Tänzerin, Femme fatale, Spionin* (Julia Keay, München 1992), *Baronin Budberg: Abenteurerin, Doppelagentin, Femme fatale* (Nina Berberova, Hildesheim 1992).

⁶⁷⁶ Hille (2007), 52 f.

⁶⁷⁷ Vgl. Hörner (1998), 112.

wahrt Éluard sich seine Muse Gala und konstruiert durch seine Liebessehnsucht und Leidenschaft den Mythos Gala mit.⁶⁷⁸

Gala schließlich nutzt die Faszination um ihren mysteriösen Status und nimmt die für sie bestimmte Rolle an, um sich im männerdominierten Surrealismus Vorteile zu verschaffen.⁶⁷⁹ Ihr freizügiger Umgang mit Treue, obwohl in Absprache mit ihrem Ehemann und von ihm angestoßen, wirft ein verruchtes Licht auf sie. „[I]n dieser [surrealistischen] Umgebung, in der die Frauen von den gewaltigen Männern erwählt, zur Muse sublimiert und irgendwann abserviert werden, verkörpert sie so etwas wie Sex pur. Und sie ist es, die die Männer sucht und ihnen wieder den Laufpaß gibt, nicht umgekehrt. Das verunsichert einen Großteil der surrealen Männerwelt und auch die Frauen, die angesichts solcher Freiheiten ihre eigenen beschränkten Rollen umso stärker empfinden.“⁶⁸⁰

Nicht zuletzt verstärkt ihr Erscheinungsbild die Mythosbildung. Auch wenn McGirk behauptet, sie sei „gar nicht schön“⁶⁸¹ gewesen, sondern nach seiner Wertung mager und androgyn, wird sie von Zeitgenossen anders wahrgenommen. Besonders ihre Augen beeindrucken. Max Ernst setzt ihnen 1925 mit der Umschlaggestaltung von *La femme visible* ein Denkmal, indem er einzig die Augen Galas unter Andeutung einer dezenten Wüstenlandschaft unterhalb dieser ins Bild setzte. „Galas Individualität gewann nicht durch eigene Kunstwerke Gestalt, sondern durch ihr Talent, die Erotik des Blicks und der Selbstdarstellung für das eigene Weiterkommen zu nutzen.“⁶⁸² Und Gala hatte das klare Ziel vor Augen, sich nicht mit einem Dasein als arme Künstlergattin zu begnügen.⁶⁸³ Die regelrechte Panik davor schürt den Aktionismus, den sie schon bei Éluard durchscheinen lässt, mit Dalí aber erst umsetzt. Dieser Drang fördert als unweiblich geltende und als grausam diffamierte Entscheidungen. Vor allem ihr wenig mütterliches Verhältnis zu ihrer Tochter bewegt Rezensenten zu einer Beschreibung von emotionaler Kühle und Egoismus. Gala lässt ihre Tochter Cécile bei ihrer Großmutter zurück, um selbst ihr unabhängiges Leben weiterverfol-

⁶⁷⁸ Vgl. ebd. 138 f.

⁶⁷⁹ Vgl. ebd. 115.

⁶⁸⁰ Genzmer (1998), 18.

⁶⁸¹ Mc Girk (1991), 2.

⁶⁸² Hörner (1998), 129.

⁶⁸³ Vgl. Genzmer (1998), 29: „Armut hat Gala zeit ihres Lebens in Panik versetzt. Die Vorstellung, ohne Geld zu sein, macht sie krank. Noch 1932 schreibt Éluard an sie: „Du solltest in Geldangelegenheiten nicht so schnell verzweifeln [...] Arm sein, das ist doch nicht so schlimm, Hauptsache, Du kannst annähernd so leben wie es Dir gefällt und bist jung, schön und gesund.“

gen zu können.⁶⁸⁴ Die vielen Gerüchte, die um das Mutter-Tochter-Verhältnis grassieren, verhindern allerdings das Herausfiltern der Wahrheit.⁶⁸⁵

Gala wird zur Geschäftsfrau, zu Dalís Managerin, zu seiner Macherin und markiert damit einen Frauentyp, der in den 1920er und 1930er Jahren eine Ausnahmerecheinung ist und deswegen heftige Reaktionen hervorruft.

4.4 LUSTOBJEKT

Die Bildbeispiele zum *Lustobjekt* des Fin de Siècle zeichnen sich durch eine Überpräsenz des Frauenkörpers aus, der nah an den Bildrand gerückt nackte Details offenbart, der ekstatisch tanzt und sich erregt windet, der durch eine offene Körperhaltung den Betrachter bereitwillig einlädt, das nackte Fleisch anzuschauen und ihn nicht wegen seines Voyeurismus anklagt. Dem lüsternen Blick des Betrachters wird selten ein wissender oder kompromittierender Blick von der Angeschauten zurückgeworfen; so kann er ungestört beobachten.

Die neue Formensprache des Surrealismus, des Dadaismus und der Neuen Sachlichkeit nun wirkt sich stark auf die Kategorie des Lustobjekts aus. Bezüglich der Frauendarstellung und des Bildes der *Femme Fatale* haben Destruktion, Montage und Kombinatorik Auswirkungen: eine sinnliche Erotik wird gebrochen, objektive Schönheit ist kaum mehr vorhanden. In der Neuen Sachlichkeit wirkt die kühle Steifheit zurückweisend, weniger lockend. Es stellt sich die Frage, wie diese Inszenierungen mit dem Lustobjekt zusammenpassen, wenn nicht auf einen verführerischen, erotisch eingesetzten und genussvoll anzusehenden Körper geblickt wird. Kann eine weibliche Figur außerhalb der Bestimmungen von schön, erotisch und verführerisch überhaupt ein Lustobjekt darstellen?

Es lässt sich für die Werkbeispiele nach dem Ersten Weltkrieg feststellen, dass weniger eine erotisch reizvolle Inszenierung der Frau hervorsticht als vielmehr das Wesen von Sexualität selbst und ein zeitspezifischer Ausdruck von sexueller Lust thematisiert werden. Während sich sexuelle

⁶⁸⁴ Diesen Eindruck vermittelt vor allem Mc Girk, wenn er bereits einleitend betont, dass die Tochter Galas nicht bereit war, über ihre Mutter zu sprechen, da die Erinnerung sie zu sehr quäle. Vgl. McGirk (1991), 15.

⁶⁸⁵ Vgl. Hille (2007), 85.

Lust am Bild der surrealistischen Femme-fatale-Konstruktion sowohl destruktiv, als auch energetisch und schöpferisch gestaltet, wirkt Sexualität in der Neuen Sachlichkeit befremdlich und erdrückend.

Obwohl im Surrealismus und in Neuer Sachlichkeit das klassische Lustobjekt kaum gegeben ist, sind Lust und Objekt elementare Themen der beiden Kunststile. Die scheinbar untrennbare Verbindung von Lust und optischem Wohlgefallen sowie die von weiblicher Sexualität und Objektcharakter werden nun voneinander gelöst. Surrealismus und Neue Sachlichkeit konzentrieren sich auf je einen der beiden Begriffsinhalte. Während im Surrealismus der Fokus auf der Lust liegt, konzentriert sich die Neue Sachlichkeit auf den Aspekt des Objekts.

4.4.1 OBJEKT IN NEUER SACHLICHKEIT UND DADAISMUS

Nicht nur nackte Haut, auch die Garderobe bestimmt eine erotische Ausstrahlung mit.⁶⁸⁶ In der Mode vollzieht sich innerhalb weniger Jahre von der zeitgemäßen Kleidung der Frau des 19. Jahrhunderts zu der der Neuen Frau ein radikaler Wandel. In dem Zuge prallen Moralvorstellungen aufeinander und die erotische Wahrnehmung und das Verhältnis zu nackter Haut, die nun vermehrt sichtbar wird, verändern sich.

Im Fin de Siècle zwingt das obligatorische Korsett den Körper in die S-Linie, betrachtet man ihn von der Seite. Der stark vorgewölbte Busen bezieht besondere Präsenz, das Hinterteil bildet das Gegengewicht der S-Form und ist damit zweiter Blickpunkt. Die Taille wird eng zusammengeschnürt. Die besondere Modellierung körperlicher Reize lässt die Frau zum Schaustück weiblicher Sexualität werden.⁶⁸⁷ Gleichermaßen wirkt die Prüderie der Zeit: Der Stoff fällt über die Füße in Bodennähe und eine Schleppe, die je nach Gelegenheit länger oder kürzer ausfällt, bildet den unteren Abschluss. Den oberen nimmt der üppige Hut ein, der das aufwendig frisierte Haar bedeckt. Nackte Haut bleibt im Verborgenen. Schon wegen der Mode fällt es der Frau des 19. Jahrhunderts schwer, sich unbeschwert zu bewegen. Sie ist damit Metapher ihrer „gesellschaftlichen Immobilität“⁶⁸⁸.

⁶⁸⁶ Die Mode der 20er Jahre und ihre Bedeutung behandeln mitunter: Irene Antoni Komar, *Kulturelle Strategien am Körper* (2006); Sigrid-Ursula Follmann, *Wenn Frauen sich entblößen...* (2010). Weibliche Erotik der 20er Jahre ist nicht ohne den Blick auf die zeitgenössische Mode zu bearbeiten, sie bedingen einander.

⁶⁸⁷ Vgl. Antoni-Komar (2006), 54.

⁶⁸⁸ Ebd.

Sehen die einen eine erotische Wirkung der Neuen Frau gegenüber der ‚traditionellen‘ verstärkt,⁶⁸⁹ beklagen die anderen den Verlust, da dieses neue Bild mit einer ‚Vermännlichung‘ einhergehe, die einer erotischen, weiblichen Ausstrahlung entgegenlaufe wie Zeitgenossen bemerken.⁶⁹⁰

Magnus Hirschfelds Beschreibungen der Neuen Frau aus dem Jahr 1931 zeugen von dem Empfinden einer Steigerung sexueller Ausstrahlung. Er betrachtet die Neue Frau der Nachkriegszeit, sowie Frauen überhaupt, als von Sexualität bestimmt („[D]as weibliche Geltungsbedürfnis [verlangt] unentwegt nach Anerkennung als Geschlechtsobjekt, als begehrter Gegenstand der Lust“⁶⁹¹) und meint dies in der neuen Mode zu erkennen, insbesondere in dem nun kurzen Rock: „Die Frau sprang in die durch den Frieden neugeschaffene Situation, mit einer wichtigen Mission des Eros betraut. Sie mobilisierte zu deren Erfüllung das ganze Arsenal ihrer Künste, sie erfand die kühnsten Verbindungen zwischen dem Schönen und Zweckmäßigen, dem sie gemäß ihrer neuen Verpflichtungen nicht entsagen konnte. Der Ausdruck dieser Bemühungen um ihre erotische Sendung fand sich in der internationalen Mode des kurzen Rockes.“⁶⁹² Der enge, gekürzte Rock, der nun die Waden enthüllt und die weiblichen Körperrundungen nachzeichnet, der den Blick auch auf das Schimmern der neu aufgekommenen und erotisch konnotierten Seidenstrümpfe freigibt, ist für Hirschfeld das Konzentrat weiblicher Erotik: „Der Kleiderrock wurde enger, ja, er verengte sich zum Gesäßfutteral. Der erotische Reiz des weiblichen Beines kam durch die Verkürzung des Rockes wieder zu voller Geltung, er wurde wesentlich erhöht durch die prickelnden Reflexe des Seidenstrumpfes, dessen Popularisierung die Erfindung des billigen Glanzstoffes und dessen Massenfabrikation erst ermöglichte. [...] Nachdem der kurze Rock anfangs schüchtern die Wade mit ihren schwellenden Linien den Blicken der Männerwelt preisgegeben hatte, überließ er ihnen Zoll um Zoll weitere Reize und rückte bis übers Knie hinauf. Das ermöglichte der Trägerin alle Spielmöglichkeiten der Koketterie. Der enge Rock, der um die Schenkel spannte und die Modellierung der Gesäßpartie in voller Deutlichkeit erscheinen ließ, verschob sich beim Sitzen gern bis auf die Oberschenkel; das gewohnheitsmäßig geübte Ziehen am Saum wurde zu einer platonischen Geste ohne praktische Wirkung.“⁶⁹³

⁶⁸⁹ Vgl. Hirschfeld (1931), 396.

⁶⁹⁰ Vgl. Bovenschen. In: Huebner (Hg.) (1990), 14f.; Eggebrecht. In: ebd., 104; Flake. In: ebd., 138f.

⁶⁹¹ Hirschfeld (1931), 396.

⁶⁹² Ebd.

⁶⁹³ Ebd., 396f.

Die Folge einer derartigen allein erotisch interpretierten Mode ist die Verdinglichung der Trägerin zum Sexualobjekt.⁶⁹⁴ „Hier ist eine Mode geschaffen, die mit der Erotik der Frau spielt, um sie kommerziell zu instrumentalisieren.“⁶⁹⁵

Das kokette Spiel der modernen Mode wird explizit in verschiedenen Werkbeispielen inszeniert. Die von Hirschfeld benannte „platonische Geste“ setzt Christian Schad bei *Sonja*, 1928, in Szene. Den taillenumschwingenden engen Rock hebt Hanna Höch mit der *Dompteuse*, 1930, besonders hervor. Körperbetont eng umfließen die Stoffe den weiblichen Körper bei Otto Dix (*Anita Berber*, 1925). Marta Hegemann kürzt das Rockende weit oberhalb des Knies und zeigt ihr nacktes Bein (*Ohne Titel (mit Vorhang)*, 1927).

Dieser Akzentuierung weiblicher Erotik steht der Typus der Garçonne mit ihrer männlichen Attitüde gegenüber. Ihr Stil mit Herrenhaarschnitt, Schlips und Hosen, sogar mit Monokel, ist markant androgyn. „Als lebendige Absage an die herkömmliche Geschlechtsrolle“⁶⁹⁶ gleicht die Garçonne einem wandelnden Monument auf dem Bürgersteig der Großstädte, das für die Umwälzung veralteter Geschlechterverhältnisse einsteht. Ihre Erscheinung wurde „mit einer radikalen Gleichstellung der Geschlechter assoziiert, mit der Modifizierung traditioneller Weiblichkeitsbilder, mit weiblicher Individualität und Unabhängigkeit.“⁶⁹⁷ Als ‚Dame‘ allerdings wird ihr kaum Anerkennung entgegengebracht. Eine ‚Frauenwürde‘, sprach man diesem Typus ab.⁶⁹⁸ Die Sachlichkeit und Schlichtheit ihrer Kleidung wird mit Männlichkeit gleichgesetzt, weiblich konnotierte dekorative Verspieltheit sind diesem Stil fremd,⁶⁹⁹ weshalb die ‚Knäbin‘ als ‚unweiblich‘ gilt. Tamara de Lempicka gibt mit der *Baronesse de la Salle*, 1925, ein Beispiel einer eben solchen Garçonne.

Hannah Höch setzt in ihrer Collage eine sinnbildliche Vermännlichung der Frau durch maskuline Körperteile um, die bei ihr weibliche Stärke demonstrieren. Sie wirken auf den erotischen Ausdruck ein, der dadurch gehemmt wird, obwohl die Frauengestalt mit dem engen Rock, in dem sich die zur Seite genommenen Beine abzeichnen, eine sinnenreizende Ausstrahlung betont.

Marta Hegemann und Hanna Nagel präsentieren ihre Frauengestalten zwar nicht vermännlicht, aber doch mit dem Glatzkopf oder der funktionalen Kleidung entweiblicht. Sie reagieren damit auf die Besonderheit ihrer Zeit, in der das Frauenbild neu definiert wird. Da das kahle Haupt bei

⁶⁹⁴ Vgl. Follmann (2010), 39.

⁶⁹⁵ Ebd.

⁶⁹⁶ Vollmer-Heitmann (1993), 10.

⁶⁹⁷ Kessemeier (2000), 52; vgl. dies., 204.

⁶⁹⁸ Vgl. Reinert (2000), 163.

⁶⁹⁹ Vgl. Kessemeier (2000), 208.

einer Frau abstößt, wird bei Hegemanns Frauenfiguren die an ihrem Körper akzentuierte Laszivität gebrochen. Bei Nagel kommt eine erotische Atmosphäre erst gar nicht auf; ihre Figuren sind weder lasziv, noch kokettierend, nicht nackt oder aufreizend gekleidet, ihr Blick spielt nicht mit dem des Betrachters. Stattdessen sind sie wütend, agieren dadurch impulsiv, statt berechnend und kalkulierend. Sie gebrauchen tatsächliche Waffen, die Pistole oder den Hammer, aber nicht ihren Körper.

Gegenüber einer sichtbaren Wut bei Nagel ist die Emotionalität der Frauenfiguren Räderscheidts unbestimmt. Sie besitzen keinen lesbaren Ausdruck und büßen deswegen den Anschein von Menschlichkeit ein. Der Sinnlichkeit steht hier die Verdinglichung entgegen. Bezüglich des Lustobjekts wird hier vor allem das Objekt vorgeführt. Die Nacktheit – im Fin de Siècle Mittel um Lust und Erotik im Bild zu steigern – bleibt aufgrund der offensichtlichen Unsinnlichkeit ohne Wirkung. Der massige Körperbau unterstreicht eine Entmenschlichung, die zugleich entweiblicht.

Die Porträts von Christian Schad nehmen die neusachliche Entemotionalisierung und Verdinglichung des Menschen auf. Aspekte, die in Anlehnung an die *Femme fatale* Bedrohung assoziieren lassen, wie die Katze bei *Marcella*, 1926, oder die Emanzipationssymbole, Eton-Schnitt und Zigarette, bei *Sonja*, 1928, entfalten sich bei Schad nicht zu einem Ausdruck von Bedrohlichkeit, da jegliche Emotionalität, die ein Handeln nach sich ziehe, ausgelöscht ist. Diese Versachlichung wirkt auch einer Lustobjektrezeption entgegen. Das zu gewichtige Objekthafte, lässt Lust nicht aufkommen.

Schads Mittel der Verdinglichung ist im Unterschied zu dem Anton Räderscheidts oder Marta Hegemanns nicht eine Entmenschlichung des Körpers. Während Räderscheidt einen puppenhaften Körpereindruck mit un gelenken Gliedmaßen und unflexibler Haut transportiert oder Hegemann mit dem scharfkantig abgetrennten Arm und dem weißen Inkarnat eine steinerne Materie andeutet, widmet Christian Schad sich hingebungsvoll der Wiedergabe des menschlichen Inkarnats, inklusive hervortretender Äderchen, Muttermale, Narben oder Tattoos. Darin verstärkt Schad die Individualität seiner Figuren. Die Mimik seiner Porträtierten allerdings entzieht sich einem individuellen Ausdruck. Sie ist gänzlich unlesbar und leer. *Sonja* beispielsweise zeigt kein Lächeln, auch keine Skepsis. Weder Wut, Trauer, Angst, noch Freude, Häme oder Befriedigung sind ihrer Mimik zu entnehmen. Doch trifft der Blick den Betrachter, der deswegen nach einer Deutbarkeit sucht. Die Fokussierung einerseits und die Verschlussenheit andererseits irritieren den Betrachter, sind aber für die Neue Frau bezeichnend. Eine solche emotionale Neutralität erscheint unmenschlich, deswegen konnotiert der Betrachter Puppenhaftes mit Schads porträtierten

Frauen und misstraut den Figuren, trotz oder gerade wegen der technischen Virtuosität. Tobia Bezzola beschreibt den Ausdruck als ein stummes Starren glasierter Kokotten, Krüppel und Transvestiten im Art Déco-Look.⁷⁰⁰ Die Kritiker widerte die Künstlichkeit an. „Man wollte, wenn schon, das Echte dahinter ahnen. Dahinter aber gab es nichts. – ‚Being natural is simply a pose‘.“⁷⁰¹ *Sonja* und die meisten von Schads Frauenfiguren sind in dem Sinne Objekt, dass sie passiv sind, in der Regel bloß dasitzen, vielleicht rauchend, meistens allein. Sie gehen nicht, sie tanzen nicht, sie enthaupen nicht, sie stehen nicht und liegen nur selten. Die sexuellen Anspielungen sind kaum wahrnehmbar: das Rot der Lippen, „»das erotische Signal« der Frauen“⁷⁰² oder das Über-das-Knie-Rutschen des schwarzen formschlichten Kleides. Bezüglich der *Femme fatale* stellen Schads Frauen ein Anti-Bild dar. Statt eines kalkulierenden Dominanzstrebens prägt die Figuren vor allem eine Passivität, aus der resignative Ziellosigkeit spricht.

4.4.2 LUST IM SURREALISMUS (FÉLIX LABISSE, MAN RAY, ANDRÉ MASSON)

Dem Surrealismus sind das Ekstatische von insbesondere weiblicher Sexualität, die Kraft des Eros und seine Zerstörungsgewalt Thema. Entsprechend präsentiert Félix Labisse in *Le Bonheur d'être aimée*, 1943, die weibliche Figur im Moment lustvoller Erregung, die durch den Raubkatzenkopf mit Gefahr verbunden. Labisse folgt in der Darstellung weiblicher Lust dem Schema des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts. Die Mimik der auf einem Sofa sich räkelnden Tigerfrau ist vergleichbar mit Franz von Stucks *Liegende Sünde*, 1894, oder Gustav Klimts *Judith I*, 1901. Hier wie dort sind die Augenlider fast geschlossen und verraten selbstvergessenen Genuss. Zugleich ist es ihr so nicht möglich zu sehen, so dass der Voyeur unbeobachtet betrachten kann. Der Mund ist ein Spalt breit geöffnet, was auf den Zustand körperlicher Unkontrolliertheit verweist, wie in Trance oder absoluter Hingabe. Unübersehbar findet auch Edvard Munchs *Madonna*, 1895/1902, sich in *Le Bonheur d'être aimée* wieder. Mimik und Körperhaltung kommen einem Zitat gleich. Auf beiden Werken biegt der Oberkörper sich lustgeladen und die hinter den Kopf verschränkten Armen ermöglichen eine freie Sicht auf den nackten Frauenkörper. Bei *Madonna* aber ist der Körper weniger greifbar gestaltet, da der Rumpf mit dem Hintergrund zu verschwimmt und deswegen

⁷⁰⁰ vgl. Bezzola. In: Kunsthaus Zürich/Städtische Galerie Im Lenbachhaus et al. (Hg.) (1997), 11.

⁷⁰¹ Bezzola. In: Kunsthaus Zürich/Städtische Galerie Im Lenbachhaus et al. (Hg.) (1997), 12.

Zitat im Zitat: Oscar Wilde, *Dorian Gray*.

⁷⁰² Richter (2002), 148.

kaum mehr feste Materie suggeriert. Hier dagegen ist die Plastizität durch eine intensive Schattengebung herausgearbeitet. Dunkle, aber weich verlaufende Einfärbungen führen den Blick des Betrachters über die Vertiefungen des weiblichen Körpers. Vom Hals leitet der Schattenverlauf über zu den Achseln, dann zu den Brüsten, zum Bauchnabel und endet im Schoß. Die Modellierung durch die geschwungenen Linien betonen weibliche Rundungen und die sanften Farbverläufe mit der warmen Farbwahl imaginieren zarte Haut. Eine solche Körperinszenierung ist auf den erotischen Ausdruck angelegt. Der Tigerkopf dieser Figur bricht die lustvolle Rezeption nur marginal, wenn er nicht sogar die Phantasie eher anfacht. Trotzdem führt er die Gefahrenebene vor Augen und verbildlicht das ‚Spiel mit dem Feuer‘. Der bedrohliche Aspekt weiblicher Sexualität wird durch den Raubkatzenvergleich anschaulich, allerdings geht er neben der Lustobjektrezeption nahezu unter. Wie nämlich die Werkbeispiele des 19. Jahrhunderts legen auch hier Körperfokussierung (Nacktheit, Betonung von Haut und Plastizität, greifbare Nähe zum Betrachter), Körperhaltung (räkelnd) und Mimik (abgesenkte Lider, geöffneter Mund) den Schluss nahe, dass dieser Körper vor allem zur Befriedigung visueller männlicher Begierden dient.

Gleiches ließe sich auch für die Fotografie Man Rays, *Frauenakt mit Spinnennetz*, aus den 1940er Jahren schließen. Ray hält die Frau stehend, ansonsten mit gleicher Armhaltung wie die Tigerfrau fest und setzt ebenso auf den lustvollen Effekt. Das Spinnennetz vor ihrem Körper, bei dem das Zentrum sich mit dem weiblichen Geschlecht deckt, weist hier auf die Gefahr, obwohl die Körpersprache keinerlei Bedrohung ausdrückt. Eher verlegen kneift die Frauenfigur die Beine zusammen und steht dazu im leichten Kontrapost, in welchem sie keine ausladenden Bewegungen unternimmt, sondern sich demütig schmal macht. Ihr Mund ist zudem sittlich geschlossen, die Augen sind geöffnet, blicken aber diagonal aus dem Bild heraus, damit weit am Betrachter vorbei und deutlich in eine andere Richtung als ihre Körperorientierung. Die Divergenz zwischen Blick und Körperausrichtung erweckt den Eindruck eines schüchternen Ausweichens von dem Blick, der ihren Körper trifft. Die geöffneten Augen widersetzen sich dem selbstversunkenen, lustbetonten Eindruck den die geschlossenen Augen der Beispiele Labisses, Munchs, Klimts oder von Stucks evozieren. Hier ist keine selbstbezogene weibliche Lust festgehalten. Dieser Körper ist zur Schau lust des männlichen Betrachters inszeniert, auf ihn ist er frontal bezogen und wird ihm damit angeboten. Er ist objekthaft, steht für die Fotografie still, den Instruktionen des Fotografen folgeleistend, passiv, angeschaut, und nicht den Blick erwidern. Die Armhaltung wirkt nicht als rühre sie

aus einer autoerotischen Lust heraus. Dem Eindruck von lustvollem Empfinden der Frau widerspricht ihre lustlose Mimik.

Diese Frau wird als gefahrloses Lustobjekt inszeniert, da diese Rezeption der Köder ist, um in das Spinnennetz zu locken. Ihre scheinbare Harmlosigkeit, die sie in Körperhaltung und -ausdruck gebärdet, entspricht der Unsichtbarkeit eines Spinnennetzes, die das Opfer die Gefahr nicht erkennen lässt. Das Lustobjekt selbst ist hier das Mittel, um den Mann zu täuschen. Diese Fotografie ist nicht nur Zurschaustellung von berechnendem Kalkül weiblicher Inszenierung und Verlockung, sondern auch eine Bloßstellung kopfloser Triebsteuerung.

André Masson lässt die Destruktivität weiblicher Sexualität anhand der Destruktion des weiblichen Körpers bildhaft werden. Obwohl bei den weiblichen Gestalten André Massons Nacktheit dem Betrachter entgegenschlägt und erotische Reizpunkte wie Busen und Vulva akzentuiert sind, machen sie dennoch die Gestalt nicht zu einem Lustobjekt. Wenn auf *Die Erde*, 1939, Gesichtsfragmente neben dem Anus verortet sind, Bein und Schulter die gleiche Höhe einnehmen und eine Krallenhand die eigene Brust blutig aufreißt und das Ganze nur durch wenige, aber dynamische Linien angedeutet ist, sind Lust und Leidenschaft, Eruption und Gewalt der Zeichnung ablesbar, eine Objekthaftigkeit allerdings fehlt. Die entkörperlichte Gestalt ist nicht greifbar und deswegen fehlt das Materielle, an dem das voyeuristische Auge haften kann. Damit unterlaufen Destruktion und Fragmentierung das Lustobjekt. Der Künstler intendiert nicht die Befriedigung erotischer Wünsche, sein Ziel ist, eine nicht sichtbare Kraft visuell zu fassen: „In der Dialektik von Konstruktion und Destruktion erscheint der weibliche Körper als das destruktive Element, wobei seine Destruktivität auf den bedrohlichen und ekstatischen Aspekt weiblicher Sexualität verweisen soll. Zugleich ist der weibliche Körper aber auch Objekt der Zerstörung.“⁷⁰³ In dieser Form löst sich die Frauengestalt in der Kunst Massons vom gefälligen Lustobjekt. Eine Nähe weist diese Formensprache aber zu den Lustmord-Bildern auf. Dieses Bildmotiv in der Kunst, unter besonderem Aspekt der künstlerischen Beweggründe, untersucht das nachfolgende Kapitel. In dem Thema des Lustmords ist ein neusachliches, motivisches Äquivalent zur surrealistischen Destruktion zu finden. Wegen des Bezugs auf das tatsächliche, kriminologische Phänomen bleibt der Künstler der Neuen Sachlichkeit dem Prinzip der Realitätsnähe treu und kann trotzdem den Frauenkörper anwenden und ihn dem Surrealismus entsprechend mit künstlerischen Mitteln nahezu expressiv bearbeiten.

⁷⁰³ Eiblmaier (1993), 97.

Insgesamt tritt das Lustobjekt in seiner Deutlichkeit, die es im 19. Jahrhundert besitzt, nach dem Ersten Weltkrieg auf den untersuchten Beispielen nicht mehr in Erscheinung. Die starke Verdinglichung in der Neuen Sachlichkeit sowie das heftige Aufbrechen des Körpers im Surrealismus unterlaufen eine Rezeption der Frauen als bloßes Lustobjekt. Die Avantgarde widersetzt sich dem Genehmen und Gewohnten, was die Nutzbarkeit der Frauenkörper für eine männliche, der Lustbefriedigung dienende Betrachtung erschwert.

4.4.3 LUSTMORD

Der Lustmord demonstriert eine Konsequenz, die aus der Betrachtung der Frau als bloßes Lustobjekt resultiert. Das Subjekt hinter der Körperoberfläche scheint ausgeblendet wie die seelenlose Art des ‚Schlachtens‘ vermuten lässt. Am weiblichen Körperobjekt werden blutdürstige Lust und Destruktionstrieb ausgelebt.⁷⁰⁴

Im Lustmord richtet sich die fatale Übermächtigungsituation gegen die Frau, die Ermordete weist in ihrer entwürdigenden Opferposition keinerlei Anzeichen der notwendigen selbstbewussten Dominanz einer Femme fatale auf. Das Motiv des Lustmords stellt die Frau in eine gegensätzliche Position als die, in welcher die Femme fatale auftritt. Trotzdem die beiden Motive gegensätzlich erscheinen, berühren sie den gleichen Kern: Atmosphäre und Stimmung, die das Motiv der Femme fatale hervorbringen, erwirken eine Generation später und mit der zusätzlichen Erfahrung des Ersten Weltkrieges, den Lustmord und seine künstlerische Rezeption. Das Lustmordopfer ist Produkt weiblicher Erotisierung und männlicher Angst vor Entmachtung. Diese perverse Ausar-

⁷⁰⁴ Im Bilder-Lexikon, Band VI, Sexualwissenschaft, I – Z, [Wien, 1930], wird der Lustmord wie folgt definiert: „Darunter versteht man in der gerichtlichen Medizin die Tötung eines Menschen, bei der der Täter durch Akte von Grausamkeiten, die gewöhnlich in der Zufügung von Schmerz, in der gewaltsamen Art der Tötung und in der Verstümmelung des Opfers bestehen, sich eine sexuelle Befriedigung zu verschaffen sucht. Es ist dies jene Perversität des Geschlechtstriebes, die man als Sadismus bezeichnet. Charakteristisch für dieses Verbrechen ist das Vorhandensein mehrfach verstümmelnder Verletzungen an der Leiche, von denen jede tödlich ist und die, wie es scheint, zwecklos und im höchsten Grausamkeitsaffekt beigebracht worden sind, oder welche zum Teil erst nach bereits eingetretenem Tod beigebracht wurden. Bei einer Durchsicht der in den Lehrbüchern der gerichtlichen Medizin beschriebenen Lustmordfälle ergibt sich als hervorstechendster und für diese Art von Verbrechen sehr charakteristischer Zug die Eröffnung der großen Körperhöhlen, besonders der Bauchhöhle. Der Grund für dieses seltsame Vorgehen liegt nach E. Walter wohl in dem Reizhunger dieser Verbrecher, deren Libido durch den normalen sexuellen Akt eine Befriedigung nicht gefunden hat, oder die eine Befriedigung durch einen normalen Akt infolge der Perversion ihres Empfindens gar nicht erst suchen. Da die von außen zugänglichen Genitalien ihnen keinen Reiz bieten können, sind sie von dem Drang beherrscht, tiefer in das Innere des Körpers einzudringen, um vielleicht durch Sehen und Betasten der inneren Organe ein Quelle zur Befriedigung der Libido zu finden.“

tung kann als empfindliche (Über-)Reaktion auf die männerbedrohende *Femme fatale* gedeutet werden. Der Beherrschte wendet panisch Gewalt gegen die Frau an.⁷⁰⁵ Das Machtmoment der *Femme fatale* wird mit dem Lustmord brutal niedergeschlagen. So beendet zum Beispiel auch Frank Wedekind das Wirken seiner *Femme fatale* Lulu, indem er Jack the Ripper sie ermorden und zerfleischen lässt. Der Lustmord als Motiv in der Kunst der Zwischenkriegszeit ist insofern ein weiterer Wirkungsraum des Phänomens der *Femme fatale*.

Zur Zeit der Weimarer Republik ziehen in Deutschland neun Fälle von mehrfachen Lustmördern das Medien- und Gesellschaftsinteresse auf sich.⁷⁰⁶ In der Kunst der Neuen Sachlichkeit wird dieses brisante Thema mehrfach zum Bildmotiv. Allen voran sind George Grosz und Otto Dix zu nennen, auch findet man Darstellungen bei Rudolf Schlichter, Karl Hubbuch und Heinrich Maria Dawringhausen. Die Thematisierung des Lustmordes bezeugt ihr Bewusstsein für Aktualität. In diesem Kontext ist ihnen der Sexualmord „ein besonders krasser Ausdruck individueller und gesellschaftlicher Deformation, einer verklemmten, entfremdeten und pervertierten Sexualität.“⁷⁰⁷ Damit ist der Lustmord, aus der Sicht des Künstlers, Symptom der erkrankten Gesellschaft und gibt ihre Degeneration zu erkennen.

Auch ist das Mordmotiv Rebellion gegen die gesellschaftlichen Zwänge der Zeit, so bei George Grosz.⁷⁰⁸ Aus seinem Werk *John, der Frauenmörder*, 1918, spreche die Unordnung der Verhältnisse, die entseelte Marionettierung des Menschen und die Entfremdung von Mensch und Welt als „die Urerfahrung des Grotesken, welches in seiner bodenlosen Ironie, die angesichts des Nichts

⁷⁰⁵ Vgl. Berger. In: dies./Hammer-Tugendhat (Hg.) (1985), 184f.: „Die herrschenden wenden Frauen gegenüber Macht, die beherrschten Gewalt an.“

⁷⁰⁶ Vgl. Siebenpfeiffer. In: Ehrlicher/dies. (Hg.) (2002), 111 (Fußn. 23): Fritz Haarmann (1924 wegen Mordes an 24 Jungen im Alter von 10 bis 22 Jahre), Peter Kürten (1931 verurteilt wegen Mordes in neun Fällen), Karl Denke (1924 gefasst, Selbstmord in der Zelle, 30 Opfer, meist Landstreicher, 4 Frauen), Carl F. W. Großmann (1921 gefasst, Selbstmord in der Zelle, es wird vermutet, dass er für das Verschwinden von etwa 100 Mädchen verantwortlich gewesen ist), Friedrich Schumann (1919), Friedrich Louis Koch (1908), Oberndorf (1923), Karl Hußmann (1928), Fritz Heinrich Angerstein (1925), Bruno Lüdtke (1935 verhaftet).

⁷⁰⁷ Bremme (1990), 37.

⁷⁰⁸ Vgl. Schneede (1977), 19f.: „Den kollektiven Zwängen des Preußentums und des Wilhelminismus begegnet Grosz in dieser Zeit mit der individuellen Flucht ins Abnorme, wozu in jener Gesellschaft das Verbrechen ebenso gehört wie die freizügige Erotik. Insofern sind diese Zeichnungen sowohl Signale für den Untergang einer wilhelminisch geprägten Moral als auch Zeichen einer persönlichen Befreiung von auferlegten Zwängen. Die Greuelszenen sind zweifellos nicht überinterpretiert, wenn man in ihnen einen kühnen Akt der individuellen Rebellion sieht, in dem Grosz sich mit dem Mörder identifiziert, also mit demjenigen, der gegen die Gesetze handelt.“

nur zu vernichten vermag, ein Lachen erzeugt, das ohne Befreiung ist.⁷⁰⁹ Das ‚Groteske‘, das das Entsetzliche mit dem Absurden und Lächerlichen verknüpft, ist beim Lustmord tragend.⁷¹⁰ Angesichts der Grausamkeit⁷¹¹ – Vergewaltigungen, Verstümmelungen oder das Zerstückeln der Frauenleiche – ist es allerdings zu kurz gedacht, den Tötungsakt, auch den bildlich dargestellten, ausschließlich nach einer Symbolsprache zu bewerten.⁷¹² In Anbetracht der vielfachen Realität von Lustmördern zur Zeit der Weimarer Republik ist das Dargestellte weniger sinnbildlich als mehr reflexiv anzunehmen. Dann betrachtet der Rezipient kein Symbol, das auf etwas verweist, sondern ist einer Szene gegenübergestellt, die darstellt, was sie ist: ein männlicher Sexualmörder und sein weibliches Opfer. Der Lustmord ist eine Deliktform, die in der Regel von einem männlichen Täter begangen und als Ausdruck männlicher Misogynie verstanden wird.⁷¹³ Die Geschlechter polarisieren derart provokativ, dass der Lustmord als ein Produkt des Geschlechterkampfes zu diskutieren ist, dessen Ergebnis das zu Kapitel 3.1, *Bedrohliche Weiblichkeit*, umgekehrte ist: nicht ihre Dominanz, sondern ihre Unterwerfung treten im Lustmord in Erscheinung. Insbesondere die feministische Kunstbetrachtung liest das Motiv des Lustmordes besonders unter dem Blickwinkel des Geschlechterkonfliktes, nach welchem der Mann sich von der Frau, insbesondere von der sich emanzipierenden Neuen Frau, bedroht sieht und im Lustmord patriarchale Strukturen zurückerobert und sein Feindbild ausmerzt.⁷¹⁴ Beth Irwin Lewis vertritt die These, „daß sie [Grosz und andere Künstler der Avantgarde seiner Generation] Szenen häuslicher Gewalt in ihrer Extremform – im Lustmord – darstellten, weil zahlreiche Künstler und Intellektuelle die weitverbreiteten sozialen Ängste des zeitgenössischen großstädtischen Bürgertums in Bezug auf die neue Rolle der Frauen teilten. [...], [D]aß diese Künstler, [...], bewußt großstädtische Themen aufgriffen, um ein Ventil für ihre eigenen Ängste zu finden.“⁷¹⁵ Rita Täuber teilt die Meinung und benennt das Wanken des patriarchalen Systems zum Anfang des 20. Jahrhunderts als ursächlich für die Entstehung des Frauenmordmotivs in der Kunst.⁷¹⁶ Damit entspricht es der Ursache, die auch die Kulmination des Motivs der *Femme fatale* bedingt. „Dem Bedrohungspotential weiblicher Sexualität schien man sich nur noch über den gewaltsamen Tötungsakt entziehen zu kön-

⁷⁰⁹ Theissing. In: Müller Hofstede/Spies (Hg.) (1981), 276.

⁷¹⁰ Vgl. ebd., 275.

⁷¹¹ Das ‚Grausame‘ im Lustmord: Hoffmeister (2006), 340.

⁷¹² Vgl. Irwin Lewis. In: Ankum (Hg.) (1999), 214.

⁷¹³ Vgl. Siebenpfeiffer. In: Ehrlicher/dies. (Hg.) (2002), 109/124 (Fußn. 2).

⁷¹⁴ Vgl. Irwin Lewis. In: Ankum (Hg.) (1999), 214-250; Täuber (1997), inbes. Kapitel IV: Lustmorde – Inszenierungen der Avantgarde, 113-137; Paas. In: Hofmann (Hg.) (1986), 125-142.

⁷¹⁵ Irwin Lewis. In: Ankum (Hg.) (1999), 218.

⁷¹⁶ Vgl. Täuber (1997), 113.

nen.⁷¹⁷ Das wahnhaftes Zerstückeln und Zerreißen der Frauenkörper gleiche einen imaginären Bestrafungsakt.⁷¹⁸ Es ist die Vergeltung für das Böse in der Welt, als dessen Urgrund das Weibliche gesehen wird. In den Bildwerken läge das Gefühl von Verachtung gegenüber der Frau, so Sigrun Paas, und werde augenscheinlich darin, dass zwischen Prostituiertes und tugendhafter Frau kaum unterschieden werde.⁷¹⁹ *John, der Frauenmörder* von George Grosz gebe dafür ein Beispiel ab. Hier verweisen die Stiefel der ermordeten Frau auf das Prostituiertenmilieu, der Blumenstrauß hingegen sei ein Requisite bürgerlicher Frauenverehrung und als Lockmittel um die Gunst einer Hure undenkbar. Die Begriffe Frau und Hure werden folglich austauschbar. „Wo das 19. Jahrhundert fein zwischen tugendhafter und gefallener Frau trennte, die eine als Inbild von Gehorsam und Ordnung lobte, die andere als Ausgeburt des Unglücks und Chaos verschrie, konnte das 20. Jahrhundert nach dem Auftreten der ›femme fatale‹ an die sittliche Frau nicht mehr glauben und sah in jeder das Laster, die Käuflichkeit.“⁷²⁰ Eine gesellschaftskritische Intention wie Uwe Schneede sie für das Mordmotiv im Werke Grosz vertritt, spricht Paas dem Werk ab – zu feige sei ein solcher, heimlicher Mord, infolgedessen gar das schlechte Gewissen aus der Haltung des Täters spreche. Es scheint „zu einsinnig, die Bluttat des Frauenmörders als Rebellion gegen die feudale Gesellschaftsordnung zu deuten, weil eine solche nicht das Dunkel des Verbrechens suchen würde.“⁷²¹ Hier habe primär ein sexuelles Motiv gewirkt, „auch beim Künstler, der sich im visualisierten Tötungsakt dem emotionalen Machtbereich der Frau entziehen will: Ein Akt der gewaltsamen Selbstbefreiung [...]“.⁷²² Damit richtet sich die Darstellung gegen die Frau. Der Lustmord setzt dem weiblichen Erstarken der sich zu emanzipieren beginnenden Frau im explosiven Tötungsakt eine wahngel leitete Abwehrreaktion entgegen. Seine extreme Brutalität muss auch im Kontext der Kriegserfahrungen mit ihren sich in das Gedächtnis brennenden Bildern gesehen werden.

Beth Irwin Lewis sieht die Lustmorddarstellungen des beginnenden 20. Jahrhunderts als Fortentwicklung einer Bilderreihe, der die *Femme fatale* vorausgeht. Gaben die Künstler des ausgehenden 19. Jahrhunderts ihrer Angst vor der Frau in der Figur der *Femme fatale* Ausdruck, unterliegen die Künstler der Weimarer Zeit anderen Prägungen, so dass andere Metaphern grassieren. „Als Jugendliche hatten sie [diejenigen Künstler, die am Vorabend des Ersten Weltkrieges erwachsen wurden] gierig die gewalttätige und pornographische Schundliteratur verschlungen, sowie die

⁷¹⁷ Ebd., 113f.

⁷¹⁸ vgl. Ebd., 113.

⁷¹⁹ Vgl. Paas, Kat. 58: *John der Frauenmörder*. In: Hofmann (Hg.) (1986), 136.

⁷²⁰ Ebd.

⁷²¹ Ebd.

⁷²² Ebd.

Vorführungen der Wanderkinos frequentiert, die in Deutschland in den zehn Jahren vor dem Ersten Weltkrieg ihre größten Erfolge feierten. Als junge Männer fanden sie Gefallen am frauenfeindlichen Ideengut der vorangegangenen Generation der Symbolisten, und das alles nur kurz bevor sie selbst in den Krieg ziehen mußten, der für viele von ihnen zum Trauma wurde. Die meisten der jungen Männer kannten sich in der Sexualwissenschaft der Jahrhundertwende aus, die das Sexualverhalten von Männern und Frauen zu normieren suchte. Zur gleichen Zeit führten ernsthafte soziale Probleme, die mit der Verstärkung einhergingen – wie z.B. die immer deutlicher sichtbar werdende Prostitution, der Gebrauch von Verhütungsmitteln, Abtreibung, Geschlechtskrankheiten, Promiskuität und Pornographie – zusammen mit darwinistischen Theorien dazu, daß die Frage der Degeneration direkt mit der Frau in Verbindung gebracht wurde. Ein Faktor, der zu dieser Unsicherheit und diesen Ängsten beitrug, war sicherlich der Bruch mit den bürgerlichen Geschlechterrollen, den die von der Verstärkung verursachten und durch den Ersten Weltkrieg intensivierten gesellschaftlichen Veränderungen mit sich gebracht hatten.⁷²³

Das Bild des Lustmordes zum beginnenden 20. Jahrhundert formuliert eine männliche Angst vor der Frau in anderer Form als im 19. Jahrhundert. Treten die Bilder der *Femme fatale* vor dem Ersten Weltkrieg als irrealer Mahnbilder auf, holt der Mann mit dem Lustmord der Weimarer Zeit zum tatsächlichen Gegenschlag aus. Die Situation des durch die *Femme fatale* dominierten passiven Mannes kehrt der Lustmord um und stellt ihn in die aktiv dominierende Rolle. In einem betont aggressiven Akt rekonstruiert er seine Hegemonie. Damit schafft der Lustmord ein Gegengewicht zu der bildlichen Überpräsenz der männermordenden *Femme fatale*, womit der Lustmord als Motiv in der bildenden Kunst und die *Femmes-fatales*-Bilder der Jahrhundertwende kausal verbunden sind.⁷²⁴

4.5 ZUSAMMENFASSUNG

Den behandelten Bildwerken der Zwischenkriegszeit ist die kunsthistorische Tradition der aus dem *Fin de Siècle* bekannten, klassischen *Femme fatale* ablesbar. Jedoch wird sie mit der Avantgarde den neuen Ausdrucksformen entsprechend modifiziert und der gesellschaftliche Wandel

⁷²³ Irwin Lewis. In: Ankum (Hg.) (1999), 218f.

⁷²⁴ Tatar (1997), 10: *Lustmord* seems, in many ways, less the female counterpart to *Vatermord* than a response to the 'bloodlust' of male representations of sexually predatory women, the turn-of-the-century *femmes fatales*."

ändert den Blick auf sie. In der Kunst wird sie hinterfragt, weiterentwickelt und fortgedacht, und an ihr das debattiert, wofür sie steht: weibliche Bedrohung, Minderwertigkeit, Projektion oder Lustobjekt. Die Künstler/innen beginnen das wirkstarke Frauenbild zu reflektieren. In der Folge gestaltet es sich zum Beispiel kritisch bei Otto Dix, plakativ-klischeehaft bei Rudolf Schlichter, Tamara de Lempicka und Félix Labisse, subtil bei Toyen, neuartig und subversiv bei Hannah Höch, Marta Hegemann und Victor Brauner, hochaktuell bei Anton Räderscheidt oder immateriell bei André Masson.

Zwei Bildthemen machen das Motiv der *Femme fatale* erneut relevant: weibliche Sexualität im Surrealismus und die Neue Frau im Dadaismus und in Neuer Sachlichkeit.

Mit seiner ambivalenten Haltung von Grauen und Anziehung angesichts weiblicher Sexualität kommt der Surrealismus inhaltlich dem Symbolismus nahe und auch in den Werken wird auf die bekannte Symbolsprache der *Femme fatale* des *Fin de Siècle* zurückgegriffen. Entsprechende Tierattribute finden Einsatz, wie die Schlange bei Viktor Brauner, der Leopard bei Marie Toyen oder der Skorpion bei Leonor Fini. Überdies sind die Transformationen nun nicht mehr nur an unmenschlichen Gebärden ablesbar, sondern an der durch Montage konstruierten Frau selbst exponiert. Félix Labisse gibt mit seiner Tigerfrau und der Gottesanbeterin ein Bild davon. Herrschaft repräsentierende Gegenstände werden der Frau in die Hand gegeben, wie die Reitgerte als ein Züchtigungsinstrument bei Brauner. Auch die Neue Sachlichkeit lässt die Neue Frau mit entsprechenden Tieren und Dingen umgehen: das klassische Schwert wird bei Hanna Nagel durch die handliche Pistole ersetzt oder bei Marta Hegemann durch den Schlagstock, Rudolf Schlichter integriert die Hauskatze anstatt des Leoparden und Anton Räderscheidt und Marta Hegemann setzen demonstrativ Nacktheit, anstelle einer Anspielung. Zuschreibungen von Unabhängigkeit, Selbstbewusstsein, selbstbestimmter Sexualität, Willenskraft oder Dominanzstreben werden mithilfe von Assistenzgegenständen, Gestik, Mimik, Haltung oder an der Paarkomposition verbildlicht. Da eine solche Charakteristik mit dem Frauenbild der *Femme fatale* übereinstimmt, gleicht das Auftreten der Neuen Frau in der Kunst dem der *Femme fatale*.

Die untersuchten Beispielwerke der Zwischenkriegszeit werden nachfolgend mit den Ergebnissen des Kapitels 3.5 verglichen, um anhand der Gegenüberstellung Ähnlichkeiten als auch Neuerungen im Vergleich zum klassischen Bild der *Femme fatale* herauszuarbeiten.

Für die bildliche Darstellung des Motivs ergeben sich dort die Charakteristika von Nudität, abfälligem Gebaren und körperlicher Präsenz, die unter den Begriffen Erotik und Übermächtigung

subsumiert werden. Da diese Merkmale zu einem Zweck eingesetzt werden und auf jemanden ausgerichtet sind, kennzeichnen die Aspekte der Zielorientiertheit und der Beziehung überdies das Motiv.

Bezüglich der Übermächtigung besteht nach dem Ersten Weltkrieg die reale Situation der Konkurrenz zwischen den Geschlechtern. Anton Räderscheidt und Hanna Nagel stellen zu deren Verbilligung Mann und Frau einander gegenüber und lassen sie einen Kampf ausfechten – Räderscheidt in der Metapher einer sportlichen Wettkampfsituation, Nagel in einer direkten Rivalität, die mit dem tödlichen Schuss endet. Räderscheidt und Nagel bestimmen durch ihre Bildwerke ein Männerbild, das sich kraftlos-schmal und untätig-passiv darstellt. In stärkerem Maße noch erwecken einen solchen Eindruck die Beispiele Leonor Finis und Victor Brauners. Dem Mann steht die raumgreifende und vor allem aktive Frau gegenüber. In der Gegenüberstellung demonstriert sie ein Ungleichgewicht, das die weibliche Übermacht zur Schau stellt. In der sportlichen Betätigung oder dem Agieren gegen den Mann lassen Nagels und Räderscheidts Frauen eine Tatkraft erkennen, die mit dem Bild der *Femme fatale* verknüpft ist – sie ist eine Handelnde. Eine spontane Körperstarre, in der die Verhängnisvolle des *Fin de Siècle* mitunter verfällt, passt nicht auf die untersuchten Frauenbilder der Zwischenkriegszeit. Hier wird sie nicht in exaltierten Posen und mit verrenkten Gliedmaßen eingefroren, stattdessen wird der Körper selbst aufgelöst, wie die untersuchten Werke von Viktor Brauner und André Masson veranschaulichen.

Leonor Fini demonstriert weibliche Dominanz mittels männlicher Fragilität und Sensibilität, die durch die zarte Körperlichkeit und die schlaffe Muskelspannung zum Ausdruck kommen (*Chthonische Gottheit*, 1947). Kompositorisch ist die Männerfigur wegen der liegenden Position auf die passive Waagerechte ausgerichtet und in diesem den Bildern von Simson und Delila der Jahrhundertwende ähnlich. Diese Zuschreibungen verweiblichen den Mann, womit Fini ebenso wie die männlichen Kollegen der älteren Generation den Gedanken männlicher Kastration aufnimmt. Die Darstellung des Mannes stimmt mit der des Simsons bei Gustave Moreau, Max Liebermann oder Alexander Oppler überein. Kraftlose Muskeln lassen den Mann nunmehr bewegungslos liegen, der Schlafzustand macht ihn teilnahmslos und schutzbedürftig. Gegenüber den Beispielen aus dem vorhergehenden Jahrhundert nimmt Fini allerdings deutlich die Muskelmasse des Mannes zurück und präsentiert mehr einen zierlichen Knaben. Jedoch lässt die Frauenfigur im Vergleich zu den Delilagestalten Liebermanns oder Opplers bei Fini Gesten des berechnenden Kalküls vermissen, sie scheint dem wehrlosen Mann mehr liebevoll zugewandt denn feindlich entgegen gerichtet.

Auch Victor Brauner führt männliche Schwäche vor. Er wendet dazu das Prinzip mittelalterlicher Bedeutungsperspektive an, die dem kleinen Mann neben der großen Frau unmissverständlich seine Stellung zuweist. Hier bricht Brauner mit der naturalistischen Wiedergabeverpflichtung des 19. Jahrhunderts, die für eine Verbildlichung von männlicher Schwäche die Inszenierung eines schwachen, männlichen Körpers erwartet, nicht aber dessen Umschreibung durch die Verzerrung der Größenverhältnisse. Brauner gibt damit ein Beispiel für einen wichtigen Aspekt, der auch die *Femme fatale* des 20. Jahrhunderts im Vergleich zu der des *Fin de Siècle* modifiziert: Mit dem 20. Jahrhundert löst sich das Abbild des Menschen vom Diktat der naturalistischen Wiedergabe, damit ist auch die Darstellung weiblichen Verhängnisses nicht mehr an den verführerischen, vollkommenen Frauenkörper gebunden.

Die klassische *Femme fatale* bezieht sich auf einen Mann, den sie dominiert. Auch der Neuen Frau wird der Wille zu Dominanz und Unterwerfung angelastet, der sich bildlich in einer unausgewogenen Gegenüberstellung zum männlichen Pendant darstellt. Neben Räderscheidt und Nagel bezieht auch Hannah Höch ihre Frauenfiguren auf ein männliches Gegenüber und bestimmt ihre dominante Position mittels der Relation zu ihm (*Dompteuse*, 1930). Die *Dompteuse* würde ohne ihren Gegenpart zwar nicht weniger Stärke und Selbstbewusstsein ausstrahlen, eine Übermacht allerdings macht erst das Einbeziehen des Seehundes als Antipode zu der Frau deutlich.

Beinhaltet die Darstellung keine bildinterne Beziehung, muss der männliche Gegenpart zur *Femme fatale* im Betrachter gesucht werden. Mimik und Gestik evozieren hierbei Erniedrigung. Den herabfallenden Blick als inszenatorisches Mittel nutzen Leonor Fini, Tamara de Lempicka, Hannah Höch, Hanna Nagel oder Marta Hegemann. Die männlichen Kollegen indes lassen die Frau aus gleicher Höhe den Betrachter anblicken, wie bei den Werkbeispielen von Christian Schad, Félix Labisse, Otto Dix (*Liegende auf Leopardenfell*), Rudolf Schlichter (*Meine Frau mit Katze*) und Anton Räderscheidt sichtbar. In der Art der Parodie dagegen, so bei Otto Dixs *Anita Berber*, Rudolf Schlichters *Stehende in Schnürstiefeln* oder Man Rays *Frauenakt mit Spinnennetz*, versetzen die Künstler den Betrachter durchaus in die Untersicht zu der dargestellten Frau, so dass er sich in einer untergeordneten Position wiederfindet. Es scheint, als wollten sie eine überlegene Frau, die abschätzig auf den Mann herabblickt, als Zerrbild offenlegen. Die Beispiele der männlichen Künstler mit der Blicksituation auf Augenhöhe benennen bestenfalls eine Gleichrangigkeit. Die Künstlerinnen dagegen bewegt der Wunsch nach Selbstbehauptung zu der Darstellung von weiblicher Überlegenheit, aus welchem Grund die erhöhende Untersicht logisch ist.

Genauso wie die klassischen Femme-fatale-Beispiele besitzen auch die vorgestellten Frauenfiguren nach dem Ersten Weltkrieg körperliche Präsenz. Die Frauenfiguren Räderscheidts sind voluminös aufgebläht und beanspruchen Raum, indem sie die Beine breit aufstellen. Genauso fordern die Protagonistinnen Hegemanns, Lempickas oder Brauners Platz: Sie stemmen die Arme in die Hüfte, winkeln die Beine an und lassen den Fuß aus der vertikalen Körperlinie treten, indem sie ihn auf einen Gegenstand stellen. André Massons weibliche Gestalten breiten sich aus als hätte sie eine Explosion aufgebrochen. Die räumlichen Ausmaße der Figuren demonstrieren körperliche Behauptung oder physische Überlegenheit und beanspruchen die Aufmerksamkeit für sich. Diese Frauen können nicht übersehen werden.

In der Zusammenfassung der *Bilder der Femme fatale des Fin de Siècle* wurde neben der Übermächtigung für das Bild der klassischen Femme fatale die Erotik als zweite Konstante erarbeitet. Eine verlockende Inszenierung, die den Frauenkörper entweder nackt oder in verführerischer, knapp gehaltener Bekleidung und in lasziven Posen darbietet, bewirkt im Fin de Siècle sexuell aufgeladene Bildstimmungen. Nach dem Ersten Weltkrieg wird die Erotik kaum mehr in dieser Weise gestaltet. Stattdessen wird die typische Femme-fatale-Erotik konterkariert, karikiert oder ihre Wirkung irritiert.

So unterläuft Räderscheidt die Erotik, wenn er die nackten Frauen sich nicht lasziv biegen, sondern hart und ungelenk erscheinen lässt. Die starre Frontalität lässt mehr einen Angriff erwarten als dass man die Situation als erotisches Spiel interpretieren würde. Die ausgeleuchteten, taghellen Szenen, die unter freiem Himmel und damit im öffentlichen Raum platziert sind, geben kaum Platz für erotische Phantasien, die im Halbdunkel oder in intimer Atmosphäre besser verortet wären. Genauso wie Räderscheidts Sportlerinnen ist auch Brauners Matriarchin gänzlich nackt. Wegen der harten Linie, die den Körperumriss zeichnet und an den Gelenken winkelartig andere Richtungen einschlägt oder Knie, Ellenbögen und Schultern zu spitzen Dreiecken formt, vermittelt auch diese Figur einen kantig-kühlen Eindruck. Den Anschein von menschlicher Haut, die weich das körperliche Knochengerüst umgibt, löscht Brauner aus. Überdies schreckt die Präsentation der Vulva ab. Nacktheit bedeutet weder bei Räderscheidt noch bei Brauner eine sinnlich-erotische Ausstrahlung.

Wenn Otto Dix dagegen den Körper Anita Berbers schlangenartig verbiegt oder den Vera Simailovas sich auf der Matratze räkeln lässt, spielt er damit genau auf den Körperausdruck an, den Räderscheidt und Brauner ausschalten, der im Fin de Siècle aber standardmäßig mit dem

Femme-fatale-Bild einhergeht. Eine körperliche Geschmeidigkeit soll den Eindruck von Sinnlichkeit und Erotik beleben. Dix wiederum überspitzt dieses Kennzeichen so stark, dass es am menschlichen Körper unnatürlich erscheint und das Ganze als Schauspiel offenlegt. Die bei ihm dominante Farbe Rot ist auch die Farbe von Leidenschaft und Erotik. Wenn sie gezielt eingesetzt wird, um Reizpunkte hervorzuheben, unterstützt sie einen solchen Effekt. Bestimmt sie dagegen das Gemälde, wie in diesem Fall, bedeutet sie Überspanntheit und fördert eine Rezeption, die mehr einen Wahn erkennen lässt als sexuelle Lust. Dix karikiert das im Fin de Siècle unerschöpfliche sowie formelhafte Bild der Lust. Dagegen greifen Tamara de Lempicka und Félix Labisse gerade dieses Schema auf. Sie lassen ihre Frauenfiguren sich lustvoll bewegen und den nackten Körper die erotischen Reizpunkte präsentieren, derweil die Mimik leer bleibt.

Bei Félix Labisse und stärker noch bei seinen surrealistischen Kollegen André Masson und Victor Brauner irritiert das Aufbrechen körperlicher Unversehrtheit eine genussvolle Betrachtung des weiblichen Körpers und beschneidet die erotische Atmosphäre. Das avantgardistische Ignorieren realer, körperlicher Vorgaben im Surrealismus sowie die Ablehnung von Idealisierung in Neuer Sachlichkeit sind für die Bildwahrnehmung folgenswer. Die Abkehr von der gewohnten körperlichen Ganzheit oder Schönheit lässt ein erotisches Konsumieren des Bildes kaum zu. Die Erotik fällt anders aus und eine Lustobjektrezeption schwerer. Insbesondere, da diese Sichtweise auf den gemalten Körper noch jung ist, muss er von den Zeitgenossen als Provokation wahrgenommen worden sein.

Statt eines weichen Umspielens des Frauenkörpers nehmen Härte, Unmittelbarkeit und Direktheit zu und wirken auf den Betrachter herausfordernd. Das gilt auch für den Verweis auf die Vagina dentata. Mit dem weiblichen Geschlecht sind stärker als mit dem Frauenkörper an sich zwiespältige Gefühle verbunden. Seine ambivalente Wirkung von Anziehung und Abstoßung ist analog zur Wirkung der Femme fatale und macht damit die Vulva auch zu ihrem Symbol. Der Verweis auf sie, deutet auf die Gefahr von Weiblichkeit. Anders aber als das Verstecken hinter Stoff oder geschlossenen Beinen, wie die Kunst das weibliche Genital im Fin de Siècle integrierte, stößt das Exponierte, dazu Beißende bei der *Gradiva* Massons ab. Ein erotisches Interesse wird bei dem Anblick dieser Vulva kaum geweckt. Vergleichbar hält das Schneidende der Beinstellung bei den *Sportbildern* Räderscheidts den Betrachter auf kühle Distanz.

Die Erotik in der Avantgarde besitzt nicht mehr die klassische Ernsthaftigkeit, mit der sie im 19. Jahrhundert in Szene gesetzt wurde. Nur Leonor Fini oder Tamara de Lempicka kommen dieser noch nahe, wenn sie weibliche Sinnlichkeit als Machtinstrument hervorheben. Die eine betont

ein archaisches weibliches Selbstbewusstsein, die andere ein Verkaufsargument. Stattdessen wird sich insgesamt mehr von dem Schema gelöst und frei mit dem Ausdruck von Erotik umgegangen, der nun nicht allein an den schönen, nackten, lasziven und drappierten weiblichen Körper gebunden ist, sondern seine Kraft auch in einem Zerbersten des Körpers anzeigen kann.

Überdies bestimmt auch die Neue Frau den Eindruck von Erotik mit. Ihr sexueller Ausdruck ist ein anderer als der der Frau des 19. Jahrhunderts. Auch deswegen unterscheidet die Erotik sich in den Beispielwerken von denen des Fin de Siècle. Neben einer emotionalen Verhärtung wird der Neuen Frau eine Vermännlichung nachgesagt, was in der bildenden Kunst ebenfalls den Eindruck von Erotik mitgestaltet: Weiblichkeit ist zurückgenommen, sei es durch das kahle Haupt bei Marta Hegemann, durch die Derbheit des Körpers bei Räderscheidt, durch den Männeranzug bei Lempicka oder durch die männlichen Körperanteile bei der Dadaistin Hannah Höch. In der Neuen Sachlichkeit, in welcher der moderne Frauentyp vielfach Bildgegenstand ist, ist der Ausdruck weniger verspielt oder kokettierend, stattdessen angriffslustiger und direkter. Emotionalität wird hier heruntergekühlt und Sinnlichkeit gedrosselt, im Surrealismus dagegen werden sie verstärkt. Beides führt zu einer veränderten Form der Erotik als der aus dem Fin de Siècle bekannten. In der Neuen Sachlichkeit zeigt die Erotik sich nüchtern, sachlich, kühl, wenig impulsiv, kontrolliert und deswegen kaum emotional oder triebgeleitet mitreißend. Demgegenüber tritt sie im Surrealismus unkontrollierbar, kraft- und effektiv in Erscheinung, so dass die eruptive Gewalt der Erotik sich dort am zerborstenen Körper abzeichnet.

Insgesamt reflektieren die bildlichen Formulierungen der verhängnisvollen Frau zur Zwischenkriegszeit vielfältig das berühmte Motiv der vorhergehenden Künstlergeneration und beweisen seinen überdauernden Einfluss sowie seine Beständigkeit im kollektiven und im künstlerischen Bewusstsein. In Neuer Sachlichkeit ersetzt, wie eingangs hypothetisch vermutet und durch die vorliegende Untersuchung nun bestätigt, das Porträt die Historienmalerei als möglichen Repräsentationsort der Femme fatale. Hier wird die Femme fatale auf die Neue Frau projiziert. Die Surrealisten wiederum interessiert weder Porträt noch Historienbild. Eine wirklichkeitsgetreue Abbildung realer Vorbilder steht außerhalb ihrer Intention. Sie wenden sich dem Transzendentem und Metaphysischem zu und versuchen es in ihren Werken einzufangen. Darum sperrt sich hier das Bild der Frau gegen eine naturalistische Wiedergabe. Im Surrealismus ist bedrohliche Weiblichkeit gleich seinem Vorbild aus dem Symbolismus im mythischen Raum von Phantasie, Traum und Unterbewusstsein verortet.

TEIL III

5 DAS PHÄNOMEN DER FEMME FATALE IN FEMINISTISCHER KUNST UND POP ART

Mit der Machtergreifung Adolf Hitlers nimmt die erste Frauenbewegung in Deutschland ihr Ende. Offiziell propagiert der NS-Staat die Trennung weiblicher und männlicher Lebensbereiche, was praktisch umgesetzt wird, indem Frauen das passive Wahlrecht aberkannt und der Universitätszugang für sie auf 10% der Neuimmatrikulationen festgeschrieben wird. Frauen dürfen sich nicht mehr habilitieren und werden von bestimmten akademischen Berufen sowie von der Beamtung ausgeschlossen. Lohnabzüge gegenüber den männlichen Kollegen müssen hingenommen werden.⁷²⁵ Der Bund Deutscher Frauenvereine (BDF) löst sich 1933 selbst auf, um der Gleichschaltung mit der ‚Deutschen Frauenfront‘ zu entgehen. Damit ist eine eigenständige Frauenbewegung in Deutschland stillgelegt und internationale Verflechtungen sind gekappt.⁷²⁶

Das Ende des Zweiten Weltkrieges fordert wie schon der Erste Weltkrieg eine Selbstständigkeit der ‚Trümmerfrauen‘, die nun oftmals ohne einen Mann an ihrer Seite das verantwortliche Familienoberhaupt darstellen – einem „erzwungenen Matriarchat“⁷²⁷ gleich. In den 1950er/1960er Jahren weicht jedoch die notgedrungene Unabhängigkeit wiederum dem Rückzug in traditionelle Verhältnisse. Mit der Sehnsucht nach Sicherheit und Beständigkeit gewinnt die alte patriarchale Geschlechteraufstellung, da sie den Eindruck von einer Normalisierung der Lebensverhältnisse erweckt. Für die Frau bedeutet die restaurative Wiederaufnahme der alten Verhältnisse wieder ihre Repression.⁷²⁸

Die zweite Welle des Feminismus nun revoltiert in den 1970ern gegen diese reaktionären Strukturen. Sie steht in engem Zusammenhang mit den Studentenrevolten der Jahre 1967/68 in den USA, die schließlich auf Europa übergreifen. Initialaktion des amerikanischen Feminismus ist der Protest gegen die Miss-America-Wahl in Atlantic City 1968. Die Aktivistinnen klagen bei dem Schönheitswettbewerb Rassismus, Militarismus, Kommerzialisierung, die Verdinglichung der Frau zu einem Warenobjekt und ihre sexuelle Ausbeutung an.⁷²⁹ Die Vorwürfe spiegeln auch die The-

⁷²⁵ Vgl. Strobel. In: Faulstich (Hg.) (2004), 260; Nave-Herz (1997), 42-49.

⁷²⁶ Vgl. Nave-Herz (1997), 42f.

⁷²⁷ Ebd., 47.

⁷²⁸ Vgl. Gerhard (2009), 107.

⁷²⁹ Vgl. Karsch (2004), 93.

men ihrer Debatten. Die neue deutsche Frauenbewegung debütiert mit dem legendären Tomatenwurf im Rahmen der Delegiertenkonferenz des Sozialistischen Deutschen Studentenbundes (SDS) am 13. September 1968, der aus Wut über männliche Ignoranz und Respektlosigkeit gegenüber der Rednerin Heike Sander den nachfolgenden Referenten trifft. Als ausdrücklich ‚neu‘ benennt sich die daraufhin formierende Frauenbewegung und distanziert sich damit bewusst von der „etablierten, traditionellen und zahm gewordenen Politik der Frauenverbände“⁷³⁰. Es soll deutlich werden, dass sie nicht nur auf Gleichberechtigung und Partizipationsrecht abzielt, sondern eine grundlegende Veränderung der Gesellschaft und der Politik anstrebt.⁷³¹ Darin übersteigt die neue Frauenbewegung Vorhergehendes.

Inhaltlich wird von verschiedenen Standpunkten aus argumentiert. Der Gleichheitsfeminismus fußt auf der These Simone de Beauvoirs, „man kommt nicht als Frau zur Welt, man wird es“ (1949), und geht damit von dem Menschengemachten der Geschlechterrollen und Machtstrukturen aus. Er propagiert gleiche, geschlechtsunabhängige Fähigkeiten von Mann und Frau, was sowohl gleiche Rechte und Freiheiten als auch Pflichten impliziert. Der dekonstruktivistische Feminismus der 1980er Jahre denkt Beauvoirs Ansatz weiter, indem er den Menschen nicht nur von einer biologischen geschlechtlichen Vorbestimmung, die sich durch die kulturelle Prägung festigt, lösen möchte, sondern per se eine binäre Geschlechterunterteilung in Frage stellt. Dekonstruktivistisch wird eine Einordnung in ausschließlich entweder männlich oder weiblich aufgebrochen und ein definitionsfreies Geschlecht gedacht. Damit sind seine Inhalte Teil der Gender-Debatte, die geschlechtliches Rollenverständnis anzweifelt und grundsätzlich die Kategorien männlich und weiblich als Konstruktionen zur Diskussion stellt. Der Differenzfeminismus dagegen betont die Unterschiede zwischen den Geschlechtern, um in der Verschiedenheit weibliche Stärke hervorzukehren. Mittels der Fokussierung von weiblicher Besonderheit soll weibliche Identifikation, Stolz und Selbstbestimmung ermöglicht und bestärkt werden. Er steht ein für die Aufwertung und Anerkennung des Weiblichen im Gegensatz zu seiner Nivellierung im Gleichheitsansatz. Insgesamt hebt gegenüber der Ersten Welle des Feminismus die neue Bewegung ausdrücklicher das Individuum hervor. Anstatt Selbstbestimmung, Freiheit und Gleichheit für das weibliche Geschlecht im Allgemeinen einzufordern, beziehen Frauen den Anspruch im Besonderen auf sich selbst als individuelle Subjekte.⁷³²

⁷³⁰ Gerhard (2009), 110.

⁷³¹ Vgl. ebd.

⁷³² Vgl. Lenz. In: dies. (Hg.) (2008), 22.

Wie sich in dieser Arbeit zeigen wird, spiegelt die Pluralität der Ansätze sich auch in der feministischen Kunst und in den Bildern mächtiger und zuweilen verhängnisvoller Weiblichkeit wider. Obwohl in den 1920ern und 30ern noch nicht explizit benannt oder diskutiert, zeigen sich die Inhalte des sowohl Differenz- als auch Gleichheitsansatzes oder des dekonstruktivistischen Grundgedankens bereits in den Werken der Zwischenkriegszeit. Die unterschiedlichen Mittel künstlerisch weibliche Stärke und Macht auszudrücken, weisen in die verschiedenen feministischen Argumentationsrichtungen. Im Sinne des Differenzansatzes stellen schon Marta Hegemann, Rudolph Schlichter, Otto Dix und die Surrealisten ausdrücklich Weiblichkeit heraus und lassen die Macht aus der Femininität sprechen. Hannah Höch dagegen geht über Differenz- und Gleichheitsansatz hinaus und arbeitet mit ihren dadaistischen Collagen dekonstruktivistisch – sie zerschlägt eine eindeutige Geschlechtszugehörigkeit. Bei Anton Räderscheidt, Hannah Nagel oder Tamara de Lempicka deutet sich der Gleichheitsansatz an, wenn die Frau männlich hart in Erscheinung tritt, demonstrativ in Arbeitskleidung auftritt oder mit maskulinen Attributen wie Auto, Zigarette oder Hosenanzug ausgestattet wird. Weibliche Stärke wird also durch eine Annäherung an das Männliche ausgesagt.

Im Vergleich dazu zeigt die klassische Ausgestaltung des *Femme-fatale*-Motivs im *Fin de Siècle* zum Ende des 19. Jahrhunderts äußerlich kaum männliche Züge. Im Auftreten aber demonstriert die *Femme fatale* durch Körperhaltung, Gestik und Mimik den männlich konnotierten Herrschafts- und Unterwerfungswillen sowie einen undamenhaften Umgang mit Sexualität. Bereits in ihrer klassischen Formulierung wird also ein traditionelles Frauenbild wegen des unkonventionellen Handelns unterlaufen. Eine an der Figur sichtbare Dekonstruktion indes wird erst mit der Kunst nach dem Ersten Weltkrieg möglich und umgesetzt.

Die widerständige Kunst der 60er und 70er Jahre des 20. Jahrhunderts nun provoziert mit dem plakativen Durchmischen weiblicher und männlicher Geschlechtsbestimmungen. Dekonstruktivistischer Ansatz und die aufkommende Genderdebatte fließen in die Kunst ein.

Für die Auseinandersetzung mit dem Motiv und Frauenbild der *Femme fatale* sind die feministischen Streitpunkte männlicher Sexismus und konstruierte Frauenbilder von besonderer Bedeutung. Die Frau als Projektion und Rolle, als Sexobjekt, gemachtes Bild und bloßes Anschauungsobjekt ist Thema der feministischen Kunst sowie der Pop Art, so dass sich in ihren Auseinandersetzungen auch das Bild der *Femme fatale* wiederfindet. Ulrike Rosenbach definiert feministische Kunst als „die Auseinandersetzung von Künstlerinnen mit ihrer eigenen Identität: mit ihrem Körper, ihrer Psyche, ihren Gefühlen, ihrer gesellschaftlichen Stellung. [...] Feministische Kunst ist

die künstlerische Auseinandersetzung mit der historischen Rolle der Frau: als Mutter in der Familie, als Hausfrau, als Prostituierte des Mannes, als Heilige, Jungfrau, Hexe [...]“⁷³³ oder als *Femme fatale*.

Seit den 1970ern sind Performance, Videokunst und Fotografie den Künstlerinnen und Künstlern wichtige Medien.⁷³⁴ Diese Ausdrucksmittel scheinen die Realität am direktesten zu spiegeln, ihre Wirkung ist unvermittelt und zeigt ein repräsentatives Bild. „Die jungen Künstler waren fasziniert davon, wie jedes beliebige Bild, indem es einfach *präsentiert* wird, eine mysteriöse Ladung repräsentativer Gehalte aktiviert, die weder subjektiv noch objektiv sind, sondern eine labile Mischung aus beidem bilden.“⁷³⁵ Die Akteure sind die Künstlerinnen und Künstler selbst. In ihren Aktionen, Videos oder Fotografien nehmen sie verschiedenste Rollen ein, wodurch sie die Frage verkörpern: „Wer bin ich? Wo zum Teufel gibt es mich, wenn all das, was mich als ‚Frau‘ kennzeichnet, ‚inkarnierte‘ und ‚reproduzierbare‘ Konstruktion ist?“⁷³⁶ Der Körper, insbesondere der weibliche, wird zu einem Kommunikationsmittel und als Politikum eingesetzt und aufgefasst.

Zeitgleich feiert die Pop Art Erfolge, die in ihrer apolitischen Ausrichtung mit der politischen feministischen Kunst zunächst nichts gemein hat. Auch in der Geschlechtszuordnung divergieren die beiden Kunststile: Die weibliche feministische Kunst steht der von männlichen Künstlern geprägten Pop Art gegenüber, obwohl die faktisch weniger bekannten Pop-Art-Künstlerinnen ein dynamisches Spannungsfeld mit der Bildwelt ihrer männlichen Kollegen aufbauen und in Bewegung halten. Der Neuen Sachlichkeit vergleichbar, verfolgt auch die Pop Art eine Objektivität und Nüchternheit und wendet den Blick wie sie auf den Alltag – weniger auf Situationen als mehr auf Dinge. Motive sind vor allem Alltagsobjekte, vergleichbar dem neusachlichen Stillleben. Anders aber als dort interessiert das Porträt in der Pop Art nicht, ausgenommen das von Berühmtheiten. Das Individuum ist hier nicht von Belang, außer der Mensch selbst wird zum (Konsum-)Objekt, als welches die Pop Art den Medienstar begreift, sowie auch die Frau. Eine solche Auslegung trifft ebenso auf das Frauenbild der *Femme fatale* zu, da sie „[i]m Zeitalter des Bildertriumphes und der universellen Zitierbarkeit [...] zum Verkaufsschlager“⁷³⁷ wird. In welcher Art dieser ‚Massenartikel *Femme fatale*‘ in die Bildwelt der Pop Art einzieht, wird in den Kapiteln 5.1.2, *Feministische*

⁷³³ Ulrike Rosenbach, 1975. Zit. nach: Hofmann (Hg.) (1986), 36.

⁷³⁴ Vgl. Sichel. In: Husslein-Arco/Nollert et al. (Hg.) (2010), 48f.; Ragaglia. In: Husslein-Arco/Nollert et al. (Hg.) (2010), 69: „Videokamera und Computer bildeten in der feministischen Kunst ein Novum, das noch frei von unverrückbaren Festlegungen war und sich als quasi jungfräuliches Terrain anbot, die zeitgenössische Realität auszuloten und zu erfassen.“

⁷³⁵ Schjeldahl. In: Barents/ders. (1987), 12.

⁷³⁶ VALIE EXPORT. In: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.) (1997), 9.

⁷³⁷ Hilmes (1990), XV (Vorwort).

Selbstbehauptung, und 5.4.2, *Sexuelle Selbstbestimmung*, mit dem Blick auf die Pop-Künstlerinnen untersucht werden. Kapitel 5.2, *Bilder der Minderwertigkeit*, und 5.4.1, *Konsumierte Sexware*, ergänzen den Blick durch die Betrachtung von Pop-Art-Werken exemplarischer männlicher Künstler. Eingeleitet wird dieses Kapitel mit der *Bedrohlichen Weiblichkeit*, die sich am radikalsten in den Werken feministischer Künstlerinnen zeigt.

5.1 BEDROHLICHE WEIBLICHKEIT

Mit dem Feminismus der 1970er Jahre wird eine bis dahin wirkende naturbestimmte Geschlechter(charakter)definition zur Legitimation einer rechtlichen, gesellschaftlichen und menschlichen Unterscheidung zwischen den Geschlechtern entkräftet. Bei einer grundsätzlichen Annahme von gleichwertigen Individuen wird von den Feministinnen nun nicht mehr ein gönnerhaftes Zugeständnis von Rechten erbeten. Mit der Erkenntnis von dem Menschengemachten der Geschlechterhierarchie ist die Annahme eines unanfechtbaren Naturzustandes obsolet, damit auch die Haltung der Bittstellung. Es wird ein Ur-Recht zurückgefordert, das der Frau zusteht und welches ihr von einem sozial gewachsenen Herrschaftsmechanismus genommen wurde. Daher war die „sex/gender-Unterscheidung [...] mit anderen Worten Offenbarung für die Frauenbewegung und -forschung.“⁷³⁸ Das schlagende Scheinargument der Emanzipationsgegner, dass nämlich die untergeordnete Stellung der Frau ein zwingendes biologisches Faktum sei, ist mit der Annahme von dem Menschengemachten der Gesellschaftsordnung ausgehebelt.

Sowohl die Anklagen als auch die Forderungen werden von den Feministinnen klar benannt, wie VALIE EXPORTs⁷³⁹ Manifest zeigt.⁷⁴⁰ Darin bezeichnet EXPORT die Frau als Konstrukt des Mannes, ihre Geschichte ist seine,

⁷³⁸ Degele (2008), 67.

⁷³⁹ Zu der Schreibweise in Versalien: Interview mit VALIE EXPORT der Online-Zeitschrift *Der Standard* (<http://derstandard.at/1271376709669/Valie-Export-Hinausgehen-aus-dem-sicheren-Hafen>): Standard: „Warum muss Ihr Künstlername VALIE EXPORT eigentlich in Versalien geschrieben werden?“ Export: „Es ist ein Markenname, ein Logo. Er ist auch so im Pass eingetragen und gesetzlich geschützt. Und außerdem steckt der Gedanke dahinter, dass Frauen ihre Namen großschreiben sollen, damit sie besser zu lesen, damit sie sichtbar sind.“

⁷⁴⁰ Die nachfolgenden Zitate sind, wenn nicht anders gekennzeichnet, aus dem Manifest *Woman's Art* (1972) zu der Ausstellung MAGNA. In: Ankele (Hg.) (2010), 62f.

„denn der mann hat für mann und frau das bild der frau bestimmt. die sozialen und kommunikativen medien wie wissenschaft und kunst, wort und bild, kleidung und architektur, gesellschaftlicher verkehr und arbeitsteilung werden von männern geschaffen und kontrolliert. ihr bild der frau haben die männer auf diese medien abgebildet, diesen medialen mustern entsprechend haben sie die frauen geformt und die frauen sich. Wenn die wirklichkeit eine gesellschaftliche konstruktion ist und deren ingenieure die männer sind, liegt eine männliche wirklichkeit vor.“

EXPORT fordert die Dekonstruktion des Machwerks, dieses Ziel bedarf der weiblichen Inanspruchnahme von eigener Individualität. Der Weg der Frau zu sich gehe, so die Künstlerin, über das Wort und eine Stimme, welche auch das Medium Kunst sein kann. Und sie ruft dazu auf, dieses Medium zu nutzen:

„Wenn es den männern durch jahrtausende gelungen ist, ihre vorstellungen von erotik, sex, schönheit, ihre mythologie der stärke, kraft und strenge in plastiken, gemälden, romanen, filmen, dramen, zeichnungen etc. zum ausdruck zu bringen und damit unser aller bewusstsein zu beeinflussen, wird es an der zeit

UND IST ES AN DER ZEIT,

dass wir frauen das ausdrucksmittel kunst benützen, um das bewusstsein aller zu beeinflussen, um unsere vorstellungen in die gesellschaftliche konstruktion der wirklichkeit einfließen zu lassen, um eine menschliche wirklichkeit zu schaffen. bis jetzt wurde die kunst zum großteil von männern erzeugt, haben meist nur männer die sujets des lebens, die probleme des gefühllebens behandelt und dazu nur ihre aussagen, ihre antworten, ihre lösungen gebracht. nun müssen wir unsere aussagen artikulieren! all diese begriffe von liebe, treue, familie, mutterschaft, gefährtin, die nicht von uns geprägt wurden, zerstören und neue erzeugen, die unserer sensibilität, unseren wünschen entsprechen.

die kunst, die der mann uns aufdrängt, verändern, heißt, die facetten der frau, die der mann gebaut hat, zerstören. die neuen werte, die wir der kunst bringen, werden über die zivilisatorischen prozesse uns frauen neue werte zuordnen. die kunst kann für die frauenbewegung von bedeutung sein, indem wir aus der kunst neue bedeutungen – unsere bedeutungen – schlagen: dieser funke kann den prozess unserer selbstbestimmung entzünden. die frage, was können die frauen der kunst und was die kunst den frauen geben, kann man so beantworten: die übertragung der spezifischen situation der frau in den künstlerischen kontext errichtet zeichen und signale, die einerseits neue künstlerische ausdrucksformen und botschaften sind, andererseits rückwirkend die situation der frau verändern.

die kunst kann ein medium unserer selbstbestimmung sein, und diese bringt der kunst neue werte. diese werte werden über den kulturellen zeichenprozess die wirklichkeit verändern, einer anpassung an die weiblichen bedürfnisse entgegen.“

EXPORT erwartet nicht, dass der Forderung nach weiblicher Selbstbestimmung freiwillig nachgegeben wird. Da sie mit männlichem Widerstand rechnet, „muss gekämpft werden!“ Dann werde die Zukunft der Frau die Geschichte der Frau sein.

Der unverschleiert aggressive Impetus der Künstlerinnen korrespondiert mit dem Bild der Femme fatale und wenn sie wie in den Werkbeispielen des Kapitels 5.1.1 Waffen tragen, wird der Beginn eines bedrohlichen, feindseligen Gefechts vor Augen geführt.

Während VALIE EXPORT, Ulrike Rosenbach oder Niki de Saint Phalle vermeintlich zur physischen Gefahr werden, indem sie echte Waffen tragen oder anwenden, bedrohen die Frauenfiguren der Beispielwerke Kiki Kogelniks, Dorothy Iannones oder Maria Lassnigs mehr durch ihre Präsenz und attackieren das Patriarchat durch metaphorische Übersetzungen von Gleichberechtigung und Selbstbehauptung. Die Ziele der Feministinnen bedrohen kein Leben eines Mannes, doch aber die Gesellschaftsordnung, die männlich ist. Wegen ihres Angriffs auf das Patriarchat werden die Frauenfiguren, die die Feministinnen in der Kunst verkörpern, zu Femmes fatales aus Fleisch und Blut.

5.1.1 BEWAFFNETER BEFREIUNGSSCHLAG (VALIE EXPORT, ULRIKE ROSENBACH, NIKI DE SAINT PHALLE)

Mit den feministischen Künstlerinnen zeigt sich ein neues Bild der Femme fatale. Bekannt ist die Form: aggressiver Gestus und das Mittel der Erotik. Neu ist aber die weibliche Vereinnahmung dieses Frauenbildes, das bis dato mehrheitlich vom männlichen Künstler gestaltet wurde und nun eine weibliche Interpretation hervorbringt. Feministische Künstlerinnen nehmen die Rolle der Femme fatale ein, um das fremdbestimmte Bild zu einem selbstbestimmten zu machen. Das altbekannte Motiv wird inhaltlich dahingehend ausgerichtet, dass es von der Reduzierung auf den Lustobjektstatus losgelöst wird und zu einer Figur des weiblichen Widerstandes avanciert.

Das Frauenbild der Femme fatale fügt sich in die Themen von VALIE EXPORTs Frühwerk, das die Machtbeziehungen zwischen den Geschlechtern, den weiblichen Körper als künstlerisches Material und das Verhältnis des Körpers zu Raum und Identität verhandelt.⁷⁴¹

In *Aktionshose Genitalpanik*, 1969, betritt die Künstlerin dazu mit schwarzer Lederjacke, schwarzer Jeans und mit einem Maschinengewehr bewaffnet ein Münchner Pornokino. Aus der eng anliegenden Hose ist im Schritt eine Dreiecksform ausgeschnitten, so dass ihr Schambereich bloß-

⁷⁴¹ Vgl. Sichel. In: Husslein-Arco/Nollert et al. (Hg.), (2010), 46.

liegt. Während sie durch die Sitzreihen geht, bietet sie den Kinobesuchern an, mit ihr zu tun, wozu sie Lust hätten. EXPORT selbst schildert die Situation folgendermaßen: „Langsam schritt ich die Reihen ab, schaute den Leuten ins Gesicht. Ich bewegte mich nicht besonders erotisch. Ich ging langsam die Reihen entlang, das Gewehr zielte jeweils auf die Köpfe der Leute in der Reihe hinter mir. Ich hatte Angst und keine Ahnung, wie die Leute reagieren würden.“⁷⁴² Obschon sie selbst ihre Angst während der Performance bekundet, bietet sie den anwesenden Männern ein Bild von furchtloser, weiblicher Macht und von der Bereitschaft zu aggressivem Handeln. Die Ambivalenz verdeutlicht die Unterscheidung von Darstellerin und Dargestelltem, von der Person und der Rolle. Als Person empfindet Waltraud Stockinger, so der bürgerliche Name VALIE EXPORTs, Angst. Sie ist nicht mit der Figur, die durch die Kinoreihen schreitet, gleichzusetzen – das ist die Künstlerin VALIE EXPORT in ihrer Rolle. Für die Requisiten bedient sie sich männlicher Attribute: das kühl-rauhe Material ihrer Kleidung, Leder und Jeans, und das massige, drohende Maschinengewehr. Mit den raumgreifenden, toupierten Haaren deutet sie das wilde Ungezügelter an – sie ist kein domestiziertes Heimchen am Herd. Ihr aufrechter Stand gegenüber dem sitzenden Publikum demonstriert das Machtverhältnis. Das Tragen der Waffe versetzt sie in die machthabende Position.

Aktionshose Genitalpanik geht über das Ins-Bild-Nehmen der Vulva zum Anfang des 20. Jahrhunderts hinaus. Hier ist das weibliche Genital unübersehbare, fassbare körperliche Realität, wodurch die Imaginationswelt der auf das weibliche Genital gerichteten Projektionen zerstört wird. Die wirkliche Anwesenheit löst Panik aus, Genitalpanik, so dass die Besucher nach und nach den Kinosaal verlassen. „Es war für sie etwas völlig anderes, außerhalb des Filmkontextes eine Beziehung mit diesem besonderen erotischen Symbol einzugehen.“⁷⁴³ VALIE EXPORT wendet sich gegen eine Repräsentation von Wirklichkeit. „Die Wirklichkeit selbst ist nunmehr ihr künstlerisches Material. Sie tauscht den Sehsinn gegen den Tastsinn, die Kinoleinwand und das darauf projizierte Bild der Frau wird durch einen realen Körper ersetzt.“⁷⁴⁴ Damit ist sie nicht mehr passives Blickobjekt, sondern konfrontierendes Subjekt, das Ort und Ausschnitt ihrer Präsentation selbst wählt.⁷⁴⁵ Die Aktivität innerhalb ihrer Kunst ist essentiell. Das drückt bereits der Titel *Aktionshose* aus. Dementsprechend ist die performative Aktion, in der die Künstlerin selbst agiert, entschei-

⁷⁴² VALIE EXPORT. Zit. nach: Stiles. In: Noever/MAK (Hg.) (1998), 269.

⁷⁴³ Ebd.

⁷⁴⁴ Schindelegger. In: Graeve Ingelmann (Hg.) (2008), 181.

⁷⁴⁵ Vgl. ebd.

denes Medium in ihrem Oeuvre. Sie ist Mittel, um dem „traditionellen Ausgeliefertsein an den männlichen Betrachter [ein] [...] selbstbewusstes feministisches Statement entgegen[zusetzen].“⁷⁴⁶ Entsprechend selbst-bewusst geht EXPORT auch mit Erotik um. Um ein Übermaß an Erotik auszuschließen, das die Frau im Bild generell und die Femme fatale im Speziellen zum Lustobjekt degradiert, reguliert sie sie: nur Teilbereiche werden gezeigt und der Betrachter durch die drohende Waffe beherrscht. Der Betrachter ist kein unbeachteter Voyeur, dem der Blick frei ist. Sein Blick unterliegt der Kontrolle der Angeschauten.

Entgegen der körperbetonenden, eng anliegenden Kleidung und dem Fokussieren des weiblichen Geschlechts, des Objekts der erotischen Begierde, bemüht sie sich nach eigener Aussage um eine unerotische Körperbewegung. Anders als eine Pin-Up-Inszenierung wird nicht frech mit Erotik kokettiert und auch nicht wie in einer Aktdarstellung inszeniert, vielmehr wird eine Erotik als bestehendes Faktum vermittelt. VALIE EXPORT macht die Erotik selbst zum Objekt, sie bietet Busen und Vagina sachlich dar und fordert auf, sie anzufassen, damit die fetischisierten weiblichen Geschlechtsmerkmale entmythisiert werden und die schlichte Realität taktil erfahren wird. Darin versucht sie, eine fehlgeleitete und männlich beanspruchte Erotik zu entmachten, gemäß ihres Konzepts zu *Tapp- und Tastkino*, 1968: „Die taktile Rezeption steht gegen den Betrug des Voyeurismus. Denn solange der Bürger mit der reproduzierten Kopie sexueller Freiheit sich begnügt, erspart sich der Staat die reale sexuelle Revolution. [...] Schluss mit der Erotik als Privatbesitz, Vergesellschaftung der Sexualität.“⁷⁴⁷ Die Befreiung der Sexualität, zu welcher das taktile Erlebnis außerhalb der Privatsphäre beitrage, sei der erste Schritt der Frau vom Objekt zum Subjekt. Dem männlichen Eigentum entzogen, verfügt sie frei über ihren Busen und über ihr Genital, wodurch die Moralität der staatlichen Vorschriften (Staat, Familie, Eigentum) durchbrochen wird.⁷⁴⁸ Auf die Aktion folgt eine Serie inszenierter Fotografien, welche die Künstlerin in eben derselben Aufmachung auf einem Stuhl sitzend zeigen, demonstrativ breitbeinig, so dass die nackte Scham das Zentrum des Bildes markiert. Ihr Blick trifft den Betrachter, sein Blick ihr Geschlecht. Das Maschinengewehr hält sie mit beiden Händen, bereit es auf ihn zu richten, dem Blick ist das Ziel abzulesen. Da die Waffe allerdings nicht angelegt ist, verweist sie mehr auf eine Bereitschaft oder eine Schutzfunktion denn auf aktive Bedrohung. Im Unterschied zu einer kleinen, handlichen

⁷⁴⁶ Schwanberg. In: Husslein-Arco/Nollert et al. (Hg.), (2010), 81.

⁷⁴⁷ VALIE EXPORT, Konzeptblatt zum Tapp und Tastkino (1968). Zit. nach: Schindelegger. In: Graeve Ingelmann (Hg.) (2008), 185.

⁷⁴⁸ Vgl. ebd.

Pistole ist das Maschinengewehr eine männlich konnotierte Waffe, das in den Händen einer Frau schockiert und zu der Zeit eine heftige Verletzung der Bildgewohnheit darstellt.

EXPORT provoziert den Schock und will bildlich sprechen. Die Frau bewaffnet sich, sie kämpft und wird zur Terroristin, die für die Freiheit ihres Geschlechts aktiv wird.⁷⁴⁹ Nicht nur ihre eigene Waffe, den weiblichen Körper, beherrscht sie, auch die männliche Waffe, das Gewehr, ist in ihrer Hand. Die Bedrohung ist in gesellschaftlicher Hinsicht nicht mehr auf ein Bild in der Kunst beschränkt, sondern wird in den Geschehnissen der 1970er Jahre tatsächlich real. *Aktionshose Genitalpanik* ist die „visuelle Rhetorik einer Kampfansage“⁷⁵⁰.

In *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin*, 1975, bewaffnet auch Ulrike Rosenbach sich. Ihr Mordinstrument ist archaischer als EXPORTs: Pfeile werden von ihr mit einem Bogen abgeschossen. Da Rosenbach tatsächlich die Waffe anwendet, geht sie über EXPORT hinaus, die nur die Möglichkeit in Anspruch nimmt.

Der Betrachter verfolgt Rosenbachs Vorgehen, 15 Pfeile auf eine Reproduktion der *Madonna im Rosenhag*, 1451, von Stefan Lochner abzuschießen, die auf einer runden Zielscheibe aufgebracht ist. Eine Projektion, die Rosenbachs Gesicht während der Aktion zeigt, überlagert das Madonnenhaupt. Die Gesichter liegen übereinander, so dass die Pfeile, die die Madonna durchbohren, ebenso auch Rosenbachs Bild treffen. Zwei Videokameras nehmen ihr Gesicht und das Bild der Madonna auf. Auf einem Monitor sieht der Betrachter ein Video, das simultan die Aufnahme der Madonna-Reproduktion mit der Rosenbach-Überblendung unter dem aktuellen Beschuss, bzw. während des Schießens zeigt. Mit diesem Kreisschluss von Videoaufnahme und -abspiegelung konstruiert Rosenbach eine Closed-Circuit-Situation.

Neben dem von Kirche, Gesellschaft und Kunst manifestierten Frauenbild der Madonna attackiert Rosenbach zugleich auch sich, stellvertretend für die Frau, auf die eine Madonnen- oder auch Amazonenvorstellung übertragen wird und von der die Rolle ausgefüllt wird. Mit dem Titel betont Rosenbach aber zugleich, dass sie das, was sie zu sein scheint, nicht ist und weist damit explizit ihre Kategorisierung in eine der Frauentyp-Schubladen zurück. Heilige und Amazone sowie Rosenbach als Frau verschmelzen zu einer Figur und zeigen damit Austauschbarkeit, Willkür bildlicher Repräsentationen und Überschneidungen in den Identitäten an. Der Beschuss dieser überla-

⁷⁴⁹ Vgl. Loreck . In: Husslein-Arco/Nollert et al. (Hg.) (2010), 106: „Es ist politisch berechnender symbolischer Terror, den VALIE EXPORT mit dem Poster *Aktionshose: Genitalpanik* auf der Oberfläche des Sichtbaren inszenierte.“

⁷⁵⁰ Ebd.

gerten Bilder ist sowohl Abwehrreaktion als auch der Versuch sich dieser zu entledigen, sie auszulöschen.⁷⁵¹ Rosenbachs Kunst bedeute Arbeit am und mit dem Bild der Frau und in diesem Kontext sei der Begriff ‚Bild‘ umfassend – also ikonisch, literarisch und anthropologisch – zu verstehen.⁷⁵²

Mit dem Auflehnen gegen eine Zuordnung in vorgefertigte Frauenrollen ist Rosenbachs Arbeit auch Ausdruck der eigenen Identitätssuche. Nach eigener Beschreibung ist das Werk kritisch, experimentell und diskutierend⁷⁵³ und verfolgt damit Ansätze, die eine Suche unterstreichen. Von dem historischen Kulturbild der Frau, das von Klischees und Typisierungen, von der Madonna ebenso wie von der Amazone oder der Femme fatale bestimmt wird, will sie sich lossagen. Eine eigene Identität aber ist noch unbestimmt. Das Selbst muss sie erst ergründen, um es definieren zu können.⁷⁵⁴

Angesichts der von der Künstlerin ausgehenden Aggressivität und der Zerstörungslust zeigt Rosenbachs Aktion eine prägnante Nähe zu den *Schießbildern* Niki de Saint Phalles. Rosenbach knüpft an die Form eines künstlerischen Befreiungsschlages an, den Saint Phalle mit den *Schießbildern* bereits ab 1961 unternimmt.

Anderer Meinung ist Meike Rotermund, die in *Glauben Sie nicht, dass ich eine Amazone bin* ein harmonisierendes Verschmelzen von Gegensätzen erkennen will.⁷⁵⁵ Geradezu pazifistisch-positiv klingen Rotermunds Ausführungen zu Rosenbachs Performance: „Die Künstlerin plädiert in ihrer Aktion für ein neues Weiblichkeitsverständnis, das keine Klischeebildung zulasse und in dem das, was traditionell als gegensätzlich angesehen werde, zusammenfließen und in einem Individuum vereinigt werden könne.“⁷⁵⁶ Diese Auslegung erweckt den Eindruck als strebe die Künstlerin nach einer versöhnenden Eintracht. Die Handlung bleibt aber eindeutig aggressiv. Um zu treffen und zu verletzen, werden Pfeil und Bogen angewendet. Die Überlagerung der polaren Weiblichkeitsbilder lässt sie zwar vordergründig verschmelzen, verfolgt aber den Zweck, sie in dieser Einheit gleichzeitig und ohne hierarchisierende Wertung beschießen zu können. Aufgedeckt wird hier ein Weder/Noch – weder das Bild der gefährlichen Amazone, noch das der friedvollen Heiligen trifft auf das weibliche Selbstverständnis der Künstlerin zu. Insofern weicht die Zielsetzung kaum von der Saint Phalles ab, beide Aktionen beschreiben eine Selbstbefreiung.

⁷⁵¹ „Darauf zu schießen, war mir ein wahres Bedürfnis, weil ich mich persönlich von der Erziehung zum Madonnentypus sehr betroffen fühlte.“ Rosenbach im Gespräch mit Amine Haase. In: Rotermund (2012), 72.

⁷⁵² vgl. Glüher. In: ders. (Hg.) (2005), 40.

⁷⁵³ vgl. Ulrike Rosenbach: <http://www.medienkunstnetz.de/werke/glauben-sie-nicht/>.

⁷⁵⁴ vgl. ebd.

⁷⁵⁵ Vgl. Rotermund (2012), 73.

⁷⁵⁶ Ebd.

Niki de Saint Phalle ist eine Künstlerin, die sehr früh, bereits zu Beginn der 1960er, mit den *Tir à volonté*-Aktionen männliches Terrain von Schießen, Töten und Bekriegen okkupiert. Mehr als eine Dekade vor EXPORT oder Rosenbach greift sie zur Waffe, um im Rahmen ihrer Kunst zerstörende sowie befreiende Schüsse abzugeben. Damit greift sie auch das tradierte Rollenmodell an, mit dem ein solch offensives, aggressives Verhalten nicht in Einklang zu bringen war. Die Novität der Situation hebt Ulrich Krempel aus der Perspektive eines anwesenden Zeitgenossen hervor: „Auf den Bildern anderer Erschießungen – viele aktuelle Aufnahmen finden sich in dieser Zeit von Hinrichtungen weltweit – sind Frauen unter den Opfern, nie aber unter den Tätern. Es bleibt Niki de Saint Phalle vorbehalten, eine Frau als Handelnde in diesen Szenen der Erschießungen in die Bildwelt der Medien einzuführen.“⁷⁵⁷ Wie EXPORT und Rosenbach verletzt sie strikte Tabus der Zeit.

Für ihre *Schießbilder* montiert Niki de Saint Phalle unter der Oberfläche von Gipsreliefs Farbbeutel, auf die sie mit einem Gewehr abfeuert, so dass sie zerfetzen und die flüssige Farbe sich teils explosionsartig teils blutig fließend über die weiße Gipsoberfläche verteilt. Die Schießaktion wirkt für die Künstlerin wie ein Ventil, an dem sie ihre Wut entlädt, und es ist Mittel dafür, mit den Faktoren, die sie für ihre psychische Krise verantwortlich macht, abzurechnen.⁷⁵⁸ „1961 schoß ich auf: Papa, alle Männer, kleine Männer, große Männer, bedeutende Männer, dicke Männer, Männer, meinen Bruder, die Gesellschaft, die Kirche, den Konvent, die Schule, meine Familie, meine Mutter, alle Männer, Papa, auf mich selbst, auf Männer.“⁷⁵⁹ Das Zitat gibt die Adressaten zu erkennen; die Aggression richtet sich gegen den Mann, der als Synonym für Unterdrückung, Herrschaftsmechanismen und Einengung auftritt.⁷⁶⁰ Selbst die genannte Mutter verweist auf den Mann, dem sie ‚gehört‘.

Bei den ersten frühen Schießbildern werden dem Betrachter vermittelt des Ausgangsmaterials noch keine Anhaltspunkte gegeben, wem die Schüsse gelten. Zunächst blickt er auf eine mit opulentem Rahmen konturierte weiße Gipsoberfläche. Im Laufe des Jahres 1961 beginnt Saint Phalle

⁷⁵⁷ Krempel. In: Niki de Saint Phalle (2001), 23.

⁷⁵⁸ Vgl. Hoffmann (1995), 65f.

Neben den persönlichen Motiven lösen auch die gesellschaftlichen Umstände den Gewaltakt aus. Vgl. Krempel. In: Niki de Saint Phalle (2001), 19.

⁷⁵⁹ Saint Phalle. In: Schulz-Hoffmann (Hg.) (1987), 52.

⁷⁶⁰ Carla Schulz-Hoffmann gibt zu bedenken, „[e]s wäre freilich verfehlt, würde man daraus einen kämpferisch-feministischen Ansatz und eine einseitige Fixierung auf positive weibliche Werte ableiten. Die stakkatoartige Wiederholung und Umschreibung kleiner, großer, dicker Männer steht vielmehr für ein Übergewicht rationalen Denkens sowie ein Ausklammern der Phantasie und intuitiver Fähigkeiten.“ Schulz-Hoffmann. In: dies. (Hg.) (1987), 14f.

Dinge auf die Schießwände zu montieren. *La Mort du Patriarche*, 1962, enthält vom Spielzeugauto und -gewehr oder -dolch über Blume bis zur Brezel verschiedenste Gegenstände, welche die gedachten Schussziele symbolisieren. Überdies nimmt auch die Gipsfläche selbst lesbare Formen ein. So zeigt *La Mort du Patriarche*, 1962/1972, die Umrisslinie eines Mannes.

Wie Saint Phalle erläutert, genießt sie den Moment des Schusses. Gleich einem Akt der Befreiung gibt sie währenddessen ihrem Protest Raum und sprengt die Ketten der Einengung und Bedrängnis. Die physische Präsenz des Rückstoßes und das Zerbersten der Farbbeutel sind der Moment der gleichsam orgiastischen Wutentladung. „Ich schoß, weil es Spaß machte und mir ein tolles Gefühl gab. Ich schoß, weil die Beobachtung faszinierte, wie das Gemälde blutet und stirbt. Ich schoß um dieses magischen Moments willen. Ekstase. Es war ein Moment skorpionischer Wahrheit. Weiße Reinheit. Opfer. Schußbereit! Zielen! Feuer! Rot, gelb, blau – das Gemälde weint, das Gemälde ist tot. Ich habe das Gemälde getötet. Es ist wiedergeboren. Krieg ohne Opfer.“⁷⁶¹ Die Worte Saint Phalles legen offen, dass die Schießbilder nicht allein eine Zerstörung meinen. Die Destruktion erschafft Neues, gleich einer Wiedergeburt, da erst die Explosion der Beutel Farbigkeit bewirkt. Damit setzt die Zerstörung erst das Potenzial frei. Negation, Protest, Kritik, Abwehr, Ablehnung ist den Schießbildern ebenso immanent wie Neuerschaffung, Geburt, Befreiung und positive Energie. Zusammen bergen die Gegensätze eine schöpferische Dialektik. Scheinbare Unvereinbarkeiten lässt Saint Phalle konditional miteinander in Beziehung treten und sich gegenseitig hervorbringen. Das betrifft auch ihre Person: dem äußerlichen Eindruck von weiblicher Zartheit, Unschuld und Reinheit, ausgedrückt durch ein weißes Kostüm⁷⁶² und weißes Ausgangsmaterial setzt die junge Frau ein wütendes, wildes und grausames Inneres entgegen, das in dieser Aktion nach Außen tritt. Das Schizophrene des Dargebotenen verwirrt den zeitgenössischen Betrachter genauso wie es den Reiz ausübt. Saint Phalle spielt mit einer neuen Frauenrolle, die männlich aggressiv auftritt und zugleich an Femininität festhält.⁷⁶³

Diesbezüglich gleichen die Auftritte Saint Phalles denen Rosenbachs als auch VALIE EXPORTs. Alle drei Künstlerinnen betonen ihre Weiblichkeit durch die Kleidung. Sie sperren sich gegen die

⁷⁶¹ Saint Phalle. In: Schulz-Hoffmann (Hg.) (1987), 52.

⁷⁶² Ab 1963 kleidet Saint Phalle sich zu den Schießaktionen in einen engen weißen Overall mit schwarz abgesetztem Kragen und Ärmelbund und einem vornseitigen Reißverschluss. Dazu trägt sie hohe schwarze Stiefel. Durch die besondere Einkleidung zeichnet Saint Phalle die Schießbilder als Ritual aus (vgl. Hoffmann (1995), 71).

Dazu Saint Phalle: „Ich kleidete mich ganz in Weiß wie eine vestalische Jungfrau und massakrierte meine eigenen Bilder“ (Zit. nach: Schulz-Hoffmann. In: dies. (Hg.) (1987), 14). Sie begibt sich sichtbar in eine Rolle, die nicht im Hier und Jetzt angesiedelt scheint, sondern mehr einer „Figur wie aus einem Science-Fiction-Film“ gleicht (Hoffmann (1995), 71).

⁷⁶³ Krempel. In: Niki de Saint Phalle (2001), 19.

Zuschreibung der Vermännlichung, die zu Anfang des 20. Jahrhunderts, zur Neuen Sachlichkeit auch bildlich, mit einem Emanzipationsanspruch einherzugehen scheint. Sichtbare Weiblichkeit ist Form der Selbstbehauptung.

Neben der symbolischen Selbstbefreiung ist in dem bewaffneten Angriff der Künstlerinnen auch ein konkreter weiblicher Terrorismus reflektiert, der in der 1970er Jahren heftig diskutiert wird.⁷⁶⁴ Weibliche Mitglieder der RAF, Ulrike Meinhoff oder Gudrun Ensslin, sind im besonderen Fokus der Medien, um an ihnen auch zu diskutieren, ob diese gewaltbereiten, ‚handgreiflichen‘ Frauen nun die weibliche Emanzipation vollenden.⁷⁶⁵ Daneben fordert die Terror-Frauengruppe *Rote Zora* ab 1975 das traditionelle Weiblichkeitsverständnis heraus, indem sie ausdrücklich Gewalt vertritt, gegen Dinge (nicht gegen Menschen). Sie verüben Sprengstoff- und Brandanschläge gegen verschiedene Institutionen und Unternehmen, denen weibliche Ausbeutung, Sexismus, Rassismus oder männliche Bereicherung angelastet werden.

In den 1970er Jahren ist das Bild einer bewaffneten Frau ein heftiger Tabubruch, auf welchen auch die enorme Schaulust und das heftige Medieninteresse an Saint Phalles Schießaktionen schließen lassen. Generell entspricht die Waffe in weiblicher Hand nicht dem Bild von Güte und Sanftmut der Frau, auch das Schwert in den Händen der biblischen Judith tat dieses nicht. Dort aber ist die Tötung nicht real, hier nun schießt die Frau tatsächlich und zerstört dingliche Stellvertreter des Mannes oder Verbildlichungen männlicher Konstrukte. Sichtbar wirken sich die Aktionen aus: die männlichen Kinobesucher verlassen den Saal, die Madonna wird durchbohrt und die Leinwand blutet. In den Aktionen EXPORTs, Rosenbachs und Saint Phalles erhält die *Femme fatale* wegen ihrer Brutalität und Radikalität, die mit weiblicher Erotik korrespondieren, eine neue Gestalt, die nun real fassbar ist. Das Verhängnisvolle des klassischen Bildes der biblischen Judith oder Salome wird in den Künstlerinnen fortgeführt, nur ohne einen toten Mann im Bild vorzuführen. Der Tod gilt dem Bild selbst.

⁷⁶⁴ Vgl. Lenz (Hg.) (2008), 267-282.

⁷⁶⁵ Vgl. ebd., 268.

5.1.2 FEMINISTISCHE SELBSTBEHAUPTUNG (KIKI KOGELNIK, DOROTHY IANNONE)

Für die Kunst der Pop Art konstatiert Kalliopi Minioudaki: „The accepted story of Pop Art [...] is one of male subjects and female objects“⁷⁶⁶, welche die Frau als angewandten Bildgegenstand des männlichen Pop-Art-Künstlers besagt. Nicht weniger aber bedienen sich Künstlerinnen der Pop Art wie Kiki Kogelnik und Dorothy Iannone des Motivs Frau und teilen in diesem die Bildwelt der männlichen Kollegen. Ihre Darstellungen aber schaffen Gegenbilder zu der männlichen Konsumobjekt-Interpretation und sind im Ausdruck der feministischen Kunst näher als den männlichen Pop-Künstlern.⁷⁶⁷ Vor allem spricht weibliche Selbstbehauptung aus Kogelniks und Iannones Werken. Anders aber als in der feministischen Performancekunst sind hier die Frauendarstellungen nicht an Aktionen gebunden, trotzdem sie aktive Frauen zeigen. Sie zeigen mehr ein Ergebnis als die Handlung. Das Statuarische der Figuren nähert ihre Darstellungen wiederum denen der männlichen Kollegen an. Entgegen aber einem Tom Wesselmann wird das Motiv Frau hier nicht nur als nüchterner Bildgegenstand behandelt, sondern Fragen an ihn und mit ihm über Geschlechterbilder und -rollen, Gesellschaft, Konsum- und Warenwelt oder Emanzipation gestellt. Die weibliche Anwendung bringt in den Diskurs einen geschlechtergegensätzlichen Standpunkt ein und ersetzt das männliche Blickregime durch weibliche Selbstbehauptung. Der Verdinglichung, den platten weiblichen Schablonen und den passiven Puppen setzen die Künstlerinnen ein von Aktivität, Selbstbestimmung und weiblicher Lust bestimmtes Frauenbild entgegen. Verleugnen die männlichen Pop-Art-Künstler eine politische Stellungnahme, ist sie Essenz der Arbeiten der Künstlerinnen. Sie thematisieren Zeitgeschehen und Genderfragen und gleich den Feministinnen machen sie ein weibliches Selbstbild sichtbar, das in der Öffentlichkeit bislang keine Berechtigung hatte.⁷⁶⁸ „Ihre unterschiedlichen Bildfindungen können durchwegs als frühe Selbstbehauptungsstrategien und künstlerische Inauguration einer nach Gleichberechtigung strebenden, langsamen einsetzenden Frauenbewegung gelesen werden.“⁷⁶⁹

Pop-Art-typisch nutzen sie eine an die neuen Möglichkeiten und Impulse der Moderne angelehnte Arbeitsweise, greifen auf eine Bildwelt und auf Techniken zurück, die Ausdruck ihrer Zeit sind

⁷⁶⁶ Minioudaki. In: The Oxford Art Journal Bd.30, Hft. 3 (2007), 402.

⁷⁶⁷ Den Aspekt des Konsums/Konsumierens, der die Frau als Ware mit einen kurzzeitigen Genuss etikettiert, unterstreicht Margaret Harrison, wenn sie typische Pin-up-Motive mit Nahrungsmittel posieren lässt (*Take One Lemon*, 1971) oder als Fleischeinlage zwischen die Burgerbrötchen platziert (*Good Enough to Eat*, 1971).

⁷⁶⁸ Vgl. Stief. In: Kunsthalle Wien/Matt et al. (Hg.) (2010), 79.

⁷⁶⁹ Ebd.

und imitieren ihre Zeichen und Formen (Plastik als Material, grell-bunte Farbigkeit, Flächigkeit).⁷⁷⁰

Womans Lib, 1971 von der Österreicherin Kiki Kogelnik verweist schon mit der Titelgebung auf die Neue Frauenbewegung und auf den Akt der Befreiung.

Unter ihren Füßen liegt eine Unzahl von aus buntem Plastik ausgeschnittenen, flachen Körpern. Gliedmaßen stapeln sich ungeordnet. Breitbeinig und frontal steht die Figur zum Betrachter gerichtet. Ihren Blick, der zwar hinter großen, dunklen Brillengläsern verborgen ist, spürt er auf sich gerichtet. Aus der Untersicht muss der Anvisierte zu ihr aufblicken. Sie ist betont dunkel gekleidet, ein Dunkelgrün, das stellenweise in Schwarz übergeht, dominiert. Der breite Hut auf dem Kopf ist männlich konnotiert, genauso wie der Trenchcoat, ein ursprünglich für die britische Armee erfundener Mantel. Die offenen Haare dagegen betonen Weiblichkeit. Pose und Kleidung lassen ihre Gestalt geheimnisvoll und mysteriös, kühl und abweisend wirken.

Vor ihrem Körper und zugleich zwischen ihren Beinen positioniert Kogelnik eine überdimensionierte, auseinanderklaffende Schere. Zum einen markiert die Schere, die in ihrer Form ein X nachzeichnet, eine Abwehrhaltung, sie schützt den weiblichen Körper und wirkt hier wie eine Grenze. Zum anderen spielt sie auf männliche Kastration an. Ihre Körperhaltung spiegelt die Form der Schere, so dass sie selbst zum Kastrationswerkzeug wird und die Vorstellung der Vagina dentata evoziert. In den 1920er Jahren setzt Anton Räderscheidt die Pose des ‚schneidenden‘ breiten Standes ein, um auf das neue weibliche Selbstbewusstsein und bedrohliche Weiblichkeit anzuspielen.⁷⁷¹ Anders als Räderscheidt attribuiert Kogelnik aber nicht Gegenstände, die männlich konnotiert sind, wie etwa Sportgeräte, und deswegen weibliche Emanzipation aussagen, sondern die Schere selbst und damit ein Instrument, das vor allem weiblich bestimmt und nach traditioneller Vorstellung im Schneidern und Hauswirtschaften von weiblicher Hand angewendet wird. Hier nun wird ihr Wert umgekehrt und das „Instrument[e] weiblicher Rollenzuschreibung und Domestizierung“⁷⁷² zu sowohl einem Zeichen der Gegenwehr als auch zur bedrohlichen Waffe. Zugleich ist die Schere persönliches Werkzeug in Kogelniks Schaffen. Die Menschenkörperschablonen, auf denen sie thront, werden mit der Schere ausgeschnitten. Sie bekommen also durch sie erst Gestalt und werden durch ihre Anwendung weiterbearbeitet. Dieser prozesshafte Akt ist eine Inbesitznahme und Äußerung von Allmacht: „Ich habe das Gefühl gehabt, wenn ich jemanden

⁷⁷⁰ Vgl. Matt. In: Kunsthalle Wien/Matt et al. (Hg.) (2010), 3; Livingstone. In: ders. (Hg.) (1992), 11.

⁷⁷¹ vgl. Kapitel 4.1.1 *Die Konkurrentin*.

⁷⁷² Matt. In: Kunsthalle Wien/Matt et al. (Hg.) (2010), 4.

abgezogen habe, dass ich – nicht diesen Menschen – aber die Form besitze, und dass ich mit dieser Form machen kann, was ich will. Ich habe sie dann zum Teil in einzelne Gliedmaßen zerschnitten oder die Köpfe abgeschnitten oder den Körper geöffnet. Ich habe das Gefühl gehabt, das ist jetzt etwas, das in meiner Gewalt ist.“⁷⁷³ Das Zitat verdeutlicht die Brutalität, die in dem Herstellungsakt gelegen ist, und das Streben Kogelniks sich zu be- und übermächtigen. Hierin ruft es das Lustmord-Thema in Erinnerung. *Womans Lib* zeigt schließlich die Konsequenz sich brutal lossagender wie selbstbemächtigender Weiblichkeit: eine Femme fatale, die auf dem Berg ihrer Opfer thront. Die Darstellung von Emanzipation ist an die Darstellung von Gewalt gebunden – ein schonungsloser Akt des Lösens und Trennens, des Eroberns und Dominierens. Durch das Werkzeug werden die Begriffe bildlich; das ‚Zer- und Abschneiden‘, das ‚Öffnen‘ mit der Schere, wie Kogelnik es in der oben zitierten Passage beschreibt, gleicht in seiner destruktiven wie kreativen Art dem Befreiungsschlag der *Schießbilder* Saint Phalles.

Die Künstlerin Dorothy Iannone dagegen engagiert sich in ihren Bildwerken für ein harmonisches, ausgeglichenes Verhältnis zwischen den Geschlechtern, für das eine natürliche und vor allem befreite Sexualität Bedingung ist, um darin die Gegensätze in einer körperlichen als auch geistigen Einheit aufzuheben. Sex und Erotik sowie ekstatische Liebe sind ihre Hauptinhalte, womit sie sich gegen Konventionen, Obrigkeiten und Zensurbehörden stellt.⁷⁷⁴ Die von ihr angestrebte geschlechtliche Einigkeit impliziert auch eine starke Frau, die gleiches Recht selbstbewusst einfordert. Indem Iannone wiederholt auf die eigene Biografie referiert – in den Zeichnungen von sich, von ihrer Beziehung mit Dieter Roth und von Lebensstationen berichtet – durchkreuzt sie mittels diesen Statements von Subjektivität und Individualität die emotionslose weibliche Verdinglichung durch die männlichen Kollegen.⁷⁷⁵ Sowohl Differenz im Sinne von Individualität als auch Gleichheit im Sinne von Ebenbürtigkeit zwischen den Geschlechtern im Speziellen und den Menschen im Allgemeinen sind ihren Zeichnungen grundlegende Gedanken.⁷⁷⁶

The Statue of Liberty, 1977, vor dem Hintergrund der amerikanischen Flagge stehend, gleicht in Pose und Ausrichtung *Womans Lib* von Kiki Kogelnik. Der Titel bestätigt die Verwandtschaft: Freiheit/Befreiung. Beide spielen auf die Emanzipation der Frau an und greifen Inhalte der Neuen

⁷⁷³ Kiki Kogelnik. In: Helga Ripper, Kiki Kogelnik – Schere statt Pinsel, ARTgenossen, ORF 1994, 30 Min. Zit. nach: Stief, Touch! (o. J.) online verfügbar: www.kunstverein.de/download/presse/Stief_Kogelnik.pdf [zul. 27.10.2014], 4.

⁷⁷⁴ Vgl. Miessgang. In: Kunsthalle Wien/Matt et al. (Hg.) (2010), 225.

⁷⁷⁵ Vgl. Stief. In: Kunsthalle wien/Matt et al. (Hg.) (2010), 85; Lütgens. In: Berlinische Galerie (Hg.) (2014), 19f.

⁷⁷⁶ Glasmeier. In: Berlinische Galerie (Hg.) (2014), 131.

Frauenbewegung auf, wenngleich sie unterschiedliche Schwerpunkte setzen. Iannone setzt auf die sexuelle Freiheit, die sie sich nimmt und nicht erst erfechten muss, die lediglich umgesetzt werden muss. Darin begründet sich das Nicht-Kämpferische, sondern Statuenhafte ihrer Darstellung, das einen Ist-Zustand benennt. Die sexuelle Freiheit der Frau erhält in dieser Darstellung ein Monument gleich der New Yorker *Stau of Liberty*, die an bestehende Freiheit erinnert. Kogelniks *Womans Lib* dagegen impliziert, wie die Betitelung aussagt, Bewegung. Befreiung ist ein Prozess. Mit dem Werkzeug in den Händen verdeutlicht die Künstlerin aktives Handeln. Beide Figuren sind breitbeinigen Standes frontal dem Betrachter zugewandt, der Blick ist sichtbar auf ihn gerichtet. Die linke Hand ist hinter ihrem Gesäß, der rechte Arm, der New Yorker *Statue of Liberty* gemäß, in die Höhe gehoben, um anstatt der Fackel einen Stab zu halten, der in eine Eichelform ausläuft und damit einen Phallus repräsentiert. Bis auf einen ihren Rücken bedeckenden Umhang ist die Figur nackt. Das Cape imitiert einen Heldenstatus.

Kennzeichnend für die Figuren Iannones ist das Pointieren nicht nur des männlichen Penis, sondern gleichermaßen der weiblichen Vulva, so dass wulstige, gelb hervorgehobene Schamlippen das weibliche Geschlecht markieren. Eine die Schambehaarung andeutende Dreiecksform umgibt die Schamlippen und betont sie zudem rahmend. Iannone setzt dem ‚Nichts-zu-sehen‘⁷⁷⁷ eine raumgreifende Präsenz entgegen. Sie macht das weibliche Geschlechtsteil sichtbar, vergleichbar auffällig wie das männliche und gibt damit der Vulva, die in der Kunstgeschichte in der Regel hinter einem hautfarbenden Dreieck versteckt ist, gleichberechtigten Raum. Die weibliche Geschlechtsmarkierung in Form der zwei sich verbindenden Halbkreise wirkt allerdings wenig bedrohlich, selbst dann nicht, wenn die Beine in den breiten Stand gestellt sind. Vielmehr mindert die weiche Form die Härte der scherenartigen Beinstellung. Eine *Vagina dentata* erkennt man in diesen beiden harmlosen Kugelformen nicht.

Mit der symbolhaften Geste des Kampfes der zum Himmel gestreckten Faust erscheint die zentrale Frauenfigur in *The next great Moment in History is ours*, 1970, wütender und angriffslustiger als die *Statue of Liberty* in ihrer posenhaften Starre. Ihr Blick ist eisern und trifft zielgerichtet den Betrachter. Auch sie ist nackt, so dass der Betrachter hier ebenso auf zwei pralle Schamlippen und auf die rot abgesetzte Klitoris blickt. Hinter ihrem Rücken windet sich eine Schlange empor, das Symbol der Versuchung. Wie ein Flickenteppich zieren den Hintergrund flächenhaft-ornamentale Teilstücke, die von stilisiert gezeichneten Szenen von Paaren während des Geschlechtsakts abgelöst werden. Hier ist die Frau agierender Part, ohne dass aber eine Dominanz herausgearbeitet

⁷⁷⁷ Vgl. Irigaray (1979), 25.

werden würde. Eine gleichwertige Lust ist Ausdruck der Szenen, womit Iannone die Geschlechter in ihrer Bildwelt aus den festgefügtten gesellschaftlichen Rollenmodellen heraustreten lässt.

Die Erotik ist werkbestimmendes Thema. Jedoch wird sie von diesen Frauenfiguren nicht inszeniert oder nutzbringend eingesetzt, sondern ist vor allem natürlich gegeben. Auch ist sie nicht auf die weibliche Figur beschränkt, sondern trifft Mann und Frau gleichermaßen. Wenn auch mit *The Statue of Liberty* und *The next great Moment in History is ours* selbstbewusste Frauen protegiert werden, visioniert Iannone eine Überwindung von Gegensätzen, eine Vereinigung. Selbstbehauptung wird angestrebt, nicht aber beinhaltet diese bei Iannone einen Übermächtigungs- oder Bemächtigungswillen wie es bei Kogelnik der Fall ist. Die Frauenfiguren der Bostonerin strahlen ein ausgeprägtes Selbstbewusstsein aus. Da dieses in ihren Arbeiten eng mit forscher und selbstsicherer Sexualität verknüpft ist, bringt es sie mit der *Femme fatale* zusammen. Im Unterschied zu dem Bild von gefährlicher Weiblichkeit wird Sexualität hier aber nicht als Lockmittel eingesetzt, sondern einzig die eigene und des Partners Befriedigung angestrebt. Die Lust der Frau ist nicht verhängnisvoll, sondern erfüllend. Hier zeigt sich die sexuelle Revolution, welche die Frau zu einem Gefallen an Sexualität und zu einem Anspruch auf eigene erotische Wünsche anleitet, anstatt weibliche Sexualität nur zur Erfüllung männlicher Lust oder als fremdgerichtetes Mittel zum Zweck zu betrachten.

5.1.3 WEIBLICHE UNABHÄNGIGKEIT (MARIA LASSNIG, NIKI DE SAINT PHALLE)

Maria Lassnig und Niki de Saint Phalle geben in den nachfolgenden Werkbeispielen der weiblichen Unabhängigkeit Ausdruck. Frei vom Mann und mit der Lust an der neuen Bewegungsfreiheit entwerfen sie innovative Frauenbilder. Mit den überdimensionierten Körpern demonstrieren sie die Größe des Selbstbewusstseins und schaffen ein Gegenbild zu zarter, zerbrechlicher Femininität.

So als würde sie die Stadt beherrschen, steigt in Maria Lassnigs *Woman Power*, 1979, eine riesige Frauengestalt über die Häuser und Skyscraper einer modernen Großstadt hinweg. Zu ihren Füßen erscheint die bunte, quirlige Stadt wie eine nicht ernstzunehmende Spielzeugwelt. Allein die Monstrosität der Frau begründet ihre Übermacht, ein kämpferisches Agieren ist nicht notwendig. Nach Lassnigs eigener Aussage schafft der Hintergrund Stimmung und Atmosphäre, aus welchem

Grund sie häufig auf eine derartige Ausschmückung verzichte, da sie dieses nicht brauche.⁷⁷⁸ Hier aber gestaltet sie einen und vermittelt durch die Großstadt eine Stimmung von Modernität. Damit verweist sie auf Aktualität und Urbanität als Rahmenbedingungen weiblicher Emanzipation.

Das Farbenspiel, das ihren Körper modelliert, korrespondiert mit dem der Stadt und dem des Himmels. Es zeigt fröhliche, helle Farben, für Lassnig eine typische Farbpalette dieser Zeit, die aber entgegen der naheliegenden Vermutung nicht an Optimismus gebunden ist. *Krebsangst*, 1979, *Rückenmarksleiter*, 1980, oder *Ich trage die Verantwortung*, 1981 weisen eine vergleichbare Farbpalette auf, tendieren aber zu einem Gefühl von Schwere, Traurigkeit und Angst.⁷⁷⁹ Die selbstsichere Aufbruchsstimmung von *Woman Power*, die zeitlich mit dem Ruf zur Professur nach Wien korrespondiert, der sie zur ersten deutschsprachige Malereiprofessorin machte,⁷⁸⁰ weicht einem bedrängten Rückzug in den darauffolgenden Jahren.⁷⁸¹ An der Figur dominiert die Farbe Gelb, abgelöst von roten und blauen Schattierungen, die sich stellenweise zu Violett und Orange vermischen. Nach Christa Murken drückt Gelb bei Lassnig Abwehr und Bedrückung aus. Blau dagegen wirke stark atmosphärisch und lasse die Vorstellung von Kühle, Ferne und Transzendenz aufkommen. Die roten Details greifen hier zum einen die Farbe der Architektur wieder auf und sind zum anderen nach Murken mit Vitalität und Leidenschaft verbunden.⁷⁸² Murkens Farbinterpretation passt auf diese kraftvolle Frauenfigur, bei welcher die Farben den Eindruck von Stärke, Selbstsicherheit, Widerstand, Lebenslust und Tatendrang unterstützen und die Figur in einer unantastbaren, wenig fleischlichen Distanz halten.

Die Frauenfigur ist nackt, dabei aber nicht versucht, ihren Körper oder Körperteile zu verdecken. Die Arme bewegen sich an der Körperseite ihrem Gang entsprechend mit, die Brust ist breit, die Schultern sind gestreckt und der Oberkörper zeigt sich betont aufrecht. Der Kopf weist leicht in die Höhe, artikuliert Stolz und der Gang Selbstsicherheit sowie auch eine Gleichgültigkeit gegenüber den Dingen zu ihren Füßen. Sie geht ihren Weg, ohne sich ablenken zu lassen.

Augen oder Haare existieren nicht, hier könnte man eine Verwandtschaft zu Tom Wesselmann lesen, der ebenfalls die *Great American Nudes* in der Regel augenlos umsetzt.⁷⁸³ Verlieren bei

⁷⁷⁸ Vgl. Maria Lassnig, nach Higgie. In: Friedel/Mühling (Hg.) (2010), 36.

⁷⁷⁹ Zur Farbmetaphorik bei Lassnig: Maria Lassnig. In: Kunz (Hg.) (1989), 35: „Die Stirne bekommt eine Gedankenfarbe, die Nase eine Geruchsfarbe, Rücken, Arme und Beine Fleischdeckenfarben; es gibt Schmerz- und Qualfarben, Nervenstrangfarben, Druck- und Völlefarben, Streck- und Preßfarben, Höhlungs- und Wölbungs-farben, Quetsch- und Brandfarben, Todes- und Verwesungsfarben, Krebsangstfarben – das sind Wirklichkeits-farben.“

⁷⁸⁰ Vgl. Sotriffer (1997), online verfügbar: <http://www.mip.at/attachments/191> [02.04.2014].

⁷⁸¹ Vgl. Murken (1990), 213.

⁷⁸² Vgl. ebd., 286f.

⁷⁸³ Vgl. Kapitel 5.4.1 *Konsumierte Sexware*.

Wesselmann die Frauen dadurch ihre Individualität und Handlungsmöglichkeit, trifft eine solche Konsequenz auf die Figur in *Woman Power* nicht zu. Ihr kraftvolles Marschieren in Richtung des Betrachters widerspricht einer weiblichen Passivität. Indem Lassnig das individuelle Signum, die Augen, auslöscht, ist der Frauenkörper auf Weiblichkeit allgemein übertragbar, obschon ihr Werk auf Selbstdarstellung gründet,⁷⁸⁴ so dass *Woman Power* über die individuelle Reflexion hinaus der erstarkenden Frauenbewegung ein Denkmal setzt.⁷⁸⁵

Die Nichtexistenz der Augen stellt gleichzeitig eine Leerstelle dar. An der Stelle, wo sich die linke Augenpartie befinden würde, breitet sich das Blau des Himmels aus und eliminiert nicht nur das Sehorgan, sondern immaterialisiert diesen Bereich. Das scheint aber nicht mit Blindheit einherzugehen, ihr widerspricht der forsche, sehende, fokussierende Gang. Vielmehr generiert das Fehlen der Augen ein selbstreflexives In-Sich-Ruhen, aus dem ein Bewusstsein seines Selbsts – Selbstbewusstsein – hervorgeht. Externe Oberflächlichkeiten, zum Beispiel die der Stadt, werden wirkungslos. Die Nicht-Augen sind Ausdruck der Introspektion sowie der Selbstsicherheit. Unabhängig vom Mann und frei von einem extern gerichteten und suchenden Blick geht die Frau selbstbestimmt ihren Weg.

Wie die fehlenden Augen ist auch das aufgelöste Schädeldach unter dem Aspekt von Lassnigs Ansatz einer Malerei der Körperempfindung („body awareness“) zu betrachten. Nach dieser malt sie das, was sie spürt, und setzt ihre Empfindung teilweise sehr direkt in Dingen und Objekten um, die ihrer Empfindung entsprechen.⁷⁸⁶ Gleichermäßen wird das Nicht-Empfinden in dem Nicht-Darstellen, einem Aussparen, visualisiert. Das, was sie nicht spürt, bleibt Leerstelle.⁷⁸⁷ Der obere Teil des Kopfes, der das Gehirn umfasst, beziehungsweise das Schädeldach, welches das Gehirn deckelt, waren Lassnig demzufolge während des Malprozesses nicht präsent. Allerdings ruft der weiche, amorphe Abschluss hier einen divergenten Eindruck zu dem festen Umriss wie er beispielsweise in *Last des Fleisches*, 1973, gestaltet wird, hervor. Dort scheint die Schädeldecke abgeschnitten, hier geöffnet. Ein Eindruck von Entgrenzung und Transparenz wird gefördert, was in-

⁷⁸⁴ Vgl. Drechsler. In: ders. (Hg.) (1985), 9: „Maria Lassnig hat ein großes Thema: das ist sie selbst. Ihre Kunst ist ichbezogen, sie ist egozentrisch. Die überwiegende Mehrzahl ihrer Arbeiten sind Selbstporträts, oft auch diejenigen Werke, die andere Titel tragen. Es sind allerdings Selbstporträts, bei denen die Physiognomie bloß eine partielle Rolle spielt. Vielmehr dient die sichtbare Außenwelt meist nur als Hülle für die spürbare Innenwelt – selbst bei den so realistischen Bildern ihrer New Yorker Jahre.“ Entsprechend kann auch hier die Wiedergabe ihres eigenen Körpers angenommen werden. Die ausgeprägte Kinn-/Wangenpartie besitzt die Gesichtszüge Lassnigs.

⁷⁸⁵ Vgl. Murken (1990), 121.

⁷⁸⁶ Vgl. Drechsler. In: Maria Lassnig (1999), 27f.; Lassnig. In: Maria Lassnig (1999), 86f.; Murken (1990), 135f.

⁷⁸⁷ Vgl. Wildermuth. In: Drechsler (Hg.) (1985), 103.

Vgl. zu dem Aspekt der Körperzerlegung auch: Skreiner. In: Kunz (Hg.) (1989), 25ff.

folgedessen das Denken befreit und öffnet. Die Auflösung des Kopfes ist die Folge einer Ablösung von der Ratio und einer Hinwendung zum Körper und zur Emotion.

Zugleich fehlt ohne Schädeldach auch das Haupthaar. Für die Wirkung auf den Betrachter ist es bedeutsam, dass hier im Unterschied zu den Beispielen der Zwischenkriegszeit kein Glatzkopf hervorsteht, sondern sich der Schädel mehr fließend auflöst.⁷⁸⁸ Infolgedessen ist der Schock, den ein kahles Haupt bei Frauen hervorruft, da er Krankheit oder Unterdrückung assoziieren lässt, gemindert. Lassnig will nicht provozieren. Die Haare auszusparen, folgt vielmehr logisch aus dem Ansatz der ‚body awareness‘. Haare sind bloß Oberfläche, gefühlloser Teil des menschlichen Körpers, häufig eingesetzt, um eine Schönheit zu inszenieren – für Lassnig belanglos. Sie verfolgt weder eine Steigerung noch eine Minderung von weiblicher Erotik, wofür eine wallende Haarpracht oder eben ihr demonstratives Gegenstück, eine Glatze, Mittel sein könnten.

Ebenso wenig wie das Ignorieren der Haare antierotisch intendiert ist, ist die das Werk beherrschende Nacktheit erotisch zu lesen; sie resultiert aus einer nüchternen und ungekünstelten Betrachtung des weiblichen Körpers, sie ist das natürliche Sein ohne instrumentalisiert zu verführen, zu provozieren oder narzisstisch sich selbst vorzuführen. „Die Pose gilt nichts, Natürlichkeit alles. Die Geste ist nicht auf andere gerichtet, sondern trägt ihren Sinn in sich selbst. Sie ist unspekulativ, nicht auf unmittelbare Wirkung berechnet.“⁷⁸⁹ Sie ist eine ungeschönte Selbstentblößung.

Der Bildinhalt der über eine Stadt schreitenden riesenhaften Figur in *Woman Power* erinnert an *Satan sät die Hexenbrut* von Félicien Rops aus dem Jahr 1882.⁷⁹⁰ Ist es dort der knochige Teufel, der über die Stadt Paris stakst, um seine Teufelssaat, nämlich das Weib, über die Stadt zu verteilen, ist es hier die Frau selbst, die nicht mehr fremdbestimmt geworfen wird, sondern selbstbestimmt ihren Weg geht, die moderne Großstadt beherrschend. Vergleicht man den Gang beider Figuren, ist die unterschiedliche Zielsetzung zu erkennen: das Frontale bei Lassnigs Frauenfigur, das forsche Geradeaus und der erhobene Kopf flößen Respekt ein. Der Gang wirkt zielgerichtet und unaufhaltsam. Der Teufel dagegen bewegt sich langen Schrittes über die breite Fläche. Seine lange, die Saat auswerfende Armbewegung, ist nicht vorwärts gerichtet, sondern wird nach rechts ausge-

⁷⁸⁸ Im Vergleich: Marta Hegemanns Aquarelle des Jahres 1927, Anton Räderscheidts Maler und Modell-Serie der 20er Jahre, Viktor Brauners unbetiteltete Zeichnung aus dem Jahr 1942 oder Leonor Finis Hüterinnen *Les Gardiennes* der 50er Jahre.

⁷⁸⁹ Drechsler. In: ders. (Hg.) (1985), 9.

⁷⁹⁰ Kapitel 3.1.2, *Teuflische Weiblichkeit*.

führt. Das Hauptanliegen des Teufels ist breitflächig die Saat auszuwerfen, das der Frau in *Woman Power* dagegen voranzukommen, um sich dem anvisierten Ziel zu nähern.

Die Frau in *Woman Power* vertritt nicht den Teufel, sie hat nichts Diabolisches oder Dämonisches an sich. Vielmehr sind Lassnigs Frauendarstellungen in ihrer schonungslosen Ehrlichkeit zum einen, in ihrer phantasievollen, doch wenig bedrohlichen Empfindungsmalerei zum anderen, entdämonisierend. Sie machen menschliche Gefühle zum Thema. Darin entfernt die Frauenfigur sich von dem klassischen Bild der *Femme fatale*. Natürlichkeit, die hier die Wiedergabe des Frauenkörpers kennzeichnet, ist weit entfernt von den manierten Posen der verhängnisvollen Frauen des *Fin de Siècle*.

Wie Lassnigs Frauenfigur in *Woman Power* strahlen auch Niki de Saint Phalles *Nanas* Stärke und Macht aus. Mit den *Schießbildern* wandte Saint Phalle sich in Person gegen das tradierte Frauenbild, die *Nanas* nun schlagen ein neues vor, das nichts mehr mit den klassischen Schönheiten der Kunstgeschichte gemein hat. Nachdem Saint Phalle wütend über die *Schießbilder* mit dem Männlichen abgerechnet hat, setzt sie nun mit den *Nanas* die Idee eines unbeschwerten Frauseins um.

Nach den ersten *Nanas* aus Stoff entstehen ab 1965 weitere aus Polyester, die zum Teil übermenschliche Ausmaße annehmen. Vielfach sind sie in der Höhe über 2 Meter groß und lassen alle in ihrem raumgreifenden Volumen eine feminine Zartheit oder Zerbrechlichkeit hinter sich. Massig bäumen sie sich vor dem Betrachter auf, ohne aber eine Feindseligkeit oder Angriffslust auszudrücken. Ihre runden, amorphen Formen sind friedvoll, nicht drohend. Sie besitzen keine Strenge, keine auf Kampf ausgerichtete Härte. Vergleichbar mit *Woman Power* präsentieren sich auch die *Nanas* häufig in festgefrorenen Bewegungen, die aber anders als einem zielgerichteten Marschieren bei Lassnig, eher einem kindlichen Tollen ähneln: sie stehen Kopf, scheinen zu hüpfen, springen oder tanzen. Sie reißen die Arme hoch und zeigen die Lust an der neuen Bewegungsfreiheit, die an die Stelle des gesellschaftlichen Korsetts vorhergehender Zeiten getreten ist. Farbenfrohe und verspielte Bemalungen unterstützen den Eindruck von Heiterkeit.

In ihrer stilisierten Form gleichen sie einem Archetypus, der auf eine ursprüngliche Kraft verweist und seine Vorläufer zum Beispiel in der Urmutter der *Venus von Willendorf*, um 25.000 v. Chr., hat. Ihre mächtige, von menschlichen Umrisslinien abweichende Gestalt verleiht ihr Göttliches, ehrfurchtsvoll steht der Betrachter vor den Riesinnen. Assoziationen von Fruchtbarkeitsgöttinnen, schöpferischer Weiblichkeit oder einer nährenden und lebenspendenden Urmutter sind denkbar.

Die ersten in Deutschland im öffentlichen Raum realisierten *Nanas* tragen den Titel *Caroline*, *Charlotte* und *Sophie* und wurden 1974 an dem Leineufer in Hannover installiert. Die Planung war von heftigen Protesten begleitet. Gegen die *Nanas* sind 18.000 Unterschriften zusammengetragen worden. Mit Saint Phalles Verständnis von den *Nanas* als Vorboten eines neuen matriarchalischen Zeitalters, als „einzige Antwort“,⁷⁹¹ erklärt sich auch der Widerstand. „Sie präsentieren die unabhängige, gute, gebende und glückliche Mutter. Es überrascht daher nicht, daß sie so heftige Emotionen von Liebe und Haß in den Leuten hervorrufen.“⁷⁹²

Wie die Wirkung von *Woman Power* ist die der *Nanas* wenig erotisch lustvoll. Sexuelle Reizpunkte werden nicht pointiert, auch wird nicht mit Weiblichkeit kokettiert. Vielmehr bewegt sich die Figur so unbefangen als läge nichts Außergewöhnliches in der Gegebenheit. Lassnig wirft damit einen neuen Blick auf weibliche Nacktheit: weder wird sie idealisiert noch sexualisiert wie im *Fin de Siècle*, auch nicht verdinglicht, mechanisiert oder transzendiert wie nach dem Ersten Weltkrieg. Der nackte, weibliche Körper ist wie er ist, und erfährt keine besondere Behandlung. Sein Anblick soll gewöhnlich sein, damit wird der weibliche Körper entfetischisiert.

Die körperlichen Auswucherungen bei den *Nanas* Saint Phalles wiederum abstrahieren und überzeichnen den weiblichen Körper derart, dass er als überhöhtes wie degradiertes Lustobjekt nicht dienlich ist, obwohl sie weibliche Formen akzentuieren. Die fröhliche Bemalung gleicht einer liebevollen Zuwendung – von Frau zu Frau, von Künstlerin zum Modell. Die weiblichen Figuren hier zeigen Stolz, doch nicht Überheblichkeit oder Arroganz. Weibliche Nacktheit ist nicht ein abgrenzendes und darin verlockendes Anderes, sondern ein verbindendes Gleiches, Menschliches. Wegen der Natürlichkeit können sich auch weibliche Betrachter mit dem Frauenkörper im Bild identifizieren.

Vergleichbar den Frauenfiguren, die in den Kapiteln *Die Triumphierende* und *Das angebetete Idol* für die Zeit des *Fin de Siècle* aufgenommen sind oder in *Selbstbewusstes Matriarchat* für die Zwischenkriegszeit, kämpfen auch diese nicht. Sie sind bereits im Besitz der Macht und Ausdruck natürlicher weiblicher Herrschaft, was an ihrer Übergröße ablesbar ist. Gegenüber aber den zur Herrscherstatue erstarrten Frauenfiguren des *Fin de Siècle* oder der zur Maschine verdinglichten der Neuen Sachlichkeit setzen diese Frauen eine ausgeprägte Lebendigkeit voller Lebenswillen. Sie sind Teil des öffentlichen Geschehens und nicht bloß leblose Geschöpfe der Kunst.

⁷⁹¹ Vgl. Niki de Saint Phalle. Zit. nach: Krempel (Hg.) (2001), 49.

⁷⁹² Ebd.

5.2 BILDER DER MINDERWERTIGKEIT (ALLEN JONES)

Keines der Beispiele aus dem Fin de Siècle oder der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg drückt am Bild der fatalen Frau weibliche Minderwertigkeit so deutlich aus wie die Möbelskulpturen des Pop-Art-Künstlers Allen Jones. Anders als seine Vorläufer, degradiert er die Frauenfiguren nicht durch eine Darstellungsweise, die beim Betrachter Assoziationen von einem Tier wecken oder auf pathologische oder groteske Züge verweisen. Seine Skulpturen legen ihre herabwürdigende Definition unmittelbar offen: Frauen sind hier dienende Möbelstücke aus Fiberglas, bloße Objekte: *Hatstand*, *Chair* und *Table*, 1969.

Hatstand wird von einer stehenden Frauenfigur gebildet, die mit ihren in die Höhe gerichteten Handflächen eine Ablagefläche für Dinge wie zum Beispiel einen Hut bietet. *Table* befindet sich auf allen Vieren, damit auf ihrem Rücken eine Glasplatte balanciert werden kann, so dass ihr Körper die Funktion eines Couchtisches einnimmt. Für *Chair* liegt eine Fiberglas-Frau auf dem Rücken, die Oberschenkel sind an die Brust gebunden und die Waden weisen in die Höhe, so dass die Schenkelunterseiten Platz für eine Sitzfläche bieten und die Waden bilden eine vertikale Lehne für den Rücken.

Wegen der Bekleidung – hochhackige Knöpfungstiefel, lange Handschuhe und vor allem das Material Lackleder für die wenig bedeckenden Stoffteile – erinnern Jones' Möbelskulpturen an die Domina-Phantasien Rudolf Schlichters. Gemäß dem fetischisierten Outfit nähmen die Frauen den sadistischen Part in der sadomasochistischen Praxis ein. In beiden Beispielen besitzen die Frauen „qua ihrer sexuellen Ausstrahlung Macht über den männlichen Betrachter, insbesondere, da sie sich in ihrer Kleidung den Fetischen eines Sexus bedienen, welcher explizit auf Machtausübung und Unterwerfung zielt.“⁷⁹³

Der Vergleich aber zu den Werken Rudolf Schlichters führt neben den Gemeinsamkeiten auch die Verschiedenheit vor Augen. Schlichters Obsession beinhaltet einen aktiven und dominierenden Part der Frau. So steht Speedy über dem Mann, ihren Fuß in seinem Nacken, er selbst dagegen nimmt die Stellung der Frau von *Table* ein. Den Möbelfrauen allerdings ist jegliche Aktivität und damit auch dominierendes Verhalten durch die ihnen auferlegten Stellungen unmöglich. Die Frauen sind bloße Ablagefläche für Dinge oder Sitzmöglichkeit. Durch ihre Gebrauchs-Bestimmung kommt die Macht dem männlich anzunehmenden Nutzer bei.⁷⁹⁴

⁷⁹³ Lander (2012), 228.

⁷⁹⁴ Vgl. ebd.

Die sexualisierte Einkleidung zusammen mit dem Dingcharakter visualisieren die beiden Inhalte des Lustobjekts, obwohl Tobias Lander eine Lustobjektrezeption zurückweist. Seiner Ansicht nach rufen die Fiberglas-Frauen in ihrer Kühle und Versachlichung keine sexuellen Phantasien hervor.⁷⁹⁵ Der Dingstatus würde demnach den Lustobjektstatus unterlaufen.

Nichtsdestotrotz nimmt jeder Betrachter die Ausstattung erotisch wahr, die Körpermaße sind idealisiert und erotische Reizpunkte akzentuiert – „eine Menge sexuell begehrenswerter Aspekte in Form und Profil [wurden] verstärkt“⁷⁹⁶, wie die körperlichen Modellmaße oder der nach vorne gestreckte Busen von *Hatstand*, deren Brustwarzen in die Höhe weisen, als wollten sie sich dem Betrachter anbieten. Die Intensivierung wirkt. Die Frauenfiguren werden wegen der anbietenden Pointierung sexueller Reizpunkte als Lustobjekt rezipiert. Eine erotische Atmosphäre ist konstruiert – auch wenn sie nicht eingelöst wird.

Die Lustobjekt-Wahrnehmung kann sich allerdings nicht halten, da die Zweckorientierung der Möbelfrauen zu prägnant ist. Während der Rezeption wird die Lustobjektkategorisierung durch die Dingdefinition abgelöst. Diese Abstufung in der Einordnung beschreibt eine doppelte Degradierung, die Jones mit den Frauenfiguren zum Ausdruck bringt. Sie ist Mittel, um Abwehr und Gegenreaktionen zu provozieren, da die Offensichtlichkeit der Erniedrigung das Ertragbare übersteigt. Angesichts seiner Kunst erwartet Jones vom Rezipienten eine kritische Skepsis gegenüber dem Gesehenen: „Nichts darf ohne eingehende Prüfung als gesichert hingenommen werden.“⁷⁹⁷ Die doppelte Degradierung provoziert Skepsis.

Zugleich legen die Möbelfrauen, da offensichtlich eine solche Projektion grundsätzlich möglich ist und sie scheinbar gut auf die Proportionen des weiblichen Körpers passt, die Grenzenlosigkeit der Projizierbarkeit und des Projizierten auf die Frau offen. Die Empörung wird von einem designästhetischen Gedanken eines durchdachten Möbels abgelöst, wodurch Jones die schonungslose Verdinglichung der Frau demaskiert, die bis zum bloßen Gebrauchsgegenstand gelangt. Die Gleichsetzung von Möbel und Frau schockiert. Jones lässt die Minderwertigkeit der Frau kulminieren und macht darin darauf aufmerksam zu machen.

⁷⁹⁵ Vgl. ebd., 225f/228.

⁷⁹⁶ Aus einem Gespräch zwischen John Sutcliffe von Atomage (die Spezialfirma, die die Lederaccessoires nach des Künstlers Angaben fertigte) und Marco Livingstone. Zit. nach: Livingstone, Hutständer. In: Peters (Hg.) (1979), o. S.

Besonders deutlich wird die Überspitzung bei der Profil-Betrachtung von *Hatstand*: der Busen streckt sich unnatürlich nach vorne und die Brustwarzen weisen in die Höhe, als wollten sie sich dem Betrachter anbieten.

⁷⁹⁷ Vgl. Livingstone, Allen Jones. In: Peters (Hg.) (1979), o. S.

Es ist nicht verwunderlich, dass die Möbelskulpturen von feministischer Seite heftige Reaktionen hervorriefen, die sich sogar in physischen Attacken äußerten.⁷⁹⁸ Das Urteil war getroffen: Jones zeigt Sexismus in seiner stärksten Form.⁷⁹⁹ Hier wird aber die doppelte Degradierung zu wenig beachtet, die gerade Sexismus bloßstellt und damit eine solche Rezeption ad absurdum führt. Marco Livingstone verteidigt Jones, der für die Ziele der Feministinnen kämpfte, da er auferlegte Standards zurückweise und die Suche nach sich selbst notwendig mache.⁸⁰⁰ Anlässlich der Ausstellung Allen Jones RA, in der Royal Academy of Arts, London (13. November 2014 – 25. Januar 2015), wird die Diskussion erneut geführt, in der Jones aussagt, dass er sich selbst als Feminist betrachtete.⁸⁰¹

Die doppelte Degradierung kommt einer karikaturhaften Übertreibung gleich. Jones hat diesen Effekt intendiert: „Meine Übertreibung der weiblichen Figur hat gut Gründe. Die Figuren sind natürlich keine wirklichen Menschen, sondern gemalte Zeichen und ein Zeichen sollte klar sein. Meine Bilder stellen eine Manipulation dieser Zeichen dar, die verschiedene Emotionen hervorrufen soll. Mein Interesse geht dahin, eine totemistische Gegenwärtigkeit herbeizuführen.“⁸⁰²

Wie Rudolf Schlichters ins Bild gefasste Obsessionen der 1920er verweisen auch Jones' Möbelskulpturen auf Themen seiner Zeit, der 1960er. Die Fragestellungen sind noch immer vergleichbar. Es sind Überlegungen zu sexueller Identität und Rollenspiel, Verkleidung, Fetischismus und unterschwelliger Gewaltanwendung in menschlichen Beziehungen.⁸⁰³ Auch Jones „will nicht irgendeinen bestimmten Aspekt der Sexualität herausheben und verurteilen; vielmehr spiegelt er gesellschaftliche Probleme auf eine Weise, die zu stetem Überlegen und Diskutieren solcher Fragen von grundlegender gesellschaftlicher Bedeutung ermuntert.“⁸⁰⁴

Mit der Domina-Ausstattung erhalten diese Frauen Attribute weiblicher Macht, die im Widerspruch zu ihren degradierenden Posen stehen. Die vermeintliche Macht ist also bloß Kostüm. In

⁷⁹⁸ Nicholas Wroe, Allen Jones: 'I think of myself as a feminist'. In: The Guardian, 31.10.2014 [<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/oct/31/allen-jones-i-think-of-myself-as-a-feminist>]: "They were the subject of a celebrated *Spare Rib* essay by film-maker Laura Mulvey, "You Don't Know What Is Happening, Do You Mr Jones?", which drew on Freudian theory to brand the work as fetishistic and to essentially claim it was the result of a castration complex about which Jones was unaware. At the ICA in 1978 protesters let off stink bombs at a Jones exhibition, and on International Women's Day in 1986 a demonstrator poured paint stripper over *Chair* in the Tate in an attempt to literally deface it."

⁷⁹⁹ Vgl. Livingstone, Mädchen auf Bestellung III. In: Peters (Hg.) (1979), o. S.

⁸⁰⁰ Vgl. ebd.

⁸⁰¹ Nicholas Wroe, Allen Jones: 'I think of myself as a feminist'. In: The Guardian, 31.10.2014

[<http://www.theguardian.com/artanddesign/2014/oct/31/allen-jones-i-think-of-myself-as-a-feminist>].

⁸⁰² Ausschnitt aus einem Statement des Künstlers vom November 1975. Zit. nach: Livingstone, Hutständer. In: Peters (Hg.) (1979), o. S.

⁸⁰³ Vgl. ebd.

⁸⁰⁴ Livingstone, Allen Jones. In: Peters (Hg.) (1979), o. S.

diesem Punkt ist auch die Figur der klassischen *Femme fatale* angesprochen als eine, die machtvoll erscheint; ihre Macht aber von der sexuellen Wirksamkeit abhängt, die der Mann bestimmt. Gleich Jones' Möbelfrau steht auch die *Femme fatale* des 19. Jahrhunderts im Dienst des Mannes. Nicht selten wird sie vor allem für seine Lust ins Bild gefasst. Das dem Mann dienende bringt Jones nun unmissverständlich mit den zweckdienlichen Möbelfrauen auf den Punkt. Gleich den *Femme-fatale*-Darstellungen im *Fin de Siècle* wird der Körper der Frau auch bei Jones idealisiert, Geschlechtsmerkmale betont oder Weiblichkeit verstärkt. Bewusst ahmt Jones diese Maßnahmen nach und konstruiert für seine Möbelskulpturen idealisierte Körpermaße und -teile. Die Frau ist Konstrukt des Mannes, eine scheinbare Überlegenheit, die vermerkt wird durch die Dominanz-Einkleidung, ist nur sexuelles Spiel für den Mann.

5.3 PROJEKTION

Für den Aspekt der Projektion lässt sich angesichts des Projektionsträgers und des Wirkungsfeldes eine Entwicklung zwischen den verschiedenen Zeitperioden feststellen. Im *Fin de Siècle* zeigt sich die *Femme fatale* in der Kunst und im Kunsthandwerk – allerdings auch nur hier. Sie bleiben Phantasieprodukte, da sie an historische, biblische und mythologische Frauenfiguren gebunden sind, die physisch nur als Bild in der Kunst in Erscheinung treten. Dort treten sie zwar drohend und mahnend auf, haben in der Realität jedoch keine Relevanz.

In der Zwischenkriegszeit scheint die *Femme fatale* real geworden zu sein. In Gestalt der Neuen Frau scheint sie sich dem zeitgenössischen Mann vorzustellen: selbstständig, willensstark, unabhängig, sexuell libertinär. Sie ist in Cafés zugegen und im Porträt festgehalten. Hier wird die *Femme fatale* erneut projiziert, doch nicht auf irrealen Figuren, sondern auf den modernen Typus der Neuen Frau.

In der feministischen Kunst schließlich werden die Rollen der Frau hinterfragt und die bisherigen und aktuellen Weiblichkeitsprojektionen von Künstlerinnen wie VALIE EXPORT, Ulrike Rosenbach und Niki de Saint Phalle aufgedeckt. Sie inkorporieren das projizierte Rollenbild der *Femme fatale* und verwandeln damit die externe Projektion in etwas Eigenes und Selbstdefinierbares. Damit befreien sie das Bild und sich selbst von männlicher Fremdbestimmung.

Die in den 1980er Jahren aufkommende Gender-Debatte thematisiert derartige Projektionen und Rollenzuschreibungen. Sie dekonstruiert Geschlechtsidentitäten und unterläuft traditionelle Geschlechterrollen. Die theoretische Debatte des dekonstruktivistischen Ansatzes wird bildkünstlerisch in den Fotografien von Cindy Sherman und Jürgen Klauke ausgetragen und humorvoll von Margaret Harrison zeichnerisch umgesetzt.

Cindy Sherman torpediert den Begriff von Identität, indem sie seine Fassbarkeit unmöglich macht. Sie selbst nimmt eine Unzahl an Rollen an, die auf die Frau und auch auf den Mann projiziert werden, und bildet durch die Masse an Bildern den dauerwährenden Projektionsmechanismus ab. Auch das Bild der *Femme fatale*, als eine Projektion unter vielen, findet sich hier wieder.

Jürgen Klauke spielt in seinen Fotografien ebenfalls auf Rollenverhalten an und nimmt als Künstler selbst vor allem Frauen- oder Transvestitenrollen ein. Anders als Sherman wiederholt er nicht die stereotypen Rollen und Projektionen, um sie dadurch zu spiegeln, sondern bricht sie auf, indem er Versatzstücke des Klischee-Männlichen und -Weiblichen in seiner Künstlerperson zusammenfügt. Im Werk Klaukes wird die *Femme fatale* nicht kopiert oder eine neue *Femme-fatale*-Variation geschaffen, sie taucht in Rudimenten als ein Teil einer neuen Kunstfigur auf.

Die Pop-Art-Künstlerin Margaret Harrison greift in ihren Zeichnungen, vergleichbar mit Sherman, medial geschaffene Stereotypen auf. Anders als die Fotografin ahmt sie die Typen allerdings nicht nach, sondern konstruiert daraus neue Kunstfiguren, worin sie Ähnlichkeit zu Klaukes Ansatz aufweist. Auch sie vermischt männliche und weibliche Geschlechtszuschreibungen und spielt humorvoll mit entgegenlaufenden Erwartungen.

Klaukes und Shermans Fotografien wie auch Harrisons Zeichnungen demaskieren durch die Dekonstruktion von Geschlecht und Geschlechterrollen ihre Projektion.

5.3.1 IDENTITÄTSSUCHE (CINDY SHERMAN)

Wie EXPORT, Rosenbach und Saint Phalle ergründet auch Cindy Sherman in ihrer Kunst das eigene Sein und umkreist in ihren inszenierten Fotografien das weibliche Selbstverständnis.⁸⁰⁵ Sherman allerdings entwirft nicht ein Frauenbild, das möglichst verschieden ist zu dem durch die Massenmedien transportierten, sondern nimmt genau diese Bilder zur Grundlage und führt sie fort.

⁸⁰⁵ Vgl. Schor (2012), 11.

Anders als die Performerinnen inszeniert Sherman kein Bild einer aktiven Frau, die aggressiv oder zerstörerisch agiert. Ihre Arbeiten sind, wie Peter Schjeldahl formuliert, verführerisch und kommunikativ, was sie von den Avantgardisten der frühen 1970er Jahre unterscheidet.⁸⁰⁶ Außerdem kontrastiert die Dauerhaftigkeit der Fotografie mit der Kurzlebigkeit und Unzugänglichkeit der auf den begrenzten Zeitrahmen festgelegten Kunstaktionen der Performance-Künstlerinnen und hebt Shermans Arbeiten von ihnen ab.⁸⁰⁷

In ihrem Frühwerk beabsichtigt die Fotografin weder zu provozieren, weshalb eine freizügige Körperpräsentation, wie VALIE EXPORT sie vornimmt, für sie irrelevant ist, noch geht es ihr um eine Darstellung oder Thematisierung ihrer Persönlichkeit. Gabriele Schor bezeichnet sie als Vertreterin eines anderen Künstlerintypus, bei dem ihre eigene Person hinter ihrem Werk zurücktrete.⁸⁰⁸ Mit dem Verschwinden von Shermans Identität hinter den Rollen schafft sie ein optisch greifbares Bild zu EXPORTs Frage, was ihre Persönlichkeit ausmache, „wenn all das, was mich als ‚Frau‘ kennzeichnet, ‚inkarnierte‘ und ‚reproduzierbare‘ Konstruktion ist?“⁸⁰⁹

Für die Inszenierungen der Serie *Untitled Filmstills* orientiert sich Sherman am Bild der Frau, das in den Filmen der 1950er/1960er Jahre vermittelt wird. Also greift sie auf eine Zeit zurück, die sich in Bezug auf weibliche Emanzipation zurückwendet und tradiertes Rollendenken aufnimmt. Auch die Femme fatale ist als Rolleninszenierung in dieser Fotoserie vorstellbar, da sie eine Rolle ist, die zum einen die Filmindustrie für die Frau vorsieht und zum anderen eine lange Tradition in der Bildwelt besitzt und eine Vorlage für weibliche Rollenvorstellungen darstellt.

Eine solche Arbeit ist *Untitled Filmstill #16*, 1978. Eine kühle und unnahbare Frau in schwarz/weiß wird hier präsentiert. Im schwarzen Kleid und mit dunklen, kinnlangen Haaren sitzt sie rauchend in einem ausladenden Korbsessel. Die rechte, den Aschenbecher tragende Hand, lagert auf der Armlehne und strebt zum linken Bildrand. Die Zigarette haltende, linke Hand weist in die Höhe, während der Ellenbogen auf die Lehne gestützt ist. Die entspannte Haltung zeichnet sie als eine die Situation beherrschende Person aus und das leicht in die Höhe weisende Kinn unterstreicht den Eindruck von Erhabenheit besonders, da die Kameraposition den Betrachterstandpunkt zu Boden festlegt. Ihre Füße sind auf seiner Augenhöhe, wodurch ein hie-

⁸⁰⁶ Vgl. Schjeldahl. In: Barents/ders. (Hg.) (1987), 12.

⁸⁰⁷ Vgl. ebd.

⁸⁰⁸ Schor (2012), 34.

⁸⁰⁹ VALIE EXPORT. In: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.) (1997), 9.

rarchisches Ungleichgewicht zwischen Betrachter und dargestellter Frauenperson geschaffen wird, bei dem er ihr unterlegen ist. Sie würdigt ihn keines Blickes.

Bei genauerer Betrachtung entpuppt sich das vermeintliche Abendkleid allerdings als ein Morgenmantel. Dadurch wandelt sich die Szene von einer Situation, die zunächst den Eindruck vermittelt, als würde die Frau einen gesellschaftlichen Abend entspannt mit der Zigarette ausklingen lassen, zu einem Ausdruck von nervöser Unruhe, die die Frau in den frühen Morgenstunden aus dem Bett getrieben hat. Der Blick am Betrachter vorbei sagt auf einem Mal nicht mehr arrogantes Desinteresse oder Überlegenheit aus, sondern erzählt von einer Lethargie, die den Blick sich müde im Nichts verlieren lässt. Die nach außen strebenden, abgestützten Arme, die zunächst den Rumpf herrschaftlich breit werden lassen, formulieren schließlich vielmehr eine Erschöpfung, welche die Gliedmaßen absenkt und den Körper im Sessel versinken lässt. Die karge Umgebung zeugt von Armut und vermittelt einen freudlosen Eindruck. Ein Männerporträt hängt an der Wand über ihrer linken Schulter, einer mahnenden Rückbesinnung auf patriarchale Verhältnisse gleich. Die streng geschlossenen Beine lassen die Frau bewegungslos erscheinen.

Obwohl diese Frauengestalt spontan den Eindruck einer *Femme fatale* vermittelt, muss der Betrachter diese Kategorisierung nach näherer Untersuchung revidieren. Die Indizien des mystischen Schwarzs, der Zigarette, einer angenommenen Überheblichkeit oder des Ausdrucks von Selbstbewusstsein verleiten zunächst zu einer Deutung, die sich nicht bestätigt. Genauso wie die im Bild geschaffene Stimmung zunächst eine zu sein scheint, die von Fatalität spannungsvoll aufgeladen ist: „[w]ie beim Betrachten von Filmen Alfred Hitchcocks erlebt man vor den unbetitelten Bildern der Amerikanerin eine intensive Mischung von Gefühlen und Empfindungen, die zwischen Faszination und Unbehagen, Lust und Schrecken angesiedelt sind und zwischen diesen Polen hin- und herschwanken.“⁸¹⁰ Das „Gefühl latenter Bedrohung“⁸¹¹ aber trägt. Sie ist nur Schein. Auch eine zur *Femme fatale* ikonisierte Marilyn Monroe verliert bei Sherman jeglichen Eindruck von Macht, wenn sie kraftlos am Boden kauert wie in *Untitled*, 1982. Die Beine sind zum Oberkörper gezogen und werden mit der rechten Hand umgriffen, so dass eine Haltung entsteht, die ein ängstliches ‚Kleinmachen‘ visualisiert. Die Körperbewegung strebt in die entgegengesetzte Richtung, in welche ihr Blick weist, als wolle sie sich im nächsten Moment dahin wegrehen oder dorthin flüchten. Falten auf der Stirn, die geröteten, leicht wässrigen Augen und die abgewendeten, suchenden Pupillen deuten auf Unsicherheit, Trauer und Angst. Diese ins Bild gesetzte Verletzlichkeit, dieser Moment, der die Sensibilität einer realen Person einfängt, demaskiert das Kon-

⁸¹⁰ Felix. In: ders./Schwander (Hg.) (1995), 9.

⁸¹¹ Vgl. ebd., 10.

strukt der durch die Medien zur Femme fatale stilisierten Marilyn Monroe. Die Projektion wird aufgedeckt.

Auch die klassische Femme fatale wird mit der Serie *History Portraits/Old Masters*, 1988-90, Protagonistin in Shermans Fotografien. *Untitled #228*, 1990, zeigt Judith wie sie den abgeschlagenen Kopf des Holofernes dem Betrachter präsentiert. Die Inszenierung ist den Vorbildern des 19. Jahrhunderts nach typisch: Judith steht im Zentrum, das Haupt in der Hand. In der Ausstaffierung ist die Szenerie durch die Farbigkeit und Oberflächenqualität der drapierten Stoffe an den Orientalismus des 19. Jahrhunderts angelehnt, glänzendes Gold und Rot statten den Bildraum aus. Ihre Tatwaffe, einen Dolch, trägt Judith in der linken Hand. Der Blick zielt auf den Betrachter. Der Kamera- und damit Betrachterstandpunkt lässt aus Untersicht zu ihr aufblicken. Demgegenüber vermerken die hoch auf die Stirn gezeichneten Augenbrauen eine Unsicherheit, die die Mimik mehr fragend als furchteinflößend erscheinen lässt. Übergroße Füße gucken am Boden aus dem langen, roten Kleid heraus. Die Unproportioniertheit stört die Makellosigkeit der Judithfigur und verleiht ihr etwas Absonderliches. Obwohl *Untitled #228* zwar die Femme fatale par excellence, Judith, abbildet, ist die Stimmung hier nicht bedrohlich. Insbesondere wegen der riesigen Füße und der offensichtlichen Gummiatruppe in Judiths Hand wirkt die Szene zu absurd und die Figur zu sehr verkleidet und damit das ganze Arrangement zu unecht, als dass sie den Schrecken einer männermordenden Judith evozieren könnte. Diese Fotografie fängt weder Emotionen ein, noch ist sie dramatisch inszeniert.

Als Bildvorlage zu *Untitled #228* dient Sandro Botticellis *Judith mit dem Haupt des Holofernes*, 1497/1500.⁸¹² Dort bewegt Judith sich nahezu tänzerisch aus dem Beduinenzelt, den abgeschlagenen Kopf stolz präsentierend. Bei Shermans Inszenierung verwehren die klobigen Füße jeglichen Eindruck von Leichtigkeit in den Schritten und, da Sherman in Gestalt der Judith sich in der Körperbewegung vom abgeschlagenen Haupt abwendet, das Gesicht zurückzieht und den Gummikopf zu sich auf Distanz hält, erahnt der Betrachter eher ein Gefühl des Ekels als eines von Stolz. Diese Judith steht wie angewurzelt, bleich im Gesicht, schockiert.

Dass so offensichtlich auf klassische Femmes fatales zurückgegriffen wird, ist in der Kunst der Postmoderne die Ausnahme. In der Regel beabsichtigen die feministischen Künstlerinnen sich durch ihre Arbeiten gerade aus derartigen begrenzenden Konzepten herauszubewegen. Entweder zerstören sie derartige Bilder, wie Rosenbach die Madonna, oder setzen ihnen eigene Interpretationen entgegen, wie EXPORT und Saint Phalle. Keine von ihnen aber kopiert schlichtweg eine

⁸¹² Vgl. Vogel (2006), 309.

tradierte Vorstellung vom Frausein, wie Sherman dies mit ihren Fotografien tut. In Shermans Konzept indes ist die Reinszenierung der klassischen Femme fatale konsequent, da dieses Frauenbild als kulturell geprägtes Bild im kollektiven Gedächtnis verhaftet ist. In seiner Verfremdung – mit Gummikopf und übergroßen Gummifüßen die Szene zu imitieren und das Gesicht Judiths gleichsam clownesk zu schminken – wird die Absurdität deutlich. Die Inszenierung legt das Schauspiel offen und verweist auf die eingenommene Rolle.

Die Masse der von Sherman vorgestellten Frauenentwürfe vermittelt zunächst den Eindruck, als wäre weibliche Individualität möglich und als würde sie hier in jeder einzelnen Figur vorgestellt werden. Dass aber jede Persönlichkeit nur eine Maske ein und derselben Person darstellt, kontrariert schließlich die Idee von Individualität. Das einzige Subjekt indessen, Cindy Sherman selbst, lässt eine subjektive Identifikation durch die Maskerade nicht zu. Weder weibliche Individualität noch Identität sind möglich. In der Gesamtbetrachtung der Fotografien Shermans ist eine Frau nach dem vermittelten Bild immer eine durch sie eingenommene Rolle oder eine auf sie geworfene Projektion – je nach geschlechtlichem Standpunkt. Auch das Bild der Femme fatale folgt dieser Strategie. Wenn Sherman die Maskeraden und Kostümierungen mit ‚Rissen‘ versieht und dort den darunter verborgenen Menschen durchscheinen lässt, werden an den Bruchstellen Rolle und Projektion deutlich.

5.3.2 SPIEL MIT GESCHLECHTSDEFINITIONEN (JÜRGEN KLAUKE, MARGARET HARRISON)

Jürgen Klauke sucht die direkte Konfrontation. Er fordert den Konflikt heraus, der in der Diskussion von kategorischen Geschlechterzuschreibungen gelegen ist, indem er eine Dekonstruktion des Konstrukts verfolgt.

Das Spektrum der Femme-fatale-Formulierungen wird durch die Inszenierungen Jürgen Klaukes erweitert. Im Unterschied zu seinen männlichen Kollegen vorhergehender Generationen betrachtet er das diskutierte Frauenbild nicht als etwas von sich Distanziertes oder als das Andere, sondern als ihm Immanentes. Versatzstücke des Weiblichen und der Femme fatale bindet er an seinen männlichen Körper und vollzieht damit eine Durchmischung von Männlichem und Weiblichem wie es Hannah Höch mit *Dompteuse* zu Anfang des 20. Jahrhunderts aus weiblicher Perspektive verfolgte. Die Dekonstruktion von Geschlechtsdefinitionen, um die sich die Genderdiskussion in den 1990er Jahren bemüht, nimmt Klauke bereits in den 70er Jahren vorweg.

In *Transformer*, 1973, nimmt Klauke auf einem breiten, roten Sessel Platz. Übereinandergeschlagene Beine in hochhackigen Plateau-Stiefeln drängen sich dem Betrachter perspektivisch entgegen. Mit den gekreuzten Beinen wirkt das wuchtig und beißend rote Schuhwerk abwehrend. Sein Oberkörper lehnt sich auf der ersten der dreiteiligen Fotoarbeit zurück, während seine linke Hand zu der rosafarbenen, seine Augen verdeckenden venezianischen Maske greift. Der leuchtendrot bemalte Mund ist geöffnet und seine Zunge befeuchtet lasziv die Oberlippe. Die rote Lederjacke mit dem breiten Pelzkragen zeigt seinen nackten Rumpf, von dem auf Brusthöhe zwei Stoffbehörnungen hervorstechen, die mehr erigierten Penissen gleichen als einem Busen. Der rote Pelzbehang lässt an das *Großstadt-Triptychon*, 1927/28, von Otto Dix denken. Sein rechter Flügel zeigt eine Prostituierte, die einen roten Mantel mit abgesetztem Pelzkragen trägt, den Dix so gestaltet, dass er im Aussehen einer Vulva gleicht. Der Blick der/des von Klauke Dargestellten weicht nicht aus, sondern trifft selbstbewusst den Betrachter – im Unterschied zu den Beispielen Shermans, *Untitled Filmstill #16* und *Untitled*, 1982. Auf der zweiten Fotografie der Serie sitzt Klauke aufrecht und schiebt die Brust hervor. Mit den angewinkelten Armen und den Fäusten neben der Busen-Attrappe lenkt er den Blick auf jene. Die dritte Fotoarbeit zeigt den Künstler ebenfalls in sitzender Position. Sein Körper aber ist stärker zur Seite gedreht und sein Rumpf überstreckt, da er die Schultern nach hinten zieht. Damit ähnelt der Körperausdruck dem räkelnden Körperausdruck der Femmes fatales von Edvard Munch, Franz von Stuck oder Félix Labisse, die durch die erotische Körperinszenierung versuchen ihre Opfer zu locken. Überdies greift Klauke mit der linken Hand, deren Fingernägel rot lackiert sind, an die Stoff-Brust, um sie zum Mund zu schieben, wo die Zunge die Brustspitze berührt. In der Reihe nimmt sukzessive die Intensität des körperlichen Schauspiels zu, von entspannt zurückgelehnt, über anpreisend nach vorne strebend, bis hin zu einer überdreht theatralischen Selbstdarstellung. Die Dramatik steigert sich, einem klassischen Schauspiel gleich, in Stufen mit jedem Akt.

Gleich dem Bild der Femme fatale verbinden sich auch hier Inszenierung und Erotik. Die Bemalung seines Gesichts zusammen mit der venezianischen Maske weist die Figur als eine eingenommene Rolle aus, die auf Täuschung angelegt ist. Das verleiht ihr ein undurchsichtiges und geheimnisvolles Auftreten und der Person Unnahbarkeit. Mit den sexuellen Fetischen, pornographischen Posen und der roten Farbigkeit wendet Klauke konditionierte Klischees an, die der Betrachter mit Erotik in Verbindung setzt.

In dem maskenhaft bemalten Gesicht und der Dominanz der Farbe Rot in *Transformer* ähnelt die Figur der *Tänzerin Anita Berber* von Otto Dix. Gleich dem neusachlichen Vorläufer spiegelt

Klauke hier eine überzogene Kunstfigur, die durch die ins Bild umgesetzten Projektionen collagiert wird. Auch *Transformer* gleicht einer Karikatur oder Parodie: die Gesichtsbemalung, die prothesenhafte Brust/Penisapplikation, die gestellten Posen, das intensive Rot. Das alles ist grotesk überzogen und fordert den Betrachter in seinen Sehgewohnheiten heraus.

Die in *Transformer* aufgebaute Beziehung zum Betrachter ist werkbestimmend. In jeder Position wird er vom Darsteller angeschaut, womit die Aufmerksamkeit zu ihm zurückgespielt wird. Auf diesem Wege wird die Kunstfigur zum Spiegel des Betrachters, in dessen Bild eine Selbstanalyse angestoßen wird. Stellvertretend für den Werkbetrachter stellt Klauke sich selbst als klar zu definierendes sexuelles Subjekt durch seine Inszenierung in Frage.

Die von Klauke eröffnete neue Perspektive für das Bild der Femme fatale sieht sie nun auch als Teil des Männlichen. Seine Bildsprache des sexuellen Fetischismus deckt sich mit der der Femme fatale. Deswegen finden sich an seinen Neuformulierungen auch Rudimente der klassischen Femme fatale wie die erotischen Posen, das Maskenartige, der hervorgehobene, unechte Busen, der Pelzbehang und auch die in *Self Performance* überdimensionierte Stoff-Vulva. Er lässt eine Form entstehen, deren einzelnen Puzzleteile nicht mehr zu einem Ganzen zusammensetzbar sind. Die Unvereinbarkeit der Geschlechtsmerkmale wird durch eine Verschiebung der Proportionen (überdimensionierte Vulven in *Self Performance*) als auch der Positionen (Phalli auf Brusthöhe und Miniatur-Vulven in den Achseln in *Umarmung*, 1974) sowie der Materialien (Stoffgeschlechtsteile und Latex-Kleidung) unterstützt.

Galt das Männliche einst als klar definiert und das Weibliche als undurchsichtig und undefiniert, bis hin zu verlogen,⁸¹³ nutzt Klauke die ‚Krise des Männlichen‘, „um sowohl die eigene Andersartigkeit, die eine Vielzahl von Selbstinszenierungen erlaubt, zu erforschen, als auch, daran anknüpfend, die Festlegung auf ein Identitätsbild zu unterwandern.“⁸¹⁴ Die Frage nach der eigenen, nach unserer Identität ist sein Hauptanliegen. Klauke formuliert die Motivation für sein fotografisches Frühwerk mit einer „spielerische[n] Aneignung des Weiblichen oder des Anderen und damit natürlich die Infragestellung des ‚ewig Männlichen‘ ebenso wie des ‚ewig Weiblichen‘. Alles in allem ging es um die Brechung tradierter, also beschränkter Vorstellungswelten.“⁸¹⁵ Hierfür ist *Transformer* beispielhaft, doch möchte Klauke die Intervention nicht nur auf sexuelle Typen anwen-

⁸¹³ Vgl. Bronfen. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland/Weibel (Hg.) (2001), 181.

⁸¹⁴ Ebd.

⁸¹⁵ Jocks/Klauke. In: Stooss/Weibel (Hg.) (2010), 231.

den, sondern meint auch die Dekonstruktion gesellschaftlicher und kulturpolitischer Phänomene.⁸¹⁶

Margaret Harrison, die 1970 die *Women's Liberation Art Group* gründet, erschafft ebenfalls überzogene Kunstfiguren, allerdings im Medium der Zeichnung. Sie bewegt sich im Stil der Pop Art und greift hier wie auch Tom Wesselmann oder Evelyne Axell das Pin-up-Motiv auf. Das Künstliche an ihren Figuren unterstreicht die Engländerin, indem sie mit Comichelden gar nicht den Anspruch erhebt, Realität abbilden zu wollen.

Marvel's Superheld *Captain America*, der das amerikanische Männlichkeitsbild schlechthin transportiert, verwandelt Harrison in einen Transsexuellen mit Busen, Korsage und Damenstiletto. Dass die Brüste Attrappen sind, stellt sie durch die absetzende Linie zum Burstkorb und die Träger über der Schulter heraus. Gekonnt aber befestigt *Captain America* so ganz nebenbei, ohne den Blick darauf richten zu müssen, die Strümpfe an den Strapsen – als wäre es sein allmorgendliches Tun. Der Blick fokussiert etwas Entferntes – seine Aufmerksamkeit gilt natürlich heldenhaft den Ungerechtigkeiten auf der Welt, die ihn in *Captain America*, 1997, zum Sprint ansetzen lassen. Allerdings erstarrt der Lauf in der Pose. Das rechte Bein bleibt am Boden fixiert. Oberkörper und linkes Bein mimen nur Bewegung als würde er sich für eine Fotografie in Szene setzen. Zudem legt Harrison dem Helden das Kultkleidungsstück, den wehenden weißen Rock Marilyn Monroes, um.

Harrison würfelt erfinderisch Idole, Rollenklischees und Phantasiefiguren durcheinander. Sie fügt bestehenden Klischees neue fiktive Figuren hinzu, parodiert aber auch reale Personen, die Klischees entwerfen. Zum Beispiel zeichnet sie Hugh Hefner mit prachtvollem Busen im sexy Bunny-Kostüm (*He's only a Bunny Boy But He's Quite Nice Really*, 1971). Mit Ironie blickt Harrison neben dem Genre des Pin-ups auch auf Frauenbilder der Kunstgeschichte, demaskiert und dekonstruiert im Comicstil das ‚Machwerk Frau‘ und antwortet mit einer weltretenden Superwoman.

⁸¹⁶ vgl. ebd.

5.4 VOM LUSTOBJEKT ZUM EMANZIPATIONSMODELL

Im Fin de Siècle ist das Bild der Femme fatale geprägt von seiner erotischen Darstellung, durch die eine lustgeleitete Betrachtung vorherrscht. Der Mann – zu der Zeit sowohl Künstler als auch Rezipient – verfügt über den nackten Frauenkörper. Dennoch drückt ihre im Bild festgehaltene und momenthafte Überlegenheit gegenüber dem Mann eine antipatriarchale Tendenz aus, wie besonders die Werke des Kapitels *Bedrohliche Weiblichkeit* erkennen lassen. Die Femme fatale rebelliert gegen klassische Vorstellungen von Weiblichkeit und kehrt in einer Paarbeziehung die Geschlechterverhältnisse um. Abseits der Weiblichkeitsbilder von Unterordnung, Zurückhaltung und sexueller Keuschheit, ergreift sie okkupatorisch Handlungsspielraum, durchbricht das weibliche Passivitätsgebot, agiert eigennützig und gegen den Mann. „Insofern kommt ihr ein gewisses subversives Potential zu.“⁸¹⁷ Infolgedessen ist der Typus der Femme fatale eben nicht nur für den Mann eine reizvolle Erscheinung, er bietet sich auch der Frau als ein „verlockendes Identifikationsmodell“⁸¹⁸ an. Marianne Kleibrink preist den Frauentypus als „phenomenon that every woman should appreciate, for she is a symbol of emancipation.“⁸¹⁹

Ihre einzige Waffe im Kampf der Geschlechter aber, die Erotik, wendet sich schlussendlich gegen sie. Durch die Reduzierung darauf wird sie entmachtet. Entsprechend weist letztlich auch Carola Hilmes eine feministische Deutung dieses Frauenbildes deutlich zurück: „Der Typus der Femme fatale verführt dazu, weibliche Rache- und Machtphantasien auszuleben. Sie bleiben aber bloße (Wunsch-)Träume – illusionär und gefährlich. Sie täuschen über die recht begrenzte Wirkungsmacht dieser Figuren und vergessen den meist auch für die Protagonistin tödlichen Ausgang.“⁸²⁰

Für das klassische Bild der Femme fatale des Fin de Siècle ist damit das Urteil eindeutig: Wenn auch ihre Inszenierung als Metapher für Modernität, Antibürgerlichkeit und Resistance stehen kann, wie es zum Beispiel *Modernité* von Félicien Rops zeigt,⁸²¹ kann sie der genannten Gründe wegen kein Emanzipationsmodell darstellen.

Fast ein Jahrhundert später dagegen, in der feministischen Kunst, wird das emanzipative Potenzial des populären Frauenbildes entdeckt und eingesetzt, so dass die Femme fatale nun vom Lustobjekt zum Emanzipationsmodell avanciert.

⁸¹⁷ Hilmes (1990), XIV (Vorwort).

⁸¹⁸ Vgl. ebd., 71.

⁸¹⁹ Kleibrink. In: van Os (Hg.) (2003), 21.

⁸²⁰ Hilmes (1990), 71.

⁸²¹ Vgl. Draguet. In: BA-CA Kunstforum Wien (Hg.) (2007), 71-73.

Der Bedeutungswandel setzt bereits mit der Avantgardekunst nach dem Ersten Weltkrieg ein. Die innovativen künstlerischen Ausdrucksformen ebnen den Weg, das Femme-fatale-Bild aus seiner Lustobjektreduzierung heraustreten zu lassen. Thomas Rhode gibt diesbezüglich einen weiterzudenkenden Ansatz, nachdem er zunächst die Begrenztheit der Femme fatale feststellt: „Die Femme fatale ist in Wirklichkeit ein zutiefst reaktionäres Phantasieprodukt, dessen Funktion unter anderem darin besteht, die zu jener Zeit erstmals aus den traditionellen Grenzen ausbrechende Weiblichkeit verstörtem männlichen Begehren wieder zu entwerfen. Als solche kann sie freilich kein Rollenmodell für weibliche Emanzipation sein. Dazu kann sie nur werden, wenn die Machtstruktur des Phantasmas gebrochen wird: wenn sich die Frau auf eine Weise als widerständig erweist, daß daraus der Mann keine erotische Befriedigung ziehen kann.“⁸²² Rhode verfolgt den Gedanken nicht weiter. Für die folgende Diskussion ist er aber weitreichend.

Die von Rhode angesprochene Machtstruktur des Phantasmas meint eine Kraft, die gänzlich an den Einsatz des (nackten) weiblichen Körpers gebunden ist, um so der Erotik zu ihrer Macht zu verhelfen. In letzter Konsequenz bedeutet eine solche Macht eine Reduzierung. Ein Durchbrechen dieses Mechanismus würde heißen, Macht von Erotik unabhängig zu machen. Dann aber würde das Bild der Femme fatale verändert werden; Erotik ist ihr Mittel zum Zweck der Übermächtigung und definiert ihre Darstellung. Es besteht eine kausale Verbindung, weshalb die Einheit für das Bild der Femme fatale bestehen muss. Allerdings kann die Erotik gebrochen werden. Wenn sie dahingehend verändert wird, dass eine voyeuristische Genusshaltung schwerfällt, wird die Machtstruktur durchkreuzt. Dann kann das ‚subversive Potential‘ der Femme fatale wirken.⁸²³

Hannah Höch gibt hierfür mit *Dompteuse* ein eindringliches Beispiel: das Zusammenfügen weiblicher und männlicher Körperteile stört das Lustempfinden eines konsumierenden, männlichen Betrachters. Mit einem Collage-Schnitt destruiert Höch den vollkommenen Frauenkörper, damit aus dem Fragment innovative Geschlechterbilder entstehen können. Auch Marta Hegemann stört weibliche Erotik, obwohl sie sie zugleich mit einem tief dekolletierten und kurzen Kleid betont. Hier stößt sich der männliche Blick an dem Glatzkopf und Armstumpf. Hannah Nagel schließlich

⁸²² Rhode. In: ders. (Hg.) (2000), 277.

⁸²³ Laura Mulvey wendet die Überlegung zu Frau und Erotik auf den Film an und kommt zu dem vergleichbaren Schluss, dass die gewohnte Sichtweise gebrochen werden müsse, um die Bestätigung des männlichen Egos, die er durch die weibliche Inszenierung erfährt, zu destruieren und weibliche Erotik neu zu definieren: „Die Alternative ist die Spannung, die wir empfinden, wenn wir die Vergangenheit, ohne sie abzulehnen, zurücklassen, über abgegriffene oder unterdrückerische Formen hinausgehen und es wagen, mit gewohnten angenehmen Erwartungen zu brechen, um zu einer neuen Sprache des Begehrens zu gelangen.“ Mulvey. In: Nabakowski/Sander et al. (Hg.) (1980), Bd. 1, 33.

nimmt für ihre Frauenfiguren weibliche Erotik zurück, indem sie ihr Alter Ego in praktischer, aber wenig reizvoller Arbeitskleidung auftreten lässt. Dieses funktionale Erscheinungsbild allerdings lässt die Frage aufkommen, ob ihre Frauengestalten überhaupt noch als Femmes fatales wahrgenommen werden, wenn ihr Mittel, die Erotik, nicht zum Einsatz kommt.

Im Surrealismus wird sich ebenfalls gegen eine gefällige weibliche Erotik gekehrt. Hans Bellmer zum Beispiel bricht die Machtstruktur des Phantasmas durch die Körperfragmentierungen auf, weshalb Sigrid Schade ihn gegen den feministischen Angriff von Renate Berger verteidigt.⁸²⁴ Nicht pathologischer Destruktionstrieb, sondern der Drang, aus alten idealistischen Abbildtheorien auszubrechen, bedinge die Zerstückelung. „Seine Bilder repräsentieren weder eine bestimmte, noch eine Idealfrau, noch reflektieren sie perverse Wünsche pathologischer Provenienz.“⁸²⁵ Im Hinblick auf die Femme fatale wird man im Werk Bellmers allerdings nicht fündig. Seine Konstruktionen erstarren zu handelsunfähigen Puppen. Auch André Masson antwortet den reaktionären Vorstellungen weiblicher Repräsentation mit der Destruktion von Form und Ganzheit des weiblichen Körpers. Anders aber als Bellmer integriert Masson weibliche Bedrohlichkeit und lässt die Frauengestalten aktiv agieren, wodurch sie in der Tradition der Femme fatale stehen. All diese Werkbeispiele implizieren eine Form von Erotik, doch ist sie nicht die erwartete, gewohnte, angenehme, sondern eine neuformulierte, subversive und aufrührerische. Sie macht Platz für emanzipative Facetten, was Höch, Hegemann, Nagel oder Masson anhand ihrer Darstellungen demonstrieren. Trotzdem ist die Femme fatale hier noch immer zum Objekt verdammt: in der Kunst geschaffen und festgelegt und vom Betrachter angeschaut.

Die Eindeutigkeit wird mit der feministischen Kunst aufgehoben. Subjektivität wird propagiert, die dadurch artikuliert wird, dass die Frauenfiguren sich aktiv zeigen: VALIE EXPORT schreitet durch die Kinoränge, Niki de Saint Phalle und Ulrike Rosenbach schießen und die Nanas tanzen. Dazu wird Individualität betont und ein Fokus auf den Blick gelegt, der in der Regel den Betrachter trifft und somit einen unbehelligten Voyeurismus unterbindet.

Entgegen der Kunst des beginnenden 20. Jahrhunderts wird hier an der Femme fatale das erotische Element nicht aufgebrochen oder unterbunden, indem Ganzheit demontiert oder Männlichkeit appliziert wird. Stattdessen sind die Frauen der Künstlerinnen unversehrt, betont weiblich sowie häufig nackt oder teilweise entblößt. Damit weibliche Erotik die Frau nicht degradiert, erhält sie in der feministischen Kunst eine andere Wertung – nicht als eine Inszenierung für den Mann wird sie gedacht, sondern als Teil weiblicher Identität. Natürlichkeit ersetzt eine für die

⁸²⁴ Vgl. Berger. In: dies./Hammer-Tugendhat (Hg.) (1985), 173-178.

⁸²⁵ Schade. In: Barta/Breu et al. (Hg.) (1987), 253.

Lustbefriedigung, männlich instrumentalisierte Erotik. Sexuelle Selbstbestimmung und Befriedigung weiblicher sexueller Bedürfnisse wird energisch eingefordert, da die Feministinnen, wie Lynne Segal für die 1960er Jahre resümiert, eine Verbindung zwischen unterdrückter Sexualität und gesellschaftlicher Machtlosigkeit annahmen.⁸²⁶ Die Besinnung auf die eigene Sexualität neben der Diskussion von Frauenrollen rückt die *Femme fatale* wieder in den Fokus künstlerischen Geschehens, da in ihr per se eine ausgeprägte Sexualität angelegt ist, die sich bildlich schon im *Fin de Siècle* autorerotisch auf die eigene Lust ausgerichtet zeigt. Die *Femme fatale* vertritt das Gegenbild zu dem sexuellen Kodex, „daß die Sprache der Sexualität, des Fickens, Aktivität und Kontrolle immer den Männern zuwies, Passivität und Hingabe dagegen den Frauen. Sie [die Sprache der Sexualität] war daher geeignet, die Machtbeziehung zwischen Männern und Frauen in der Welt zu symbolisieren. Es war die reinste Form einer sexistischen Vorstellungswelt: der dominierende Mann und die sich unterwerfende Frau.“⁸²⁷ Dagegen trifft auf die *Femme fatale* vielmehr das zu, was Jaqueline Rose für eine sich über ihre Sexualität bewusste Frau feststellt: „Eine Frau, die in unmittelbarem Kontakt mit ihren eigenen kraftvollen sexuellen Möglichkeiten ist, kann es sich nicht länger gefallen lassen, daß man ihr einreden will, sie sei im Grunde passiv und masochistisch und sie werde echte Erfüllung nur in der Unterordnung unter Männer finden. [...] Nachdem sie endlich die Realität ihrer eigenen Macht erkannt hat, würde sie sich nie wieder davon trennen.“⁸²⁸ So ambivalent die *Femme fatale* ist, so gespalten wird im Feminismus auf sie reagiert: sie wird angefeindet, wenn ihre Darstellung zum Lustobjekt tendiert, ist aber zugleich attraktiv wegen seines selbstsicheren sexuellen Bewusstseins.

Dass der künstlerische Feminismus nicht nur den eigenen nackten Körper in einer Aktivität und Selbstbezogenheit herausstellt, sondern darüber hinaus noch das bislang im Unsichtbaren geschützte weibliche Genital unbedeckt an die Oberfläche rückt und in den Mittelpunkt stellt, ist der nächste Schritt des Einforderns einer neuen Freiheit. Zugleich betont die Sichtbarkeit der Vulva weibliche Besonderheit im Sinne des Differenzfeminismus. Ihr Abbild in der Kunst setzt ein Gegengewicht zum bildlichen Übergewicht des männlichen Phallus. Vergleichbar dem männlichen Geschlecht soll die Vulva Symbolkraft erhalten. Schon zu Anfang des 20. Jahrhunderts war durch die nun breite Beinstellung der Frau auf das weibliche Genital und daraus folgend auf weibliches Selbstbewusstsein hingewiesen. Mit der feministischen Kunst wird durch die ‚vaginale Iko-

⁸²⁶ Vgl. Segal (1989), 111.

⁸²⁷ Ebd., 110.

⁸²⁸ Angela Hamblin, *The Suppressed Power of Female Sexuality*. In: *Shrew: Women's Liberation Workshop Paper*, Bd. 4, Nr. 6, Dezember 1972, 10. Zit. nach: ebd., 111.

nologie' ein Tabu gebrochen und nach Lisa Tickner das weibliche Anderssein gewürdigt. Die Konnotation von Inferiorität wird durch Stolz ersetzt.⁸²⁹ Dieses Herausstellen von Weiblichkeit entspringt der andersartigen Forderung der zweiten feministischen Welle:⁸³⁰ den Blick neben der politisch, sozialen und ökonomischen Situation auch auf den Körper und die Sexualität der Frau zu richten, um ein weibliches Bewusstsein und ein Bewusstwerden von weiblicher Identität zu gewinnen. „Insbesondere das Schaffen einer Bildsprache, die auf weiblichen Geschlechtsteilen basiert, stellte den Versuch dar, zur Bewußtseinsweiterung und Kräftigung des Selbstbewußtseins von Frauen beizutragen und auf diese Weise eine gesellschaftliche Veränderung herbeizuführen.“⁸³¹

Für feministische Künstlerinnen ist die Anwendung des weiblichen Körpers gleich einer „Rekuperation“⁸³², also eine Wiederaneignung des eigenen Körpers, der bislang Gegenstand männlicher Künstler war. Derweil ist die Nacktheit Rückbesinnung auf das Unverfälschte und Ausdruck davon, wie John Berger es formuliert, „man selbst zu sein“.⁸³³ Das künstlerische Vorgehen, den eigenen Körper als Medium einzusetzen, lässt ihn sprechen und schreibt ihm dadurch Subjektivität zu, die die Künstlerinnen dem Objektstatus der Frau in der Kunstgeschichte entgegensetzen. Der passiven weiblichen Aktdarstellung antworten die Künstlerinnen des Feminismus mit einem dynamischen und kraftvollen Aktionismus. Nacktheit, die Grund für die Kritik am klassischen Bild der *Femme fatale* ist, wandelt sich mit der feministischen Kunst zum Ausdruck von Identität und Selbstbestimmung. Unter dieser Interpretation von Nacktheit, die fernab von dem Bild des Befangenheit auslösenden, „wehrlos kauern den Körpers“⁸³⁴ ist, ebenso aber weit entfernt vom erotischen, verfügbaren Akt, kann die *Femme fatale* zu einem Modell weiblicher Emanzipation aufsteigen.

In den nachfolgenden Unterkapiteln werden Werke von Tom Wesselmann, Evelyne Axell und Bettina Rheims betrachtet und auf das Bild der Vulva zur Zweiten Welle des Feminismus geblickt.

⁸²⁹ Vgl. Tickner. In: Parker/Pollock (1987), 268.

Der Artikel ist erstmals 1978 in: *Art History* (Bd. 1, Nr. 2, Juni 1978, 236-251) erschienen.

⁸³⁰ Vgl. Kubitzka (1994), 45.

⁸³¹ Ebd., 46.

⁸³² Eiblmayr (1993), 137.

⁸³³ Vgl. Berger, John (1974), 51. Berger unterscheidet die Begrifflichkeiten Akt und Nacktheit. Im Akt „wird man von anderen nackt gesehen und doch nicht als man selbst erkannt. Ein nackter Körper muss als Objekt gesehen werden, um zu einem Akt zu werden. (Betrachtet man ihn als Objekt, fördert man damit seinen Gebrauch als Objekt.) [...] [E]in Akt wird zur Schau gestellt.“ Dementgegen bedeutet Nacktheit, „man selbst zu sein.“

⁸³⁴ Clark (1958), 3.

Die genannten Künstler/innen nehmen allesamt die Frau in stark sexualisierter Pose auf. Es wird erörtert werden, inwiefern sie Lustobjekt oder Emanzipationsmodell darstellen.

5.4.1 KONSUMIERTE SEXWARE (TOM WESSELMANN)

Tom Wesselmanns *Great American Nudes* sind das Gegenteil von einem weiblichen Ausdruck sexueller Selbstbestimmung: absolut fremdbestimmt und verfügbar für männliches Begehren. Tom Wesselmann überspitzt das Bild der verfügbaren Frau so stark, dass die Frauenfiguren zum bloßen Konsumartikel werden. In diesem Zustand sind sie handlungsunfähiges Objekt und widersprechen dem Bild der *Femme fatale*.

Weil Wesselmann aber Rudimente des populären Frauenbildes in seine Kompositionen einbezieht, lässt er beim Anblick dieser Lustobjekte auch an die *Femme fatale* denken und leitet damit eine Diskussion über dieses tradierte Frauenbild ein. Es stellt sich die Frage, ob in der extremen Übertreibung Karikierendes angelegt ist, wie es bei dem Künstler des *Fin de Siècle* Félicien Rops oder dem zur Zeit der Weimarer Republik schaffenden Otto Dix der Fall war.

Ähnlich der *Femme fatale* zu Ende des 19. Jahrhunderts scheinen Wesselmanns *Great American Nudes* lediglich Bildvorlage für eine erotische Inszenierung von Weiblichkeit zu sein. Der männliche Künstler bedient sich des Objekts Frau. Sexuelle Reizpunkte (Brustwarzen oder der sinnlich geöffnete Mund) werden demonstrativ akzentuiert, so wie schon Edvard Munch, Franz von Stuck oder Gustav Klimt bei *Madonna*, *Sünde* und *Judith* Erotik betonen. Die historischen Pendantes aber tragen Titel, die sie als *Femme fatale* erklären. Wesselmann dagegen gibt der Einzelnen aus der Serie der *Great American Nudes* nur in Ausnahmefällen einen persönlichen Namen wie *Helen*, 1966, ohne deswegen ihr Erscheinungsbild individuell zu gestalten. Der kategorische Titel beinhaltet alle benötigte Information: „Great American“ verweist auf die ökonomische Stärke der amerikanischen Konsumgesellschaft,⁸³⁵ „Nude“ benennt das Sichtbare: die Nackte, bzw. den Akt – mehr Qualitäten besitzt die Frau hier nicht.

Die Akte wirken arrangiert gleich dem dekorativen Interieur. Ihre Nacktheit macht sie in diesen Beispielen zum Objekt und drückt ihre Unterwerfung aus, gemäß der Aktbestimmung von John Berger: Im Akt „wird man von anderen nackt gesehen und doch nicht als man selbst erkannt. Ein

⁸³⁵ Vgl. Prange. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter (11/2000), 41.

nackter Körper muss als Objekt gesehen werden, um zu einem Akt zu werden. (Betrachtet man ihn als Objekt, fördert man damit seinen Gebrauch als Objekt.) [...] [E]in Akt wird zur Schau gestellt.“⁸³⁶

Warenhaft nummeriert Wesselmann die Frauenfiguren durch – eine Betitelung, die auch von Cindy Sherman getroffen wird – und negiert in den Darstellungen Persönlichkeitsmerkmale, indem seine Akte weder Augen noch Nasen besitzen. Die Körper werden flächenhaft modelliert, die Münder stilisiert und die Frisuren sind schablonenartig.

Wesselmann *Nudes* agieren nicht. Sie liegen, auf dem Bett oder dem Sofa, in abwartender Haltung. Immer schneiden Bildrand oder Gegenstände die Figur an, so dass entweder Füße und/oder Hände fehlen. Damit ist die Frauenfigur bloß Fragment, wodurch der Eindruck von Handlungsunfähigkeit potenziert wird. Die liegende Position scheint gar nicht anders möglich und Verfügbarkeit der Frauen zwangsläufig.

Auf die Inszenierung des Frauenbildes der *Femme fatale* wird gleich einer Erinnerung zurückgegriffen. Anleihen wie das Leopardenfell in zum Beispiel *Great American Nude No. 57*, 1964, *Great American Nude No. 92*, 1967 oder *Great American Nude No. 94 1/2*, 1967 verweisen auf ihre Attribute und auf die ursprünglich von ihr ausgegangene Gefahr, die aber bei diesen Frauengestalten verloren ist. Selbst die Raubkatze ist durch die Reduzierung auf ihr bloßes Fell nur noch tote Oberfläche, lediglich dekorativ. Das darauf liegende Modell übernimmt diese Leblosgkeit und ist selbst bloß glatte, strukturlose Fläche. Charakterlosigkeit und infolgedessen das Dasein als leere Projektionsfläche zeichnen sie aus. Wenn auch die Nacktheit, die Erotik und die Raubkatzenattribute mit dem Bild der *Femme fatale* konnotiert sind, bestätigt die weibliche Gestalt diese nicht.

Indem Wesselmann den Blick unwirksam macht, da er auf Augen verzichtet, unterstreicht er im Umkehrschluss zugleich dessen herausragende Bedeutung. Der Blick der Frau kann einen Objektcharakter durchbrechen, wenn er sich hinterfragend, provozierend oder sieghaft auf den Betrachter richtet. Dann nämlich wird das Subjekt-Objekt-Verhältnis umgekehrt:⁸³⁷ „Aktöon wird vom Jäger zum Gejagten, der Voyeur ist immer potentiell – auch der Erblickte. Gegenüber dem Bild, das sich ihm ‚zu sehen gibt‘, ist der Betrachter nur scheinbar von der Bedrohung entlastet, selbst

⁸³⁶ Berger, John (1974), 51.

⁸³⁷ Der Vergleich zu Edouard Manets *Olympia* (1863) zeigt die Wichtigkeit des sehenden Blicks. „Man gierte zwar lüstern nach dem Fleisch – suchte dies jedoch in alle möglichen Rollen zu verkleiden und damit der öffentlichen Diskussion zu entziehen. Manets *Olympia* verweigert sich mit ihrem direktem Blick diesem Versteckspiel – sie zeigt unbarmherzig die Rolle, die ihr die Männer zuweisen, und beweist damit umgekehrt die Macht, die sie über jene ausüben kann.“ Schmidt-Niemeyer. In: Fritsch-Rößler (Hg.) (2002), 245.

„Bild“ zu werden.“⁸³⁸ Mehr noch, der weibliche Blick kann ein kastrierender sein, was seine besondere Bedeutung für die *Femme fatale* erklärt. Sobald der Blick der *Femme fatale* den sie Anblickenden trifft, ist er todgeweiht; war der ungesehene Aktäon noch das die Situation beherrschende Subjekt, der die badende Artemis/Diana beobachtet, kehrt sich das Verhältnis mit dem Erblicken des Voyeurs um und der Betrachtende wird zum der Strafe erlegenen Objekt: „Der Voyeur, Aktäon, der als Blick dem kastrierenden Blick zu entgehen sucht, wird selbst zum kastrierten, vom Tod bedrohten Subjekt.“⁸³⁹ Das Lenken des männlichen Blicks durch den weiblichen lässt auf ein Beherrschen der Situation schließen, wie etwa bei VALIE EXPORT. Selbstsicherheit und Selbstbehauptung sind ihm zu entnehmen und er verweist, wenn er herabblickt, auf weibliche Überlegenheit, falls kein situativer Kontext im Bild davon erzählt. Schon bezüglich Oscar Wildes *Salome* betont Carola Hilmes die herausragende Bedeutung des Blicks, wenn sie die Geschichte Salomes als eine tödlicher Blicke tituliert und damit die Gefährlichkeit des Anschauens herausstellt.⁸⁴⁰ Durch das Negieren der Augen löscht der Pop-Art-Künstler also auch diese letzte Möglichkeit der Machtartikulation aus. Die Blicklosigkeit macht die Frauenfigur mit den Gegenständen des Interieurs im Bild austauschbar, die die Bildmotive einigende Flächigkeit schaltet sie gleich. Der dingliche Charakter ist augenscheinlich.

Gegenüber der Zurücknahme von Individualität oder bedrohlichem Charakter, ist die Erotik im Bild verstärkt. Nicht nur sind die Modelle entkleidet, die Nacktheit wird überdies pointiert, indem ein veränderter Hautfarbton einen Bikinirand nachzeichnet, der die Nichtexistenz von Bekleidung demonstriert. Farbliche Akzentuierungen der Brustwarzen, des Schambereichs oder des Scheideneingangs und des Mundes unterstützen die Erotisierung der Szene. Fast greifbar ist die Dargestellte stets nah an den Bildrand gerückt. Phallische Stillleben mit Früchten, Blumen und Vasen in zum Beispiel *Great American Nude No. 57*, 1964, oder *Great American Nude No. 92*, 1967, dienen als Hinweis auf Sexualität.

Wesselmann agiert mit Schlüsselreizen, von denen er anzunehmen scheint, dass der männliche Betrachter wie ein konditioniertes Tier darauf reagieren wird. „Die Frau als Sexualobjekt besteht für Wesselmann aus einem System gesellschaftlich sanktionierter Symbole, auf die der (männliche) Betrachter wie der Pawlowsche Hund reagiert.“⁸⁴¹ Nach Tobias Lander lege diese Demaskie-

⁸³⁸ Eiblmayr (1993), 34.

⁸³⁹ Ebd., 37. Hier ist es korrekter das letztbenannte ‚Subjekt‘ durch ‚Objekt‘ zu ersetzen, da Aktäon angeschaut wird.

⁸⁴⁰ Vgl. Hilmes (1990), Kap. IV: Oscar Wilde: ‚Salome‘, eine Geschichte tödlicher Blicke.

vgl. auch bezüglich der Wichtigkeit des Blicks im Wildeschen Drama: Althaus. In: Mühlhng (Hg.) (2014), 14f.

⁸⁴¹ Lander (2012), 219.

nung von männlicher Triebbestimmtheit, die Unfreiheit und Beschränkung bedeutet, auch des Künstlers Position zu dem verbreiteten Frauenbild offen, die also letztlich kritisch sei.

Wegen der übermäßigen Zuspitzung von Objektivität, die bildlich in jeglicher denkbaren Form ausgedrückt wird, zwingt sich angesichts der *Nudes* von Tom Wesselmann die Überlegung zu einer satirischen Grundidee auf. Die Reduzierung der Frau auf den Machtbereich des Bettes („Im Bett und nur im Bett wird die Frau gefährlich“⁸⁴²), aus der ihre gänzliche Entmachtung folgt, würde dann im Sinne einer Persiflage als Kritik auftreten.

Die Übertreibung, die von der Stärke der weiblichen Herabsetzung der ‚doppelten Degradierung‘ von Allen Jones gleichkommt, provoziert angesichts der *Great American Nudes* ein Aufbegehren. Zugleich übersteigt die extreme Form eine Ernsthaftigkeit und eine bittere Lächerlichkeit gewinnt Raum. Die Maßlosigkeit – sowohl der Darstellung, als auch der Anzahl der Bilder – zwingt zur Reflexion des Stereotyps und kommentiert das Vergnügen, das im erotischen Motiv des weiblichen Akts gesucht wird.⁸⁴³ Somit gilt für Wesselmanns Fraueninszenierungen gleiches wie Sigrid Schade für Cindy Sherman konstatiert: „Die Repräsentation der Frau als Projektion des begehrenden männlichen Blicks ist eher eine Repräsentation des Blicks als des Weiblichen.“⁸⁴⁴ Demzufolge würde weniger eine persönliche Einstellung Wesselmanns dokumentiert als mehr eine männliche Sichtweise von der Frau oder eine allgemeine männliche Wunschvorstellung reflektiert werden.

Die *Great American Nudes* spielen auf ein Frauenbild wie das der *Femme fatale* an, das in der historischen Version vor allem Träger von männlichen sexuellen Wünschen und Ängsten ist. Sie decken ihren Objektcharakter auf und beweisen bildlich, dass die „Veralltäglichung [...] den Mythos soweit entleert [hat], daß er nun schadlos konsumierbar geworden ist.“⁸⁴⁵ Wenn die *Femme fatale* um ihre Handlungsfähigkeit gebracht wird, büßt sie die Möglichkeit ein, Macht geltend zu machen. Dann bleibt ihr allein eine Erotik, die in der Passivität und Entseelung einer Sexpuppe gleichkommt. Jegliche Fatalität ist eliminiert.

⁸⁴² Gauthier (1980), 212.

⁸⁴³ Vgl. Prange. In: Kunsthistorische Arbeitsblätter (11/2000), 41.

⁸⁴⁴ Schade. In: Conrad/Konnertz (Hg.) (1986), 239.

⁸⁴⁵ Hilmes (1990), XV (Vorwort).

5.4.2 SEXUELLE SELBSTBESTIMMUNG (MARGARET HARRISON, EVELYNE AXELL, BETTINA RHEIMS)

Dem Ausdruck von sexueller Fremdbestimmung der männlichen Pop Art-Kollegen zum Trotz, exponiert Margaret Harrison weibliche sexuelle Selbstbestimmung. *Little Woman at home*, 1971, erhebt unmissverständlich breitbeinig mit entblößtem, aber durch Stacheldraht und Nieten gesichertem Genitalbereich den alleinigen Anspruch auf das eigene Geschlecht. Hierzu wird das in der Regel sexistisch gewertete Motiv des Pin-ups umgedeutet zu einer feministischen Terroristin,⁸⁴⁶ die Chauvinismus attackiert, auch indem sie über Ikonen der männlichen Pop Art-Kollegen wie Andy Warhols Kultmotive der Brillo-Boxen oder der Siebdruck-Banane triumphiert. Aus dem Ikonenstatus setzt Harrison diese Motive wieder zu Dingen herab und ordnet sie sich unter – ein Vorgang, der in der bildenden Kunst sonst der Frau wiederfährt. So stellt *Little Woman at home*, 1971, den Fuß auf eine Brillo Box, während sie mit dem linken Arm eine übermannsgroße Kerze hält, die einen Phallus verkörpert. Die Frauenfigur ist mit einem Helm, einer metallenen Korsage und metallenen hochhakigen Stiefeln ausgestattet. Die Farben der US-amerikanischen Flagge, Rot und Blau, finden sich in den Strümpfen, den Handschuhen und in der Armbekleidung wieder.

Durch den nackten, aber wie eine Festung geschützten Genitalbereich ist das Recht kenntlich gemacht, die eigene Sexualität selbst zu bestimmen. Diese Forderung wird 1978 in Birmingham durch die nationale Frauenbefreiungskonferenz als die ausdrücklich wichtigste Forderung der Frauenbewegung beschlossen. Ihr gegenüber sollten alle anderen Forderungen zurücktreten.⁸⁴⁷

Die bekannte Herrscherpose sieht eigentlich das Bein auf stufenhöhe aufgestellt vor, hier aber ist der Gegenstand kniehoch, so dass dadurch erst die Vulva sichtbar wird. Die Schamlippen sind für den Betrachter gut zu erkennen. Damit stehen Triumphhaltung und Vulva in direktem Zusammenhang sowie Brillo-Box und weibliches Genital in Beziehung zueinander. Das Verhältnis allerdings ist unausgewogen: das Warhol-Zitat ist unterlegen, die Vulva überlegen. Demzufolge thematisiert diese Komposition ein Zurückerobern des eigenen weiblichen Geschlechts aus seiner Verdinglichung in der männlichen Kunst im Speziellen und aus dem männlichen Wirkungsbereich im Allgemeinen.

Anders als der Titel erwarten lässt, blicken wir hier nicht auf ein kleines Heimchen am Herd, sondern auf eine muskelbepackte, streitbare Amazone. Der Phallus zu ihrer Seite ähnelt neben einer

⁸⁴⁶ Vgl. Minioudaki. In: Sachs/Minioudaki (Hg.) (2010), 90.

⁸⁴⁷ Vgl. Segal (1989), 129.

Kerze, von deren Spitze Wachstropfen laufen – eine Anspielung auf das männliche Ejakulat, das sich hier kraftlos und träge fortbewegt – einer Bombe, welche die Frauenfigur droht einzusetzen.

Evelyne Axells Werke weisen formale wie inhaltliche Ähnlichkeiten zu denen der männlichen Pop Art-Kollegen auf, insbesondere gilt dies für die *Great American Nudes* von Tom Wesselmann. Ihre siebdrucktypische Konturmalerei greift die Form auf, die erotische Inszenierung von weiblicher Nacktheit den Inhalt.

Bezüglich der Technik aber täuscht der erste Eindruck. Axell spielt mit dem Trugbild. Dem signifikanten Druckverfahren entgegengesetzt entwickelt die Künstlerin einen eigenen Stil, der die Ähnlichkeit zum Siebdruck gewährt und sucht, aber kein Druckverfahren ist. Stattdessen weist er typische und wiedererkennbare Spezifika auf.⁸⁴⁸ Damit widersetzt sie sich dem Diktat der Pop Art, die individuellen Spuren des Künstlers in den Werken unkenntlich zu machen und hebt ihre künstlerische Einzigartigkeit hervor.⁸⁴⁹ Darüber hinaus lassen sich vielfach ihre eigenen Gesichtszüge identifizieren,⁸⁵⁰ wodurch Axell neben ihrer künstlerischen Individualität auch ihre persönliche zu erkennen gibt und unterstreicht.

Auch in Axells Kunst posiert das Pin-up. In der weiblichen Auseinandersetzung aber erscheint dieses schematische Weiblichkeitsbild nicht als Lustobjekt, sondern als Bild einer sexuell- sowie selbst-bewussten Frau.⁸⁵¹ Es handelt sich um aktive Persönlichkeiten, denen die Befriedigung ihrer eigenen Lust wichtig ist. Unter ihrer Feder erlangen die Lustobjekte der männlichen Künstler endlich Sinnlichkeit, Beseeltheit, Subjekthaftigkeit, Selbstbewusstsein und Eleganz und unterlaufen damit einen bloßen Dingwert.

Schablonenhaftes Pin-up einerseits und Individualität andererseits verbinden sich und decken durch diese Synthese von scheinbar Unvereinbarem das Konzept von der Frau als Bild auf. Der Prozess ist die Umkehrung des Vorgehens Cindy Shermans. Wo Sherman Individualität hinter Austauschbarkeit und Masse verbirgt, setzt Axell der Austauschbarkeit und Masse Individualität entgegen, indem sie ein Frauenschema wie das Pin-up mit ihren persönlichen Gesichtszügen ver-

⁸⁴⁸ Vgl. Kempkes. In: Kunsthalle Wien/Matt/Stief (Hg.) (2010), 51.

⁸⁴⁹ Vgl. Held/Schneider (1993), 414: „Waren die malerischen Gesten der Action painting als Äquivalente der persönlichen, nicht transzendierbaren Präsenz des Künstlers gedacht, so verweigern die Maler der 60er Jahre [...] darüber hinaus jegliche Subjektivität der Bildsprache. Weder bewerten sie den Gegenstand durch den Kontext, in den sie ihn stellen, noch transformieren sie seine optische Erscheinung durch die persönliche Pinselschrift. [...] Mit diesem demonstrativen Verzicht auf künstlerische Einmaligkeit kapitulieren die Pop-artists und die Fotorealisten vor der ästhetischen Übermacht der industriell hergestellten Bilderflut. Sie machen das Ausmaß der Verdrängung, der Marginalisierung und Chancenlosigkeit von individueller Kreativität und scheinbar unmittelbarer Subjektivität bewußt.“

⁸⁵⁰ Vgl. Minioudaki. In : Kunsthalle Wien/Matt/Stief (Hg.) (2010), 143.

⁸⁵¹ Vgl. ebd., 142.

sieht.⁸⁵² Axell und ihre Kolleginnen untergraben „[d]urch die Vorführung stereotyp weiblicher oder übertrieben sexuell aufreizender Posen [...] die sexistischen Klischees der Pop Art, indem sie diese parodierten. Indem sie ihre künstlerische Praxis am Topos ‚Frau als Bild‘ ausrichteten, verfolgten sie eine strategisch narzisstische Subversion der Verdinglichung der Frau in der Hoch- wie in der Popkultur, um Anspruch auf ihren Geist und ihren Körper zu erheben.“⁸⁵³

Eine allein auf sich bezogene Lust demonstriert Axell mit *L'Amazone*, 1969. Eine nackte Frau mit geschlossenen Augen, leichtgeöffnetem Mund und sinnlich dezent auf die Seite gelegtem Kopf führt ihre Arme zwischen die eigenen Schenkel. Die Handflächen sind nach außen gedreht zu einer unnatürlichen Arm- und Handhaltung verdreht. Die Nähe der Hände zum weiblichen Geschlecht lässt die Penetration mithilfe der eigenen Finger annehmen. Der Schambereich ist mysteriös in tiefem Schwarz verschattet, von wo aus auch die Hände über die Spitzen die dunkle Farbe aufnehmen, um über die Handgelenke zu den Armen den Farbton in ein helles Blau changieren zu lassen.

Die genussvolle Selbstversunkenheit, die aus dem Gesichtsausdruck spricht, wiederholt hier die Darstellungsart, die schon im 19. Jahrhundert bildlich den weiblichen Orgasmus ausdrückt. Mischkorrespondieren Edvard Munchs *Madonna*, Gustav Klimts *Judith*, Franz von Stucks *Sünde* und von den jüngeren Beispielen des Surrealismus Félix Labisses *Le Bonheur d'être aimée*. Die Ichbezogenheit mindert auch bei den historischen Vorbildern den Eindruck einer akuten Gefahr. Doch bedeutet sie langfristig eine Bedrohung für das patriarchale System, da aus der körperlichen eine mentale Selbstliebe entstehen kann. Weibliche Masturbation durchbricht die Vorstellung einer sexuellen Abhängigkeit vom Mann, so dass Feministinnen bestrebt waren, Frauen die Möglichkeiten aufzuzeigen, eigenhändig zum Orgasmus zu gelangen.⁸⁵⁴ „[U]nsere eigene Erregung selbst steuern zu können, symbolisiert, im Besitz des eigenen Körpers zu sein, und ist ein sehr

⁸⁵² Insbesondere Pauline Botys Ansatz passt mit dem Cindy Shermans überein. Vgl. Minioudaki. In: Sachs/dies. (Hg.) (2010), 137: „The sexual politics of Boty's feminine posing are more explicitly performed in works where she duplicates the sexy poses of her models, from Marilyn suggestively biting her pearl necklace in one of two lost paintings of Marilyn, seen in a photograph taken by John Aston, to the girl undressing herself in *Tom's Dream*, in a photograph taken by Ward. By enacting their desirable bodies through her own, she points to her work as its artist/producer at the same time that she adopts the role of the model, while above all recovering the female body for her own proto-feminist defense of female desire and desirability. But by mimicking their sexy poses (as in Irigay's understanding of mimicry) she also laughs as loud as she can before the prescribed gender roles for women in both art and popular culture.“ Wie Sherman schlüpft auch Boty in Weiblichkeitsrollen, allerdings ohne sich durch eine Maskerade unkenntlich zu machen.

⁸⁵³ Minioudaki. In: Kunsthalle Wien/Matt/Stief (Hg.) (2010), 143.

⁸⁵⁴ Vgl. dazu Segal (1989), 124ff.

wichtiger Schritt zur Freiheit.⁸⁵⁵ Bei *L'Amazone* verdecken im Unterschied zu den historischen Vorbildern die Arme dieser Pop-Art-Frau zum Teil ihren nackten Oberkörper, so dass der freie Blick darauf verhindert wird. Wegen der farblichen Akzentuierung und der verdrehten Haltung ziehen sie die Aufmerksamkeit auf sich. Das farbliche Aufsteigen lässt ein Durchfließen des Körpers mit orgastischer Lust assoziieren. Die verrenkte Armhaltung erinnert an Bilder von Charcots Hysterikerinnen, deren Spastiken auch mit sexueller Libido, deren Befriedigung oder Unbefriedigung verbunden werden. Wie schon im Surrealismus ist der Hinweis auf die Hysterikerin hier mit einer Befreiung verbunden, mit dem hysterischen Ausbrechen aus Verhaltenskodexen.⁸⁵⁶ Da die Richtung der Arme sich bei den Handgelenken ändert, sie dort aber zusammenkommen, zeichnen sie die Form eines Xs nach, das hier an seinem zentralen Punkt auf das Zentrum der Lust, der Vagina, hinweist. Sie selbst bleibt ungesehen, im Dunklen vor Blicken geschützt.

Ein Mann ist nicht existent und wird auch im Betrachter nicht gesucht, was die geschlossenen Augen ausdrücken. Der Titel kündigt bereits die Nichtanwesenheit von Männern und deren Irrelevanz an, sind doch Amazonen der Legende nach ein männerlos lebendes Volk. Axell legt diese Arbeit weniger auf die kriegerische Seite der Amazonen an als vielmehr darauf, dem Mann den Entzug seines angenommenen Hoheitsgebietes der sexuellen Penetration zu demonstrieren. Hier wird sexuelle Befriedigung ohne männliches Zutun erfahren und damit seine Überflüssigkeit visualisiert.

L'Olisbos du peintre, 1971, deutet ebenfalls auf den Akt weiblicher Masturbation. Anstatt des männlichen Penis ist es der Pinsel, der zur vaginalen Befriedigung verwendet wird. Ein solcher Akt kommt einer zweifachen männlichen Kastration gleich: Erstens ist der männliche Penis für sexuelle Lust abdingbar und zweitens wird die männliche Sphäre künstlerischen Schaffens okkupiert. Die Frau ist nackt, breitbeinig sitzend dem Betrachter zugewendet, die Vagina klafft kräftig rot innerhalb des Schwarzes der Schambehaarung. Große, runde Brillengläser verdecken die Augen, trotzdem spürt der Betrachter ihren Blick auf sich. Die entspannt an den Kopf gelegte Hand zeugt von einer für die Frau natürliche Situation, obschon sie dem Betrachter ihre Vagina darbietet. Die Zurschaustellung des sonst verborgenen weiblichen Geschlechts zieht kein schüchternes

⁸⁵⁵ Shere Hite, *The Hite Report* (1976). Zit. nach: ebd., 126.

⁸⁵⁶ Vgl. Eiblmayr. In: dies./Snauwaert et al. (Hg.) (2000), 24: „In einem Teil der feministischen Literatur und Theorie erlebt die Hysterikerin in den siebziger Jahren eine erneute Mythisierung. Vergleichbar jener durch die Surrealisten, wurde sie nun für die feministische Revolte in Anspruch genommen. Dies geschah im Rekurs auf einen 'authentischen', jenseits der Verdrängung georteten, weiblichen Körper, der 'der Frau' ihr subversives Potenzial garantierte.“

Genieren nach sich, sondern macht das Beherrschen der Situation deutlich, in welcher die Agierende um den Blick des Betrachters weiß und ihn frech auf ihn zurückwirft.

Die Pop Art aus Frauenhand zerstört das Dogma des Entweder/Oders, das der scheinbaren Unvereinbarkeit von weiblicher Erotik und feministischem Anspruch gilt.⁸⁵⁷ Evelyne Axell, Dorothy Iannone und Pauline Boty, die ‚Bad Girls‘ der Pop Art,⁸⁵⁸ heben in ihren Arbeiten den weiblichen Körper hervor und knüpfen diesen an eine selbstbewusste und unbefangene Sexualität.

Sie gelten als ‚profeministisch‘⁸⁵⁹ – mittels ihrer Kunst stehen sie für sexuelle Befreiung und weibliche Lust ein und überschreiten in ihren Werken gesellschaftliche Konventionen und Beschränkungen. Weibliches Selbstbewusstsein bedeutet hier, anders als zu Anfang des 20. Jahrhunderts, nicht eine Vermännlichung, die in einem maskulinen Auftreten der Frauenfigur sich artikuliert. Es bedeutet bewusst das Selbst, nämlich Weiblichkeit, zu akzentuieren. Die geschwungenen Konturen unterstreichen Femininität, vermitteln Zartheit und Sinnlichkeit; gerade die Differenz der Geschlechter wird betont. Die Streitpunkte der aufkommenden zweiten Welle des Feminismus sind dem Bild der Pop-Art-Künstlerinnen ablesbar. Die Themen sind deckungsgleich: Sexuelle Revolution, feministischer Differenzansatz und weibliche Individualität.

Axell und auch Iannone versöhnen die Lust an der Darstellung eines erotischen, weiblichen Körpers mit einer gleichzeitigen Kritik daran, indem sie weibliche Sexualität aus der Welt des männlichen Konsums herauslösen und in den eigenen, weiblichen Handlungsraum integrieren. Der Objektcharakter der Frau wird kritisiert, während zugleich das Bild ihres erregten und nackten Körpers ein Mittel ist, ihre sexuelle Selbstbestimmung zu transportieren.⁸⁶⁰ „Axell gelang es, die appropriierte Erotik ihrer Popakte in Bilder selbstbewusster und poetischer Emanzipation zu verkehren.“⁸⁶¹

Eine Generation später fotografiert Bettina Rheims in ihrer Serie *Chambre Close* entblößte Frauen in erotisch aufreizenden Posen in der Kulisse eines Hotelzimmers und tritt damit eine wütende feministische Debatte los, die von Alice Schwarzer angeführt wird. Der sehr schmale Grat zwi-

⁸⁵⁷ Vgl. Nochlin. In: Sachs/Minioudaki (Hg.) (2010), 15.

⁸⁵⁸ Vgl. Minioudaki (2007), Überschrift.

⁸⁵⁹ Vgl. Minioudaki. In: Sachs/Minioudaki (Hg.) (2010), Überschrift; Kempkes. In: Kunsthalle Wien/Matt/Stief (Hg.) (2010), 51; Minioudaki. In: Kunsthalle Wien/Matt/Stief (Hg.) (2010), 139.

⁸⁶⁰ Vgl. Minioudaki. In: Kunsthalle Wien/Matt/Stief (Hg.) (2010), 143.

⁸⁶¹ Kempkes. In: Kunsthalle Wien/Matt/Stief (Hg.) (2010), 52.

schen Pornografie und Kunst entfacht die Diskussion.⁸⁶² Rheims veröffentlicht 1999 unter dem Titel *Femmes fatales* ein Portfolio für die vom STERN herausgegebene Bibliothek der Fotografie, in welchem sie Porträts berühmter Frauen des Medieninteresses wie zum Beispiel Madonna, Sharon Stone oder Cindy Crawford zeigt. Mit der Betitelung verweist Rheims auf die inhaltliche Richtung, wie die Fotografien verstanden werden sollen. Diese Tendenz gilt gleichwohl für die 1991 veröffentlichte *Chambre Close*-Serie.

In Rheims Fotografien sind spontane erotische Situationen inszeniert, in denen besonders die Geschlechtsmerkmale hervortreten. Drapierte Kleidung bildet nur den Rahmen für die nackte Vulva oder den entblößten Busen.

Die Posen aber sind ungewöhnlich: sie wollen nichts verbergen, stattdessen legen sie bloß. Ihre Direktheit irritiert. Hinzu kommt der Blick der Modelle, der in der Regel den Voyeur trifft, aber keinen wollüstigen Ausdruck einnimmt, stattdessen mehr durch seine Nüchternheit einen Tatbestand zu bezeugen scheint.

In *Chambre Close, 19 décembre, 1991 Paris* präsentiert sich eine junge Frau, auf einem Stuhl sitzend, zum Betrachter gerichtet. Den Oberkörper bekleidet ein floral ornamentiertes, ärmelloses Shirt. Der Unterkörper ist außer dem schwarzen Schuh am linken Fuß nackt. Ihrer Beine sind gespreizt, mehr noch, das rechte Bein ist in die Luft gestreckt und wird von der rechten Hand dort gehalten. Damit wird der Blick verstärkt auf die Vulva gelenkt. Sie markiert das Zentrum der Fotografie.

Chambre Close, 15 septembre, 1991 Paris weist eine vergleichbare Beinhaltung auf: das rechte Bein in die Höhe gestreckt und das linke angewinkelt, so dass auch hier das weibliche Geschlecht mitsamt der Schambehaarung der Betrachtung angeboten wird. Das erotische Moment ist hier auf zweierlei Weise gesteigert. Zum einen pointiert die Lichtführung durch einen Spotlight den nackten Körper im sonst verschatteten Raum, zum anderen ist die Position liegend, zudem auf dem Bett und regt dazu an, einen sexuellen Akt weiterzudenken. Im Vergleich zu *19 décembre* ist die Präsentation der Vulva weniger offensiv, da ihr Körper seitlich und nicht frontal zum Betrachter ausgerichtet ist. Ein rotes Kleid ist lediglich um ihre Taille geknöpft und betont damit mehr die Nacktheit von Brust und Geschlecht als dass es bedeckt. Die Arme sind hinter dem Kopf gekreuzt und erinnern in dieser Haltung an die ‚Warteposition‘ der *Nudes* von Wesselmann. Im Gegensatz zu denen aber besitzt diese Frau Ausdruck und bekundet Selbstbestimmung. Der eindringliche

⁸⁶² vgl. Schwarzer. In: EMMA, (6/1993).

Blick trifft auch hier den Betrachter mehr nüchtern als sich einer Lust hingebend, wie schon in *19 décembre*.

Chambre Close, 7 novembre, 1991 Paris zeigt das Modell nah an den Betrachter herangerückt, der Oberkörper bis zum Geschlecht füllt die gesamte Bildhöhe aus. Ein grüner Mantel ist um die Taille gegürtet und gibt durch die Bein- und Dekolletéöffnung das nackte Geschlecht und den rechten Busen preis. Die Brünette nimmt den Busen zwischen ihre Hände und unterstützt durch die Geste den Akt der Präsentation. Ihr Blick trifft auch hier den Betrachter. Wegen des leichten Lächelns, das den Mund umspielt, ist der Ausdruck weniger emotionslos als derjenigen der vorhergehenden Beispiele. Eine kokette Aufforderung scheint hier artikuliert zu sein. Nach Alice Schwarzer zeige diese Arbeit neben den anderen Fotografien der *Chambre Close*-Serie „die maskenhafte Darstellung einer Frau, ausgestattet mit den klassischen Fetischen pornografischer Klischees“⁸⁶³. Diese Fetische sind gleichzeitig die Lockmittel der *Femme fatale*, mit denen sie ihre Opfer verführt, wie auch Kees van Dongens *Femme fatale*, 1907, verdeutlicht. Vergleichbar der Darstellung in Rheims Fotografie präsentiert die Frau van Dongens ihre Brust, indem sie die Hand unterlegt und den Busen in die Höhe rückt. Der Blick fokussiert ebenfalls den Betrachter. Das Wissen um die Fetische stattet sie mit einer gewissen Macht und Selbstsicherheit aus. Sie sind ihre Waffe.

Alice Schwarzer wirft Rheims das Spiel mit der „Pseudo-Emanzipation“⁸⁶⁴ vor. Ihren Einbruch in die Männerdomäne der Pornographie verkaufe die Fotografin als Akt der Befreiung, der aber nach Schwarzer keiner sei: „Menschenverachtung bleibt Menschenverachtung und Pornografie bleibt Pornografie. Egal, ob sie von Männern oder Frauen produziert wird.“⁸⁶⁵. Die Feministin zieht aus der Betrachtung von *Chambre Close* den Schluss, dass „Machotum [...] keine Frage des biologischen Geschlechts [ist], sondern eine Frage der Machtverhältnisse und Skrupellosigkeit. Das gilt für eine Bettina Rheims in Paris nicht anders als für eine Teresa Orłowski in Hannover oder eine ‚blutige Brigyda‘ in Majdanek.“⁸⁶⁶

Während Schwarzer in den dargestellten Frauen ein degradiertes Objekt sieht, negiert Natalie de Ligt gerade diese Einordnung: „Die Frauen erscheinen nicht als sexuelles Objekt, vielmehr preisen sie sich selbst als lustvoll mit ihrem Körper Handelnde.“⁸⁶⁷

Der Streit darum, ob Lustobjekt oder nicht, wird geführt, weil Rheims Inszenierungen eben nicht eindeutig sind. Sie unterscheiden sich von denen Wesselmanns: Die Gesichter der Frauen bewei-

⁸⁶³ Schwarzer. In: EMMA, (6/1993), 33.

⁸⁶⁴ Ebd., 32.

⁸⁶⁵ Ebd., 33.

⁸⁶⁶ Ebd.

⁸⁶⁷ Natalie de Ligt. Zit. nach: Jean-Christophe Ammann. In: Bettina Rheims, Ein Raum im Museum (2000), 13.

sen Individualität oder wie Catherine Deneuve konstatiert: „Der Körper gibt sich hin, das Auge jedoch behält seinen eigenen Ausdruck, seine Freiheit, sein Leben. Auf diese Weise kann eine Aufnahme gewagt sein, ohne jemals schlüpfrig oder vulgär zu werden.“⁸⁶⁸ Zudem entsprechen die Posen nicht zwingend pornografischen Standards, so dass de Ligt sich die Frage stellt, weshalb man angesichts der Fotografien Rheims‘ als Voyeur nicht ‚auf seine Kosten komme‘. „Die bisweilen akrobatische Posen und Gesten sowie die Inszenierungen der Frauen insgesamt dienen keinem Zweck, außer sich selbst, der Lust am Experiment und jener an der momentanen Vorstellung, aus der die Pose mit erzeugt wird.“⁸⁶⁹ Dies steht im Kontrast zu der Definition des Lustobjekts, dessen durch den männlichen Künstler festgehaltene Posen allein dem Zweck dienen, des Betrachters Lust zu bedienen. Außerdem treffen bei Rheims die Blicke entschlossen den Betrachter, was ein kritisches Bewusstsein der Situation bezeugt und den Eindruck erweckt als würden die Dargebotenen die Aufmerksamkeit erstreben. Die Frauen scheinen sich in dieser Art präsentieren zu wollen. Folglich wären diese Fotografien Dokumente der Selbstbestimmung. Angesichts der Fotografien Rheims‘ passen Schlagworte, die zum Vokabular des Feminismus gehören und die zugleich im Femme-fatale-Kontext verwendet werden: sexuelle Selbstbestimmung, weibliche Selbstbehauptung und Individualität. Kritisch ist, dass sie mit der Akzentuierung weiblicher, erotischer Reizpunkte eine Ausdrucksweise bedienen, die sich nicht von tradierten erotischen Vorstellungen löst und den männlichen Bildkonsumenten anspricht. Sie führen nicht wie Axell seine Entbehrlichkeit vor. Vielmehr könnte er sich eingeladen fühlen, wenn auch unter ihrem Wohlwollen, nicht aus einem männlichen Nehmen heraus.

Die Diskussion um die Fotografien Rheims und die kontrastierenden Interpretationen von zum einen Lustobjekt und zum anderen Emanzipationsmodell decken die Nähe der gegensätzlichen Bestimmungen auf – beides wird in den Frauenfiguren gesehen.

Der Anspruch, sich nicht verstecken zu wollen, sondern weibliche Besonderheit zu akzentuieren und den eigenen Körper zurückzuerobern, lässt zum Mittel der Nacktheit greifen. Sobald die Frau aber nackt dargestellt oder abgelichtet wird, ist der Vorwurf, sie sei ein Lustobjekt, schnell zur Hand. Es sind nur Details, aber weitreichende, die das eine von dem anderen unterscheiden. Vor allem ist es die Mimik: Wesselmann und Rheims verdeutlichen je auf ihrer Weise die Wichtigkeit des Blicks. Macht einerseits das Auslöschen der Augen die Frau zum Lustobjekt, erhebt andererseits der selbstbewusst den Betrachter treffende Blick sie zum Ausdruck weiblicher Selbstbestim-

⁸⁶⁸ Deneuve. In: Kehayoff (Hg.) (1989), 9.

⁸⁶⁹ Natalie de Ligt. Zit. nach: Jean-Christophe Ammann. In: Bettina Rheims. Ein Raum im Museum (2000), 11.

mung. Der Mund, wenn er wie bei Wesselmann weit geöffnet ist, macht sie zur Sexpuppe, geschlossen hingegen, verleiht er eine Souveränität.

Wie Wesselmann baut auch Rheims ihre Fotografien auf der Grundlage des Lustobjekts auf, doch, wie die weibliche Erotik durch die feministischen Künstlerinnen eine Umwertung erfährt, schlägt auch Rheims mit ihrer Interpretation des Lustobjekts eine andere Richtung ein und verändert das Vorzeichen in ein positives. So resümiert Kim Levin zu der Retrospective von Bettina Rheims, dass „die weibliche Figur als Sexualobjekt [...] heute präsenter denn je zuvor [ist]. Das Merkwürdigste aber ist, daß sie zum bevorzugten Motiv für Künstlerinnen geworden ist, die sie ihren männlichen Kollegen, ob sensiblen oder unsensiblen, abspenstig gemacht haben. Was hier vielleicht wirklich erwähnt werden sollte, ist die bemerkenswerte Tatsache, daß sich ein neuer weiblicher Blick herausgebildet hat.“⁸⁷⁰

5.4.3 MIT STOLZ VORGESTELLT: DIE VULVA

Von den bereits betrachteten Werken, sind es VALIE EXPORT und die Pop Art-Künstlerinnen, die die Aussage von weiblichem Stolz auch über das Exponieren ihres Genitals vermitteln. Bei EXPORT verbindet sich mit dem Geschlecht in *Aktionshose Genitalpanik* zudem eine Bedrohlichkeit, dadurch dass seine Zurschaustellung mit dem Maschinengewehr gekoppelt ist. Die Drohgebärde oder Wehrbereitschaft, die die Waffe demonstriert, überträgt der Betrachter automatisch auch auf das exponierte Genital der Künstlerin. „By arming herself, then, she acted to illuminate the vulva’s complicated role as, at once a magnetic site of pleasure and an age-old target of attack, hence a source of fear and pain.“⁸⁷¹ Das dezidierte Offenlegen löst ein schüchternes Verbergen ab; EXPORT kehrt das die Kunstgeschichte prägende Bild der ruhenden nackten Frau, die schamvoll ihr Geschlecht verdeckt, um und präsentiert stattdessen eine angezogene Frau in Aktion, deren Bekleidung nur an der sonst züchtig verdeckten Stelle Nacktheit zulässt. Damit torpediert sie die gewohnten Sinnesfreuden des männlichen Betrachters.

EXPORTS Ansatz ist gegensätzlich zu dem von Suzanne Santoro oder Judy Chicago. Während EXPORT das fleischliche weibliche Genital unverfälscht enthüllt, verkünsteln Santoro und Chicago es. Santoro platziert Blüten neben Bildern von Vulven (*Placing a flower near the clitoris is a*

⁸⁷⁰ Levin. In: Bettina Rheims. Retrospective (2004), 23.

⁸⁷¹ Chave. In: The Visible Vagina (2010), 20.

mean of understanding its structure..., 1972), stellt sie also in diesen positiven Vergleich, lenkt zugleich aber von der Auseinandersetzung mit dem allein auf sich bezogenen weiblichen Genital ab. Chicago abstrahiert die körperliche Vulva in *The Dinner Party*, 1974-79 und löst sie ornamental auf. Beide Künstlerinnen betonen vor allem eine Schönheit der Vulva, die eine weibliche Sphäre affirmiert und dabei an fetischisierender Idealisierung grenzt.

Ebenso bloßgelegt wie bei EXPORT, aber kaum bedrohlich, erscheint das weibliche Geschlecht bei Dorothy Iannone. „Die abgebildeten Figuren tragen ostentativ, wie mittelalterliche Heilige, ihre stilisierten Attribute, überindividuell verschönte Geschlechtsmerkmale, an sich. Die Vulva ist so wenig zu übersehen wie die der Fruchtbarkeitsgöttin Baubo, die Busen gleichen in ihrer üppigen Rundheit denen der indischen Tempelgöttinnen, [...]“⁸⁷²

Einen neuen Ansatz verfolgt Niki de Saint Phalle schon 1966 mit *Hon.* Die einen Ausstellungsraum an Größe einnehmende liegende Frauenfigur, 29 Meter lang, ist über ihr Genital betretbar. Damit macht Saint Phalle die Tendenz des Besuchers, einen ängstlichen Abstand zum weiblichen Geschlecht einzuhalten, unmöglich und bringt es spielerisch mit ihm in Kontakt. Das ‚schwarze Loch‘ ist einsehbar und wartet im Inneren mit allerhand Vergnüglichem auf.⁸⁷³ Es ist das Gegenbild zu der Vorstellung der bösartig kastrierenden Vulva, die noch zu Anfang des 20. Jahrhunderts die Rezeption prägte.

Einer medizinischen Untersuchung gleich ermöglicht Annie Sprinkle 1990 in ihrer Performance *Public Cervix Announcement* dem Publikum mithilfe eines Spekulum in ihre Vagina zu blicken. Der zeitliche Abstand von rund 20 Jahren zwischen dieser Performance und denen EXPORTs, Rosenbachs oder Saint Phalles macht sich in einer gewandelten Herangehensweise und Umgangsweise mit dem weiblichen Genital und dem Thema weiblicher Sexualität bemerkbar. Entgegen einem Feminismus – welchem zufolge eine feministische Künstlerin „stets ernsthaft und in ihrem öffentlichen wie privaten Leben unbeirrbar [sein], und [...] Sexualität und die Populärkultur als unabänderlich vom Patriarchat korrumpiert ablehnen“⁸⁷⁴ müsse – entwirft Sprinkle eine eigene Form von künstlerischem Feminismus.⁸⁷⁵ Obwohl es nicht ausdrückliche Intention ihrer Arbeit

⁸⁷² Vinken. In: Kunsthalle Wien/Folie/Matt (2006), 22.

⁸⁷³ Dort war dem Besucher unterschiedliches Entertainment geboten: neben einem Planetarium, einer Gemäldeausstellung gefälschter Bilder und einem Kurzfilm mit Greta Garbo in der Hauptrolle, standen Snackautomaten bereit und in der rechten Brust war eine Milchbar installiert.

⁸⁷⁴ Buszek. In: Munder (Hg.) (2007), 84.

⁸⁷⁵ Annie Sprinkle geht über den künstlerischen Feminismus der Künstlerinnen zur Zweiten Welle des Feminismus hinaus, darum läuten sie und ihre Generation die dritte Welle des Feminismus ein (vgl. ebd., 87ff.) Im Unterschied zu der Strenge und Ernsthaftigkeit der Feministinnen der ersten Generation, ist Sprinkles Feminismus „spielerisch, witzig, vielgestaltig und sexy [...] und [läuft] damit dem verbreiteten Stereotyp des Feminismus oftmals zuwider[läuft].“ Ebd., 84.

ist,⁸⁷⁶ finalisiert Sprinkle mit dieser Performance den Prozess der Mystifizierung, indem sie das Tabu des nackten weiblichen Genitals aufhebt und es spielerisch-humorvoll wie gleichwohl sachlich-wissenschaftlich ins Zentrum ihrer Aktion rückt. Aufklärung zerstört Mythen. Nach diesem Konzept muss der Betrachter, ohne den erhobenen Zeigefinger zu spüren zu bekommen, erkennen, dass der ‚schwarze Abgrund‘ bloß ein fleischliches Organ des weiblichen Körpers ist. „One reason why I show my cervix is to assure the misinformed, who seem to be primarily of the male population, that neither the vagina nor the cervix contains any teeth. Maybe you’ll calm down and get a grip. Lots of folks, both women and men, know very little about female anatomy and so are ashamed and/or afraid of the cervix. That’s sad, so I do my best to lift that veil of ignorance.”⁸⁷⁷ Der Performance Sprinkles und Saint Phalles *Hon* vergleichbar legen auch die *Great American Nudes* Tom Wesselmanns ab 1961 ihr Genital bloß, indem sie sich breitbeinig auf Laken, Betten oder Couches räkeln. Weist Saint Phalle jegliche pornographische Kategorisierung zurück,⁸⁷⁸ ist die erotisierende Darstellung Wesselmanns einer solchen wesentlich näher und bei Sprinkle, die selbst Pornodarstellerin war, scheinen sie fließend. Sprinkle widersetzt sich in *Public Cervix Announcement* aber einer solchen Einordnung, dadurch dass sie sexuelle Neugierde und Unwissenheit wissenschaftlich bedient.

Die Akte Wesselmanns befinden sich in entspannter Haltung mit angewinkelten Knien, was eine schneidende Härte, die an die Vagina dentata denken lässt, zurücknimmt. Häufig zeigt Wesselmann den Schambereich unbehaart, so dass das weibliche Genital durch die Umrisslinien der typischen V-Form markiert wird, in welcher ein Strich die Schamlippen kennzeichnet. Die Kahlheit ist hier eine bewusste künstlerische Entscheidung, da das unverhohlenen Erotische und das konsequent Aggressive der rasierten Scham den Pop Art-Künstler anspricht.⁸⁷⁹ Es ziehe die Aufmerksamkeit auf sich, gleich einem kräftigen Rot: „To him a shaved vagina had the same vividness and immediacy as a strong red.”⁸⁸⁰

Mit den *Great American Nudes* reagiert Wesselmann auf die gesellschaftliche Angst vor Nacktheit und vor dem weiblichen Geschlecht. Wenn Wesselmann selbst sich unter seinem Synonym Slim Stealingworth zurückerinnert, ist es gerade die restriktive Prüderie dieser Zeit, die ihn zu den

⁸⁷⁶ Vgl. Annie Sprinkle. <http://anniesprinkle.org/a-public-cervix-announcement/>. [25.03.2014] “There are those who say my purpose is to “demystify the female body”, but that is an impossibility. The female body will always be a very great mystery, no matter how many you see or how much knowledge you achieve. You can never demystify a cervix. It’s a magnificent miracle — the doorway to life itself.”

⁸⁷⁷ Ebd.

⁸⁷⁸ Vgl. Saint Phalle. In: Hulten (Hg.) (1992), 168: „Es gab nichts Pornographisches an HON, auch wenn sie durch ihr Geschlechtsteil betreten wurde.“

⁸⁷⁹ Vgl. Stealingworth (1980), 23.

⁸⁸⁰ Ebd.

Darstellungen bewegt: „It is pertinent to remember that in the early sixties nudity in American media was still rare and demure. There were not yet magazines publicly available that showed women openly displaying their genitals. Such magazines were, in fact, illegal; and it wasn't until around 1965 or 1966 that Wesselmann even saw one.⁸⁸¹ Wesselmann took his spread leg nudes as an aggressive image [...].“⁸⁸² Einen beißenden oder kastrierenden Charakter aber besitzen diese Vulven nicht, so assoziiert auch Eva Gesine Baur bei dem Anblick mehr „ein rosafarbenes Stück Süßware, chemisch wie Marsh-mallows“ als einen dräuenden Abgrund.⁸⁸³

Gegenüber Wesselmann erscheint Axells Demonstration der Vagina in *L'Olisbos du peinture*, 1971, bedrohlicher. Einem vulkanischen Schlund gleich blickt man auf eine feurrote Spalte, die von dunklem Schwarz umgeben ist. Allerdings lässt das Gebaren, mit der sitzenden Position und die leger an den Kopf gelehnte Hand keine besonders gefährliche Drohung vermuten.

Wie Wesselmanns Pin-ups, sind auch Axells Akte an den männlichen Betrachter adressiert, doch nicht ausschließlich, sie wenden sich daneben dem weiblichen Betrachter zu und zeigen ihm eine mögliche Geste der Selbstzuwendung. Die Posen beider Frauenfiguren sind denen pornografischer Abbildungen verwandt. Insbesondere die auf den Betrachter gerichtete, ihn einladende Vulva besitzt pornografischen Charakter. Wesselmanns und Axells Frauenfiguren unterscheiden sich aber vehement in dem Status von Passivität und Aktivität. Seine Akte sind passiv, liegend, ohne Augen, lediglich empfangend und das Rot der Vagina weniger beißend als vielmehr in ein sanftes Rosa changierend. Axells Akte dagegen richten sich auf, werfen den Blick zurück auf den Betrachter, agieren aktiv, sind selbstbezogen und die rote Farbigkeit der Vulva meldet Gefahr an. Die Körper werden als Ganzes, unangeschnitten von Bildrändern, abgebildet. Durch diese Veränderungen entkräftet Axell die Bildschemata der Pornografie und wandelt das bewegungslose und betrachtete Objekt in ein handelndes und sehendes Subjekt. Die erotischen Frauenbilder werden so aus der ausschließlichen Verwendung für eine männliche Zielgruppe herausgelöst und bieten der Frau autoerotische Bilder an. „The evocation of the commercial icon of female sexuality, the pin-up, often in its most pornographic manifestations, aided Axell in celebrating female sexuality and fashioning an erotic art for woman. The provocative eruption of pornography in the international art scene of the late sixties – including Pop Art, characterized by its own pornographic erot-

⁸⁸¹ Das erste Werk der Serie, *Great American Nude #1*, 1961, liegt demnach vor der Zeit, als Wesselmann diese Posen der Pornoindustrie zu sehen bekam.

⁸⁸² Stealingworth (1980), 23.

⁸⁸³ Baur (1995), 33.

icism – offers a context in which to understand the parameters that enabled Axell's daring look at female bodies.”⁸⁸⁴

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts, insbesondere im Surrealismus, stand die Vulva für das geheimnisvolle Unbekannte, die uneinsehbare Tiefe und den verhängnisvollen Schlund. Ein nüchternes, naturalistisches Abbild findet man in der Kunst der Zeit nicht, so dass an dieser Leerstelle Mythen und Metaphern den Platz einnehmen. Um auf die Bösartigkeit der Vulva zu verweisen, wird der weibliche Körper schneidend und hart, dunkel oder gefräßig wiedergegeben. Die Vorstellung von dem schicksalhaften weiblichen Geschlecht geht konform mit dem Bild von der verhängnisvollen *Femme fatale*.

In der Postmoderne dagegen treten das realistische Ebenbild des weiblichen Geschlechts, bar jeder Abstraktion und Stilisierung, und überdies ihre reale Anwesenheit in die Kunst ein. Mit den Klitoris-, Vaginabildern und Menstruationstopoi holen die Künstlerinnen das eigene Geschlecht aus der ihm auferlegten Verborgenheit. Das schamhafte Verstecken von dem – selbst der Frau – Unbekannten weicht einem bewussten Demonstrieren und seiner Bejahung.⁸⁸⁵ „So liegt gerade dieser Bildproduktion keine Verdrängung, sondern die Aufhebung des mystischen Schweigens zugrunde, mit dem die Sexualität der Frau umgeben ist.“⁸⁸⁶ In der feministischen Kunst erhält die Vulva als Bildmotiv eine tragende Bedeutung. Ihre Präsenz gilt als Statement. Das Bild der Vulva wird der phallogozentrischen Kunst entgegengesetzt.

Auch in der Pop Art ist die Präsenz des weiblichen Genitals augenfällig. In Anbetracht ihrer Bildvorlagen, die sie in der Waren- und Konsumwelt findet, ist seine Entdeckung als Motiv innerhalb dieser Kunststils nicht verwunderlich. Es gilt ebenso wie die Frau oder die Sexualität als konsumiertes Objekt und passt damit in die Motivwelt der Pop Art.

Im Gesamten verliert das Bild der Vulva an Bedrohlichkeit. Ihre fleischliche Existenz lässt Mythen wie die *Vagina dentata* töricht erscheinen. Doch beweisen die Reaktionen eine noch immer bestehende männliche Scheu.

⁸⁸⁴ Minioudaki. In: Sachs/dies. (2010), 132.

⁸⁸⁵ Vgl. Nabakowski. In: dies./Sander et al. (Hg.) (1980), 237.

⁸⁸⁶ Ebd.

5.5 ZUSAMMENFASSUNG

Das Phänomen der *Femme fatale* findet sich deutlich in der feministischen Kunst wieder. Das Frauenbild wird wiederentdeckt wegen der sexuellen Prägung, die sich in seinem Fall nicht unterwürfig zeigt, sondern durch Selbstbestimmung und Egoismus auszeichnet. Überdies wirft die feministische Befragung des Selbsts, die Suche nach dem Eigenen und infolgedessen auch das Befragen von Frauenbildern und -rollen erneut den Blick auf das populäre Frauenbild. Das in ihm angelegte Potenzial von weiblicher Macht wird verstärkt zu einem Prototyp von Befreiung und Selbstbewusstsein, so dass die *Femme fatale* den feministischen Anliegen als bildliche Repräsentation dienen kann.

Auch begegnet man der *Femme fatale* in den Werken der sich ab den 1960ern etablierenden männlichen Pop Art, obwohl sie dort einen anderen Inhalt und damit einen divergenten Ausdruck besitzt. Die Auseinandersetzung mit dem Frauenbild bringt nicht Imitate der klassischen *Femme fatale* hervor, stattdessen schaffen Wesselmann oder Jones entgegengesetzte Formen, die voller Anspielung sind und zum Nachdenken anregen. In der Pop Art-Ästhetik steht die Frau, auch die vermeintlich verhängnisvolle, nicht weniger als zum Beispiel Coca-Cola, stellvertretend für individualitätslose Masse und blindes Konsumverhalten.

Diese Anwendungen des traditionellen Motivs stehen einander gegenüber – in der feministischen Kunst ist es Ausdruck von Selbstbewusstsein und Stärke, in der männlichen Pop Art von Inhalts- und Machtlosigkeit.

Im Folgenden werden die Ergebnisse dieses Kapitels zusammen mit den Ergebnissen von Teil I und Teil II betrachtet und resümiert werden. Nochmal wird die in 3.5 für die klassische *Femme fatale* erarbeitete ‚Minimaldefinition‘, die sie als eine mit den Mitteln der Erotik sich übermächtigende Frau bestimmt, auf die bildkünstlerischen Werke angewendet, um sie nach einer Übertragbarkeit auf die Ergebnisse dieses Kapitels hin zu befragen und nach Übereinstimmungen oder Divergenzen hin zu untersuchen. Wie steht es um die für die klassische *Femme fatale* erarbeiteten Charakteristika von Erotik (Nudität, Schönheit) und Übermächtigung (abfällige Mimik und Gebärde, körperliche Präsenz) und ihren Unterpunkten der Beziehungsaufnahme und Zielorientiertheit zur Zeit der Zweiten Welle des Feminismus?

Die Kapitel mit der Überschrift *Weibliche Bedrohung* bieten für die Zeit des Fin des Siècle und für die Zwischenkriegszeit starke Beispiele für das Bild von weiblicher Übermächtigung. Zum ausge-

henden 19. Jahrhundert ‚kastriert‘ Delila Simson, die Verbündete des Teufels verhöhnt die geifernden Männer, der weibliche Tod nimmt das männliche Leben und Judith und Salome triumphieren über ihre Opfer. Ist der Mann nicht im Werk, nimmt der männliche Betrachter die Rolle ein. Ebenso dominieren nach dem Ersten Weltkrieg Räderscheidts Frauen den schmalen Mann, Finis Göttinnen den zu Beschützenden, Brauners Matriarchin den ihr Ergebenen, Höchs Domp-teuse den Dressierten oder Schlichters Herrin den Masochisten. Augenfällig ist hier, dass der Dominierenden jeweils ein männlicher Unterlegener gegenübergestellt wird. Auch die Surrealisten gehen von sowohl männlichem Kunstproduzenten als auch -konsumenten aus und setzen damit ihren Ausdruck von Weiblichkeit in Beziehung zu einem männlichen Betrachter.

Möchte man die Übermächtigung nun für die Postmoderne zusammenfassen, fällt die Aufzählung weit kürzer aus: VALIE EXPORT beherrscht den männlichen Voyeur durch Waffengewalt, Niki de Saint Phalle schießt auf den versinnbildlichten Mann und Kiki Kogelniks ausgeschnittene Opfer sind ihrer groben Silhouette nach männlich. Bei diesen drei Beispielen richtet sich die Frau im Werk gegen den Mann und wird ihm zum Verhängnis.

Demgegenüber aber zielt Ulrike Rosenbach auf Frauenbilder und das Bild ihres eigenen Gesichts. Dorothy Iannone thematisiert in ihren Werken eine harmonisch ausgewogene Beziehung mit dem Mann. Maria Lassnigs *Woman Power* attackiert niemanden, genauso wenig wie Saint Phalles *Nanas*, die ganz auf sich selbst bezogen sind. Shermans Frauen suchen eher die Identifikation oder Abgrenzung durch die Rezipientin. Die Figuren von Jürgen Klauke und Margaret Harrison sprechen gleichermaßen beide Geschlechter wie auch Evelyne Axell sich mit ihren Werkaussagen an beide Geschlechter richtet, um der Frau ihre Möglichkeiten und dem Mann seine Grenzen aufzuzeigen. Wegen der übersteigerten pornografischen Bildanlage ist für Tom Wesselmann und Allen Jones in erster Linie ein männlicher Betrachter anzunehmen. Die Frauenfiguren sind aber nicht aggressiv. Auch die Frauen bei Bettina Rheims sind wenig Streitbar, äußern jedoch deutlich eine selbstbewusste und selbstbestimmte Sexualität.

Es zeigt sich also ein entscheidender Unterschied zu den Werken des Fin de Siècle sowie der Zwischenkriegszeit: Zur Zeit der Postmoderne ist es die Ausnahme, dass ein konkreter Mann, sei es bildintern oder -extern, den dominierten Gegenpart zur Femme fatale einnimmt. Deswegen ist auch eine dezidiert abfällige Mimik oder Gebärde selten, da der Adressat fehlt, dem sie gelten könnte. Die Beziehung, die in den historischen Werken klar definiert ist, löst sich in der Postmoderne mehr und mehr auf. Diese Entbindung beeinflusst auch den Aspekt der Zielgerichtetheit.

Zweierlei Folgen ergeben sich: Zum einen macht sich ein Allgemeinanspruch von weiblicher Macht und Stärke geltend, da sich diese Autorität nicht mehr allein auf einen konkreten Gegenspieler bezieht und bloß in Relation zu diesem verhält. Stattdessen wird ein allgemeiner Zustand ausgedrückt: die Frau besitzt Macht. Mit dem Wegfall der Beziehung ist auch die Zielgerichtetheit unbestimmt, so dass ihr keine Rache oder ein aufrechnender Wille zur Unterwerfung wegen ihrer Gier nach Macht, Geld oder ähnliches angelastet werden könnte. Damit versiegt die der mächtigen Frau zugeschriebene Bösartigkeit und Intriganz. Weibliche Macht wird als Faktum angenommen, nicht als ein temporärer Moment, der durch das Mittel der Erotik konstruiert und mehr durch die Schwäche des Mannes als durch die Stärke der Frau möglich wird.

Zum anderen bietet sich Raum für eine Bindung zu dem weiblichen Rezipienten, indem die ausschließliche Bezogenheit auf den Mann entfällt. An die Betrachterin werden nun nicht weniger als an den Betrachter die Fragen gestellt, die in der künstlerischen Arbeit aufgeworfen werden. Die Frau vor dem Werk wird aufgefordert, sich dazu zu verhalten. Neben einer Identifikation streben die Arbeiten vor allem eine sowohl männliche als auch weibliche Reflexion des Selbsts im Zuge der Rezeption an.

Das Aufweichen des Beziehungsgefüges in den Werken zur Zweiten Welle des Feminismus resultiert aus dem Fokus auf Individualität und Subjektivität in der Neuen Frauenbewegung. Die Frau möchte sich nicht allein in Beziehung zum Mann sehen, sei es überlegen oder unterworfen. Sie steht für sich. Nicht Übermächtigung ist Bildinhalt, sondern Macht. Nicht der Geschlechterkampf wird dargeboten, sondern sein Ergebnis oder eine Vision davon. Ein Gigantismus von Weiblichkeit, also eine übersteigerte körperliche Präsenz, ersetzt die durch eine Relation zum Mann veranschaulichte Übermacht. Schon in den Werkbeispielen des Fin de Siècle als auch der Zwischenkriegszeit ist die körperliche Präsenz Mittel, um Überlegenheit zu demonstrieren. Im 19. Jahrhundert – als der Künstler noch nicht mit den Proportionen und Konturen des naturalistischen Ebenbildes bricht – wird für den Eindruck von Dominanz sowie für den Genuss der Frauenkörper nah an den Betrachter geführt, er breitet sich über die Bildfläche aus und verdrängt den Mann als Ausdruck seiner Inferiorität an den Bildrand oder in die liegende Position zu Boden. Nach dem Ersten Weltkrieg wird die Frau im Vergleich zum Mann übergroß und okkupiert den Raum, Größenverhältnisse werden der Bedeutung nach konstruiert. Die Frau nimmt unbeirrbar und solo den Bildraum ein und demonstriert in ihrer Präsenz dem Betrachter ihre Selbstsicherheit. Ein surrealistisches Zerbersten der Körperform lässt schließlich kaum mehr Platz für Anderes neben der weiblichen Hauptfigur.

Die Art des Alleinauftritts im Surrealismus, Dadaismus und in Neuer Sachlichkeit ähnelt dem Eindruck von Präsenz in der feministischen Kunst. Gerade die *Nanas* nehmen sich mit ihren Auswulstungen und runden Wucherungen Raum, kragen ungehindert in alle Richtungen aus und sind übergroß. Diesbezüglich korrespondieren sie mit dem surrealistischen Deformieren, gleichwohl bedeutet Saint Phalles spielerischer Umgang mit der Form kein Fragmentieren oder Destruieren. Daneben ist Lassnigs *Woman Power* zur stadtbeherrschenden Riesin gewachsen, und setzt damit den Gedanken um, den Tamara de Lempicka andeutet, wenn sie die Figur der *Duchesse de la Salle*, 1925, kompositionell über die Stadt im Hintergrund setzt. Der weite Stand bei Kogelnik oder Iannone deutet auf Entschlossenheit, ist aber auch eine Geste des Breitmachens und damit des Raumeinforderns. Dem entspricht der breitbeinige Sitz auf den Fotografien zu *Aktionshose Genitalpanik* bei VALIE EXPORT. Das eine auf den nebenstehenden Stuhl gestellte Bein korrespondiert mit der typischen Triumphpose, die bereits von Lempickas *Duchesse de la Salle*, von Marta Hegemanns Zeichnungen und Leonor Finis Selbstporträt bekannt ist. Die Haltung denkt das Opfer zu Boden mit, wie Rudolf Schlichters *Mea Domina*, 1927/28, demonstriert.

Obwohl das davor Prozesshafte des Kampfes im Ziel des weiblichen Machtzuspruchs zu einem Stillstand zu kommen scheint, bedeutet das in der Konsequenz nicht eine Aktionslosigkeit. Gerade das Gegenteil ist der Fall: ausgeprägter Aktionismus, Tatkraft und Dynamik werden freigesetzt, die die Frau in Bewegung halten. Beispielhaft stehen dafür die performativen Aktionen von EXPORT, Saint Phalle und Rosenbach, das Schneiden bei Kogelnik, der Geschlechtsverkehr bei Iannone, das Marschieren bei Lassing, der Tanz bei den *Nanas* und das Masturbieren bei Axell. Die konsequente Bewegung und ein prinzipielles Handeln im Bild resultieren aus dem Anspruch auf Selbstbehauptung. Aktivität bedeutet Teilnahme und beschreibt die Frauen im Werk als Subjekte. Daneben fordert die Nacktheit der Frau ein gleichzeitiges Handeln von ihr, da andernfalls die Gefahr bestünde, dass sie als Lustobjekt rezipiert wird. Schließlich würde Passivität zusammen mit Nacktheit, wie im Falle der *Great American Nudes* von Tom Wesselmann, die Frau zum Lustobjekt des Mannes machen. Eine solche Betrachtung verhindern die feministischen Künstlerinnen und setzen ihr durchdachte Konzepte entgegen.

So ist zum Beispiel Nacktheit in der feministischen Kunst auffällig, sei es in der Performance, der Fotografie oder der Malerei. Über eine bloße Wiedergabe oder Präsentation hinaus, wird sie ausdrücklich betont, indem der Blick explizit auf bestimmte entblößte Körperteile gelenkt wird oder Nacktheit den ganzen Bildraum einnimmt.

Im Fin de Siècle war weibliche Nacktheit untrennbar mit Erotik verbunden. Diese zwingende Einheit wird nach dem Ersten Weltkrieg im Surrealismus dankbar aufgegriffen oder von Neuer Sachlichkeit und Dadaismus mitunter kritisch hinterfragt, nicht aber voneinander gelöst. Die feministische Kunst dagegen ist bestrebt, den weiblichen Körper von seiner Reduzierung auf Erotik zu emanzipieren, so dass die Künstlerinnen das Nacktsein von seinem Zweck als einer Inszenierung für den Mann entbinden. War eine gänzliche weibliche Blöße aus Künstlerinnenhand zur Zwischenkriegszeit die absolute Ausnahme, wird sie nun die Regel. In der feministischen Kunst wird weibliche Erotik ein wichtiges Thema in dem Versuch, sie von Sexismus und mystifizierter Dämonie zu befreien. Stattdessen soll eine Natürlichkeit von weiblicher Nacktheit und Sexualität gestärkt werden. Das steht im Kontrast zur Pop Art, deren Künstler gleichermaßen Erotik thematisieren, aber eben nicht in ihrer Natürlichkeit, sondern unter dem Einfluss der industriellen Massenprodukten mit ihrer eigenen Ästhetik aus Pornoindustrie und Werbung.

Die typische, aus dem Fin de Siècle bekannte Femme-fatale-Erotik wird, wie in Kapitel 4.5 festgestellt, durch die Bildbeispiele der Zwischenkriegszeit konterkariert, irritiert und karikiert. Nur selten besitzt sie noch die klassische Ernsthaftigkeit oder Strenge. In der feministischen Kunst wird diese Ernsthaftigkeit, bei VALIE EXPORT, Niki de Saint Phalle oder Ulrike Rosenbach wieder eingenommen. Auch Kiki Kogelnik und Dorothy Iannone ist nicht an einer Karikatur gelegen, sie präsentieren Monumente. Wo hingegen die Satire bei Margaret Harrison deutlich ins Auge springt und eine karikierende Übertreibung auch bei Tom Wesselmann und Allen Jones angenommen werden kann. Was in der Postmoderne am stärksten irritiert, ist die Direktheit, mit der Erotik und Nacktheit zum Kunstgegenstand gemacht werden, insbesondere wenn das weibliche Genital wie bei VALIE EXPORT oder Annie Sprinkle in Szene gesetzt wird. Konterkariert wird die Erotik, wenn Nacktheit als etwas ganz Natürliches und Selbstverständliches, in unspektakulärer Weise dargestellt wird, wie es bei Maria Lassnig geschieht.

Während die Schönheit der Femme fatale im Fin de Siècle die Regel ist, entzieht sie sich zur Zwischenkriegszeit im Surrealismus der Definierbarkeit. Die Kategorien schön und hässlich haben dort keine Bedeutung. Die Neue Sachlichkeit strebt gerade das Gegenteil von Idealisierung an, so dass eine optische Attraktivität zum Beispiel bei Räderscheidt nicht explizit hervorgehoben wird. Der massige Frauenkörper tritt einem vielmehr hart und verdinglicht entgegen. Die Karikatur ist gemeint, wenn Körper, Mund, Haare, Brüste oder Genital derart gestaltet werden, dass sie zur Fratze werden, wie zum Beispiel bei Otto Dix. Marta Hegemann gestaltet den Frauenkörper äußerst ansehnlich, entweiht aber das Motiv durch die Glatze und den Armstumpf. In feministischer

Kunst und Pop Art sind die Frauen dagegen wieder ausdrücklich attraktiv, ohne dass diese Schönheit durch Brüche gemindert werden würde. Die Frauenkörper entsprechen den allgemeinen Schönheitsvorstellungen und werden weder fragmentiert noch montiert in gefälliger Unversehrtheit präsentiert. Lassnigs *Woman Power* und Saint Phalles *Nanas* weichen zwar von menschlichen Proportionen oder Körperumrisslinien ab, bedienen in Farbigkeit und Formen aber das Angenehme. Das Dasein der Frau als ein langweilendes Zierbild, das sich immer und immer wiederholt und die Konformität von Schönheit vor Augen führt, offenbart sich mit Cindy Shermans *Untitled Filmstills*. Auch VALIE EXPORT, Ulrike Rosenbach, Niki de Saint Phalle, Kiki Kogelnik oder Evelyne Axell kokettieren mit ihrer äußerlichen Attraktivität und setzen diese in ihrer Kunst ein. Die Schönheit der Frauenpersönlichkeiten wird für das Streben, weiblichen Stolz und Individualität zu stärken, betont. Darin ist die Ausrichtung der Arbeiten auf das feministische Differenzdenken zu erkennen, aus dem heraus bewusst Weiblichkeit in Abgrenzung zu Männlichkeit hervorgehoben wird. Bei diesen Künstlerinnen betrifft das Konzept der Brechungen nicht den Körper, sondern die Erwartungen des Betrachters. Wenn sie das nackte Geschlecht präsentieren oder mit massigen Waffen hantieren, unterlaufen sie die Erwartungen beim Anblick einer zarten Frau. Jürgen Klauke nimmt eine Sonderposition ein, indem er die Klischees von Schönheit verkünstlicht, überspitzt und so unterläuft. Wie Otto Dix verwendet er die „Rhetorik des Fetischismus“⁸⁸⁷ und spielt dazu mit Begriffen wie unter anderem mit dem der Schönheit, ohne sie aber zu bedienen. Einen ähnlichen Gedankengang mit anderen Mitteln verfolgt Allen Jones mit seiner Idealisierung der Frauenkörper. Die ‚Optimierung‘ bedient einen Fetischcharakter, der auch bei Tom Wesselmanns Frauenfiguren zu finden ist. Er ist der einzige Künstler der hier behandelten Beispiele, der die Körper ausnahmslos durch den Bildrand beschneidet und darin versehrt und zerlegt. Auf die *Great American Nudes* von Tom Wesselmann trifft gleichermaßen das zu, was Peter Weiermair bezüglich der Fragmentierung des photographischen Körperbildes im Rückbezug auf den Surrealismus konstatiert: „[...] die Tendenz zu Ausschnitthaftigkeit und Fragmentierung [...] [ist] Ausdruck eines obsessiven und oft gewalttätigen Umgangs mit dem Körper. Die Fetischisierung von Teilen des Körpers, wir kennen sie bereits von den Konzepten der antibürgerlichen Avantgardebewegungen, korrespondiert mit der Strategie des pornographischen Bildes, in dem es zu einer Entfremdung der Teile in Beziehung zum Ganzen kommt.“⁸⁸⁸

Zusammengefasst werden für die Verbildlichung von weiblicher Erotik zur Zweiten Welle des Feminismus drei Tendenzen deutlich: Erotik wird banalisiert, so dass sie wie bei Lassnigs *Woman*

⁸⁸⁷ Bronfen. In: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland/Weibel (Hg.) (2001), 185.

⁸⁸⁸ Weiermair (Hg.) (1993), 5.

Power oder auf Shermans Fotografien kaum noch wirkt. Oder sie wird durch die Künstlerin in ihren Arbeiten kontrolliert, so zum Beispiel von EXPORT, Saint Phalle oder Rosenbach, damit sie sich nicht gegen die Frau selbst richtet. Als drittes wird Erotik vereinnahmt, wie beispielsweise bei Kogelnik oder Iannone, um sie nicht dem Anderen, also dem Männlichen, sondern dem Eigenen, dem Weiblichen, dienbar zu machen. Da, wo das Nacktsein dezidiert libidinös-erotisch gemeint ist, bei den Pop-Art-Künstlern, ist die Erotik derart überzogen, dass sie abstößt, bei den Pop-Art-Künstlerinnen und Bettina Rheims derart direkt, dass sie befremdet und provoziert. In keinem Falle aber ist sie in der das 19. Jahrhundert so prägenden ‚schaurig-schönen‘ Angst-Lust-Phantasie rezipierbar.

6 SCHLUSSBETRACHTUNG

Das Hauptinteresse der Forschungsarbeit lag darin, das Phänomen der *Femme fatale* in seinem Wandel, seiner Entwicklung und das Wirken dieses Motivs zu untersuchen. Zu diesem Zweck war es notwendig, das Bild der *Femme fatale* zu unterschiedlichen zeitlichen Schwerpunkten zunächst für sich zu untersuchen, um daraufhin epochenübergreifende Vergleiche anzustellen.

Ausgangspunkt war das *Fin de Siècle*. Hier wurde die klassische Vorstellung der *Femme fatale* geprägt. Nur von diesem Ursprung her kann die Entwicklung verständlich und der Einfluss deutlich werden. Als Grundlage dienen daher die visuell erfassbaren charakteristischen Merkmale des *Femme-fatale*-Bildes des *Fin de Siècle*, deren Gestaltung sich aus dem gesellschaftlichen Klima des 19. Jahrhunderts erschließt. Es ist die zeittypische Atmosphäre, die zu vielfältigen theoretischen Auseinandersetzungen mit der Frauenfrage bewegt, und sich letztlich in der bildenden Kunst spiegelt.

Da die Künstler des 19. Jahrhunderts in der Regel männlich sind, ist auch die *Femme fatale* ein männliches Konstrukt. Deren Antriebe, dieses Thema bildlich zu bearbeiten, gelangen an dem verhängnisvollen Frauenbild zum Ausdruck und wurden in dieser Arbeit in den vier Kategorien zusammengefasst. Demnach ist sie eine Visualisierung der Geschlechtersituation des 19. Jahrhunderts, für die von maßgeblichen Gesellschaftskreisen eine Neuordnung wahrgenommen und damit die alte, patriarchale Struktur als bedroht betrachtet wurde. Außerdem stellt sie eine Projektion

dar, um männliche sexuelle Sehnsüchte zu verdrängen und auf die Frau zu übertragen. Überdies wird sie als Mittel angewendet, um die Schlechtigkeit der nach Einflussnahme strebenden Frauen zu demonstrieren. Schließlich dient sie auch als Lustobjekt, an dem männliche Sehnsüchte imaginativ ausgelebt werden können. In Form der Projektion, der Herabwürdigung durch eine Minderbewertung und des Lustobjektes wird das Bild der *Femme fatale* für männliche Belange instrumentalisiert, um ein männliches Gewissen zu beruhigen, das Aufstreben der Frau zu schmähen oder seine Lust zu befriedigen. Gegenüber diesen degradierenden Diffamierungen demonstrieren die Bilder von weiblicher Bedrohung eine weibliche Stärke gegenüber einer männlichen Schwäche. Sie kehren das Geschlechterverhältnis um und implizieren Grauen und Warnung vor starken Frauen. Zugleich enthalten sie Elemente von ungewohnter männlicher Sensibilität und formulieren unter Umständen eine im Skandalbild versteckte Sehnsucht nach der Möglichkeit von männlicher Sensibilität.

Für die Zeit des *Fin de Siècles* kristallisieren sich aus den vier Kategorien bezüglich des *Femme fatale*-Bildes zwei inhaltliche Schwerpunkte heraus: Der Aspekt von bedrohlicher Weiblichkeit und der des Lustobjekts. Die beiden weiteren Kategorien, in denen die *Femme fatale* zum Tragen kommt – Projektion und Degradierung – sind zu dieser Zeit von geringerer Bedeutung. Letztlich bedienen sie ebenso die Kategorie des Lustobjekts mit zum einen den Projektionsbildern, Heilige und Hure, die zugleich sexuell anspielen und zum anderen den Formulierungen weiblicher Minderwertigkeit, die in einem instinktiven, animalischen Verhalten bildlich wird und oftmals mit einem triebhaften und von irrationaler Lust geleitetem Ausdruck korrespondiert.

Bedrohliche Weiblichkeit – der eine Schwerpunkt – wird an den Werken deutlich, in welchen die Frau den Mann dominiert und zu seinem Unglück wird. Die Emanzipationsbestrebungen im 19. Jahrhundert bringen zwar Bilder weiblicher Überlegenheit hervor, allerdings erlangt in diesen Weiblichkeit nur daher Macht, weil Männlichkeit sich schwach zeigt. Das *Fin de Siècle* ist nicht nur die Zeit der *Femme fatale*, sondern auch die des Dandys und des *Décadents*. Erst relativ zu solchen ‚weichen‘ Männertypen erscheint die Frau stark. Die untersuchten Werkbeispiele in dieser Arbeit zeigen, dass die an die *Femme fatale* geknüpfte Geschlechtersituation im *Fin de Siècle* mehr Ausdruck männlicher Ohnmacht als von weiblicher Macht ist. Nicht nur Simson und Delila demonstrieren die entmännlichende Kraftlosigkeit, sondern auch der abgeschlagene Kopf Holofernes‘, der Fötus oder der sich in die Arme des Vampirs verkriechende Mann bei Munch, die zitternden Greise angesichts der Todesallegorie, die senil geifernden Alten beim Anblick der tanzenden Salome oder der machtlos in den Armen der Sphinx zusammensinkende Ödipus. Nicht

Weiblichkeit ist wirklich besorgniserregend zum ausgehenden 19. Jahrhundert; es ist die Vision von dem, was die Konsequenz wäre, würde der Mann nicht mehr omnipotent ‚seinen Mann stehen‘.

Der zweite Schwerpunkt, das Lustobjekt, klingt in jeder untersuchten Darstellung des Fin de Siècle an. Reizvolle Inszenierungen des nackten Körpers und erotisierende Mimiken schaffen eine lustvolle Atmosphäre, in der nichts ein männliches Konsumieren stört. Der Blick der Frauenfigur trifft nur selten den Betrachter. Wenn sie doch den Blickkontakt aufnimmt, dann in abgemildeter Form durch einen kokett in die Seite gelegten Kopf wie bei der Judith Albert von Kellers und der Delila Gustave Moreaus oder durch herabgesenkte Lider wie sie Gustav Klimts *Judith I* und Arthur Dänewalds *Salome* zeigen oder durch Verschattung des Gesichts wie auf Franz von Stucks *Sünde*. Der Körper wird dagegen in seiner ganzen Pracht, häufig frontal präsentiert.

Nach dem Ersten Weltkrieg bleiben die Geschlechterrivalität und die Anziehungskraft des Eros aktuell. Die Themen werden durch die Errungenschaften der Ersten Welle des Feminismus gar noch angefacht. Somit bleibt die Grundlage für das Interesse an dem Bild der Femme fatale und für ihre Bedeutsamkeit erhalten. Ein weiterer Anstoß zur Motivwahl kommt mit dem zeitlichen Abstand zum Fin de Siècle hinzu: die Auseinandersetzung mit der künstlerischen Tradition bewegt zur Wiederaufnahme des überlieferten Kultbilds der Femme fatale. Für die Künstler nach dem Ersten Weltkrieg wirkt die Kunstpräsenz der faszinierenden und gefährlichen Schönheit des Fin de Siècle nach. Die Künstler im 20. Jahrhundert reagieren nun auf die Vorläufer und deren Bildmacht und beginnen das Motiv zu reflektieren. So interpretiert Rudolf Schlichter es als eines, das aus Sehnsüchten und verdrängten Obsessionen entsteht. Otto Dix legt das Konstruierte offen und die Projektion, die genauso zeitgenössische Frauen trifft. Marie Toyen spiegelt an ihm das Zerrbild von Weiblichkeit, das ihre surrealistischen Kollegen schaffen.

Die inhaltlichen Schwerpunkte verschieben sich nach dem Ersten Weltkrieg. Neben der Bedrohlichen Weiblichkeit ist es die Projektion, die den weiteren Schwerpunkt bildet. Nun sind es die Surrealisten, die männliche Begierden auf die Frau projizieren. Zudem verändert sich der Projektionsträger: das Bild trifft den modernen Frauentypus der Neuen Frau. Alle Beispiele der Neuen Sachlichkeit zeigen die Aktualität deutlich anhand der Kleidung, der Frisur und dem Habitus. Fiktive Erzählungen oder überlieferte Geschichten aus der Vergangenheit interessieren inhaltlich nicht mehr. Die Künstler sind im Hier und Jetzt – die neusachlichen ebenso wie die dadaistischen mit ihrem Fokus auf die aktuelle Gesellschaft und die surrealistischen mit der Konzentration auf

das menschliche Sein, das im Unterbewusstsein untersucht wird. Die Historienmalerei ist obsolet: Salome, Simson und Delila oder Judith und Holofernes bilden kaum mehr eine Referenz für Femme-fatale-Darstellungen.

Die Verschiebung der Schwerpunkte ist bedingt durch den Umbruch, der sich mit dem Ersten Weltkrieg stilistisch sowie inhaltlich in der Kunst vollzieht. Das Prozesshafte der Kunst bewirkt auch eine Entwicklung der Femme-fatale-Darstellungen. Die klassische Form ist nicht mehr möglich. Die Avantgarde ist in ihrem Ausdruck weit davon entfernt. Bedrohlichkeit von Frauen drückt sich im Surrealismus in monsterhaften weiblichen Wesen aus, deren Körper zerbersten oder deren Vulven ein gefräßiges Maul aufreißen, die Gottesanbeterinnenköpfe tragen oder tigerhaft befellt sind. Phantasiegeschöpfe ersetzen menschliche Vorlagen, so dass das Lustobjekt in Gestalt der erotisch posierenden Frau nicht mehr besteht. Im Surrealismus verlieren die Bilder der Degradierung ihre eindeutige herabwürdigende Lesbarkeit. Sie verweisen zwar genauso auf Tierisches, Triebhaftes und Instinktgeleitetes, allerdings wird dieses Udomestizierte von den Surrealisten hochgewertet.

Die Neue Sachlichkeit dagegen distanziert sich gerade von einer solchen impulsiven Imaginationswelt, um stattdessen die nüchterne Realität zu spiegeln. Dieser Ansatz mindert die ambivalente, typisch schaurig-schöne Atmosphäre, welche die Femme fatale im Fin de Siècle kennzeichnet und die Lustobjektrezeption unterstützt. Das Prinzip der Sachlichkeit läuft einer optischen Idealisierung entgegen, die im 19. Jahrhundert standardmäßig auf die Gestalt der Femme fatale angewendet wird und dessen Unterlassen sich in der Neuen Sachlichkeit auf den Aspekt der Schönheit auswirkt. Das Verdrängen von ästhetischen Qualitäten wie der Schönheit erschwert die Darstellung von Frauen als Lustobjekt.

Nach dem Ersten Weltkrieg ist die fortgeschrittene Emanzipation in vielen Werken ablesbar. Als diskursive Referenz bestimmt sie die Erscheinung und das Auftreten der Femme fatale mit. Im Unterschied zu der Femme fatale des Fin de Siècle ist die Frau nicht mehr hauptsächlich in Relation zum Mann mächtig, sondern repräsentiert Macht für sich. Auch ohne den schmalen oder kleinen Mann als vergleichendes Maß im Bild wären Räderscheidts Frauen der *Sportbilder* oder Victor Brauners Matriarchin imposante Frauen. Zugleich büßt der Frauenkörper an angenehmer, weicher und weibliche Rundungen umschmeichelnder Ausgestaltung ein. Die Körper erscheinen hart, wenig formbar und unnachgiebig. An den Darstellungen wird eine tatsächliche Stärke demonstriert, die nicht allein in einer weiblichen Erotik liegt, sondern körperliche Kraft vermittelt. Das Aneignen von Männlichem – männliche Rechte, männliche Freiheit und männliche Möglich-

keiten – zeigt sich bildhaft an der Figur der Femme fatale. Ihr wird bei Hannah Höch ein muskelbepackter Oberkörper montiert, Anton Räderscheidt gibt ihr eine athletische Physis, Hanna Nagel kleidet sie in einen berufsqualifizierenden Malerkittel und Tamara de Lempicka in einen strengen Männeranzug. Nach den Begriffen der Zweiten Welle des Feminismus, ist mit den Werken der Neuen Sachlichkeit und Hannah Höchs der feministische Ansatz der Geschlechtergleichheit zum Ausdruck gelangt.

Zur Zwischenkriegszeit bekommt bereits ein Aspekt Geltung, der in der Postmoderne ausschlaggebend werden wird: die sich etablierende Künstlerin mit ihrem weiblichen Blick wirkt auf das Bild der Femme fatale ein und prägt es neben den Neuerungen durch Kunstentwicklung und fortgeschrittener Emanzipation mit. Hannah Höch gestaltet mit den männlichen Versatzstücken ein gänzlich neues Bild der Femme fatale, Marta Hegemann mit dem Armstumpf und der Glatze ein gebrochenes, Hanna Nagel mit der ehrgeizigen Künstlerin ein erotikfernes und Marie Toyen ein die Femme fatale ironisierendes. Allein Leonor Fini imitiert wenig kritisch das klassische Bild. Besonders in der Darstellung von Nacktheit und Deformation zeigt sich ein Unterschied zwischen weiblichem und männlichem Femme-fatale-Entwurf. Gegenüber ihren männlichen Kollegen sind die Künstlerinnen zur Zwischenkriegszeit zurückhaltender bezüglich des entblößten Frauenkörpers. Sie schwächen eine erotische Zurschaustellung ab. Bei Marta Hegemann ist der Frauenkörper in *Ohne Titel (Akt mit Schwan)* zwar nackt, jedoch zugleich wenig menschlich: er weist schlicht weiß keine Hautfarbe auf und der Armstumpf bezeugt das steinerne Unfleischliche dieses Körpers. Der Schwan vor der Figur verdeckt die brisantesten Körperbereiche von Scham, Bauch und Brust. Hannah Höch zeigt in ihren Collagen mal ein nacktes Bein, aber nicht die nackte Brust oder die unbedeckte Scham. Marie Toyen bekleidet die angedeutete weibliche Silhouette mit einem Leopardmuster und Hanna Nagel gibt die Künstlerin in voller Arbeitsmontur wieder. Leonor Fini nennt ihre unbekleideten Frauenfiguren Gottheiten und sucht also die Legitimation von Nacktheit gemäß den Künstlern älterer Generationen in der Mythologie. Im Selbstporträt tritt sie demgegenüber hochgeschlossen bekleidet auf. Tamara de Lempicka inszeniert weibliche Nacktheit, aber vor allem um eine männliche Käuferschaft anzusprechen. Die demonstrative Nacktheit der Frauenfiguren ihrer männlichen Künstlerkollegen, wo Busen und Genital prangen, steht dazu in augenfälligem Gegensatz.

Auch bezüglich der Deformation des Weiblichen im Surrealismus sind die männlichen Vertreter wesentlich hemmungsloser. Max Ernst, René Magritte, Victor Brauner und Félix Labisse brechen den Frauenkörper auf, um ihn mit Tier- oder Sachelementen zu kombinieren und André Masson

dekonstruiert schließlich gänzlich anthropomorphe Umrisslinien. Dagegen halten die Künstlerinnen an dem intakten weiblichen Körper fest. Die Unversehrtheit dessen garantiert die Schönheit, wobei das Beharren auf die Pracht des weiblichen Körpers wiederum seinem Fetischisieren nahekommt. Eine weibliche Ausnahme ist die Dadaistin Hannah Höch mit ihren Collagen, in denen sie unabhängig von anthropomorphen Vorgaben weibliche Figuren entwirft.

Das Insistieren der Künstlerinnen auf den ganzen Körper begründet sich in dem Streben nach Selbstbehauptung.⁸⁸⁹ Die Generation von Künstlerinnen wie Höch, Nagel und Hegemann ist die erste, die an Kunstgewerbe- und Hochschulen ausgebildet wurden. Noch neu in dem Bereich begeben sie sich künstlerisch zunächst auf die Suche nach ihrer Position und nach ihrer Identität als Frau und als Kunstschaffende. Um ihre Subjektivität auszudrücken und sich von den männlichen Kollegen durch eigene Themen abzugrenzen, beziehen sie sich in ihrer Kunst auf ihr Abbild und diskutieren vor allem die Frau der Zeit. Die Macht ausstrahlende *Femme fatale* ist für sie ein mögliches Identifikationsmodell, mitsamt ihrer Kehrseite von Reduzierung und Beschränkung, welche die Künstlerinnen in der Realität an den Akademien sowie im Kunsthandel kennenlernen.

Im Zuge der Neuen Frauenbewegung ab den 60er Jahren ziehen Feministinnen für ihre Rechte kämpfend, lautstark und medial präsent, die Aufmerksamkeit auf sich. Ihre Themen behandeln Frauenbilder- und -rollen, unter denen die *Femme fatale* heraussticht, da sie besonders deutlich männliche Projektion und Konstruktion und damit weibliche Fremdbestimmung veranschaulicht. Formal formt die Kunstentwicklung das Bild der *Femme fatale* neu. Die technische Entwicklung eröffnet den Künstlern neue Ausdrucksmittel. Bis dahin war die *Femme fatale* in der bildenden Kunst unbewegt in Gemälden, Zeichnungen und Skulpturen festgehalten. Auch die lebhaft existierende Neue Frau der 20er Jahre, wenn sie die Charakteristik der *Femme fatale* annahm, war dann vor allem Produkt von Projektionen, die sich besonders in ihrem Abbild in der Kunst niederschlugen. Damit war sie in einem künstlichen und ‚leblosen‘ Medium angesiedelt. Im Zuge des Gebrauchs der neuen Medien für die Kunst verändert sich die Darstellung und infolgedessen die Wirkung. Die Medien von Film und Performance in der Postmoderne verleihen der *Femme fatale* in Gestalt der Künstlerin eine vermeintliche Lebendigkeit und infolgedessen einen scheinbaren Realitätsgehalt.

Inhaltlich bewirkt die fortgeschrittene Emanzipation eine veränderte Darstellung der *Femme fatale*. Die Vorstellung vom Geschlechterkampf ist veraltet. Die Feministinnen der Zweiten Welle

⁸⁸⁹ Vgl. Hille (2009), 41; Eiblmayr (1993), 157.

kämpfen nicht hauptsächlich gegen den Mann, sondern in erster Linie für die Frau. Sie treten mit Selbstverständlichkeit solo auf. Dementsprechend ist der Mann als konkreter Widerpart der *Femme fatale* nicht mehr notwendig im Bild oder im externen Betrachter verkörpert. Ohne konkreten Adressaten wandelt sich der Aspekt der weiblichen Bedrohung. Er ist in Bedeutung und Wirkung herabgesetzt, was logisch ist, bedenkt man den Gedanken von weiblicher Übermächtigung als eine männliche Schreckensvision. Die Künstlerinnen des Feminismus zeigen nun seltener die Frau sich übermächtigen, als häufiger eine grundsätzliche weibliche Autonomie. Es entsteht ein Bild von genereller weiblicher Macht, die sich nicht aus einer männlichen Schwäche generiert, sondern in der Frau an sich gelegen ist. Hier zeigt sich das neue weibliche Selbstbewusstsein und Selbstbild. Infolgedessen sind auch Destruktion oder Deformation des weiblichen Körpers, genauso wie seine Entweiblichung/Vermännlichung keine künstlerischen Optionen, um zerstörerisches Potenzial oder weibliche Stärke auszudrücken.

Die fortgeschrittene Emanzipation bringt es auch mit sich, dass Werke wie die von Allen Jones und Tom Wesselmann immens provozieren. Sie sind das Gegenteil von dem emanzipierten Status, der für die moderne Frau angenommen wird und demonstrieren gerade ihre Nicht-Emanzipation. Sie führen die Kontinuität der alten Rollenzuweisung durch den Mann vor Augen: als Lustobjekt den männlichen Wünschen dienend, sei es privat oder öffentlich in den Medien.

In der Postmoderne ist es ganz besonders der weibliche Blick der Künstlerinnen, der dem Phänomen eine neue Richtung weist. Die Figur der *Femme fatale* aus Männerhand kann nicht zu einem Emanzipationsmodell aufsteigen, wohl aber, wenn Künstlerinnen dieses Frauenbild interpretieren. Anders als aus Männerhand, durch welche das Frauenbild angewendetes Material oder geschaffenes Produkt ist, verkörpert die *Femme fatale* aus Frauenhand einen Teil femininer Selbstdefinition und Selbstbehauptung. Ihr Potenzial, für Macht und Selbstbewusstsein zu stehen, gelangt zur Wirkung.

Obwohl weniger passives Abbild, ist die *Femme fatale* in Gestalt der Künstlerinnen aber genauso noch Rolle, die ihr im Unterschied aber zum *Fin de Siècle* oder zur Zwischenkriegszeit nicht durch den Mann auferlegt wird, sondern die sie bewusst selbst einnimmt. Performance und Film zeigen die Frau in Bewegung, in einer aktiven Handlung, was ihrer Dinghaftigkeit entgegenwirkt. Deswegen ist im Rahmen der feministischen Kunst ihre Lustobjektrezeption zur Befriedigung eines männlichen Verlangens kaum möglich.

Diese neue Zeit mit ihren Veränderungen innerhalb der Kunst und der Gesellschaft und vor allem mit der Präsenz der Künstlerinnen verschiebt nicht nur die Schwerpunkte der vier Kategorien. Sie

müssen nun erweitert werden. Nach wie vor wiegt der Aspekt der weiblichen Bedrohung stark. Hier finden sich die visuellen Schilderungen von weiblicher Stärke. Die Aspekte von Projektion, Degradierung und Lustobjekt werden, wie die untersuchten Werke veranschaulichen, überzeichnet und geben kritische oder ironische Kommentare zu den seit dem Fin de Siècle herrschenden Darstellungsweisen ab. Das ist zugleich der Angriff auf das Kategorische der Kategorien, die nun nicht mehr bestätigt, sondern gerade auch unterlaufen werden. Diese Negation lässt Raum entstehen, der von der neuen Kategorie *Emanzipationsmodell* ausgefüllt wird. Da die Lustobjektrezeption angesichts der *Femme fatale* in der feministischen Kunst erschwert, Erotik nämlich entmachtet wird, dazu Projektion und Degradierung demaskiert werden, erstarkt der Aspekt der Macht angesichts des Frauenbildes. Unter weiblicher Anwendung avanciert die *Femme fatale* mit der feministischen Kunst zu einem Bild, das Stärke, Selbstbewusstsein, Selbstbestimmung und sexuelle Freiheit vermittelt und deswegen weibliche Befreiung symbolisieren kann.

Es zeigt sich eine Entwicklung nicht nur des Abbildes der *Femme fatale*, bedingt durch die künstlerische sowie gesellschaftliche Veränderung, sondern auch seiner Bedeutung. Von dem Bild in der Kunst, das es im Fin de Siècle war, um männliche Begierden zu befriedigen oder seine Schwäche vorzuführen, wandelte es sich zu der Projektion, die auf die Neue Frau übertragen wurde und anhand derer man begann, das ursprüngliche Bild zu reflektieren. In der Postmoderne nun ist das Bild der *Femme fatale* Gegenstand der Analyse. An ihr werden das tradierte Bild der Frau untersucht sowie neue Ausdrucksmöglichkeiten ausgelotet, sowohl von Künstlerinnen als auch von Künstlern.

LITERATURVERZEICHNIS

- Labisse. Catalogue de l'Oeuvre Peint. 1927 - 1979 (1979). Brüssel: Isy Brachot Editeur.
- Maria Lassnig. Ausst. Kat. Museum Moderner Kunst Wien, Musée des Beaux-Arts de Nantes (1999). Unter Mitarbeit von Wolfgang Drechsler. Klagenfurt: Ritter.
- Bettina Rheims. Ein Raum im Museum für Moderne Kunst in Frankfurt am Main (2000). München: Kehayoff.
- Niki de Saint Phalle. Monographie. Malerei, Tirs, Assemblages, Reliefs, 1949-2000 (2001). Lausanne: Acatos.
- Bettina Rheims. Retrospective. Mit Texten von Serge Bramly, Jean Christophe Ammann, Berndt Arell, Kim Levin (2004). München: Schirmer/Mosel.
- The Visible Vagina. On the occasion of the Exhibition The Visible Vagina Francis M. Nauman Fine Art, David Nolan Gallery, New York (2010). New York: Francis M. Naumann Fine Art; David Nolan Gallery.
- Ackermann**, Marion (Hg.) (2007): Getroffen - Otto Dix und die Kunst des Porträts. Ausst. Kat. Kunstmuseum Stuttgart. Unter Mitarbeit von Daniel Spanke. Köln: DuMont.
- Adriani**, Götz (Hg.) (1997): Rudolf Schlichter. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Ausst. Kat. Kunsthalle Tübingen, Von-der-Heydt-Museum Wuppertal, Städtische Galerie im Lenbach-Haus. München: Klinkhardt & Biermann.
- Ajouri**, Philip (2009): Literatur um 1900. Naturalismus - Fin de Siècle - Expressionismus. Berlin: Akad.-Verl.
- Althaus**, Karin (2014): »Comme la princesse Salomé est belle ce soir!«. Franz von Stuck malt Salome im Jahr 1906. In: Matthias Mühlhng (Hg.): Franz von Stuck. Salome. München: Lenbachhaus, S. 13-28.
- Ankele**, Gudrun (Hg.) (2010): Feminismus. Herausgegeben und mit historischen Essays versehen von Gudrun Ankele. Freiburg im Breisgau: orange-press.
- Ankum**, Katharina von (Hg.) (1999): Frauen in der Großstadt. Herausforderung der Moderne? Dortmund: Ed. Ebersbach.
- Antoni-Komar**, Irene (2006): Kulturelle Strategien am Körper. Frisuren, Kosmetik, Kleider. Oldenburg: dbv.
- Aquin**, Stéphane (Hg.) (2012): Tom Wesselmann. Montreal, Munich, New York: Montreal Museum of Fine Arts; DelMonico Books, Prestel.
- BA-CA Kunstforum Wien** (Hg.) (2007): Der Kuss der Sphinx. Symbolismus in Belgien. Ausst. Kat. BA-CA Kunstforum. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Bade**, Patrick (1979): Femme fatale. Images of evil and fascinating women. London: Ash Grant.
- Barents**, Els; **Schjeldahl**, Peter (Hg.) (1987): Cindy Sherman. Mit Texten von Els Barents und Peter Schjeldahl. 3. Aufl. München: Schirmer-Mosel.
- Barta**, Ilsebill; **Breu**, Zita; **Hammer-Tugendhat**, Daniela; **Jenni**, Ulrike; **Nierhaus**, Irene; **Schöbel**, Judith (Hg.) (1987): Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge. Kunsthistorikerinnen-Tagung. Berlin: Reimer.

- Bastkowski**, Friedrun (Hg.) (1980): Frauenbewegung und die 'Neue Frau'. 1890 - 1933. Frankfurt am Main: Stadt Frankfurt, Dezernat für Kultur und Freizeit (Frauenalltag und Frauenbewegung im 20. Jahrhundert, 2).
- Bauer**, Roger; **Heftrich**, Eckhard; **Koopmann**, Helmut; **Rasch**, Wolfdietrich; **Sauerländer**, Willibald; **Schmoll gen. Eisenwerth**, J. Adolf (Hg.) (1977): Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende. Frankfurt am Main: Klostermann (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, 35).
- Baur**, Eva-Gesine (1995): Meisterwerke der erotischen Kunst. Köln: DuMont.
- Beloubek-Hammer**, Anita (2010): Gefühl ist Privatsache. Verismus und Neue Sachlichkeit. Aquarelle, Zeichnungen und Graphik aus dem Berliner Kupferstichkabinett mit Leihgaben. Ausst. Kat. Staatliche Museen zu Berlin, Kunstmuseum Bonn. Petersberg: Imhof.
- Bennet**, Heidemarie (1985): Galanterie und Verachtung. Eine philosophiegeschichtliche Untersuchung zur Stellung der Frau in Gesellschaft und Kultur. Frankfurt/Main, New York: Campus.
- Berents**, Catharina (1990): Befreiungsskizzen gegen eine konservative Frauenrolle. In: Michael Euler-Schmidt (Hg.): Marta Hegemann (1894-1970). Leben und Werk. Köln: Kölnisches Stadtmuseum, S. 49–72.
- Berents**, Catharina (1998): Vor der Stadt. In: Das Verborgene Museum e.V. (Hg.): Marta Hegemann. 1894 - 1970. Die Kunst - Ein Gleichnis des Lebens. Ausst. Kat. Das Verborgene Museum, Berlin. Unter Mitarbeit von Marion Beckers. Berlin: Traum & Raum, S. 17–19.
- Berger**, John (1974): Sehen. Das Bild der Welt in der Bilderwelt. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.
- Berger**, Renate (1985): Pars pro toto. Zum Verhältnis von künstlerischer Freiheit und sexueller Integrität. In: Renate Berger und Daniela Hammer-Tugendhat (Hg.): Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihre Interpreten. Köln: DuMont, S. 150–199.
- Berger**, Renate (2000): „Es bleibt nur dies: die eine Hand, dies eine Herz“. Zu Hanna Nagels frühen Zeichnungen (1928 – 1931). In: Renate Berger (Hg.): Liebe macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert. Köln: Böhlau, S. 323–354.
- Berger**, Renate (Hg.) (2000): Liebe macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert. Köln: Böhlau.
- Berger**, Renate; **Hammer-Tugendhat**, Daniela (Hg.) (1985): Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihre Interpreten. Köln: DuMont.
- Bergius**, Hanne (1989): Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen. Gießen: Anabas-Verl.
- Bergius**, Hanne (1991): Dada und Eros. In: Julia Dech und Ellen Maurer (Hg.): Da-da-zwischen-Reden zu Hannah Höch. Berlin: Orlanda-Frauenverl., S. 60–81.
- Berlinische Galerie** (Hg.) (1989): Hannah Höch. 1889-1978. Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde. Ausst. Kat. Berlinische Galerie. Unter Mitarbeit von Cornelia Thater-Schulz. Berlin: Argon (8).
- Berlinische Galerie** (Hg.) (2014): Dorothy Iannone. This Sweetness Outside of Time. Retrospektive der Gemälde, Objekte, Bücher und Filme von 1959 bis 2014. Ausst. Kat. Berlinische Galerie. Bielefeld: Kerber.

- Bezzola**, Tobia (1997): Ein fertiger Maler. In: Kunsthaus Zürich, Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunsthalle Emden (Hg.): Christian Schad. 1894 - 1982. Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Kunsthalle Emden. Zürich, S. 9–14.
- Bickel**, Marcel H. (2001): «Ueber den physiologischen Schwachsinn des Weibes». Möbius' provokatives Buch von 1900 (Schweizerische Ärztezeitung / Bulletin des médecins suisses / Bollettino dei medici svizzeri (2001), 36). Online verfügbar unter <http://www.saez.ch/docs/saez/archiv/de/2001/2001-36/2001-36-934.PDF>, zuletzt geprüft am 21.10.2014.
- Bies**, Werner; **Jung**, Hermann (Hg.) (1988): Mnemosyne. Festschrift für Manfred Lurker zum 60. Geburtstag. Baden-Baden: Koerner.
- Bischof**, Rita (1977): Marie Toyen. In: Künstlerinnen international. 1877-1977. Ausst. Kat. Schloss Charlottenburg Berlin. Berlin: NGBK, S. 62–71.
- Bischof**, Rita (Hg.) (1987): Toyen. Das malerische Werk. Frankfurt am Main: Neue Kritik.
- Blei**, Franz (1977): Aubrey Beardsley. Zeichnungen. Wiesbaden: Fourier.
- Bock**, Gisela (2000): Frauen in der europäischen Geschichte. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München: Beck.
- Bonnier**, Bernadette; **Leblanc**, Véronique (1999): Félicien Rops. In: Hans Joachim Neyer (Hg.): Félicien Rops. 1833-1898. Ausst. Kat. Wilhelm-Busch-Museum Hannover. Unter Mitarbeit von Félicien Rops. Ostfildern-Ruit: Hatje, S. 10–25.
- Bork**, Claudia (1992): Femme fatale und Don Juan. Ein Beitrag zur Motivgeschichte der literarischen Verführergestalt. Hamburg: Von Bockel.
- Bott**, Gian Casper (2009): Salons, Séancen, Secession. Albert von Keller zwischen Tradition und Aufbruch. In: Zürcher Kunstgesellschaft (Hg.): Albert von Keller. Salons, Séancen, Secession. Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich. Unter Mitarbeit von Nico Kirchberger. München: Hirmer, S. 9–187.
- Bovenschen**, Silvia (1979): Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bovenschen**, Silvia (1990): Krieg und Schneiderkunst oder Wie sich die Männer von gestern die Frau von morgen vorstellten. Vorwort zur Neuausgabe. In: Friedrich Markus Huebner (Hg.): Die Frau von morgen, wie wir sie wünschen. Frankfurt am Main: Insel-Verl., S. 9–21.
- Brandes**, Friedrich (Hg.) (1913): Hebbels Tagebücher in zwei Bänden. Leipzig: Reclam (Bd. 1).
- Breitling**, Gisela (1998): Vorwort. In: Das Verborgene Museum e.V. (Hg.): Marta Hegemann. 1894 - 1970. Die Kunst - Ein Gleichnis des Lebens. Ausst. Kat. Das Verborgene Museum, Berlin. Unter Mitarbeit von Marion Beckers. Berlin: Traum & Raum, S. 4–5.
- Bremme**, Bettina (1990): Sexualität im Zerrspiegel. Die Debatte um Pornographie. Münster: Waxmann.
- Breton**, André (1967): Der Surrealismus und die Malerei. 1928. Aus dem Französischen übertragen von Manon Maren-Grisebach. Berlin: Propyläen Verl.
- Brod**, Max (1990): Die Frau und die Neue Sachlichkeit. In: Friedrich Markus Huebner (Hg.): Die Frau von morgen, wie wir sie wünschen. Frankfurt am Main: Insel-Verl., S. 47–54.

- Bronfen**, Elisabeth (2001): Das schöne Scheitern der Sterblichkeit. Zur hysterischen Bildsprache Jürgen Klaukes. In: Bonn Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland und Peter Weibel (Hg.): Absolute Windstille. Jürgen Klauke - Das fotografische Werk. Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, Staatliches Russisches Museum in St. Petersburg, Hamburger Kunsthalle. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag, S. 177–189.
- Bronfen**, Elisabeth (2001): Erschreckende Bilder vertrauter Art: Freuds Spiel mit einer Denkfigur. In: Angela Lampe (Hg.): Die unheimliche Frau. Weiblichkeit im Surrealismus. Ausst. Kat. Kunsthalle Bielefeld. Heidelberg: Wachter Verlag, S. 113–126.
- Bronfen**, Elisabeth (2007): »Femme fatale. *Genre memory* einer Denkfigur«. In: Michael C. Frank und Gabriele Rippl (Hg.): Arbeit am Gedächtnis. Festschrift für Aleida Assmann. München: Fink, S. 391–408.
- Bruy**, Ursel (2006): Die alchemistische Emanzipation – Transformationsstrategien bei Leonora Carrington, Leonor Fini und Dorothea Tanning. In: Verena Krieger (Hg.): Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus. Hamburg, Münster: Lit-Verl., S. 103–122.
- Buchhart**, Dieter (2003): Madonna. In: Klaus Albrecht Schröder und Antonia Hoerschelmann (Hg.): Edvard Munch. Thema und Variation. Ausst. Kat. Albertina Wien. Lizenzausg. Darmstadt: Wiss. Buchges., S. 137–139.
- Buchhart**, Dieter (2003): Vampir. In: Klaus Albrecht Schröder und Antonia Hoerschelmann (Hg.): Edvard Munch. Thema und Variation. Ausst. Kat. Albertina Wien. Lizenzausg. Darmstadt: Wiss. Buchges., S. 193–194.
- Buchholz**, Kai; **Wolbert**, Klaus (Hg.) (2003): André Masson. Bilder aus dem Labyrinth der Seele. Ausst. Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Frankfurt am Main: Die Galerie.
- Burmeister**, Ralf (2007): Der Dada-Code. Hannah Höchs bildnerische Rhetorik des Grotesken. In: Ralf Burmeister (Hg.): Hannah Höch - aller Anfang ist DADA! Ausst. Kat. Berlinische Galerie, Museum Jean Tinguely. Ostfildern: Hatje Cantz [u.a.], S. 9–37.
- Burmeister**, Ralf (Hg.) (2007): Hannah Höch - aller Anfang ist DADA! Ausst. Kat. Berlinische Galerie, Museum Jean Tinguely. Ostfildern: Hatje Cantz [u.a.].
- Buszek**, Maria Elena (2007): Mütter und Töchter, Schlampe und Göttinnen: Mary Beth Edelson und Annie Sprinkle. In: Heike Munder (Hg.): It's Time for Action (There's no option). About Feminism. Ausst. Kat. Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich. Zürich: JRP Ringier Kunstverlag, S. 84–128.
- Canning**, Kathleen (2010): Women and the politics of gender. In: Anthony McElligott (Hg.): Weimar Germany. Oxford, New York: Oxford University Press, S. 146–174.
- Catani**, Stephanie (2005): Das fiktive Geschlecht. Weiblichkeit in anthropologischen Entwürfen und literarischen Texten zwischen 1885 und 1925. Univ. Diss. Würzburg, 2004. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Caws**, Mary Ann; **Kuenzli**, Rudolf E.; **Raaberg**, Gloria Gwen (Hg.) (1991): Surrealism and women. 2. Aufl. Cambridge, Mass.: MIT Pr.
- Chadwick**, Whitney (1993): Women artists and the surrealist movement. Reprinted. London: Thames and Hudson.

- Chave**, Anna C. (2010): ‚Is this good for Vulva?‘. Female Genitalia in Contemporary Art. In: The Visible Vagina. On the occasion of the Exhibition The Visible Vagina Francis M. Nauman Fine Art, David Nolan Gallery, New York. New York: Francis M. Naumann Fine Art; David Nolan Gallery, S. 7–28.
- Claridge**, Laura (2002): Tamara de Lempicka. Ein Leben für Dekor und Dekadenz. Leicht gekürzte, von der Autorin autorisierte Fassung. Frankfurt am Main: S. Fischer.
- Clark**, Kenneth (1958): Das Nackte in der Kunst. Kiel: Phaidon.
- Clark**, Kenneth (1980): Aubrey Beardsley. In: Anton Friedrich (Hg.): Aubrey Beardsley. Zürich: Diogenes-Verl., S. 5–50.
- Comini**, Alessandra (1975): Gustav Klimt. Eros und Ethos. Salzburg: Verlag Galerie Welz.
- Conrad**, Judith; **Konnertz**, Ursula (Hg.) (1986): Weiblichkeit in der Moderne. Ansätze feministischer Vernunftkritik. Tübingen: Ed. Diskord.
- Daffner**, Hugo (1912): Salome. Ihre Gestalt in Geschichte und Kunst, Dichtung, Bildende Kunst, Musik. München: Hugo Schmidt.
- Darwin**, Charles (1952): Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl. Mit einem Nachwort von Georg Uschmann. Mit 78 Abbildungen. Erster, zweiter und dritter Teil. Leipzig: Verlag von Philipp Reclam Jun.
- Das Verborgene Museum e.V.** (Hg.) (1998): Marta Hegemann. 1894 - 1970. Die Kunst - Ein Gleichnis des Lebens. Ausst. Kat. Das Verborgene Museum, Berlin. Unter Mitarbeit von Marion Beckers. Berlin: Traum & Raum.
- Dech**, Julia; **Maurer**, Ellen (Hg.) (1991): Da-da-zwischen-Reden zu Hannah Höch. Berlin: Orlanda-Frauenverl.
- Degele**, Nina (2008): Gender/Queer Studies. Eine Einführung. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Deneuve**, Catherine (1989): Bettina Rheims. In: Gina Kehayoff (Hg.): Bettina Rheims. Female trouble. Mit einem Vorwort von Catherine Deneuve. München: Schirmer/Mosel, S. 7–9.
- Descharnes**, Robert (1993): Salvador Dalí. 1904 - 1989. Das malerische Werk. Köln: Taschen.
- Determann**, Barbara; **Hammer**, Ulrike; **Kiesel**, Doron (Hg.) (1991): Verdeckte Überlieferungen. Weiblichkeitsbilder zwischen Weimarer Republik, Nationalsozialismus und Fünfziger Jahre. Frankfurt am Main: Haag + Herchen.
- Deutsche Lufthansa AG Kulturförderung** (Hg.) (1991): Max Ernst: Graphik und Bücher. Sammlung Lufthansa. Mit einer Einführung von Werner Spies. Stuttgart: Hatje.
- Didi-Huberman**, Georges (1997): Erfindung der Hysterie. Die photographische Klinik von Jean-Martin Charcot. Aus dem französischen übersetzt und mit einem Nachwort von Silvia Henke, Martin Stingelin und Hubert Thüring. München: Fink.
- Diefenbacher**, Christine (2006): Tamara de Lempicka. Ausst. Kat. Musée des Années 30, Boulogne-Billancourt. Paris: Flammarion.
- Dijkstra**, Bram (1986): Idols of perversity. Fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture. New York: Oxford University Press.
- Dijkstra**, Bram (1999): Das Böse ist eine Frau. Männliche Gewaltphantasien und die Angst vor der weiblichen Sexualität. 1. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

- Dorgerloh**, Annette (1993): "Sie wollen wohl Ideale klauen...?". Präfigurationen zu den Bildprägungen der "Neuen Frau". In: Katharina Sykora, Annette Dorgerloh, Doris Noell-Rumpeltes und Ada Raev (Hg.): Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Marburg: Jonas Verlag, S. 25–50.
- Dorgerloh**, Annette; **Rittmann**, Annegret (1995): Femme fatale. Entwürfe. Einleitung. In: *Frauen Kunst Wissenschaft. Halbjahreszeitschrift* (19).
- Draguet**, Michel (2007): Félicien Rops und das Erbe Baudelaires. In: BA-CA Kunstforum Wien (Hg.): Der Kuss der Sphinx. Symbolismus in Belgien. Ausst. Kat. BA-CA Kunstforum. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 70–85.
- Draguet**, Michel (2007): Jean Delville - Vom Fleisch zum Geist. In: BA-CA Kunstforum Wien (Hg.): Der Kuss der Sphinx. Symbolismus in Belgien. Ausst. Kat. BA-CA Kunstforum. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 232–239.
- Drechsler**, Wolfgang (1985): Außen und Innen. Zur Malerei von Maria Lassnig. In: Wolfgang Drechsler (Hg.): Maria Lassnig. Ausst. Kat. Museum Moderner Kunst Wien, Kunstmuseum Düsseldorf, Kunsthalle Nürnberg. Klagenfurt: Ritter, S. 9–15.
- Drechsler**, Wolfgang (Hg.) (1985): Maria Lassnig. Ausst. Kat. Museum Moderner Kunst Wien, Kunstmuseum Düsseldorf, Kunsthalle Nürnberg. Klagenfurt: Ritter.
- Drechsler**, Wolfgang (1999): Über die innige Verbindung von Maler und Malerei. In: Maria Lassnig. Ausst. Kat. Museum Moderner Kunst Wien, Musée des Beaux-Arts de Nantes. Unter Mitarbeit von Wolfgang Drechsler. Klagenfurt: Ritter, S. 9–33.
- Dückers**, Alexander (1976): Max Klinger. Berlin: Rembrandt-Verlag.
- Durand**, Régis; **Dabin**, Véronique (Hg.) (2006): Cindy Sherman. Ausst. Kat. Jeu de Paume, Kunsthaus Bregenz, Louisiana Museum of Art Humlebaek, Martin-Gropius-Bau Berlin. Unter Mitarbeit von Cindy Sherman. Paris: Flammarion.
- Eberhard**, Erhardt F. (1924): Die Frauenemanzipation und ihre erotischen Grundlagen. Wien: Braumüller.
- Eberle**, Matthias (1996): Max Liebermann: 1847 - 1935. Werkverzeichnis der Gemälde und Ölstudien. Bd. 2: 1900 - 1935. München: Hirmer.
- Eck**, Werner (2002): Die iulisch-claudische Familie: Frauen neben Caligula, Claudius und Nero. In: Hildegard Temporini (Hg.): Die Kaiserinnen Roms. Von Livia bis Theodora. München: C.H. Beck, S. 103–163.
- Eggebrecht**, Axel (1990): Machen wir uns nichts vor. In: Friedrich Markus Huebner (Hg.): Die Frau von morgen, wie wir sie wünschen. Frankfurt am Main: Insel-Verl., S. 98–110.
- Ehrhardt**, Ingrid; **Reynolds**, Simon (Hg.) (2000): SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870 - 1920. Ausst. Kat. Schirn-Kunsthalle, City of Birmingham Museums and Art Gallery, Prins Eugens Waldemarsudde. München: Prestel.
- Ehrlicher**, Hanno; **Siebenpfeiffer**, Hania (Hg.) (2002): Gewalt und Geschlecht. Bilder, Literatur und Diskurse im 20. Jahrhundert. Köln: Böhlau.
- Eiblmayr**, Silvia (1993): Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Berlin: Reimer.
- Eiblmayr**, Silvia (2000): Die verletzte Diva. Hysterie, Körper, Technik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Silvia Eiblmayr, Dirk Snauwaert, Ulrich Wilmes und Matthias Winzen (Hg.): Die

verletzte Diva. Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München. Köln: Oktagon, S. 11–28.

Eiblmayr, Silvia; **Export**, Valie; **Prischl-Maier**, Monika (Hg.) (1985): Kunst mit Eigen-Sinn. Aktuelle Kunst von Frauen. Texte und Dokumentation. Ausst. Kat. Museum moderner Kunst Wien. Wien [u.a.]: Löcker.

Eiblmayr, Silvia; **Snauwaert**, Dirk; **Wilmes**, Ulrich; **Winzen**, Matthias (Hg.) (2000): Die verletzte Diva. Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München. Köln: Oktagon.

Ellis, Havelock (1936): Studies in the Psychology of Sex. Complete in two volumes. Vol. 2: Part 1. Erotic symbolism. The mechanism of detumescence. The psychic state in pregnancy. Erstauf. 1906. New York: Random House.

Ellis, Havelock (1942): Studies in the Psychology of Sex. Complete in two volumes. Vol. 1: Part 3: Sexual Selection in Man. Erstauf. 1905. New York: Random House.

Eschenburg, Barbara (1995): Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in Literatur, Philosophie und Kunst. In: Helmut Friedel (Hg.): Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850 - 1930. Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Unter Mitarbeit von Barbara Eschenburg. Köln: DuMont, S. 9–42.

Eschenburg, Barbara (1995): Katalog. In: Helmut Friedel (Hg.): Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850 - 1930. Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Unter Mitarbeit von Barbara Eschenburg. Köln: DuMont, S. 43–291.

Euler-Schmidt, Michael (Hg.) (1990): Marta Hegemann (1894–1970). Leben und Werk. Köln: Kölnisches Stadtmuseum.

Export, Valie (2010): Woman's Art 1972. In: Gudrun Ankele (Hg.): absolute Feminismus. Herausgegeben und mit historischen Essays versehen von Gudrun Ankele. Freiburg im Breisgau: orangepress, S. 62–64.

Falke, Otto (1990): Die alte Aufgabe - die neue Form. In: Friedrich Markus Huebner (Hg.): Die Frau von morgen, wie wir sie wünschen. Frankfurt am Main: Insel-Verl., S. 135–140.

Faulstich, Werner (Hg.) (2004): Die Kultur der siebziger Jahre. München: Fink (Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts).

Faulstich, Werner (Hg.) (2006): Das erste Jahrzehnt. Paderborn: Fink (Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts).

Faulstich, Werner (2006): Einführung: Der Start ins neue Jahrhundert. In: Werner Faulstich (Hg.): Das erste Jahrzehnt. Paderborn: Fink (Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts), S. 7–22.

Faulstich, Werner (Hg.) (2008): Die Kultur der zwanziger Jahre. Paderborn: Fink (Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts).

Felix, Zdenek (1995): Der latente Schrecken der Bilder von Cindy Sherman. In: Zdenek Felix und Martin Schwander (Hg.): Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975–1995. Ausst. Kat. Deichtorhallen Hamburg, Malmö Konsthall, Kunstmuseum Luzern. München: Schirmer/Mosel, S. 9–10.

Felix, Zdenek; **Schwander**, Martin (Hg.) (1995): Cindy Sherman. Photoarbeiten 1975–1995. Ausst. Kat. Deichtorhallen Hamburg, Malmö Konsthall, Kunstmuseum Luzern. München: Schirmer/Mosel.

Fischer, Lothar (1981): Otto Dix. Ein Malerleben in Deutschland. Berlin: Nicolai.

- Fischer**, Lothar (1988): Tanz zwischen Rausch und Tod. Anita Berber. 1918-1928 in Berlin. 2. Aufl. Berlin: Haude & Spener.
- Fischer-Homberger**, Esther (1984): Krankheit Frau. Zur Geschichte der Einbildungen. Darmstadt: Luchterhand.
- Flemming**, Jens (2006): Erotische Kultur. Debatten über Liebe, Sexualität und Geschlechterverhältnisse. In: Werner Faulstich (Hg.): Das erste Jahrzehnt. Paderborn: Fink (Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts), S. 163–174.
- Flemming**, Jens (2008): „Neue Frau“? Bilder, Projektionen, Realitäten. In: Werner Faulstich (Hg.): Die Kultur der zwanziger Jahre. Paderborn: Fink (Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts), S. 55–70.
- Fliedl**, Gottfried (1985): »Das Weib macht keine Kunst, aber den Künstler«. Zur Klimt-Rezeption. In: Renate Berger und Daniela Hammer-Tugendhat (Hg.): Der Garten der Lüste. Zur Deutung des Erotischen und Sexuellen bei Künstlern und ihre Interpreten. Köln: DuMont, S. 89–149.
- Fliedl**, Gottfried (1989): Gustav Klimt. 1862 - 1918. Die Welt in weiblicher Gestalt. Köln: Taschen.
- Florack**, Ruth (1995): Wedekinds "Lulu". Zerrbild der Sinnlichkeit. Univ. Diss. Stuttgart, 1994. Tübingen: Niemeyer.
- Follmann**, Sigrid-Ursula (2010): Wenn Frauen sich entblößen... Mode als Ausdrucksmittel der Frau der zwanziger Jahre. Marburg: Jonas.
- Fraisse**, Geneviève (1994): Von der sozialen Bestimmung zum individuellen Schicksal. Philosophiegeschichte zur Geschlechterdifferenz. In: Geneviève Fraisse und Michelle Perrot (Hg.): Geschichte der Frauen. 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Campus Verlag, S. 63–96.
- Fraisse**, Geneviève; **Perrot**, Michelle (Hg.) (1994): Geschichte der Frauen. 19. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Campus Verlag.
- Frame**, Lynne (1999): Gretchen, Girl, Garçonne? Auf der Suche nach der idealen Neuen Frau. In: Katharina von Ankum (Hg.): Frauen in der Großstadt. Herausforderung der Moderne? Dortmund: Ed. Ebersbach, S. 21–58.
- Frank**, Michael C.; **Rippl**, Gabriele (Hg.) (2007): Arbeit am Gedächtnis. Festschrift für Aleida Assmann. München: Fink.
- Frankhäuser**, Gernot; **Krischke**, Roland; **Paas**, Sigrun (Hg.) (2007): Tänzerinnen um Slevogt. Ausst. Kat. Max Slevogt-Galerie im Schloss Villa Ludwigshöhe Edenkoben. München: Dt. Kunstverl.
- Frauenstädt**, Julius (Hg.) (1891): Parerga und Paralipomena. Kleine philosophische Schriften von Arthur Schopenhauer. Zweiter Band. 2. Aufl. (Erstauflage 1851). Bd. 2. Leipzig: Brockhaus (Arthur Schopenhauer's sämtliche Werke).
- Freud**, Sigmund (1970): Die Weiblichkeit. In: Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey (Hg.): Sigmund Freud Studienausgabe. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und Neue Folge. Band 1. 2. korr. Aufl. Bd. 1. Frankfurt am Main: Fischer, S. 544–565.
- Freud**, Sigmund (1972): Das Tabu der Virginität (1918 [1917]). In: Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey (Hg.): Sigmund Freud Studienausgabe. Sexualleben. Band 5. 4. korr. Aufl. Bd. 5. Frankfurt am Main: Fischer, S. 211–228.
- Freud**, Sigmund (1972): Über die weibliche Sexualität (1931). In: Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey (Hg.): Sigmund Freud Studienausgabe. Sexualleben. Band 5. 4. korr. Aufl. Bd. 5. Frankfurt am Main: Fischer, S. 273–294.

- Frevert**, Ute (1986): *Frauen-Geschichte. Zwischen bürgerlicher Verbesserung und Neuer Weiblichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Friedel**, Helmut (Hg.) (1995): *Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850 - 1930*. Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Unter Mitarbeit von Barbara Eschenburg. Köln: DuMont.
- Friedel**, Helmut; **Mühling**, Matthias (Hg.) (2010): *Maria Lassnig*. Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus. Berlin: Distanz.
- Friedrich**, Anton (Hg.) (1980): *Aubrey Beardsley*. Zürich: Diogenes-Verl.
- Fritsch-Rößler**, Waltraud (Hg.) (2002): *Frauenblicke, Männerblicke, Frauenzimmer. Studien zu Blick, Geschlecht und Raum*. St. Ingbert: Röhrig.
- Fritz**, Horst (1977): *Die Dämonisierung des Erotischen in der Literatur des Fin de Siècle*. In: Roger Bauer, Eckhard Hefrich, Helmut Koopmann, Wolfdietrich Rasch, Willibald Sauerländer und J. Adolf Schmoll gen Eisenwerth (Hg.): *Fin de siècle. Zu Literatur und Kunst der Jahrhundertwende*. Frankfurt am Main: Klostermann (Studien zur Philosophie und Literatur des neunzehnten Jahrhunderts, 35), S. 442–466.
- Fuchs**, Eduard; **Kind**, Alfred (1913): *Die Weiberherrschaft in der Geschichte der Menschheit*. Mit 665 Textillustrationen und 90 Beilagen. München: Verlag Albert Langen.
- Gabelmann**, Andreas (2011): *Gustav Klimt und das ewig Weibliche*. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Gagel**, Hanna (1991): *Hannah Höch und die starke »Neue Frau« der zwanziger Jahre. Weibliches Ideal – männliche Phantasie?* In: Julia Dech und Ellen Maurer (Hg.): *Da-da-zwischen-Reden zu Hannah Höch*. Berlin: Orlanda-Frauenverl., S. 108–114.
- Gauthier**, Xavière (1980): *Surrealismus und Sexualität. Inszenierung der Weiblichkeit*. 2. Aufl. (Erstauf. 1971). Wien: Medusa-Verl.
- Gay**, Peter (1986): *Erziehung der Sinne. Sexualität im bürgerlichen Zeitalter*. Aus dem Englischen von Holger Fließbach. München: Beck.
- Genzmer**, Herbert (1998): *Salvador und Gala Dalí. Der Maler und die Muse*. Berlin: Rowohlt.
- Gerhard**, Ute (2009): *Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1789*. München: Beck.
- Germanisches Nationalmuseum**, Nürnberg (Hg.) (1991): *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde*. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums.
- Gerster**, Ulrich (1992): *»...und die hundertprozentige Frau.« Anton Räderscheidt 1925 - 1930*. In: *Kritische Berichte* 20 (4), S. 42–63.
- Gibson**, Michael (1995): *Symbolismus*. Köln: Taschen.
- Glasmeier**, Michael (2014): *Sprachen der Liebe*. In: Berlinische Galerie (Hg.): *Dorothy Iannone. This Sweetness Outside of Time. Retrospektive der Gemälde, Objekte, Bücher und Filme von 1959 bis 2014*. Ausst. Kat. Berlinische Galerie. Bielefeld: Kerber, S. 126–143.
- Gleisberg**, Dieter (1983): *Die Muse der Dekadenz*. In: Leipzig Museum der bildenden Künste (Hg.): *Meisterwerke aus dem Museum der bildenden Künste Leipzig. Max Klinger: Die neue Salome. Dokumentation & Interpretation*. Unter Mitarbeit von Susanne Heiland. Leipzig: Hauck, S. 19–27.

- Glüher**, Gerhard (Hg.) (2005): Ulrike Rosenbach. Wege zur Medienkunst 1969 bis 2004. Köln: Wienand.
- Glüher**, Gerhard (2005): Werkthema: Feministische Kunst und Frauenbilder. In: Gerhard Glüher (Hg.): Ulrike Rosenbach. Wege zur Medienkunst 1969 bis 2004. Köln: Wienand, S. 40–85.
- Goll**, Claire (1980): Ich verzeihe keinem. Eine literarische Chronique scandaleuse unserer Zeit. Herausgegeben und bearbeitet von Otto Hahn. Aus dem Französischen von Ava Belcampo. München: Droemer Knaur.
- Gorsen**, Peter (2000): Die stigmatisierte Schönheit aus der Salpêtrière. Kunst und Hysterie im Surrealismus und danach. In: Silvia Eiblmayr, Dirk Snauwaert, Ulrich Wilmes und Matthias Winzen (Hg.): Die verletzte Diva. Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, München. Köln: Oktagon, S. 43–60.
- Götting**, Birgit (1980): Otto Greiner (1869 - 1916). Die Entstehung eines Künstlers: Zu den Aufstiegsbedingungen eines begabten Handwerkslithographen zu anerkannter Künstlergröße. Univ.-Diss. Hamburg.
- Graeve Ingelmann**, Inka (Hg.) (2008): Female Trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen. Ausst. Kat. Pinakothek der Moderne. München, Ostfildern: Pinakothek der Moderne; Hatje Cantz.
- Greschat**, Isabel (Hg.) (2008): Rudolf Schlichter. Großstadt, Porträt, Obsession. Ausst. Kat. Pforzheim Galerie. Heidelberg: Kehrer.
- Haas**, Birgit (Hg.) (2008): Haare zwischen Fiktion und Realität. Interdisziplinäre Untersuchungen zur Wahrnehmung der Haare. Berlin: Lit-Verl.
- Hagemann**, Karen (2002): Heimat-Front. Militär, Gewalt und Geschlechterverhältnisse im Zeitalter der Weltkriege. In: Karen Hagemann und Stefanie Schüler-Springorum (Hg.): Heimat-Front. Militär und Geschlechterverhältnisse im Zeitalter der Weltkriege. Frankfurt am Main: Campus, S. 13–52.
- Hagemann**, Karen; **Schüler-Springorum**, Stefanie (Hg.) (2002): Heimat-Front. Militär und Geschlechterverhältnisse im Zeitalter der Weltkriege. Frankfurt am Main: Campus.
- Hammer-Tugendhat**, Daniela (2000): Judith. In: Tobias G. Natter und Gerbert Frodl (Hg.): Klimt und die Frauen. Ausst. Kat. Galerie Belvedere, Wien. Köln: DuMont, S. 220–225.
- Hansen**, Dorothee (Hg.) (2011): Edvard Munch. Rätsel hinter der Leinwand. Ausst. Kat. Kunsthal- le Bremen. Köln: DuMont.
- Hassauer**, Friederike (1984): Der weibliche Körper. Spekulatives Lob. In: Friederike Hassauer und Peter Roos (Hg.): Félicien Rops. Der weibliche Körper. Der männliche Blick. Zürich: Haffmans, S. 29–64.
- Hassauer**, Friederike; **Roos**, Peter (Hg.) (1984): Félicien Rops. Der weibliche Körper. Der männliche Blick. Zürich: Haffmans.
- Hatz**, Mechthilde (1972): Frauengestalten des Alten Testaments in der bildenden Kunst von 1850 bis 1918: Eva, Dalila, Judith, Salome. Inaugural-Dissertation, Ruprecht-Karl-Universität Heidelberg. Heidelberg.
- Haupt**, Sabine (2008): Die "Femme fatale". In: Michael Neumann (Hg.): Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination. Das 19. Jahrhundert. Unter Mitarbeit von Betsy van Schlun. Regensburg: Friedrich Pustet, S. 140–161.

- Hebbel**, Friedrich (1841) (1970): Judith. Eine Tragödie in fünf Acten. 1841. In: Richard Maria Werner (Hg.): Friedrich Hebbel. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Erste Abteilung Dramen I. 1841-1847. Judith - Genova - Der Diamant. Bern: Hubert Lang, S. 1–81.
- Heckmann**, Ursula (1992): Das verfluchte Geschlecht. Motive der Philosophie Otto Weiningers im Werk Georg Trakls. Univ. Diss. Aachen, 1992. Frankfurt am Main: Lang.
- Heißerer**, Dirk (1997): Eros und Gewalt. Schlichter »Liebesvariationen«. In: Götz Adriani (Hg.): Rudolf Schlichter. Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen. Ausst. Kat. Kunsthalle Tübingen, Von-der-Heydt-Museum Wuppertal, Städtische Galerie im Lenbach-Haus. München: Klinkhardt & Biermann, S. 27–36.
- Held**, Jutta; **Schneider**, Norbert (1993): Sozialgeschichte der Malerei vom Spätmittelalter bis ins 20. Jahrhundert. Köln: DuMont.
- Herzog**, Günter (1991): Anton Räderscheidt. Köln: DuMont.
- Heusinger von Waldegg**, Joachim (1979): Zur Ikonographie der »einsamen Paare« bei Anton Räderscheidt. In: *Pantheon. Internationale Zeitschrift für Kunst* 37, S. 59–68.
- Heuwinkel**, Cristiane (2001): Surrealistische Frauenbilder. Bildtexte. In: Angela Lampe (Hg.): Die unheimliche Frau. Weiblichkeit im Surrealismus. Ausst. Kat. Kunsthalle Bielefeld. Heidelberg: Wachter Verlag, S. 49–112.
- Higgie**, Jennifer (2010): Zu wenig Wörter. In: Helmut Friedel und Matthias Mühling (Hg.): Maria Lassnig. Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus. Berlin: Distanz, S. 35–42.
- Hille**, Karoline (2007): Gefährliche Musen. Frauen um Max Ernst. Berlin: Edition Ebersbach.
- Hille**, Karoline (2009): Spiele der Frauen. Künstlerinnen im Surrealismus. Stuttgart: Belser.
- Hilmes**, Carola (1990): Die Femme fatale. Ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur. Univ. Diss. Frankfurt (Main). Stuttgart: Metzler.
- Hirschfeld**, Magnus (Hg.) (1931): Die Grundlagen der Nachkriegserotik. Leipzig: Verlag für Sexualwissenschaften (Sittengeschichte der Nachkriegszeit, 1).
- Hoffmann**, Justin (1995): Destruktionskunst. Der Mythos der Zerstörung in der Kunst der frühen sechziger Jahre. München: S. Schreiber.
- Hoffmeister**, Maren (2006): Lustmord als Deutungsmuster. Univ.Diss. Oldenburg.
- Hofmann**, Werner (Hg.) (1986): Eva und die Zukunft. Das Bild der Frau seit der Französischen Revolution. Ausst. Kat. Hamburger Kunsthalle. München: Prestel.
- Hofstätter**, Hans H. (1973): Symbolismus und die Kunst der Jahrhundertwende. Voraussetzungen, Erscheinungsformen, Bedeutungen. 2. Aufl. Köln: DuMont.
- Hollander**, von Walther (1990): Autonomie der Frau. In: Friedrich Markus Huebner (Hg.): Die Frau von morgen, wie wir sie wünschen. Frankfurt am Main: Insel-Verl., S. 38–46.
- Horn**, Gabriele (1984): Rudolf Schlichter - Eine Biographie. In: Staatliche Kunsthalle Berlin (Hg.): Rudolf Schlichter. 1890 - 1955. Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Berlin, Württembergischer Kunstverein Stuttgart. Berlin: Frölich & Kaufmann, S. 3a-16a.
- Hörner**, Unda (1998): Die realen Frauen der Surrealisten. Simone Breton, Gala Éluard, Elsa Triolet. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

- Horney, Karen** (1930) (1987): Das Mißtrauen zwischen den Geschlechtern. In: Karen Horney (Hg.): Die Psychologie der Frau. (1. Auflage: 1967). Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., S. 58–71.
- Horney, Karen** (1932) (1987): Die Angst vor der Frau. Über den spezifischen Unterschied in der männlichen und Angst vor dem anderen Geschlecht. In: Karen Horney (Hg.): Die Psychologie der Frau. (1. Auflage: 1967). Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., S. 81–95.
- Horney, Karen** (Hg.) (1987): Die Psychologie der Frau. (1. Auflage: 1967). Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl.
- Huebner, Friedrich Markus** (Hg.) (1990): Die Frau von morgen, wie wir sie wünschen. Frankfurt am Main: Insel-Verl.
- Huelsenbeck, Richard** (1990): Bejahung der modernen Frau. In: Friedrich Markus Huebner (Hg.): Die Frau von morgen, wie wir sie wünschen. Frankfurt am Main: Insel-Verl., S. 33–37.
- Hulten, Pontus** (Hg.) (1992): Niki de Saint Phalle. Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn. Stuttgart: G. Hatje.
- Husslein-Arco, Agnes; Nollert, Angelika; Röllig, Stella** (Hg.) (2010): Valie Export. Zeit und Gegenzeit. Ausst. Kat. Belvedere Wien, Lentos Kunstmuseum Linz, Museion Bozen. Köln: König.
- Huysmans, Karl Joris** (1970): Certains. G. Moreau - Dégas - Chéret - Wisthler - Rops - Le Monstre - Le Fer, etc. Republished of the edition Paris 1889. Farnborough: Gregg.
- Irigaray, Luce** (1979): Das Geschlecht, das nicht eins ist. Berlin: Merve.
- Irwin Lewis, Beth** (1999): Lustmord: Blick in die Fenster der Metropole. In: Katharina von Ankum (Hg.): Frauen in der Großstadt. Herausforderung der Moderne? Dortmund: Ed. Ebersbach, S. 214–250.
- Jacob, Heinrich Eduard** (1990): Haarschnitt ist noch nicht Freiheit. In: Friedrich Markus Huebner (Hg.): Die Frau von morgen, wie wir sie wünschen. Frankfurt am Main: Insel-Verl., S. 111–116.
- Jocks, Heinz-Norbert; Klauke, Jürgen** (2010): Reise ans Ende der Nacht: Ein Gespräch mit Jürgen Klauke. In: Toni Stooss und Peter Weibel (Hg.): Jürgen Klauke. Ästhetische Paranoia. Ausst. Kat. ZKM Karlsruhe, Museum der Moderne Salzburg. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 224–245.
- Jürgs, Britta** (1997): Leonor Fini. In: Britta Jürgs (Hg.): Oh große Ränder an meiner Zukunft Hut! Porträts surrealistischer Künstlerinnen und Schriftstellerinnen. Grambin: AvivA, S. 105–120.
- Jürgs, Britta** (Hg.) (1997): Oh große Ränder an meiner Zukunft Hut! Porträts surrealistischer Künstlerinnen und Schriftstellerinnen. Grambin: AvivA.
- Karcher, Eva** (1984): Das realistische Porträt im Werk von Rudolf Schlichter. In: Staatliche Kunsthalle Berlin (Hg.): Rudolf Schlichter. 1890 - 1955. Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Berlin, Württembergischer Kunstverein Stuttgart. Berlin: Frölich & Kaufmann, S. 47a-58a.
- Karcher, Eva** (1984): Eros und Tod im Werk von Otto Dix. Studien zur Geschichte des Körpers in den zwanziger Jahren. Univ. Diss. München, 1984. Münster: Lit-Verlag.
- Karcher, Eva** (2002): Otto Dix. 1891 - 1969. "Entweder ich werde berühmt - oder berüchtigt". Köln: Taschen.
- Karsch, Margret** (2004): Feminismus für Eilige. Berlin: Aufbau-Taschenbuch-Verlag.

Kaufmann, Hans (Hg.) (1980): Heinrich Heine. Werke und Briefe in zehn Bänden. Buch der Lieder. Neue Gedichte. Atta Troll - Ein Sommernachtstraum. Deutschland - Ein Wintermärchen. Bd. 1. Berlin, Weimar: Aufbau-Verlag.

Kehayoff, Gina (Hg.) (1989): Bettina Rheims. Female trouble. Mit einem Vorwort von Catherine Deneuve. München: Schirmer/Mosel.

Kempkes, Anke (2010): Evelyne Axell. In: Kunsthalle Wien, Gerald Matt und Angela Stief (Hg.): Power up. Female Pop Art. Ausst. Kat. Kunsthalle Wien. Köln: DuMont Buchverlag, S. 50–53.

Kessemeier, Gesa (2000): Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der 'Neuen Frau' in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperbilder in der Mode der Jahre 1920 bis 1929. Univ. Diss. Münster (Westf.), 2000. Dortmund: Ed. Ebersbach.

Kimpel, Harald; **Werckmeister**, Johanna (1994): Die Schöne als das Biest. Zur Ikonographie der Sphinx. In: Helmut Kreuzer (Hg.): Don Juan und Femme fatale. München: Fink, S. 117–126.

Kleibrink, Marianne (2003): The myths of womankind. In: Henk van Os (Hg.): Femmes fatales. 1860 - 1910. Ausst. Kat. Groninger Museum, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerp. Wommelgem: Blondé, S. 21–28.

Kobelt-Groch, Marion (2005): Judith macht Geschichte. Zur Rezeption einer mythischen Gestalt vom 16. bis 19. Jahrhundert. München: Fink.

Kocka, Jürgen (2004): Das lange 19. Jahrhundert: Arbeit, Nation und bürgerliche Gesellschaft. Stuttgart: Klett-Cotta (Handbuch der deutschen Geschichte).

Kohle, Hubertus (Hg.) (2008): Vom Biedermeier zum Impressionismus. Darmstadt: Wiss. Buchges. (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland in acht Bänden, 7).

Kollontai, Alexandra (1988): Die neue Frau. (Aus: Alexandra Kollontai, Die neue Moral und die Arbeiterklasse (1918), Berlin 1920). In: Kristine von Soden und Maruta Schmidt (Hg.): Neue Frauen. Die zwanziger Jahre. Berlin (West): Elefanten Press, S. 6–7.

Körner, Gudrun (2000): Sünde und Unschuld. Frauenbilder bei Franz von Stuck. In: Ingrid Ehrhardt und Simon Reynolds (Hg.): SeelenReich. Die Entwicklung des deutschen Symbolismus 1870 - 1920. Ausst. Kat. Schirn-Kunsthalle, City of Birmingham Museums and Art Gallery, Prins Eugens Waldemarsudde. München: Prestel, S. 155–176.

Körner, Hans (1993): Helenas Himmelfahrt. Die Femme fatale im Werk Gustave Moreaus. In: Alexander Schuller und Wolfert von Rahden (Hg.): Die andere Kraft. Zur Renaissance des Bösen. Berlin: Akademie Verlag, S. 227–250.

Krafft-Ebing, Richard von (1997): Psychopathia sexualis. Mit einem Beitrag von Georges Bataille. Nachdr. der Ausg. Stuttgart 1912. München: Matthes & Seitz.

Krempel, Ulrich (2001): Die politischen Weltbilder der Niki de Saint Phalle. In: Niki de Saint Phalle. Monographie. Malerei, Tirs, Assemblages, Reliefs, 1949-2000. Lausanne: Acatos, S. 10–27.

Krempel, Ulrich (Hg.) (2001): La Fête. Die Schenkung Niki de Saint Phalle. Werke aus den Jahren 1952-2001. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.

Kreuzer, Helmut (Hg.) (1994): Don Juan und Femme fatale. München: Fink.

Krieger, Verena (Hg.) (2006): Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus. Hamburg, Münster: Lit-Verl.

- Krieger**, Verena (2006): Zur (Un-)Fruchtbarkeit der Liebe im Surrealismus. Die weibliche Gebärfähigkeit als Kreativitätsparadigma. In: Verena Krieger (Hg.): *Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus*. Hamburg, Münster: Lit-Verl., S. 123–152.
- Kubitza**, Anette (1994): *Die Kunst, das Loch, die Frau. Feministische Kontroversen um Judy Chicagos "Dinner Party"*. Pfaffenweiler: Centaurus.
- Kuenzli**, Rudolf E. (1991): Surrealism and Misogyny. In: Mary Ann Caws, Rudolf E. Kuenzli und Gloria Gwen Raaberg (Hg.): *Surrealism and women*. 2. Aufl. Cambridge, Mass.: MIT Pr., S. 17–25.
- Kundras**, Birthe (2002): Geschlechterkriege. Der Erste Weltkrieg und die Deutung der Geschlechterverhältnisse in der Weimarer Republik. In: Karen Hagemann und Stefanie Schüler-Springorum (Hg.): *Heimat-Front. Militär und Geschlechterverhältnisse im Zeitalter der Weltkriege*. Frankfurt am Main: Campus, S. 171–187.
- Kunsthalle Wien; Folie**, Sabine; **Matt**, Gerald (Hg.) (2006): Dorothy Iannone. "Seek the extremes...". Ausst. Kat. Kunsthalle Wien. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst.
- Kunsthalle Wien; Matt**, Gerald; **Stief**, Angela (Hg.) (2010): *Power up. Female Pop Art*. Ausst. Kat. Kunsthalle Wien. Köln: DuMont Buchverlag.
- Kunsthaus Zürich; Städtische Galerie im Lenbachhaus; Kunsthalle Emden** (Hg.) (1997): Christian Schad. 1894 - 1982. Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich, Städtische Galerie im Lenbachhaus, Kunsthalle Emden. Zürich.
- Kunstmuseum Stuttgart in Kooperation mit dem Lehrstuhl für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart** (Hg.) (2012): *Das Auge der Welt. Otto Dix und die Neue Sachlichkeit*. Ausst. Kat. Kunstmuseum Stuttgart. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland**, Bonn; **Weibel**, Peter (Hg.) (2001): *Absolute Windstille. Jürgen Klauke - Das fotografische Werk*. Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland in Bonn, Staatliches Russisches Museum in St. Petersburg, Hamburger Kunsthalle. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Verlag.
- Kunz**, Martin (Hg.) (1989): Maria Lassnig. *Mit dem Kopf durch die Wand. Neue Bilder*. Klagenfurt: Ritter.
- Lambirth**, Andrew (2005): *Allen Jones. Works*. London: Royal Academy of Arts.
- Lampe**, Angela (Hg.) (2001): *Die unheimliche Frau. Weiblichkeit im Surrealismus*. Ausst. Kat. Kunsthalle Bielefeld. Heidelberg: Wachter Verlag.
- Lampe**, Angela (2001): Größter Schatten oder größtes Licht. Surrealistische Frauenentwürfe zwischen Traum und Wirklichkeit. In: Angela Lampe (Hg.): *Die unheimliche Frau. Weiblichkeit im Surrealismus*. Ausst. Kat. Kunsthalle Bielefeld. Heidelberg: Wachter Verlag, S. 25–48.
- Lampe**, Angela (2011): »Prenez garde aux objets domestique« oder der weibliche Heimvorteil im Surrealismus. In: Ingrid Pfeiffer und Max Hollein (Hg.): *Surreale Dinge. Skulpturen und Objekte von Dalí bis Man Ray*. Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Ostfildern: Hatje Cantz [u.a.], S. 77–128.
- Lander**, Tobias (2012): *Coca Cola und Co. Die Dingwelt der Pop Art und die Möglichkeiten der ikonologischen Interpretation*. Petersberg: Imhof.

- Lange, Sigrid** (2008): Einführung. In: Isabel Greschat (Hg.): Rudolf Schlichter. Großstadt, Porträt, Obsession. Ausst. Kat. Pforzheim Galerie. Heidelberg: Kehrer, S. 11–27.
- Lassnig, Maria** (1989): Über das Malen von Körpergefühlen. In: Martin Kunz (Hg.): Maria Lassnig. Mit dem Kopf durch die Wand. Neue Bilder. Klagenfurt: Ritter, S. -.
- Lassnig, Maria** (1999): Über die Umsetzung von Körperempfindungen auf eine Fläche. In: Maria Lassnig. Ausst. Kat. Museum Moderner Kunst Wien, Musée des Beaux-Arts de Nantes. Unter Mitarbeit von Wolfgang Drechsler. Klagenfurt: Ritter, S. 86–88.
- Lavin, Maud** (1989): Androgynität und der betrachtende Blick. Zu Hannah Höchs Photomontagen aus der Weimarer Zeit. In: Berlinische Galerie (Hg.): Hannah Höch. 1889-1978. Ihr Werk, ihr Leben, ihre Freunde. Ausst. Kat. Berlinische Galerie. Unter Mitarbeit von Cornelia Thater-Schulz. Berlin: Argon (8), S. 146–152.
- Lavin, Maud** (1993): Cut with the kitchen knife. The Weimar photomontages of Hannah Höch. New Haven, London: Yale University Press.
- Lehmann, Ann-Sophie** (2008): Der schmolze Körper. In: Beat Wismer und Sandra Badelt (Hg.): Diana und Actaeon. Der verbotene Blick auf die Nacktheit. Ausst. Kat. Museum Kunst-Palast Düsseldorf. Ostfildern, Düsseldorf: Hatje Cantz, S. 192–198.
- Lempicka-Foxhall, Kizette de; Phillips, Charles** (1987): Tamara de Lempicka. Malerin aus Leidenschaft. Femme Fatale der 20er Jahre. 2. Aufl. München: Heyne.
- Lenz, Ilse** (Hg.) (2008): Die neue Frauenbewegung in Deutschland. Abschied vom kleinen Unterschied. Eine Quellensammlung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Lenz, Ilse** (2008): Die unendliche Geschichte? Zur Entwicklung und den Transformationen der Neuen Frauenbewegungen in Deutschland. In: Ilse Lenz (Hg.): Die neue Frauenbewegung in Deutschland. Abschied vom kleinen Unterschied. Eine Quellensammlung. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 21–44.
- Levin, Kim** (2004): Bettina Rheims: Das verletzliche Bild. In: Bettina Rheims. Retrospective. Mit Texten von Serge Bramly, Jean Christophe Ammann, Berndt Arell, Kim Levin. München: Schirmer/Mosel, S. 20–23.
- Lindner, Ines; Schade, Sigrid; Wenk, Silke; Werner, Gabriele** (Hg.) (1989): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Kunsthistorikerinnentagung. Berlin: Reimer.
- Livingstone, Marco** (1979): Allen Jones: Tanztüchtig mit Kopf und Beinen. In: Hans Albert Peters (Hg.): Allen Jones, 1957-1978. Retrospective of paintings : an exhibition. Gemälde : eine Ausstellung. Liverpool: Walker Art Gallery.
- Livingstone, Marco** (1979): Text zu: Hutständer, 1969. In: Hans Albert Peters (Hg.): Allen Jones, 1957-1978. Retrospective of paintings : an exhibition. Gemälde : eine Ausstellung. Liverpool: Walker Art Gallery.
- Livingstone, Marco** (1979): Text zu: Mädchen auf Bestellung III, 1972. In: Hans Albert Peters (Hg.): Allen Jones, 1957-1978. Retrospective of paintings : an exhibition. Gemälde : eine Ausstellung. Liverpool: Walker Art Gallery.
- Livingstone, Marco** (Hg.) (1992): Pop Art. Ausst. Kat. Museum Ludwig, Köln. Erw. dt. Ausg. München: Prestel.

- Livingstone**, Marco (1992): Schöne neue Warenwelt. In: Marco Livingstone (Hg.): Pop Art. Ausst. Kat. Museum Ludwig, Köln. Erw. dt. Ausg. München: Prestel, S. 10–18.
- Lombroso**, Cesare; **Ferrero**, Guglielmo (1894): Das Weib als Verbrecherin und Prostituierte. Anthropologische Studien gegründet auf eine Darstellung der Biologie und Psychologie des normalen Weibes. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei A.-G.
- Loreck**, Hanne (2010): „Ich bin da, wo ich ›Verschwinden‹ inszeniere“. In: Agnes Husslein-Arco, Angelika Nollert und Stella Rollig (Hg.): Valie Export. Zeit und Gegenzeit. Ausst. Kat. Belvedere Wien, Lentos Kunstmuseum Linz, Museion Bozen. Köln: König, S. 103–109.
- Lütgens**, Annelie (2014): It Is Not Too Late To Remember Who I Am. Dorothy Iannone in Berlin. In: Berlinische Galerie (Hg.): Dorothy Iannone. This Sweetness Outside of Time. Retrospektive der Gemälde, Objekte, Bücher und Filme von 1959 bis 2014. Ausst. Kat. Berlinische Galerie. Bielefeld: Kerber, S. 9–22.
- MacOrlan**, Pierre; **Dubray**, Jean (1930): Felicien Rops. Paris, Leipzig: Seheur.
- Maes**, Hans-Jürgen (1993): Identitätsbeschaffung in einer totalitären Gegenwart. Perspektive, Horizont und Balance in den Sportbildern Anton Räderscheidts. In: Werner Schäfke und Michael Euler-Schmidt (Hg.): Anton Räderscheidt. 1892 - 1970. Retrospektive. Ausst. Kat. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln. Köln: Locher, S. 9–18.
- Makein**, Sabine (1990): Die Gestalt der dämonischen Frau im Werk von Felicien Rops. Ikonographie und Ikonologie. Univ. Diss. Münster.
- Manthey**, Jürgen (Hg.) (1977): André Breton. Die Manifeste des Surrealismus. Deutsch von Ruth Henry. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Matt**, Gerald (2010): Female Pop Art. Eine Einleitung. In: Kunsthalle Wien, Gerald Matt und Angela Stief (Hg.): Power up. Female Pop Art. Ausst. Kat. Kunsthalle Wien. Köln: DuMont Buchverlag, S. 3–4.
- Mayer**, Hans (1975): Aussenseiter. Frankfurt (Main): Suhrkamp.
- McElligott**, Anthony (Hg.) (2010): Weimar Germany. Oxford, New York: Oxford University Press.
- McGirk**, Tim (1991): Gala. Dalís skandalöse Muse. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt-Taschenbuch-Verl.
- Mentzos**, Stavros (2004): Hysterie. Zur Psychodynamik unbewusster Inszenierungen. 8. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Metken**, Günter (1981): Eine demokratische Kunst. Das Porträt der Neuen Sachlichkeit. In: Günter Metken (Hg.): Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919 - 1939. Ausst. Kat. Centre Georges Pompidou Paris, Staatliche Kunsthalle Berlin. München: Prestel, S. 106–119.
- Metken**, Günter (Hg.) (1981): Realismus. Zwischen Revolution und Reaktion 1919 - 1939. Ausst. Kat. Centre Georges Pompidou Paris, Staatliche Kunsthalle Berlin. München: Prestel.
- Metken**, Günter (1990): Rudolf Schlichter - Blinde Macht. Eine Allegorie der Zerstörung. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl.
- Miessgang**, Thomas (2010): Dorothy Iannone. In: Kunsthalle Wien, Gerald Matt und Angela Stief (Hg.): Power up. Female Pop Art. Ausst. Kat. Kunsthalle Wien. Köln: DuMont Buchverlag, S. 224–227.

- Mildner**, Susanne (2008): Inszenierungen einer Femme fatale. Die Haare der Lulu im Werk Wedkinds und Pabsts. In: Birgit Haas (Hg.): Haare zwischen Fiktion und Realität. Interdisziplinäre Untersuchungen zur Wahrnehmung der Haare. Berlin: Lit-Verl., S. 205–217.
- Minioudaki**, Kalliopi (2007): Pop's ladies and bad girls: Axell, Pauline Boty and Rosaly Drexler. In: *The Oxford art journal* Bd. 30 (3), S. 402–430.
- Minioudaki**, Kalliopi (2010): Der andere Pop: Die Verdrängten zweier Diskurse kehren zurück. In: Kunsthalle Wien, Gerald Matt und Angela Stief (Hg.): Power up. Female Pop Art. Ausst. Kat. Kunsthalle Wien. Köln: DuMont Buchverlag, S. 134–143.
- Minioudaki**, Kalliopi (2010): Pop Proto-Feminisms: Beyond the Paradox of the Woman Pop Artist. In: Sid Sachs und Kalliopi Minioudaki (Hg.): Seductive subversion. Women pop artists, 1958-1968. Philadelphia, [Pa.], New York: University of the Arts; Abbeville Press Publishers, S. 90–143.
- Misiak**, Anna Maja (2010): Judit. Gestalt ohne Grenzen. Bielefeld: Aisthesis.
- Mitscherlich**, Alexander; **Richards**, Angela; **Strachey**, James (Hg.) (1970): Sigmund Freud Studienausgabe. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Und Neue Folge. Band 1. 2. korr. Aufl. Bd. 1. Frankfurt am Main: Fischer.
- Mitscherlich**, Alexander; **Richards**, Angela; **Strachey**, James (Hg.) (1972): Sigmund Freud Studienausgabe. Sexualleben. Band 5. 4. korr. Aufl. Bd. 5. Frankfurt am Main: Fischer.
- Möbius**, Paul Julius (2000): Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes. (1. Auflage: 1900). Augsburg: Bechtermünz-Verl.
- Moog-Grünewald**, Maria (1983): Die Frau als Bild des Schicksals. Zur Ikonologie der Femme fatale. In: *Arcadia. Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft* (Bd. 18), S. 240–257.
- Mühlhng**, Matthias (Hg.) (2014): Franz von Stuck. Salome. Städtische Galerie im Lenbachhaus. München: Lenbachhaus.
- Müller**, Juliane; **Schwerda**, Sabine (2006): Von der Hysterie zur Ekstase - Karriere eines Krnakheits-Bildes. In: Verena Krieger (Hg.): Metamorphosen der Liebe. Kunstwissenschaftliche Studien zu Eros und Geschlecht im Surrealismus. Hamburg, Münster: Lit-Verl., S. 13–34.
- Müller Hofstede**, Justus; **Spies**, Werner (Hg.) (1981): Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag. Berlin: Mann.
- Müller-Westermann**, Iris (2003): »Die Zeit von Carmen« - Zum Verhältnis der Geschlechter im Werk Edvard Munchs 1890 - 1920. In: Klaus Albrecht Schröder und Antonia Hoerschelmann (Hg.): Edvard Munch. Thema und Variation. Ausst. Kat. Albertina Wien. Lizenzausg. Darmstadt: Wiss. Buchges., S. 67–82.
- Mulvey**, Laura (1980): Visuelle Lust und narratives Kino. In: Gisliind Nabakowski, Helke Sander und Peter Gorsen (Hg.): Frauen in der Kunst. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1. Bd.), S. 30–46.
- Munder**, Heike (Hg.) (2007): It's Time for Action (There's no option). About Feminism. Ausst. Kat. Migros Museum für Gegenwartskunst, Zürich. Zürich: JRP Ringier Kunstverlag.
- Murken**, Christa (1990): Maria Lassnig. Ihr Leben und ihr malerisches Werk, ihre kunstgeschichtliche Stellung in der Malerei des 20. Jahrhunderts. Herzogenrath: Verlag Murken-Altrogge.
- Museum der bildenden Künste**, Leipzig (Hg.) (1983): Meisterwerke aus dem Museum der bildenden Künste Leipzig. Max Klinger: Die neue Salome. Dokumentation & Interpretation. Unter Mitarbeit von Susanne Heiland. Leipzig: Hauck.

- Museum der Moderne Salzburg** (Hg.) (2004): Victor Brauner. Der Phantastische Bilderbogen. Ausst. Kat. Museum der Moderne Salzburg Rupertinum. Weitra: Publication PN°1, Bibliothek der Provinz.
- Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien** (Hg.) (1997): Split: Reality. VALIE EXPORT. 2., erw. Aufl. Wien: Springer.
- Museum Würth** (2004): André Masson. Eine Mythologie der Natur. Ausst. Kat. Museum Würth, Künzelsau. Künzelsau: Swiridoff.
- Muther**, Richard (1920): 18. und 19. Jahrhundert. Berlin: Chryselius (Geschichte der Malerei, 3).
- Muthesius**, Angelika; **Riemschneider**, Burkhard (Hg.) (1992): Erotik in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Köln: Taschen.
- Nabakowski**, Gisliind (1980): Frauen in der Kunst. In: Gisliind Nabakowski, Helke Sander und Peter Gorsen (Hg.): Frauen in der Kunst. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1. Bd.), S. 185–296.
- Nabakowski**, Gisliind; **Sander**, Helke; **Gorsen**, Peter (Hg.) (1980): Frauen in der Kunst. 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp (1. Bd.).
- Nagel**, Joachim (2009): Femme fatale. Faszinierende Frauen. Stuttgart: Belser.
- Natter**, Tobias G.; **Frodl**, Gerbert (Hg.) (2000): Klimt und die Frauen. Ausst. Kat. Galerie Belvedere, Wien. Köln: DuMont.
- Nave-Herz**, Rosemarie (1997): Die Geschichte der Frauenbewegung in Deutschland. 5. Aufl. Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Nentwig**, Janina (2011): Aktdarstellung in der Neuen Sachlichkeit. Frankfurt am Main: Lang.
- Néret**, Gilles (2008): Tamara de Lempicka. 1898-1980. Köln: Taschen.
- Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Arbeitsgruppe Frauen in der Kunst** (1977): Künstlerinnen international. 1877-1977. Ausst. Kat. Schloss Charlottenburg Berlin. Berlin: NGBK.
- Neumann**, Erich (1985): Die grosse Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewussten. Olten [u.a.]: Walter.
- Neumann**, Michael (Hg.) (2008): Mythen Europas. Schlüsselfiguren der Imagination. Das 19. Jahrhundert. Unter Mitarbeit von Betsy van Schlun. Regensburg: Friedrich Pustet.
- Neyer**, Hans Joachim (Hg.) (1999): Félicien Rops. 1833-1898. Ausst. Kat. Wilhelm-Busch-Museum Hannover. Unter Mitarbeit von Félicien Rops. Ostfildern-Ruit: Hatje.
- Nietzsche**, Friedrich (1939): Der Wille zur Macht. Versuch einer Umwertung aller Werte. Mit einem Nachwort von Alfred Baeumler. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.
- Nietzsche**, Friedrich (1973): Also sprach Zarathustra. In: Karl Schlechta (Hg.): Friedrich Nietzsche. Zweiter Band. Werke in drei Bänden. 7. Aufl. München: Carl Hanser Verlag, S. 275–561.
- Nietzsche**, Friedrich (1973): Ecce homo. In: Karl Schlechta (Hg.): Friedrich Nietzsche. Zweiter Band. Werke in drei Bänden. 7. Aufl. München: Carl Hanser Verlag, S. 1063–1159.
- Nietzsche**, Friedrich (1973): Jenseits von Gut und Böse. In: Karl Schlechta (Hg.): Friedrich Nietzsche. Zweiter Band. Werke in drei Bänden. 7. Aufl. München: Carl Hanser Verlag, S. 563–759.
- Nochlin**, Linda (2010): Running on empty: Women, Pop and the Society of Consumption. In: Sid Sachs und Kalliopi Minioudaki (Hg.): Seductive subversion. Women pop artists, 1958-1968. Philadelphia, [Pa.], New York: University of the Arts; Abbeville Press Publishers, S. 12–17.

- Noever**, Peter; **MAK** (Hg.) (1998): Out of actions. Zwischen Performance und Objekt 1949-1979. Ausst. Kat. The Museum of Contemporary Art at The Geffen Contemporary Los Angeles, MAK Wien, Museu d'Art Contemporani Barcelona, Museum of Contemporary Art Tokyo. Ostfildern: Cantz.
- Ohlsen**, Nils (2002): Vergewisserung und Experiment. Aspekte der Aktdarstellung in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Achim Sommer und Nils Ohlsen (Hg.): Der Akt in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausst. Kat. Kunsthalle Emden. Köln: Wienand, S. 12–23.
- Österreichische Galerie Belvedere** (Hg.) (1998): Kiki Kogelnik - Retrospektive. 1935-1997. Ausst. Kat. Österreichische Galerie Belvedere. Wien, Köln, Weimar: Böhlau (216).
- Parker**, Rozsika; **Pollock**, Griselda (1982): Old mistresses. Women, art and ideology. Reprint. New York: Pantheon Books.
- Parker**, Rozsika; **Pollock**, Griselda (Hg.) (1987): Framing Feminism. Art and the Women's Movement : 1970-1985. London, New-York: Pandora.
- Partsch**, Susanna (2004): Gustav Klimt. Maler der Frauen. München, Berlin, London, New York: Prestel.
- Penck**, Stefanie (2004): Tamara de Lempicka. München, Berlin, London, New York: Prestel.
- Peters**, Hans Albert (Hg.) (1979): Allen Jones, 1957-1978. Retrospective of paintings : an exhibition. Gemälde : eine Ausstellung. Walker Art Gallery. Liverpool: Walker Art Gallery.
- Pfeiffer**, Ingrid; **Hollein**, Max (Hg.) (2011): Surreale Dinge. Skulpturen und Objekte von Dalí bis Man Ray. Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Pohl**, Rolf (2004): Feindbild Frau. Männliche Sexualität, Gewalt und die Abwehr des Weiblichen. Hannover: Offizin.
- Pohle**, Bettina (1998): Kunstwerk Frau. Inszenierungen von Weiblichkeit in der Moderne. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl.
- Prange**, Regine (2000): Tom Wesselmanns 'Great American Nude' und die Tradition des weiblichen Aktbildes. In: *Kunsthistorische Arbeitsblätter* November 2000, S. 41–50. Online verfügbar unter publikationen.ub.uni-frankfurt.de/files/5757/prange_wesselmanns.pdf, zuletzt geprüft am 09.02.2015.
- Praz**, Mario (1970): Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik. München: Dt. Taschenbuch-Verlag.
- Przybyszewski**, Stanislaw (Hg.) (1894): Das Werk des Edvard Munch. Vier Beiträge. Berlin: S. Fischer.
- Ragaglia**, Letizia (2010): Mediale Heterogenität im kulturellen Raum. VALIE EXPORTs anagrammatische Skulpturen. In: Agnes Husslein-Arco, Angelika Nollert und Stella Rollig (Hg.): Valie Export. Zeit und Gegenzeit. Ausst. Kat. Belvedere Wien, Lentos Kunstmuseum Linz, Museion Bozen. Köln: König, S. 69–74.
- Rasch**, Wolfdietrich (1986): Die literarische Décadence um 1900. München: Beck.
- Reinert**, Kirsten (2000): Frauen und Sexualreform. 1897 - 1933. Univ. Diss. Göttingen, 1998. Herbolzheim: Centaurus-Verl. (Forum Frauengeschichte, 22).

- Reinhardt**, Hildegard (2000): Leben wie unter dem ‚Rasiermesser‘. Marta Hegemann und Anton Räderscheidt. In: Renate Berger (Hg.): Liebe macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert. Köln: Böhlau, S. 283–322.
- Rheims**, Bettina; **Bramly**, Serge (Hg.) (2007): *Chambre Close*. Eine Fiktion. München: Schirmer/Mosel.
- Richter**, Günter A. (Hg.) (2002): Christian Schad. Die erste umfassende Monographie zu Werk und Leben des Künstlers. Mit einführenden Texten und 120 Legenden. Ergänzt um Biographie, Bibliographie und ein Verzeichnis der Einzel- und Themenausstellungen. Rottach-Egern: Edition G. A. Richter.
- Richter**, Horst (1972): Anton Räderscheidt. Recklinghausen: Bongers.
- Ritthaler**, Albert (1998): Die Sünde. Tema con variazione. In: Klaus Weschenfelder (Hg.): Spiel und Sinnlichkeit. Franz von Stuck 1863 - 1928. Ausst. Kat. Mittelrhein-Museum Koblenz. Koblenz: Görres Druckerei und Verlag, S. 12–25.
- Roebing**, Irmgard (Hg.) (1989): Lulu, Lilith, Mona Lisa... Frauenbilder der Jahrhundertwende. Pfaffenweiler: Centaurus-Verlagsgesellschaft.
- Rohde**, Thomas (Hg.) (2000): Mythos Salome. Vom Markusevangelium bis Djuna Barnes. Leipzig: Reclam.
- Rohde**, Thomas (2000): Nachwort: Hinter den Schleiern. In: Thomas Rohde (Hg.): Mythos Salome. Vom Markusevangelium bis Djuna Barnes. Leipzig: Reclam, S. 265–290.
- Rohde-Dachser**, Christa (1991): Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse. Berlin, New York: Springer.
- Rosenbach**, Ulrike (Hg.) (1982): Ulrike Rosenbach. Videokunst, Foto, Aktion/Performance, feministische Kunst. Frankfurt am Main: Selbstverlag.
- Rosenhagen**, Hans (1902): Berliner Ausstellungen. In: *Jahrbuch der bildenden Kunst*, S. 8–14.
- Rotermund**, Meike (2012): Metamorphosen in inneren Räumen. Video- und Performancearbeiten der Künstlerin Ulrike Rosenbach. Göttingen: Universitätsverlag.
- Ruby**, Sigrid (2008): Mutterklut und Femme fatale. Frauenbilder. In: Hubertus Kohle (Hg.): Vom Biedermeier zum Impressionismus. Darmstadt: Wiss. Buchges. (Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland in acht Bänden, 7), S. 511–534.
- Rühm**, Gerhard (1983): Nachwort. In: Oscar Wilde (Hg.): Salome. Drama in einem Akt. Nachdichtung von Gerhard Rühm. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, S. 63–79.
- Sabarsky**, Serge (Hg.) (1987): Goerge Grosz. Die Berliner Jahre. Ausst. Kat. Kestner-Gesellschaft Hannover. Mailand: Mazzotta.
- Sachs**, Sid; **Minioudaki**, Kalliopi (Hg.) (2010): Seductive subversion. Women pop artists, 1958-1968. Philadelphia, [Pa.], New York: University of the Arts; Abbeville Press Publishers.
- Saint Phalle**, Niki de (1987): Schießbilder. In: Carla Schulz-Hoffmann (Hg.): Niki de Saint Phalle. Bilder, Figuren, phantastische Gärten. München: Prestel, S. 52–68.
- Saint Phalle**, Niki de (1992): Briefe. In: Pontus Hulten (Hg.): Niki de Saint Phalle. Ausst. Kat. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn. Stuttgart: G. Hatje, S. 146–186.

- Sanyal**, Mithu M. (2009): *Vulva. Die Enthüllung des unsichtbaren Geschlechts*. Berlin: Wagenbach.
- Sawbridge**, Peter (2006): *Tamara de Lempicka - Femme fatale des Art déco*. Ausst. Kat. Royal Academy of Arts London, Kunstforum Wien. [Sonderausg.]. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz.
- Sawelson-Gorse**, Naomi (Hg.) (1998): *Women in Dada. Essays on sex, gender, and identity*. Cambridge, Mass.: MIT Pr.
- Schade**, Sigrid (1986): *Cindy Sherman oder die Kunst der Verkleidung*. In: Judith Conrad und Ursula Konnertz (Hg.): *Weiblichkeit in der Moderne. Ansätze feministischer Vernunftkritik*. Tübingen: Ed. Diskord, S. 229–245.
- Schade**, Sigrid (1987): *Der Mythos des „Ganzen Körpers“*. Das Fragmentarische in der Kunst des 20. Jahrhunderts als Dekonstruktion bürgerlicher Totalitätskonzepte. In: Ilsebill Barta, Zita Breu, Daniela Hammer-Tugendhat, Ulrike Jenni, Irene Nierhaus und Judith Schöbel (Hg.): *Frauen, Bilder, Männer, Mythen. Kunsthistorische Beiträge*. Berlin: Reimer, S. 239–260.
- Schade**, Sigrid (1993): *Kunsthexen - Hexenkünste. Hexen in der bildenden Kunst vom 16. bis 20. Jahrhundert*. In: Richard van Dülmen (Hg.): *Hexenwelten. Magie und Imagination vom 16. - 20. Jahrhundert*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl., S. 170–218.
- Schäfer**, Werner; **Euler-Schmidt**, Michael (Hg.) (1993): *Anton Räderscheidt. 1892 - 1970. Retrospektive*. Ausst. Kat. Josef-Haubrich-Kunsthalle Köln. Köln: Locher.
- Schaps**, Regina (1982): *Hysterie und Weiblichkeit. Wissenschaftsmythen über die Frau*. Frankfurt: Campus-Verl.
- Schickedanz**, Hans-Joachim (1983): *Femme fatale. Ein Mythos wird entblättert*. Dortmund: Harenberg.
- Schindelegger**, Maria (2008): *VALIE EXPORT. Rebellischer Körper - Feministischer Aktionismus*. In: Inka Graeve Ingelmann (Hg.): *Female Trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen*. Ausst. Kat. Pinakothek der Moderne. München, Ostfildern: Pinakothek der Moderne; Hatje Cantz, S. 180–187.
- Schjeldahl**, Peter (1987): *Das Orakel der Bilder*. In: Els Barents und Peter Schjeldahl (Hg.): *Cindy Sherman. Mit Texten von Els Barents und Peter Schjeldahl*. 3. Aufl. München: Schirmer-Mosel, S. 11–16.
- Schlechte**, Karl (Hg.) (1973): *Friedrich Nietzsche. Zweiter Band. Werke in drei Bänden*. 7. Aufl. München: Carl Hanser Verlag.
- Schlesier**, Renate (1981): *Konstruktionen der Weiblichkeit bei Sigmund Freud. Zum Problem der Entmythologisierung und Remythologisierung in der psychoanalytischen Theorie*. Frankfurt am Main: Europäische Verl. Anst.
- Schlichter**, Rudolf (1991): *Das widerspenstige Fleisch. Herausgegeben und mit einem Nachwort von Curt Grützmaker. Mit 11 Zeichnungen von Rudolf Schlichter*. Berlin: Edition Hentrich.
- Schmersahl**, Katrin (1995): *Zur Funktion der Kategorie 'Geschlecht' in der Medizin der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. In: Helmut Friedel (Hg.): *Der Kampf der Geschlechter. Der neue Mythos in der Kunst 1850 - 1930*. Ausst. Kat. Städtische Galerie im Lenbachhaus, München. Unter Mitarbeit von Barbara Eschenburg. Köln: DuMont, S. 315–323.
- Schmid**, Max (1901): *Klinger*. 2. Aufl. Bielefeld: Velhagen & Klasing.

- Schmidt-Niemeyer**, Andrea (2002): "Männerblicke" in der Kunst: Voyeuristische Lust oder Ban-
nung des ‚gefährlichen Weibes‘. In: Waltraud Fritsch-Rößler (Hg.): Frauenblicke, Männerblicke,
Frauenzimmer. Studien zu Blick, Geschlecht und Raum. St. Ingbert: Röhrig, S. 239–260.
- Schmied**, Wieland (1969): Neue Sachlichkeit und Magischer Realismus in Deutschland 1918 -
1933. Hannover: Fackelträger-Verlag.
- Schmied**, Wieland (2007): Von der Schöpfung zur Apokalypse. Bilder zum Alten Testament und
zur Offenbarung. Mit einem Vorwort von Wolfgang Huber. Stuttgart: Radius.
- Schneede**, Uwe M. (1973): Malerei des Surrealismus. Köln: DuMont.
- Schneede**, Uwe M. (1977): George Grosz. Der Künstler in seiner Gesellschaft. 5. Aufl. Köln: Du-
Mont.
- Schneede**, Uwe M. (2006): Die Kunst des Surrealismus. Malerei, Skulptur, Dichtung, Fotografie,
Film. München: Beck.
- Schopenhauer**, Arthur (1891): Über die Weiber. In: Julius Frauenstädt (Hg.): Parerga und Paralip-
omena. Kleine philosophische Schriften von Arthur Schopenhauer. Zweiter Band. 2. Aufl. (Erst-
auflage 1851). Bd. 2. Leipzig: Brockhaus (Arthur Schopenhauer's sämtliche Werke), S. 649–662.
- Schor**, Gabriele (2012): Cindy Sherman. Das Frühwerk 1975-1977. Catalogue raisonné. Ostfildern:
Hatje Cantz.
- Schröder**, Klaus Albrecht; **Hoerschelmann**, Antonia (Hg.) (2003): Edvard Munch. Thema und Var-
iation. Ausst. Kat. Albertina Wien. Lizenzausg. Darmstadt: Wiss. Buchges.
- Schuller**, Alexander; **Rahden**, Wolfert von (Hg.) (1993): Die andere Kraft. Zur Renaissance des
Bösen. Berlin: Akademie Verlag.
- Schulte**, Regina (1979): Sperrbezirke. Tugendhaftigkeit und Prostitution in der bürgerlichen Welt.
Univ. Diss. München, 1979. Frankfurt am Main: Syndikat.
- Schultz**, Silke (1998): Die Kunst ist ein Gleichnis des Lebens. In: Das Verborgene Museum e.V.
(Hg.): Marta Hegemann. 1894 - 1970. Die Kunst - Ein Gleichnis des Lebens. Ausst. Kat. Das Ver-
borgene Museum, Berlin. Unter Mitarbeit von Marion Beckers. Berlin: Traum & Raum, S. 14–16.
- Schultz**, Silke (1998): "Malerei ist die Balance zwischen Himmel und Hölle". In: Das Verborgene
Museum e.V. (Hg.): Marta Hegemann. 1894 - 1970. Die Kunst - Ein Gleichnis des Lebens. Ausst.
Kat. Das Verborgene Museum, Berlin. Unter Mitarbeit von Marion Beckers. Berlin: Traum &
Raum, S. 20–25.
- Schulz-Hoffmann**, Carla (1987): Die allesverschlingende Mutter – Zum künstlerischen Konzept
der Niki de Saint Phalle. In: Carla Schulz-Hoffmann (Hg.): Niki de Saint Phalle. Bilder, Figuren,
phantastische Gärten. München: Prestel, S. 9–24.
- Schulz-Hoffmann**, Carla (Hg.) (1987): Niki de Saint Phalle. Bilder, Figuren, phantastische Gärten.
München: Prestel.
- Schwanberg**, Johanna (2010): Wider die Trennwand zwischen Sprache und Bild. Relationen zwi-
schen Titel und Werk im Oeuvre von VALIE EXPORT. In: Agnes Husslein-Arco, Angelika Nollert
und Stella Rollig (Hg.): Valie Export. Zeit und Gegenzeit. Ausst. Kat. Belvedere Wien, Lentos
Kunstmuseum Linz, Museion Bozen. Köln: König, S. 81–88.
- Schwarz**, Arturo (Hg.) (1989): Die Surrealisten. Ausst. Kat. Schirn Kunsthalle Frankfurt. Milano:
Mazzotta.

- Schwarzer**, Alice (1993): Bettina Rheims: die Frau als Freier. In: *EMMA. das politische Magazin von Frauen* (6), S. 32–33.
- Seelen**, Manja (1995): Das Bild der Frau in Werken deutscher Künstlerinnen und Künstler der Neuen Sachlichkeit. Univ. Diss. Köln, 1993. Münster: Lit (Kunstgeschichte, 49).
- Segal**, Lynne (1989): Ist die Zukunft weiblich? Probleme des Feminismus heute. Dt. Erstaussg. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl.
- Sherman**, Cindy (1993): 1975-1993. Mit Texten von Rosalind Krauss und Norman Bryson. München: Schirmer/Mosel.
- Showalter**, Elaine (1997): Hystorien. Hysterische Epidemien im Zeitalter der Medien. Berlin: Berlin-Verl.
- Sichel**, Berta (2010): Für uns alle. VALIE EXPORTs Film- und Videoarbeiten. In: Agnes Husslein-Arco, Angelika Nollert und Stella Rollig (Hg.): Valie Export. Zeit und Gegenzeit. Ausst. Kat. Belvedere Wien, Lentos Kunstmuseum Linz, Museion Bozen. Köln: König, S. 45–52.
- Siebenpfeiffer**, Hania (2002): Kreatur und Kalter Killer. Der Lustmörder als Paradigma männlicher Gewalt in der Moderne. In: Hanno Ehrlicher und Hania Siebenpfeiffer (Hg.): Gewalt und Geschlecht. Bilder, Literatur und Diskurse im 20. Jahrhundert. Köln: Böhlau, S. 109–130.
- Skreiner**, Wilfried (1989): Last (und Lust) des Fleisches. Der Körper als Selbstverwirklichungsinstrument einer Malerin. In: Martin Kunz (Hg.): Maria Lassnig. Mit dem Kopf durch die Wand. Neue Bilder. Klagenfurt: Ritter, S. 25ff.
- Soden**, Kristine von; **Schmidt**, Maruta (Hg.) (1988): Neue Frauen. Die zwanziger Jahre. Berlin (West): Elefanten Press.
- Sommer**, Achim; **Ohlsen**, Nils (Hg.) (2002): Der Akt in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausst. Kat. Kunsthalle Emden. Köln: Wienand.
- Sotriffer**, Kristian (1997): Gespräch mit Maria Lassnig. museum in progress (Künstlerinnenporträts 40), zuletzt geprüft am 02.04.2014.
- Spanke**, Daniel (2007): Frauen. In: Marion Ackermann (Hg.): Getroffen - Otto Dix und die Kunst des Porträts. Ausst. Kat. Kunstmuseum Stuttgart. Unter Mitarbeit von Daniel Spanke. Köln: DuMont, S. 177–189.
- Spanke**, Daniel (2012): Das Auge der Welt. Otto Dix und die Neue Sachlichkeit. In: Kunstmuseum Stuttgart in Kooperation mit dem Lehrstuhl für Mittlere und Neuere Kunstgeschichte der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart (Hg.): Das Auge der Welt. Otto Dix und die Neue Sachlichkeit. Ausst. Kat. Kunstmuseum Stuttgart. Ostfildern: Hatje Cantz, S. 10–25.
- Spies**, Werner (1975): Max Ernst - Collagen. Inventar und Widerspruch. Univ. Diss. Bonn, 1976. 2. Aufl. Köln: DuMont Schauberg.
- Spies**, Werner (1991): Zum graphischen Werk. In: Deutsche Lufthansa AG Kulturförderung (Hg.): Max Ernst: Graphik und Bücher. Sammlung Lufthansa. Mit einer Einführung von Werner Spies. Stuttgart: Hatje, S. 7–32.
- Spies**, Werner (2004): Die Welt ist niemals abgeschlossen. In: André Masson. Eine Mythologie der Natur. Ausst. Kat. Museum Würth, Künzelsau. Künzelsau: Swiridoff, S. 10–21.
- Spies**, Werner (2008): Der Surrealismus und seine Zeit. Berlin: Berlin Univ. Press (Auge und Wort: gesammelte Schriften zu Kunst und Literatur, Bd. 7).

- Spies**, Werner (Hg.) (2008): Max Ernst. Une semaine de bonté. Die Originalcollagen. Ausst. Kat. Albertina Wien, Max Ernst Museum Brühl, Hamburger Kunsthalle. Köln: DuMont.
- Staatliche Kunsthalle Berlin** (Hg.) (1984): Rudolf Schlichter. 1890 - 1955. Ausst. Kat. Staatliche Kunsthalle Berlin, Württembergischer Kunstverein Stuttgart. Berlin: Frölich & Kaufmann.
- Stadt Karlsruhe - Städtische Galerie** (Hg.) (2007): Hanna Nagel. Frühe Werke 1926 - 1933. Ausst. Kat. Städtische Galerie Karlsruhe, Das Verborgene Museum Berlin. Unter Mitarbeit von Hanna Nagel. Karlsruhe: Städtische Galerie.
- Stauffer**, Isabelle (2008): Weibliche Dandys, blickmächtige Femmes fragiles. Ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle. Univ. Diss. Zürich, 2006. Köln: Böhlau.
- Stealingworth**, Slim (1980): Tom Wesselmann. New York: Abbeville Press.
- Stein**, Gerd (1985): Femme fatale, Vamp, Blaustrumpf. Sexualität und Herrschaft. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verl.
- Stein**, Roger (2007): Das deutsche Dirnenlied. Literarisches Kabarett von Bruant bis Brecht. Univ. Diss. Wien, 2006. 2. Aufl. Köln: Böhlau.
- Stelzl**, Ulrike (1983): Hexenwelt. Hexendarstellungen in der Kunst um 1900. Berlin: Frölich & Kaufmann.
- Sternier**, Gabriele (1979): Nachwort. In: Oscar Wilde (Hg.): Salome. Tragödie in einem Akt von Oscar Wilde. Mit den Zeichnungen von Aubrey Beardsley. Nachwort von Gabriele Sternier. Dortmund: Harenberg, S. 65–76.
- Stief**, Angela: Touch! Attraktion und Repulsion in Kiki Kogelniks Malerei der 1960er Jahre. Online verfügbar unter www.kunstverein.de/download/presse/Stief_Kogelnik.pdf, zuletzt geprüft am 18.12.2014.
- Stief**, Angela (2010): Power up - Zurück in die Zukunft. In: Kunsthalle Wien, Gerald Matt und Angela Stief (Hg.): Power up. Female Pop Art. Ausst. Kat. Kunsthalle Wien. Köln: DuMont Buchverlag, S. 78–91.
- Stiles**, Kristine (1998): Unverfälschte Freude: Internationale Kunstaktionen. In: Peter Noever und MAK (Hg.): Out of actions. Zwischen Performance und Objekt 1949-1979. Ausst. Kat. The Museum of Contemporary Art at The Geffen Contemporary Los Angeles, MAK Wien, Museu d'Art Contemporani Barcelona, Museum of Contemporary Art Tokyo. Ostfildern: Cantz, S. 227–229.
- Stooss**, Toni; **Weibel**, Peter (Hg.) (2010): Jürgen Klauke. Ästhetische Paranoia. Ausst. Kat. ZKM Karlsruhe, Museum der Moderne Salzburg. Ostfildern: Hatje Cantz.
- Strich**, Fritz (Hg.) (1924): Frank Wedekind. Ausgewählte Werke. Franziska / Simson / Herakles. München: Georg Müller (Frank Wedekind. Ausgewählte Werke. In fünf Bänden, Bd. 5).
- Strobel**, Ricarda (2004): Die neue Frauenbewegung. In: Werner Faulstich (Hg.): Die Kultur der siebziger Jahre. München: Fink (Kulturgeschichte des zwanzigsten Jahrhunderts), S. 259–272.
- Swift**, Astrid (1988): Die »Femme fatale« im Kontext der Frauenemanzipation. In: Werner Bies und Hermann Jung (Hg.): Mnemosyne. Festschrift für Manfred Lurker zum 60. Geburtstag. Baden-Baden: Koerner, S. 203–226.
- Sykora**, Katharina; **Dorgerloh**, Annette; **Noell-Rumpeltes**, Doris; **Raev**, Ada (Hg.) (1993): Die Neue Frau. Herausforderung für die Bildmedien der Zwanziger Jahre. Marburg: Jonas Verlag.

- Taeger**, Annemarie (1987): Die Kunst, Medusa zu töten. Zum Bild der Frau in der Literatur der Jahrhundertwende. Bielefeld: Aisthesis.
- Tatar**, Maria (1997): Lustmord. Sexual murder in Weimar Germany. 2nd printing, first paperback printing. Princeton, NJ: Princeton Univ. Press.
- Täuber**, Rita Elvira (1997): Der häßliche Eros. Darstellungen zur Prostitution in der Malerei und Grafik 1855 - 1930. Univ. Diss. Trier, 1994. Berlin: Mann.
- Temporini**, Hildegard (Hg.) (2002): Die Kaiserinnen Roms. Von Livia bis Theodora. München: C.H. Beck.
- Theissing**, Heinrich (1981): George Grosz. Die Morde und das Groteske. In: Justus Müller Hofstede und Werner Spies (Hg.): Festschrift für Eduard Trier zum 60. Geburtstag. Berlin: Mann.
- Thomalla**, Ariane (1972): Die "femme fragile". Ein literarischer Frauentypus der Jahrhundertwende. Düsseldorf: Bertelsmann-Universitätsverlag.
- Thormann**, Ellen (1993): Tamara de Lempicka. Kunstkritik und Künstlerinnen in Paris. Univ., Diss. u.d.T.: Die Künstlerin als Komplizin, Hamburg, 1989. Berlin: Reimer.
- Tickner**, Lisa (1987): The body politic: female sexuality and women artists since 1970. In: Rozsika Parker und Griselda Pollock (Hg.): Framing Feminism. Art and the Women's Movement : 1970-1985. London, New-York: Pandora, S. 263–276.
- VALIE EXPORT** (1997): Woman's Art. In: Museum moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien (Hg.): Split: Reality. VALIE EXPORT. 2., erw. Aufl. Wien: Springer, S. 15–16.
- van Dülmen**, Richard (Hg.) (1993): Hexenwelten. Magie und Imagination vom 16. - 20. Jahrhundert. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl.
- van Os**, Henk (Hg.) (2003): Femmes fatales. 1860 - 1910. Ausst. Kat. Groninger Museum, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerp. Wommelgem: Blondé.
- Väth-Hinz**, Henriette (1985): Odol. Reklame-Kunst um 1900. Gießen: Anabas.
- Vielhaber**, Christiane (Hg.) (1988): Augen-Blicke. Das Auge in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausst. Kat. Kölnisches Stadtmuseum, Villa Stuck München, Kulturhistorisches Museum Osnabrück. Köln: Vista Point.
- Vielhaber**, Christiane (1988): Zwischen Zeit und Ewigkeit. Augen-Blicke in der Kunst des 20. Jahrhunderts. In: Christiane Vielhaber (Hg.): Augen-Blicke. Das Auge in der Kunst des 20. Jahrhunderts. Ausst. Kat. Kölnisches Stadtmuseum, Villa Stuck München, Kulturhistorisches Museum Osnabrück. Köln: Vista Point, S. 7–31.
- Vinken**, Barbara (2006): Der überwältigende Glanz des Eros. In: Kunsthalle Wien, Sabine Folie und Gerald Matt (Hg.): Dorothy Iannone. "Seek the extremes...". Ausst. Kat. Kunsthalle Wien. Nürnberg: Verlag für moderne Kunst, S. 21–25.
- Visser**, Ellen de (1991): Aspekte der gesellschaftlichen und politischen Situation von Frauen in der Weimarer Republik. In: Barbara Determann, Ulrike Hammer und Doron Kiesel (Hg.): Verdeckte Überlieferungen. Weiblichkeitsbilder zwischen Weimarer Republik, Nationalsozialismus und Fünfziger Jahre. Frankfurt am Main: Haag + Herchen, S. 107–118.
- Vogel**, Fritz Franz (2006): The Cindy Shermans. Inszenierte Identitäten : Fotogeschichten von 1840 bis 2005. Köln: Böhlau.
- Vogel**, Julius (1925): Otto Greiner. Bielefeld/Leipzig: Velhagen & Klasing.

- Volckmann**, Silvia (1994): Die Frau mit den zwei Köpfen. Der Mythos Salome. In: Helmut Kreuzer (Hg.): Don Juan und Femme fatale. München: Fink, S. 127–142.
- Vollmer-Heitmann**, Hanna (1993): Wir sind von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt. Die zwanziger Jahre. Hamburg: Kabel.
- Vowinckel**, Andreas (Hg.) (1986): Jürgen Klauke - Eine Ewigkeit ein Lächeln. Zeichnungen, Fotoarbeiten, Performances. 1970-1986. Ausst. Kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe, Hamburger Kunsthalle, Museum Boymans-van Beuningen Rotterdam. Köln: DuMont.
- Vring**, von der Georg (1990): Offensive der Frau. In: Friedrich Markus Huebner (Hg.): Die Frau von morgen, wie wir sie wünschen. Frankfurt am Main: Insel-Verl., S. 55–59.
- Wäcker**, Erika (1993): Die Darstellung der tanzenden Salome in der bildenden Kunst zwischen 1870 und 1920. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophie an der Freien Universität Berlin.
- Wagner**, Nike (1982): Geist und Geschlecht. Karl Kraus und die Erotik der Wiener Moderne. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Walter**, Maria (1991): Anton Räderscheidts Paarbilder in den 20er Jahren. In: Nürnberg Germanisches Nationalmuseum (Hg.): Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums und Berichte aus dem Forschungsinstitut für Realienkunde. Nürnberg: Verlag des Germanischen Nationalmuseums, S. 275–302.
- Walz**, Sandra (2008): Tänzerin um das Haupt. Eine Untersuchung zum Mythos "Salome" und dessen Rezeption durch die europäische Literatur und Kunst des Fin de siècle. Univ. Diss. Erlangen-Nürnberg. München: Meidenbauer.
- Wedekind**, Frank (1913) (1924): Simson oder Scham und Eifersucht. Dramatisches Gedicht in drei Akten. In: Fritz Strich (Hg.): Frank Wedekind. Ausgewählte Werke. Franziska / Simson / Herakles. München: Georg Müller (Frank Wedekind. Ausgewählte Werke. In fünf Bänden, Bd. 5), S. 133–225.
- Wedekind**, Frank (1990): Erdgeist. Tragödie in vier Aufzügen. In: Erhard Weidl (Hg.): Frank Wedekind. Werke. Gedichte und Lieder. Prosa. »Frühlings Erwachen« und die Lulu Dramen. München: Winkler (Frank Wedekind, Werke in zwei Bänden, 1), S. 549–635.
- Weickmann**, Dorion (1997): Rebellion der Sinne. Hysterie - ein Krankheitsbild als Spiegel der Geschlechterordnung (1880 - 1920). Frankfurt/Main, New York: Campus-Verl.
- Weidl**, Erhard (1988): Lulu's Pierrot-Kostüm und die Lüftung eines zentralen Kunstgeheimnisses. In: *Editio* hrsg. von Winfried Woesler (2), S. 90–110.
- Weidl**, Erhard (Hg.) (1990): Frank Wedekind. Werke. Gedichte und Lieder. Prosa. »Frühlings Erwachen« und die Lulu Dramen. München: Winkler (Frank Wedekind, Werke in zwei Bänden, 1).
- Weiermair**, Peter (Hg.) (1993): Das Bild des Körpers. Ausst. Kat. Frankfurter Kunstverein Steinerne Haus am Römerberg. Frankfurt am Main.
- Weininger**, Otto (1920 [1903]): Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung von Otto Weininger. 19. Aufl. Wien, Leipzig: Wilhelm Braumüller Universitäts-Verlagsbuchhandlung (<http://www.dalank.de/archiv/guc.pdf>. Zuletzt geprüft am 26.01.2015).
- Weininger**, Otto (1980): Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung. Nachdr. d. 1. Aufl. Wien 1903. Im Anhang Weiningers Tagebuch. Briefe August Strindbergs. Sowie Beiträge aus heutiger Sicht von Annegret Stopczyk u.a. München: Matthes & Seitz.

- Werner**, Richard Maria (Hg.) (1970): Friedrich Hebbel. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Erste Abteilung Dramen I. 1841-1847. Judith - Genova - Der Diamant. Bern: Hubert Lang.
- Weschenfelder**, Klaus (Hg.) (1998): Spiel und Sinnlichkeit. Franz von Stuck 1863 - 1928. Ausst. Kat. Mittelrhein-Museum Koblenz. Koblenz: Görres Druckerei und Verlag.
- Wesenberg**, Angelika (Hg.) (2001): Im Streit um die Moderne. Max Liebermann, der Kaiser, die Nationalgalerie. Berlin: Nicolai.
- Wilde**, Oscar (Hg.) (1979): Salome. Tragödie in einem Akt von Oscar Wilde. Mit den Zeichnungen von Aubrey Beardsley. Nachwort von Gabriele Sterner. Dortmund: Harenberg.
- Wilde**, Oscar (Hg.) (1983): Salome. Drama in einem Akt. Nachdichtung von Gerhard Rühm. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren.
- Wildermuth**, Armin (1985): Vom Leib zum Bild. Maria Lassnigs künstlerischer Erkenntnisprozeß. In: Wolfgang Drechsler (Hg.): Maria Lassnig. Ausst. Kat. Museum Moderner Kunst Wien, Kunstmuseum Düsseldorf, Kunsthalle Nürnberg. Klagenfurt: Ritter, S. 97–112.
- Wilpert**, Gero von (2001): Sachwörterbuch der Literatur. 8. Aufl. Stuttgart: Kröner.
- Winkler**, Gerhard (1984): Max Klinger. Gütersloh: Prisma.
- Wismer**, Beat; **Badelt**, Sandra (Hg.) (2008): Diana und Actaeon. Der verbotene Blick auf die Nacktheit. Ausst. Kat. Museum Kunst-Palast Düsseldorf. Ostfildern, Düsseldorf: Hatje Cantz.
- Wolbert**, Klaus (2003): Rückkehr der Mythen. In: Kai Buchholz und Klaus Wolbert (Hg.): André Masson. Bilder aus dem Labyrinth der Seele. Ausst. Kat. Institut Mathildenhöhe Darmstadt. Frankfurt am Main: Die Galerie, S. 141–186.
- Wolf**, Norbert (2009): Symbolismus. Hong Kong, Köln, u.w.: Taschen.
- Wolfes**, Matthias (2000): Otto Weininger: ‚Geschlecht und Charakter‘. Das Werk und seine Wirkung. In: *Historische Mitteilungen*.
- Wyke**, Maria (2007): The Roman mistress. Ancient and modern representations. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Zilch-Purucker**, Birgit (2001): Die Darstellung der geisteskranken Frau in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts am Beispiel der Melancholie und Hysterie. Techn. Hochsch. Diss. Aachen, 2001. Herzogenrath: Murken-Altrogge.
- Zürcher Kunstgesellschaft** (Hg.) (2009): Albert von Keller. Salons, Séancen, Secession. Ausst. Kat. Kunsthaus Zürich. Unter Mitarbeit von Nico Kirchberger. München: Hirmer.
- Zweig**, Stefan (1990): Zutrauen zur Zukunft. In: Friedrich Markus Huebner (Hg.): Die Frau von morgen, wie wir sie wünschen. Frankfurt am Main: Insel-Verl., S. 25–32.

DANK

In der Zeit, die diese Forschungsarbeit beansprucht hat, haben viele Menschen mich begleitet und ihren Teil zu dieser Arbeit beigetragen.

Zuoberst danke ich Frau Prof. Dr. Uta Schedler für die Betreuung dieser Arbeit. Die inhaltlichen Diskussionen und das anhaltende, motivierende Interesse – an der Arbeit sowie an mir persönlich – boten mir verlässliche Grundfeste auf dem Weg der Promotion. Daneben gilt mein Dank Frau Prof. Dr. Melanie Ulz für die Übernahme des Zweitgutachtens.

Für die großzügige finanzielle Unterstützung aus dem Pool Frauenförderung danke ich der Universität Osnabrück und dem engagierten Team des Gleichstellungsbüros. In der Abschlussphase hat diese Unterstützung mir die notwendige Konzentration ermöglicht.

Meiner Familie danke ich für den bedingungslosen Rückhalt, mit dem sie sich an meine Seite gestellt haben.

Ich danke Dr. Daniel Ruffer, der für meine Arbeit spitzfindiger Lektor, scharfsinniger Kritiker und leidenschaftlicher Diskussionspartner war, an erster Stelle mir aber tief vertrauter Freund.

Anja Hehmann und Nils Vandr  lektorierten die Arbeit ebenfalls mit unermüdlichem Engagement und unterstützen mich darüber hinaus mit klugen Kommentaren und weisen Gedanken. Ihnen möchte ich für diesen selbstlosen und liebevollen Freundschaftsdienst danken.

Jedem meiner Freunde und Freundinnen danke ich von Herzen für die Besonderheiten, die sie/ihn kennzeichnen. Die unterschiedlichen Facetten, allesamt einzigartig wie liebenswert, schaffen ein Bewusstsein für Toleranz, Vielfalt und unterschiedliche Perspektiven.

Herrn Joachim Michels und dem Ibbenbürener Kunstverein danke ich für die geteilte und ansteckende Freude an meinem Thema und für seine geistreiche Zusammenfassung mit „betörend, verstörend, zerstörend“.

Zum Schluss danke ich Nils Ferguson, der meinen Weg seit der Abschlussphase mitgeht. Ich bin glückliche Beschenkte seines wärmenden Herzens, seiner tiefen Ruhe und seines unerschütterlichen Optimismus. Ich danke dir und freue mich auf unseren zukünftigen Weg – Seite an Seite.