Fatale Konstrukte: Bildende Kunst und Sexualwissenschaft im Dialog

Kathrin Hoffmann-Curtius

27.10.2006

Als sujet für meinen Vortrag habe ich die femme fatale gewählt, die gefährliche Frau, die angeblich die Männer verschlingt. Dieses Konstrukt werde ich mit seinem zeitgleich popularisierten männlichen Pendant, dem Ritter, zusammen analysieren.

Im Juli dieses Jahres kam Claude Chabrols Film "Geheime Staatsaffären" in die deutschen Kinos. [Abb. 1] Ich zeige die Wiedergabe dieses Filmes in den Besprechungen der Berliner Tageszeitung und des Tagesspiegels. Obwohl mit dem Filmtitel die Korruptionsaffäre europäischen Ausmaßes bei der Deregulierung der Mineralölwirtschaft Frankreichs und der DDR in der Wendezeit angesprochen ist, macht der Film bei der Schilderung dieses brisanten Politikums die Richterin zur Hauptfigur. Isabelle Huppert wird mit roten Handschuhen und dem mehr als eindeutigen Namen "Jeanne Charmant Killman" bei ihrem kurzen Aufstieg in der Männergesellschaft zur heutigen femme fatale. "Madame Piranha" kommentiert der Tagesspiegel, "Richterin und Raubtier" die taz. Der Fluss der Korruptionsgelder wird zur Nebensache, die europäische Dimension nicht erwähnt. Die politische Affäre wird feminisiert unter dem Einsatz einer offenbar immer noch überzeugenden Weiblichkeitskonstruktion, die hier für die zynische Parabel steht, das jeder des anderen Feind sei. Mit diesem mörderischen Frauenbild wird der für Frauen heutzutage durchaus begehrte Posten in der Berufswelt verstellt, um strukturelle gesellschaftliche Probleme nationaler Ökonomien im Neoliberalismus als feminisierte Personalisierung im Film "sichtbar" zu machen. Konsequenterweise steigt die Ermittlungsrichterin nach dem Selbstmordversuch ihres Mannes auf Druck Ihres Chefs aus der weiteren Ermittlung aus.
Wenn ich mich jetzt einem Teil der Geschichte dieses fatalen Bildes von Weiblichkeit zuwende, so geschieht das nicht, um dessen Falschheit anzuprangern, alle Bilder - pictures and images - sind Konstruktionen und: als solche auch veränderbar. Vielmehr möchte ich anhand der Analyse einzelner Bildbeispiele aus deren Entstehungszeit der Frage nachgehen, wozu diese Konstrukte dienen. Was wollen sie zeigen, und was zugleich auch im Zeigen verdecken?

Im 18. Jh. hatte die Anthropologie das Zweigeschlechtermodell (Laqueur) als das bestimmende durchgesetzt, und als sich daraufhin die angenommene Polarität der sogenannten Geschlechtscharaktere (Karin Hausen) immer deutlicher herausbildete, was

übrigens mit der Entwicklung des bürgerlichen Nationalstaat zusammengeht, wie feministische Forschung aufzeigte, setzte auch eine Entwicklung neuer Bilder von Weiblichkeit ein. Bestimmend waren hierfür die Weiblichkeitstopoi der englischen Romantik und Heinrich Heines, deren Werke europaweit Geltung erhielten und dermaßen von der Gesellschaft verinnerlicht wurden, dass der Kunstcharakter ihrer Liebeslyrik vergessen schien.

Keats dichtete von der "Belle dame sans merci" 1819, Heine den Atta Troll und die Loreley. In der damaligen Dichtung tat sich die signifikante Spaltung des Phantasmas von Weiblichkeit auf in die reine, häufig als androgyn angesprochene, feenhafte, engelgleiche Kindfrau einerseits und das böse meist durch Haare und Küsse verführende, verschlingende Weib andererseits. Erst die bildenden Künstler der Prärafaeliten, der Symbolisten und der Jugendstilzeit - und da gilt es nach dem warum zu fragen - setzten diese Metaphern grausamer Weiblichkeit für Liebe und Tod ins Bild. - Jedoch nur für die des Lesens von Bildern kundigen. [Abb.2] Ich zeige "Bocca bacciata" übersetzt "der geküsste Mund" von 1859 des englischen Prärafaeliten Dante Gabriele Rossetti. Er lenkt in Bildsprache und Betitelung die Aufmerksamkeit auf das als zentral betrachtete weibliche Sexualorgan, den Mund, der wie Griselda Pollock herausarbeitete als klassischer Fetisch funktioniert, der durch die Erinnerung an die Stillzeit und die Sexualität die variierenden Möglichkeiten von "pleasure, fear and loss" bereit hält.(Pollock, S. 128) Verstärkt wird dies durch die Plazierung der Schönen im dornigen Rosenhain und den Apfel der Eva.

Ähnlich kennerhaft spielt der francoflämische Impressionist Alfred Stevens mit der gefährlichen Weiblichkeit in seinem Bild "Pariser Sphinx" [Abb. 3] von 1867. Wieder wird der Blick des Betrachters auf den Mund gelenkt, dessen Rot mit dem Rot der Fingernägel ihrer langen weißen Hand korrespondiert, die zum Mund führt. Sie sehen, welch mörderische Signal hier der Farbe Rot durch die für damalige Zeit sensationelle Färbung der Fingernägel zugewiesen wird, was uns ein Fingerzeig für Charmant Killmans rote Handschuhe sein kann. [Abb.4] An das Tierische der Sphinx bei Stevens erinnert der im Kontrast zur Zartheit des Mousselinkleides gesetzte, kaum vom Haar zu unterscheidende Pelzschal. Das ganze Bild wird in der Schwebe gehalten zwischen Melancholie, kindhafter Nachdenklichkeit und gefährlicher Schönheit. Offen bleibt zu welch mörderischen Taten diese Sphinx schreiten könnte.

Hierzu erfahren wir mehr, wenn wir das nahezu gleichzeitig entstandene Konstrukt Lustmord berücksichtigen, das die neuen sich herausbildenden Wissensgebiete der Sexualwissenschaften und der Kriminologie im 19. Jahrhundert entwickelten. Das Grimmsche Wörterbuch weist das Wort erst in der Ausgabe von 1885 nach, und 1886, zwei Jahre vor den so populär gewordenen Verbrechen Jack the Rippers in London entwickelte Richard Krafft-Ebing an einem ausführlich dargelegten Einzelfall in seiner "Psychopathia sexualis" den Lustmord als psychopathologisches Phänomen der sadistischen Verbindung von Mordlust und Wollust. Anhand der weiteren Behandlung des von Krafft-Ebing benutzten Falles Bichler aus dem Jahr 1808 in der Literatur zeigte Siebenpfeiffer die Umdeutung der Taten bei einem Raubmord zu sexuell sadistischen Perversionen auf, die, so die Autorin, "alledem entsprechen, was heutzutage einem Lustmord zugeschrieben wird."

Die diskursbestimmende Macht der Sexualwissenschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jh. stützt sich auf Umdeutungen der Geschichte als eine Wissensproduktion aus dem Unheimlichen, dem Unerkannten des Weiblichen. Dabei werden Taten von weiblichem Sadismus bemüht, die jetzt nach Jahrhunderten des Vergessens aktualisiert wurden, um die Devianz weiblicher Sexualität vorzuführen, und zugleich die gar nicht mehr so unhinterfragte Normalität d.h. die angebliche Natürlichkeit weiblicher Sexualität als Reproduktionsaufgabe für den Staat festzuschreiben. Die wichtige Funktion, die das Konstrukt des Dämonischen für die damalige Erforschung des Weiblichen hierbei einnimmt, hat Dorothea Dornhof in ihrer Arbeit zu "Orte des Wissens im Verborgenen" aufgedeckt. Das Dämonische als von Dornhof verstandenes "spezifisches Dispositiv der Wissensproduktion", das Nicht Bestimmbares resemantisiert, Ungewisses zu bestimmen sucht und sich auch als eine Form der Remythisierung analysieren lässt, gibt sich bei der Entwicklung der Gräfin Bathory zur dämonischen Sexualverbrecherin in der Gegenüberstellung von altem Portrait und neuer Beschreibung zu erkennen.

Ich zeige Bathory [Abb. 5] als 25 jährige in einem zeitgenössischen Ölbild von 1585, und werde dessen Beschreibung durch den Historiker R.A. von Elsberg in seiner Studie über Bathory "die Blutgräfin" von 1894 in einem Ausschnitt vortragen:

"Das also ist Elisabeth Bathory, die Tigerin in Menschengestalt? Eine vornehme Dame, ein stolzes Weib, dessen hohe Stirn viel Intelligenz verrät. Die großen Augen lassen auf innere Gluten schließen, welche den üppigen Leib mit dämonischer Leidenschaft erfüllen. Die scharfgeschnittene Nase, noch mehr aber die vollen Lippen scheinen die Behauptung, dass

diese verführerische Sirene einer ausgesuchten Sinnenlust frönte, vollauf bestätigen zu wollen. Je länger man das Bild betrachtet, desto rascher verschwindet der Zweifel. Unter dem reichgestickten Mieder schlug ein wildes Herz. Die lange schmale Hand, wie oft mag sie wohl ehrerbietig geküsst worden sein! Und doch verstand die selbe weiche weiße Hand zu schlagen, wie die Faust eines Holzknechtes. Eine Kopfhaube verbirgt dem Beschauer das wallende schwarze Haar…."

Ganz im Sinne der Kriminalanthropologie, die sich, wie Dornhof feststellte, als Wissenschaft vom sichtbaren Bösen konstituiert (Dornhof, S. 264) werden die erkennungsdienstlichen Hinweise als am Körper der Gräfin sichtbare aufgefunden. Hier lässt sich deutlich erkennen, wie der Autor über das vierhundert Jahre alte Ölbild existenziell, d. h. ohne jegliche historische Distanzierung, dafür aber in den vorgeprägten Ansichten der Zeit, die hier zur Debatte steht, liest. Von Elsberg findet in dem Portrait der Gräfin die Merkmale des verführerischen, grausamen Frauentyps seiner eigenen Zeit wieder, so wie ihn Klimt in dem Judith [Abb. 6] Bild von 1900 imaginierte, aber auch in seinen Portraits vornehmer Damen, darunter viele Jüdinnen der Wiener Gesellschaft, [Abb. 7; Klimt: Adele Bloch-Bauer] malte.

Die Charakteristik der Merkmale folgt dem Modell kriminologischer und sexualwissenschaftlicher Diskurse gegen Ende des Jahrhunderts, die das "verbrecherische Weib" allein aufgrund seiner Sexualität, seiner visuell erkennbaren körperlichen Merkmale zu bestimmen suchten. Die Gefahr des Ausbruchs weiblicher Sexualität in kriminelle Handlungen, in der Wissenschaft durch Skalen von normal bis deviant eingegrenzt, erfasste Elsberg mit dem Begriff der "Tigerin in Menschengestalt". In die angebliche Schönheit und Vornehmheit der Bathory wird mit dem Tierbild der Raubkatze die nicht sichtbare Gefährlichkeit eines tödlichen Zugriffs in Worten sichtbar eingeschrieben, wird das Dämonische, das das Wissensbegehren antreibt, zugleich auch produziert. So schreibt der ehemalige Privatsekretär von Sacher-Masoch, Carl Felix von Schlichtegroll 1903 ein zweibändiges Werk "Die Bestie im Weibe. Beiträge zur Geschichte menschlicher Verirrungen und Grausamkeit".

Ein um 1890 zu datierendes Gemälde "die Blutgräfin" [Abb. 8] von Istvan Csok dient in Elsbergs Veröffentlichung als dokumentierende Abbildung der Bluttaten. Im Stile des Historienbildes wie etwa das **der** femme fatale der Antike "Cleopatra" [Abb. 9]von dem berühmten französischen Salonmaler Alexandre Cabanel von 1887 werden hier die grausamen Befehle der Herrscherin narrativ illustriert. Bevor die Mädchen, in deren Blut sie badete, getötet wurden, ließ sie sie angeblich im Schnee quälen. Die Gräfin lässt wie die

antike Königin die Grausamkeiten vor ihren Augen geschehen und schaut, leicht distanziert, zu. Solch prunkvolle Historiengemälde, in denen signifikante Requisiten wie Sphinx und Tiger auftauchen, wurden m. E. erst bei weiter entwickelter Variationsbreite des Handlungsablauf sprich mit dem Einsatz der laufenden Bilder, dem Film, relevant.

Obwohl in der bildenden Kunst mit dem höchsten Rang ausgezeichnet, brachte das Historienbild keinerlei differenzierte Charakteristik der Bathory zur Anschauung, und Elsberg wählte bezeichnenderweise auch nicht dieses Bild, sondern ein historisches Portrait für seine erkennungsdienstliche Interpretation.
Für die bildliche Darstellung des Phänomens der Lustmörderin wurden entsprechend der neuen Interessen der Sexualwissenschaft Ikonographien weiterentwickelt, die, wenn auch nicht von gleicher Ranghöhe in der akademischen Norm, psychologische Charakteristika am weiblichen Körper sehen und erkennen ließen. Kongruent zu den Diskursen der Sexualwissenschaft und der Kriminologie werden diese Weiblichkeitstopoi dann in der zweiten Hälfte des 19.Jh. in der bildenden Kunst besonders des Symbolismus auch vermehrt sichtbar gemacht und: in Handlungen überführt. In einem Standardwerk aus der sozialdemokratischen Bildungsbewegung zu "Mann und Weib in der Kulturgeschichte von 1890 wird jetzt über die "krankhaften Äußerungen des Geschlechtstriebes" von Frauen berichtet, "welche am Blutigbeißen, ja Stechen des Mannes ihre höchste Wonne fanden und für dieses möglichst kräftig ausgeführte Beiwerk der Liebe gerne auf den Liebesakt selbst verzichteten." (S. 513).

Zeitgleich entstehen die Ölbilder von dem Münchner Franz von Stuck "Der Kuss der Sphinx" [Abb. 10] von 1895 und "Liebkosungen" des belgischen Symbolisten Fernand Khnopff [Abb. 11] von 1896. Vergleicht man die Sphingendarstellung Stucks mit der frühen von Dominique Ingres [Abb. 12] aus dem Jahr 1827, dann lässt sich schon in der Titelgebung "Ödipus und die Sphinx" die zu Stucks "Kuss der Sphinx" differente bildliche Interpretation des Mythos ablesen. Ödipus in heroischer edler Nacktheit schaut verwundert auf die Sphinx herab. Deren Tod bringende Gefahr wird im untersten Bildteil durch Knochen vorausgegangener Opfer nur angedeutet. 60 Jahre später zeigt Stuck [Abb. 13] das tödliche, wollüstige Umschlingen des kniend zurückgelehnten Mannes - mit dem Gesichtszügen des Malers (Ehrhart/Reynolds 2000, S. 158) − durch das ihn im Kuss dominierende Sphingenweib. Nachweislich war Stuck angeregt durch Heines Anfangsgedicht von 1827 im Buch der Lieder:

"Entzückende Marter und wonniges Weh!
Der Schmerz wie die Lust unermeßlich!
Derweilen des Mundes Kuss mich beglückt,
Verwunden die Tatzen mich gräßlich."

Gegen Ende des Jahrhunderts boten die bildenden Künstler dem modernen Konstrukt der Lustmörderin ein "tatsächliches" und gar nicht mehr romantisch liebliches Äquivalent in Öl auf Leinwand, und die Kunstbetrachter konnten die als abnorm vorgestellten Frauen "in flagranti" mit eigenen Augen sehen, auf der gewalttätigen Tat ertappen. Sexualität und Verbrechen waren, um mit Foucault zu sprechen, ans Licht gezerrt, man konnte die Gefährlichkeit des Tigerweibes jetzt mit lustvollem Schauer genießen, ihrer mittels Kunst gefahrlos habhaft werden und zugleich mit der wissenschaftlich gewonnenen Normierung die Definitionsmacht über die weibliche Sexualität behalten.

Die Ikonographie dieser Bilder bot eine grundsätzliche Verallgemeinerung jenseits des anfangs gezeigten Historienbildes einer Blutgräfin oder antiken Kaiserin an, zugleich war aber die Vorstellung des grausamen Weibes in der Kunst, im Mythos (oder der biblischen Geschichte) verankert und verrätselt, und konnte die verschiedenen Diskurse nach dem Ergründen des Dämonischen im Weib weiter inspirieren und anspornen.

Das lässt die ungemeine Popularität z.B. der "Liebkosungen" [Abb. 13] des Belgiers in der Wiener Secessionsausstellung 1898 - nahezu gleichzeitig zu Elsberg Diagnosen des Tigerweibs Bathory - vermuten. Khnopff steigert den Mythos von der todbringenden Sphinx, indem er deren Verführungskünste als weibliche Wollust gegenüber dem männlichen Vertreter des Geistes mit dem Stab der Rosenkreuzer nur gestisch zart andeutet, jedoch verallgemeinert. Khnopff äußerte selbst, daß es sich hier um eine durchaus gängige Allegorie handle, "Der Mensch stehe vor der Wahl zwischen Vergnügen und Macht." Bleibt des männlichen Menschen leicht feminin angedeutetes Gesicht und seine Haltung zwischen Zuneigung und Abwehr unsicher, so ist das wollüstige Vergnügen in Gestalt eines Jagdleoparden mit Frauenkopf, der wie Khnopff extra erläuterte, sich beim Angriff auf seine Beute anschleiche und der Schlange am stärksten ähnele,(Kat. Femme fatale, S. 237) animalisch weiblich.

Gefährliche Weiblichkeit, die nach damaliger Auffassung an die Sexualität der Frau gebunden ist, wird im Mythos verankert und in der sogenannten Natürlichkeit des weiblichen Körpers

ganz allgemein erkannt. So malte von Stuck 1901 einen liegenden weiblichen Akt, dessen Namen er als Sphinx sowohl in Buchstaben auf das Bild als auch in die Körpersilhouette der weiblichen Figur im Bild einschrieb. Die Männer auf dem Sockel unterliegen ihr vom Kinde bis zum Greis.
Noch deutlicher zeigt der Tscheche Frantisek Drtikol in seiner Darstellung der "Sphinx Cleopatra" [Abb. 14] von 1913 deren dunkle Faszination. Nicht die seit der französischen Revolution dräuende Frauenemanzipation wird ausgestellt sondern das aktive Begehren der Frau als unkalkulierbare Todesgefahr.

Vor dieser muss, so legt ein gleichzeitig populär werdendes Bild von Männlichkeit nahe, der Mann sich schützen. Der Brite Arthur Hacker hat 1894 in "Parsifals Versuchung" [Abb. 15] den Gegensatz von animalischer Weiblichkeit und keuscher Männlichkeit besonders kontrastreich ins Bild gesetzt.

Lassen Sie mich einen näheren Blick auf ***diesen*** Rückgriff auf die graue Vorzeit werfen. Er ist nicht, wie die Konstrukte des Weiblichen dem Dämonischen verbunden, sondern eng mit den Tugenden des ehrenhaften Kampfes und der sexuellen Enthaltsamkeit des Mannes. Eigenschaften des einsamen Helden schlechthin prägen die Ritterromantik bis in die Gegenwart, wohingegen die Pflicht zu Barmherzigkeit und Nächstenliebe, die zum biblischen Soldaten Gottes ebenso gehörte, sich vorzugsweise im aggressiven Schutz des Vaterlandes erfüllte. Der Ritter war um 1900 ein Männlichkeitsmodell, das auf die Angst vor weiblicher Emanzipation reagierte und das zugleich ein Vorbild aus dem großen, deutschen Mittelalter für den soldatischen Mann im Wilhelminischen Reich abgab.

So malte der konservative Hans Thoma in einer Zeit immer stärkerer Militarisierung des neu gegründeten Deutschen Kaiserreich 1890 den geharnischten Ritter als Georg und als Tugend- und Schloßwächter des Innenraums im Wandfries des Musikzimmers der Villa Pringsheim in München. Thomas Mann beschrieb die Fresken im Haus der Schwiegereltern als "unsäglich schöne". Als *Wächter vor dem Liebesgarten* [Abb. 16], in dessen Mauern die beiden Geschlechter mit Kindern ein zwar nacktes, aber dennoch sittsames Beieinander am Lebensbrunnen vorführen, betont dieser Gepanzerte den Schutz der Privatheit des Familienlebens, der nach bürgerlichen Maßstäben einzig erlaubten Form der Liebe zwischen Mann und Frau.

Die den edlen Ritter gefährdenden Verlockungen werden in einem anderen Gemälde von Thoma gerade durch die Abwehr des homoerotischen Wunsches, verführt zu werden überdeutlich. Das Visier geschlossen und die Lanze kämpferisch aufgepflanzt stellt sich der *Wächter vor dem Liebesgarten* (1895) [Abb. 17, Entwurf] einem nackten Jüngling entgegen, der ihm einen Apfel anbietet. Die Andeutung lustbesetzter Gestik wird konfrontiert mit der Haltung im Kontrapost eines vollständig gepanzerten Körpers.

Und Max Slevogt [Abb. 18] wagt zwar 1894 in einem Gemälde das dem Ritter nicht gemäße sexuelle Begehren zu thematisieren, aber der Titel enthält keinen Hinweis auf die durchaus mögliche Lesart des Bildes als Vergewaltigung durch den Ritter, sondern benennt die Frau als Verführende; der Titel lautet: *Frau Aventuire.* Außerdem kann der sich anbietenden Bildbetrachtung als Lustszene durch die Mehrdeutigkeit jeglicher Bildformel, hier der Geste der Eisenhand, entgegengewirkt werden und zugleich die ritterliche Tugendhaftigkeit erhalten bleiben. Die Darstellung des weiblichen Begehrens als Bedrohung des Mannes durchzieht die Bilderproduktion, unabhängig davon ob ein Paar oder eine Figur allein dargestellt wird.

Lassen Sie mich dem christlich geprägten Männer- ein der biblischen Geschichte entnommenes Frauenbild entgegensetzen. Ich konzentriere mich auf die Salome, die in einem Prozess des mehrfachen Neuerzählens der Überlieferung nach dem Markusevangelium zu einer Ikone des 19. Jahrhunderts wurde. Der Verlauf dieser Geschichten- und Bilderproduktion, gibt den Dialog mit den Naturwissenschaften deutlich zu erkennen.
Die Veränderungen am Bild der Salome, der im Markusevangelium lediglich puella genannten Tänzerin vor Herodes, ähneln denen, die die symbolistischen Repräsentationen grausamer Weiblichkeit in der Sphinx durchlaufen. Auf Anraten ihrer Mutter Herodias, die von Johannes d. T. wegen ihrer Heirat mit Herodes, dem Bruder ihres ersten Mannes getadelt worden war, verlangte Salome von dem ihr zugeneigten König Herodes den Kopf Johannes des Täufers. Der König liess Johannes im Gefängnis vom Henker enthaupten "und", laut Markus 6, 28, "trug her sein Haupt auf einer Schüssel und gab´s dem Mägdelein, und das Mägdelein gab´s ihrer Mutter."

Die erste neuere Erwähnung der Enthauptungsgeschichte Johannes d. T. in Heines Atta Troll von 1843 rückte als einzige Hauptfigur und Liebesobjekt des Dichters bibelgetreu die Herodias in den Mittelpunkt; sie habe, obwohl von "blut´ger Liebe" allerdings in der Bibel nichts stünde, den Johannes geliebt, ihn köpfen lassen und sein totes Haupt geküsst. Diese

mörderische Leidenschaft wird nun im Bilde der jugendlichen Schönheit Salomes populär und nicht in Heines Version der verführerischen und bereits abweichend vom Bibeltext nekrophilen Mutter Herodias.

Auf der Pariser Salonausstellung 1870 zeigte Henri-Alexandre-Georges Regnault das Ölgemälde "Salome"; [Abb. 19] es war das Tagesgespräch und wurde 1912 für ein halbe Million Francs nach Amerika verkauft (Daffner, S. 290). Zu sehen gegeben ist die Übertragung der mörderischen Absichten von der Mutter auf die Tochter. Der maurischen jungen Schönen mit wallendem schwarzen Haar , weißer Haut und tiefem Ausschnitt - also allen Merkmalen, die auch das gefährliche Konstrukt der "schönen Jüdin" kennzeichnen - ist ein Dolch in ihre rechte Hand gelegt, den sie über der messingfarbenen Schüssel vorzeigt. Und auch der Verweis auf das Animalische fehlt nicht: Ihre Füße stützen sich auf ein Tigerfell.

Dass es sich hier um keine zufällige Verwechslung sondern um eine gewollte Verschiebung der Mordabsichten von der Mutter auf die schöne, begehrenswerte, jugendliche Tochter handelt, bezeugen Äußerungen Regnaults. Er schwankte zunächst zwischen den "Titeln: Sklavin, Dichterin von Cordova, Afrikanerin, Herodias", entschied sich dann aber für "Salome". (Kat. Femme fatale, S.29)

Damit ist auch ein Bruch zum traditionellen biblischen Historienbild vollzogen. [Abb. 20] Ich zeige hier zum Kontrast ein besonders liebliches Bild von Tizian aus dem Jahr 1520. Der erotische Körper jugendlicher weiblicher Schönheit wird bei Regnault nicht mehr nur verhüllt angedeutet und zusammengebracht mit dem Vanitasmotiv des Todes in Gestalt des Johanniskopfes in der Schüssel vor dem Leib des Mägdeleins, sondern die sexuell provokative Schöne wird zur Mörderin ausstaffiert.

Kongruent zu den sexualwissenschaftlichen und kriminalanthropologischen Forschungen ist das mörderische Begehren verführerischer Weiblichkeit nun auch sujet der Kunst. Vor Goldgrund eines modernen Damastvorhanges wird bei Regnault der Betrachter als Objekt der Begierde der schönen, aber gefährlichen Heroine angesprochen und kann Genuss schöpfen aus der ihn anlockenden Bedrohung eines christlichen Dämons der Unkeuschheit (Dornhof , S. 274).

Oskar Wilde ist der erste, der in seinem Theaterstück – [Abb. 21] hier eine Illustration Berdsleys zur Londoner Ausgabe –Salome das aussprechen lässt, was die Maler malen und die neuen Wissenschaften mit der Kriminalistik verbündete: "Für mein eigenes Vergnügen verlange ich den Kopf des Johannes in einer silbernen Schüssel". Das Stück endet mit der Weisung: "Man töte dieses Weib!" - ein Mordbefehl, den der Lustmörder Jack the Ripper in Frank Wedekinds Tragödie die Büchse der Pandora an dem dort modellierten Urtyp des Weiblichen, der Prostituierten Lulu dann ausführt. (Wedekind selbst spielte in der Aufführung in Wien von 1905 den Mörder.)

Eine psychopathia sexualis dämonischer Weiblichkeit, wie sie im wissenschaftlichen Diskurs zwar empirisch nicht sichtbar zu machen war, aber dennoch konstruiert wurde, setzte 1913 [Abb. 22] Max Oppenheimer ins Bild. Er gab Salome in einem Geschlechtsakt mit dem Kopf des getöteten Johannes zu sehen. In der Suche nach der Sichtbarkeit des Bösen war die Malerei der Empirie voraus, und es ist interessant weiter zu fragen, ob nicht die Vorstellung der Bilder die Theoreme und Forschungsfragen vorantrieb.

Ein Beispiel des Vorsprungs der Malerei: Im Jahr 1908, also 15 Jahre **bevor** Erich Wulffen 1923 erreichen wollte, "daß das Bild des weiblichen Verbrechers - … plastisch - vor unseren Augen steht" (S. 4), arbeitete der Maler Albert von Keller der Wulffenschen These von der "geborenen Sexualverbrecherin" mit dem Bild "Liebe" [Abb. 23] den Wissenschaftlern zu. Der Band "Das Weib als Sexualverbrecherin" erschien an prominenter Stelle in der Enzyklopädie moderner Kriminalistik erst 1923. Darin versuchte Wulffen die von Lombroso 1894 aufgestellte, aber von anderen Wissenschaftlern zurückgewiesene These, des tendenziell kriminellen Charakters aller weiblichen Sexualität erneut zu bekräftigen.

Keller griff in seinem vielfach reproduzierten Gemälde die bewährte Salome-Ikonographie auf und vereinte sie mit der Geschichte der aktiven Judith. Ein Opfer liegt hinter ihr und greift noch im Tod nach dem abgeschnittenen Haar, ein abgeschlagener Kopf zu ihren Füßen, bedrohlich auffordernd blickt sie auf die Betrachter des Bildes. Das Serielle ihrer Morde in diesem "Liebe" genannten Bild ist mehr als angedeutet.

Wulffen setzte 1923 diesem Weiblichkeitsbild den "Mutterschoß" als "heiligen Boden" entgegen, denn "die Jugend steigt aus dem Schoße der Mütter des Landes hervor". "Gesunde

Sexualität" im Sinne der Fortpflanzung der Art wurde zu dem offiziellen Diskurs im Sozialstaat der Weimarer Republik. (Wenk, Versteinerte Weiblichkeit)

In Opposition dazu zerstückelten die Maler der Avantgarde - wie Otto Dix -[Abb. 24] aus Lust den ganzen weiblichen Akt als kriminelle Handlung und als künstlerische Tat im Bild. Sie machten den Mord zu ihrem unsterblichen Werk.

Fragen wir abschließend noch einmal, welches Konstrukt zu welcher Zeit welchen Zweck erfüllte und wem es diente: Bei dem zuletzt genannten Lustmord arbeiteten die Künstler nach 1918 Gewalterfahrung an Bildern des Weiblichen ab. Sie reagierten als neue Täter auch auf das in der Sphinx und der Salome präsentierte Frauenbild.

Sowohl in dem Film "Geheime Staatsaffären" von 2006 als auch bei den Bildern von Salome und Sphinx wird das Konstrukt femme fatale eingesetzt. War es damals die sexuell aktive Frau, die zwar im Bild genossen, aber zugleich skandalisiert und abgewehrt wurde, so wird im Film 2006 eine Relation zwischen kastrierender, ja mörderischer beruflicher Tüchtigkeit der Frau und ihrem Versagen in den ehelichen Beziehungen hergestellt. Claude Chabrol lässt Jeanne Charmant Killman in der Schlusszene ihren Beruf - und damit ihre Macht - aufgeben und mit dem jungen Mann im Auto davon fahren. Statt eines versuchten neuen Konstruktes, das den Plot bis hierhin bestimmt hatte, wird nun an das altbekannte Muster erinnert.

Abbildungen zu:

Fatale Konstrukte: Bildende Kunst und Sexualwissenschaft im Dialog

Kathrin Hoffmann-Curtius
27.10.2006

Madame Piranha

Aufklärung ist alles: Claude Chabrols Polit- und Justizthriller „Geheime Staatsaffären" – mit Isabelle Huppert

KERSTIN DECKER

gleitfilm zum Verkauf der enkette „Minol". Der fran- s-Öl-Konzern Elf Aqui- ang der neunziger Jahre ng enormer Bestechungs- h und vor allem an Politi- hland („Minol"!) hat man u wissen wollen, in Frank- gab da eine Richterin mit „Piranha". Oder trägt sie Chabrols Film?

ie Elf Aquitaine! Dies ist iranha, und Piranha ist Isa- „Jede Ähnlichkeit mit be- lichkeiten wäre, wie man htigt ..." So beginnt „Ge- ären". Das klingt sehr cle- als wüsste man auch das, hweigt. Aber wir sollten z ruhig ganz wörtlich neh- Chabrol interessiert sich ie „geheimen Staatsaffä- ren", ihn interessiert allein Isabelle Huppert. Aber er ist klug genug, seiner Richterin einen Hintergrund zu geben – und ein nur fiktiver Hintergrund wäre hier viel zu wenig. Was fasziniert Chabrol an dieser Gesandten der Justitia? Genau das, was Chabrol schon immer an seinen Figuren interessiert hat. Ihre Herkunft.

Wir werden unsere Herkunft nicht los, sie bestimmt letztlich alles, was wir tun. „Piranha" Jeanne Charmant kommt von unten, gewissermaßen. Keine Eliteschule, nichts außer der eigenen Kraft hat sie dorthin gebracht, wo sie ist. Und wo man sie fürchtet. Der Pariser Apothekerssohn Claude Chabrol ist besessen von dieser Versuchsanordnung – er ist in gewissem Sinn der letzte Marxist, ein Klassendenker, ein Klassenbeobachter, nur viel subtiler.

Ja, ja, die Arbeiterklasse befreit sich auch bei ihm, sie wird zum Beispiel Richterin, bekommt kleine scharfe Piranha-Zähne und trägt blutrote Handschuhe. Man kann ruhig so zerbrechlich und fast durchscheinend aussehen wie die Huppert, und der soeben verhaftete Chef des großen Unternehmens (das nicht Elf Aquitaine ist, wie man sagt) weiß doch sofort, dass er gegen diese Frau keine Chance hat. Nicht gegen diese Unbedingtheit, diese Entschlossenheit, diesen Willen – lauter Herkunftseigenschaften. Und auch Piranhas Großbürgermann, ein melancholischer Arzt (Robin Renucci), spürt dasselbe. Als der Personenschutz seiner Frau sich vor dem gemeinsamen Schlafzimmer postiert, ist sein Weltwiderstand gebrochen, rebellieren seine Nerven. Die Barbaren sind immer stärker als die Verfeinerten.

Barbaren können selbst in so ätherischen Hüllen wie dem Körper Isabelle Hupperts stecken. Und sie geben immer an, nichtbarbarische Ziele zu verfolgen. So wie Piranha. Aufklärung, Wahrheit um jeden Preis. Ihr entgeht nichts, auch nicht die 53 Orangenbäume und die 59 Zitronenbäume, die der Konzernchef seiner betrogenen Frau schenkte und zu denen die Rechnungen fehlen.

Eine Allbefugte, die gegen die Verbrechen der Allbefugten kämpft. Und die selbst im Rausch der Allbefugten lebt. Das ist ohne Zweifel eine zerreißende Konstellation. Aber es gibt einen Haken, nein zwei. Chabrol selbst glaubt eine Komödie gedreht zu haben, sagen wir, eine schwarze Komödie der Macht. Aber ist eine Komödie, in der es nichts zu lachen gibt, eigentlich eine Komödie? Der Schlagfertigkeit sind unbedingte Grenzen gesetzt – Konzernchef zur Richterin: „Ich hätte Sie mir größer vorgestellt." – Richterin retour: „Ich hoffe, Sie messen Kompetenz nicht in Zentimetern."

Eiskalter Engel: die Richterin, die es allen zeigen will
Chabrol-Heldin Isabelle Huppert

Man wagt es kaum zu sagen: „Geheime Staatsaffären" ist nicht der erste Chabrol-Film von beinahe überirdischer, faszinierender Langeweile. Manchmal sind die Konstellationen hinter den Sichtbarkeiten eben doch spannender als diese selbst. Natürlich gibt es bald Instanzen, die die besessene Richterin stoppen wollen. Das ist die Handlung, eine Allerweltshandlung. Und Isabelle Hupperts schönes Gesicht, das sonst wie ein Spiegel sein kann, spiegelt hier nur eins: die Frau, die weiter will. Die nur öfter müde wird, kreatürlich müde, zwischendurch.

— *Cinema Paris, FT Friedrichshain, Hackesche Höfe, Kulturbrauerei, Yorck*

Mit bezaubernder Eiseskälte

Claude Chabrols mittlerweile 67. Film heißt „Geheime Staatsaffären" – ein Lehrstück rund um den Skandal um Elf Aquitaine mit Isabelle Huppert als Richterin

Gespräche am Telefon, von denen man als Nebenstehender nur die Hälfte mitbekommt, können mitunter verräterischer sein als die komplette Kommunikation. „Ja. Nein. Vielleicht. Ich weiß nicht", mehr brauchen wir von Humeau (François Berléand) nicht zu hören, um zu kapieren: Da steht einer vor dem Abgrund und ahnt es noch nicht einmal. In drei Schritten von der Gewissheit zur Ratlosigkeit, mit einem Knopfdruck von der Chefetage abwärts in die Hände der bereits wartenden Polizei.

Gerade noch Präsident eines international agierenden Industrieunternehmens, das mit staatlichen Geldern Geschäfte in afrikanischen Entwicklungsländern ankurbelt, muss Humeau in der nächsten Szene schon vor skeptisch dreinblickenden Vollzugsbeamten die Hosen runterlassen. Statt in den Urlaub geht er ins Gefängnis, während seine Kollegen beim Diner im Nobelrestaurant sich gegenseitig versichern: Alles kein Problem, nach diesem Bauernopfer wird sich die Lage wieder rasch beruhigen.

Man weiß auch bereits, wer Humeau in seine missliche Lage gebracht hat: eine Ermittlungsrichterin, die so unnachgiebig ist, dass sie unter dem Spitznamen „Piranha" fingiert. Ihr wahrer Name allerdings ist um einiges sprechender: Jeanne Charmant-Killman. Isabelle Huppert spielt diese charmante Killerin mit einer bezaubernden Eiseskälte, die hinter jedem Lächeln einen Dolch verbirgt. Ihre Gegner verfolgt sie mit der Beharrlichkeit eines Raubtiers, das noch sein Zögern vor dem Angriff genießt. Bald stellt sich heraus: Humeau ist nur der Anfang. Unnachgiebig stöbert die Richterin weiter, aber je mehr sie über die Machenschaften hinter den Kulissen erfährt, desto mehr gerät sie in Gefahr, sich an ihrer eigenen gewachsenen Macht zu berauschen.

Die Handlung basiert lose auf wahren Ereignissen rund um den Staatskonzern Elf Aquitaine, einer Affäre um Bestechungsgelder, hochrangige Politiker und Vorteilsnahmen, die in den 1990er-Jahren in Frankreich für Schlagzeilen sorgte. Chabrol, der weder an Geschichtsunterricht noch an Charakterstudien interessiert ist, macht daraus ein Lehrstück.

Die Dramaturgie wird auf ein einfaches Muster reduziert: Schuss und Gegenschuss, die eine Seite macht erst ihren Zug, die andere dann eine Ausweichbewegung. Die Richterin lädt vor, verhört, demütigt erst subtil, dann offen, bekommt neue Namen geliefert. Nach einer neuen Verhörrunde ändert sich manchmal die Zusammensetzung des Männerzirkels, das Bild aber bleibt dasselbe: Herren in Anzügen mit teuren Zigarren, die zuerst ihren Durchhaltewillen und danach den Geschmack des Cognacs loben. Am Ende kommt es, wie es kommen muss. Das System der „autokaritativen Einrichtungen", der Schmiergeldzahlungen und Selbstbereicherungen auf Kosten des Staates bewährt sich, einige bleiben auf der Strecke, alles bleibt beim Alten. Der Aufstieg einer Frau in einer Männergesellschaft war von trügerischer und kurzer Dauer.

Claude Chabrols mittlerweile 67. Film beruht auf ziemlich genau zwei guten Ideen. Die eine war, Isabelle Huppert die Hauptrolle zu geben. Die andere steckt im französischen Filmtitel: „L'Ivresse du pouvoir". Macht und Korruption verbindet ein einfacher Zirkelschluss: Macht korrumpiert jeden, der mit ihr in Berührung kommt. Die prominenten roten Handschuhe, die die Richterin Charmant-Killman kokett und selbstbewusst zur Schau trägt, sind ein überdeutliches Sinnbild dafür, ebenso wie ihre Flirts mit dem aalglatten und intriganten Sibaud (Patrick Bruel), der erst die entscheidenden Hinweise lieferte, um dann selbst aufs Korn genommen zu werden.

Leider beschränkt sich Chabrol nicht auf diese beiden Ideen, sondern will auf einmal alles Mögliche erzählen, unter anderem davon, dass die Karriere einer Frau nur auf Kosten ihres Mannes geht. So, wie die Richterin die von ihr Verfolgten auch in deren Privatleben nicht verschont, bleibt auch ihr eigenes Leben nicht unberührt. Während sie wie eine Besessene arbeitet, entfremdet sie sich zusehends von ihrem Mann.

Isabelle H. als Richterin und Raubtier FOTO: CONCORDE

Das ist ärgerlich – weniger wegen des privaten Glücks der Charmant-Killmans als für den Zuschauer, denn durch solche Ablenkungen wirkt der Film streckenweise unkonzentriert, und was eine böse Abrechnung mit dem System hätte werden können, ist ein lediglich passabler Film geworden, der trotz der wie immer sehenswerten Huppert über Handwerk kaum hinausreicht. DIETMAR KAMMERER

„Geheime Staatsaffären". Regie: Claude Chabrol. Mit Isabelle Huppert, François Berléand, Patrick Bruel u. a. Frankreich 2005, 110 Minuten

unterm strich

Isabelle
HUPPERT
Claude CHABROL
François BERLÉAND
Patrick BRUEL
L'IVRESSE DU POUVOIR

Elisabeth Báthory.

Elisabeth Báthory.

(Die Blutgräfin.)

Ein Sitten- und Charakterbild

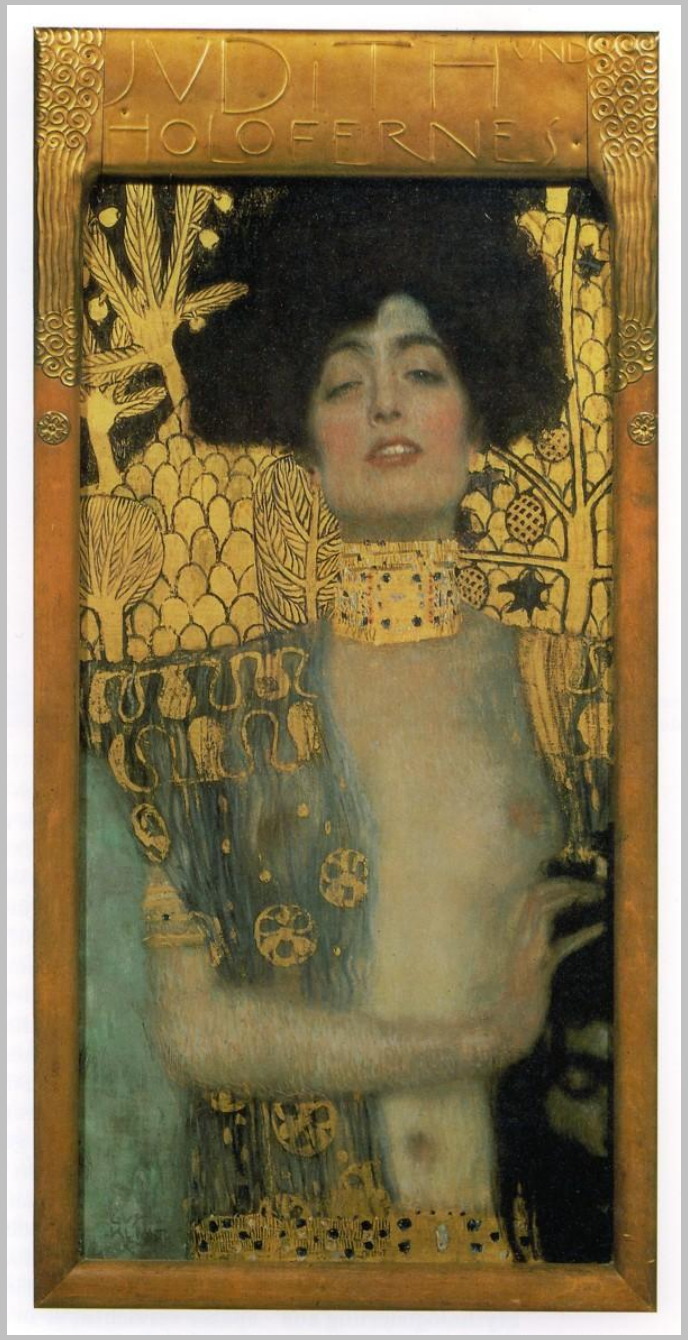
von

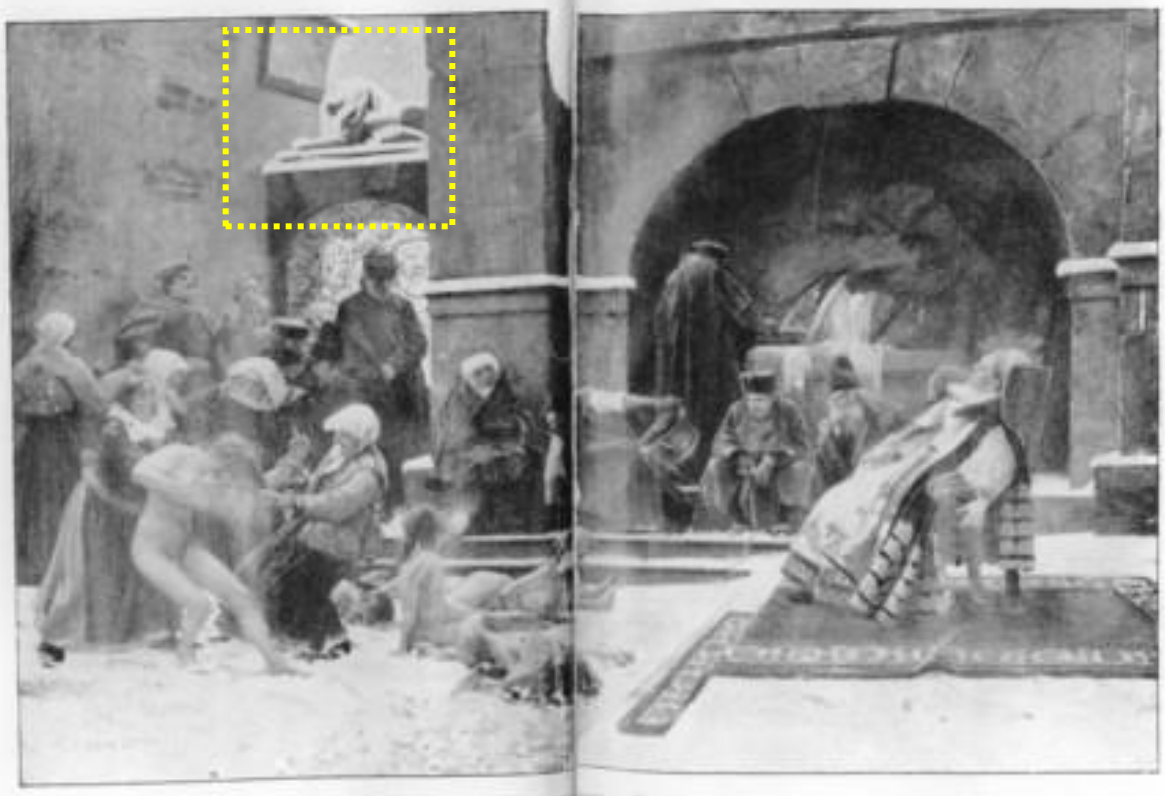
R. A. v. Elsberg.

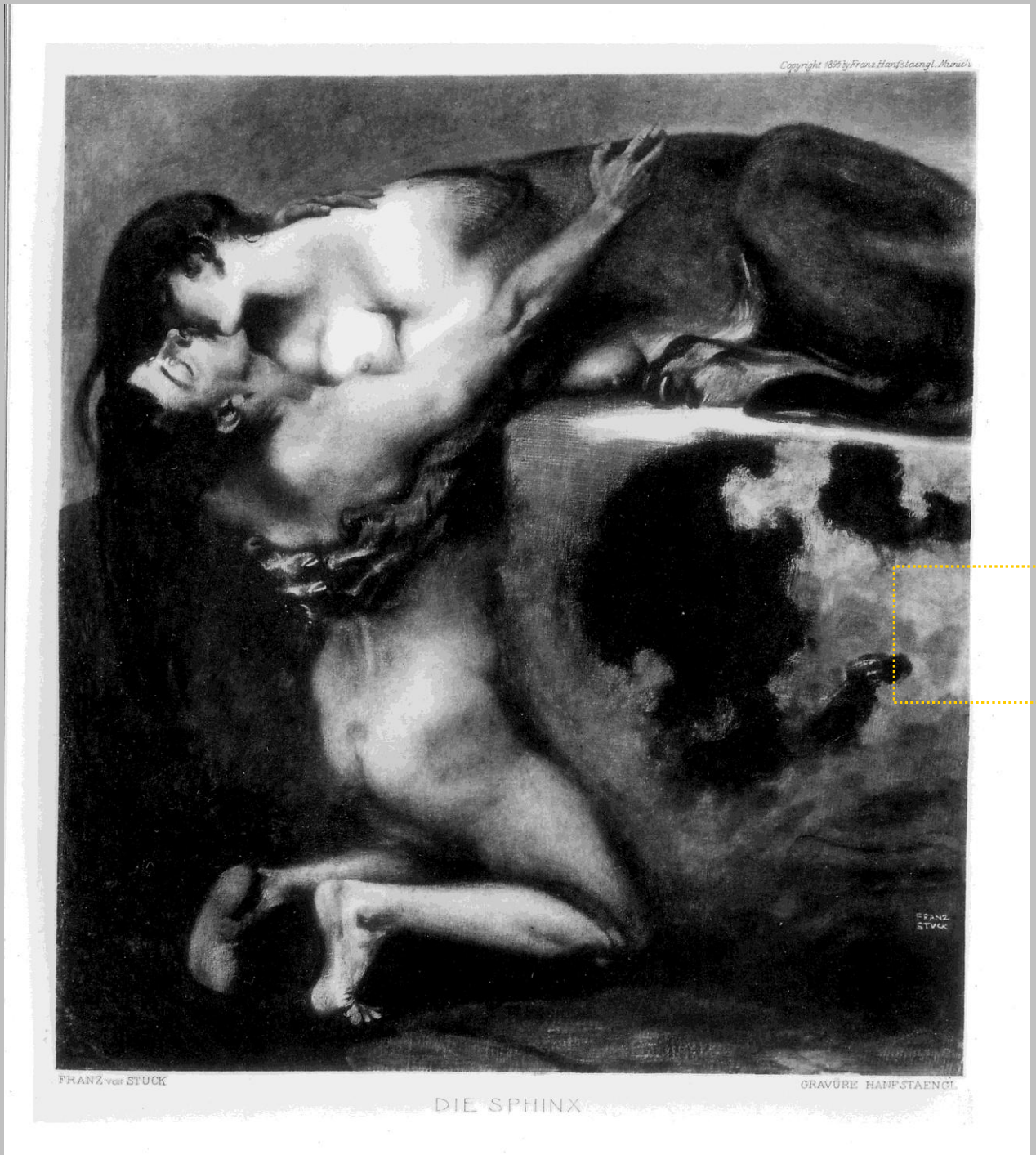
Mit einem Titelbilde: Elisabeth Báthory nach dem Gemälde von St. Tsók und 13 Illustrationen.

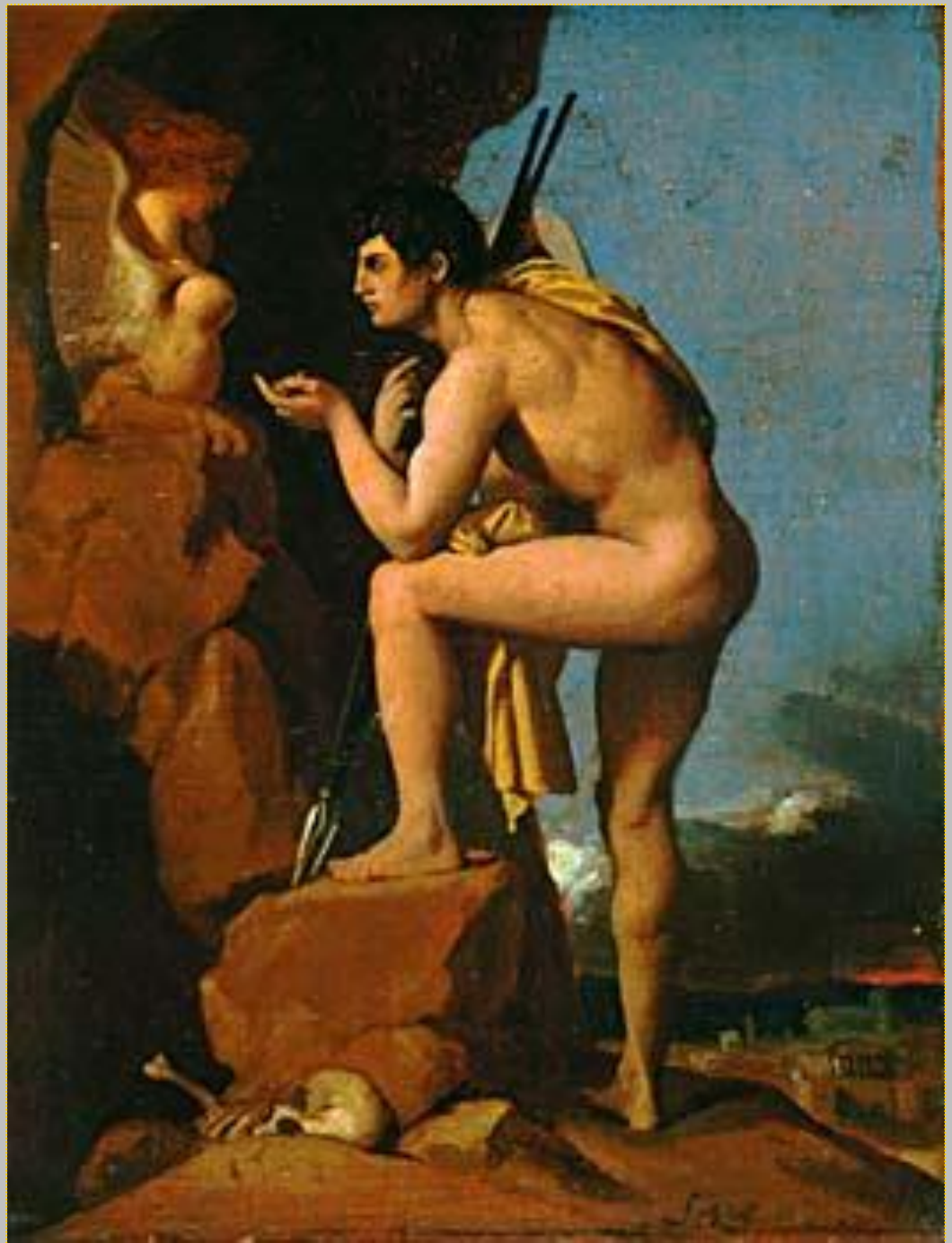
Zweite, vermehrte Auflage.

Breslau.
Schlesische Verlags-Anstalt v. S. Schottlaender.
Leipzig: E. F. Steinacker. 1904. New-York: G. E. Stechert.

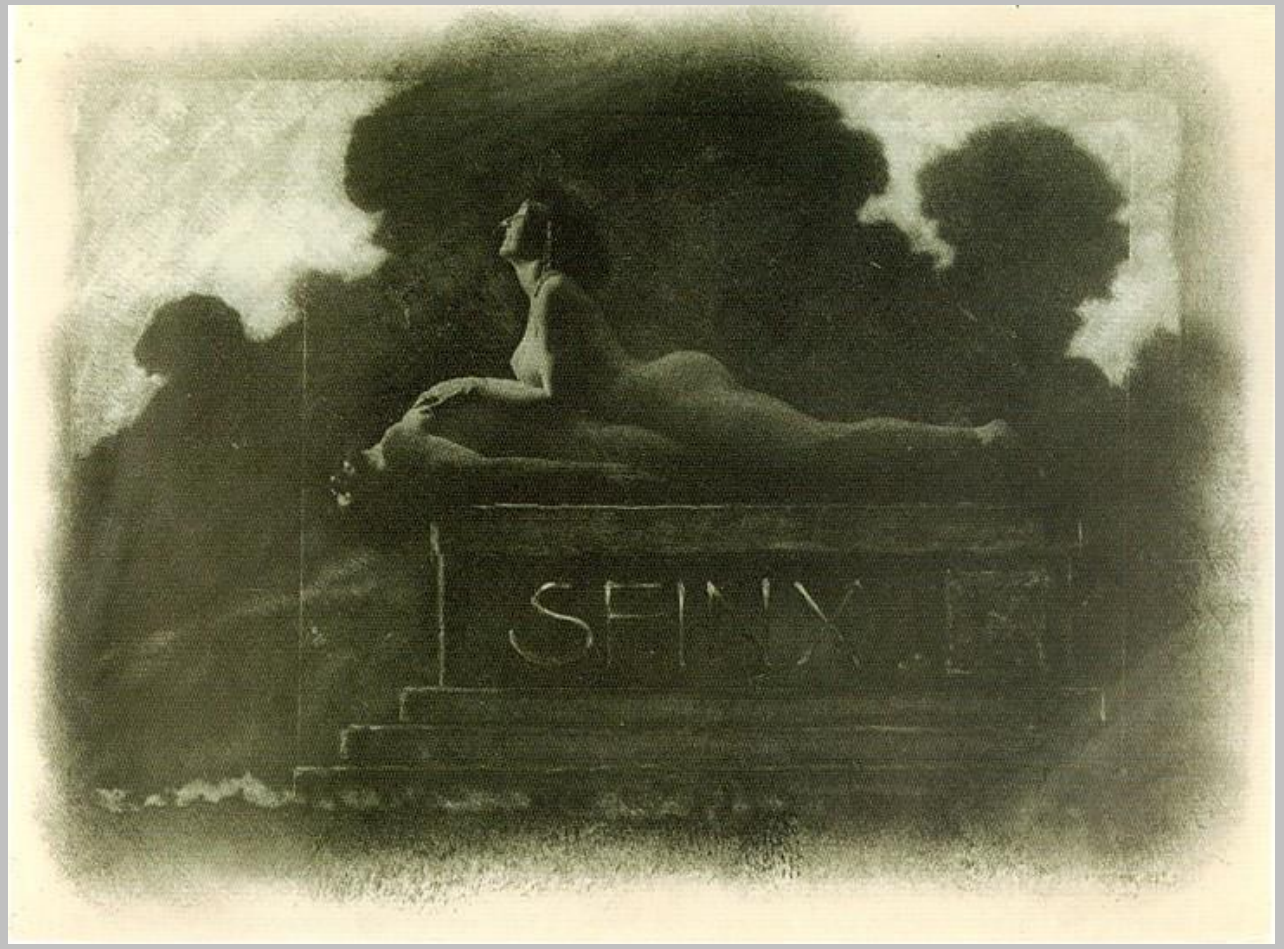

JUDITH UND
HOLOFERNES

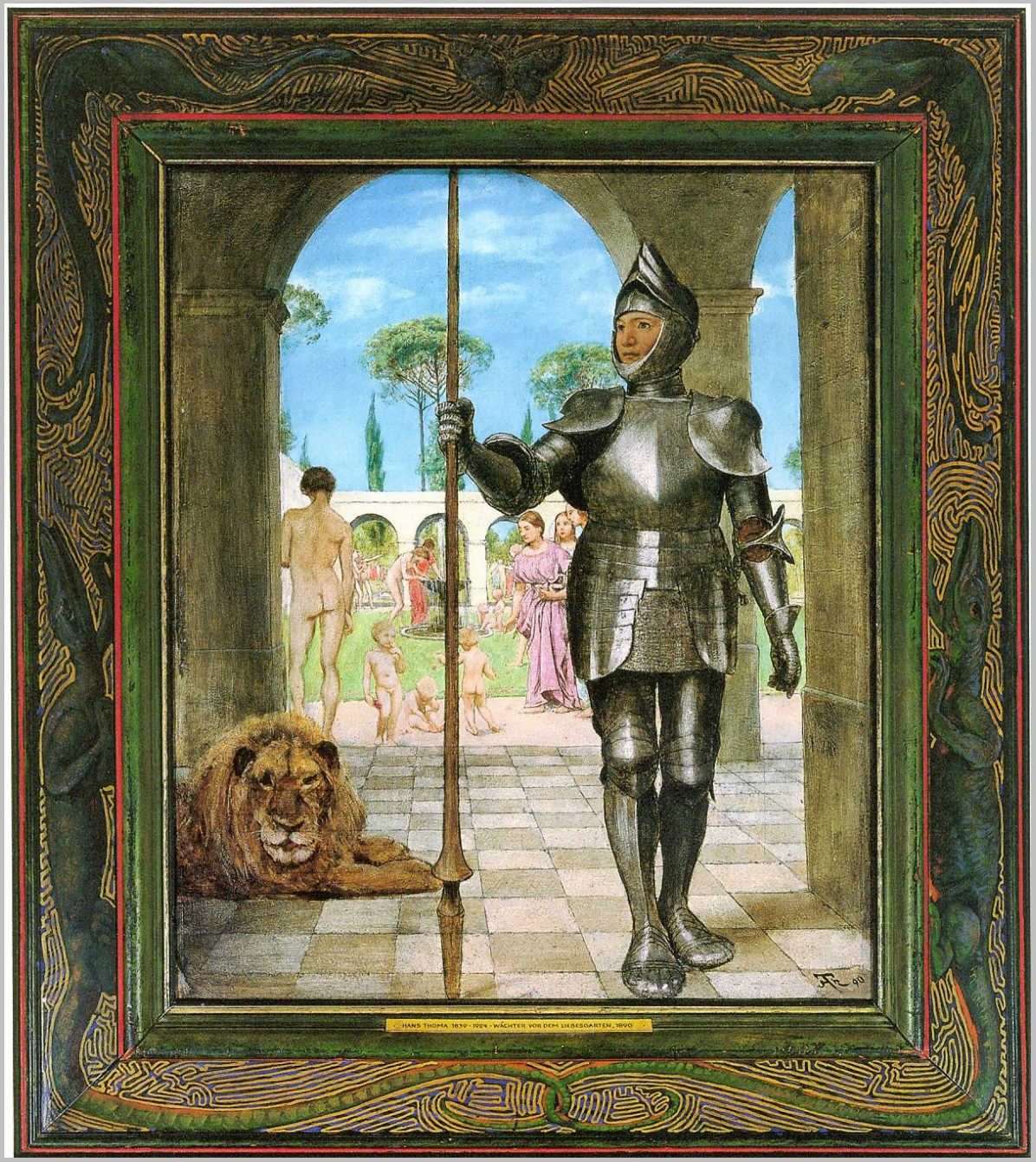


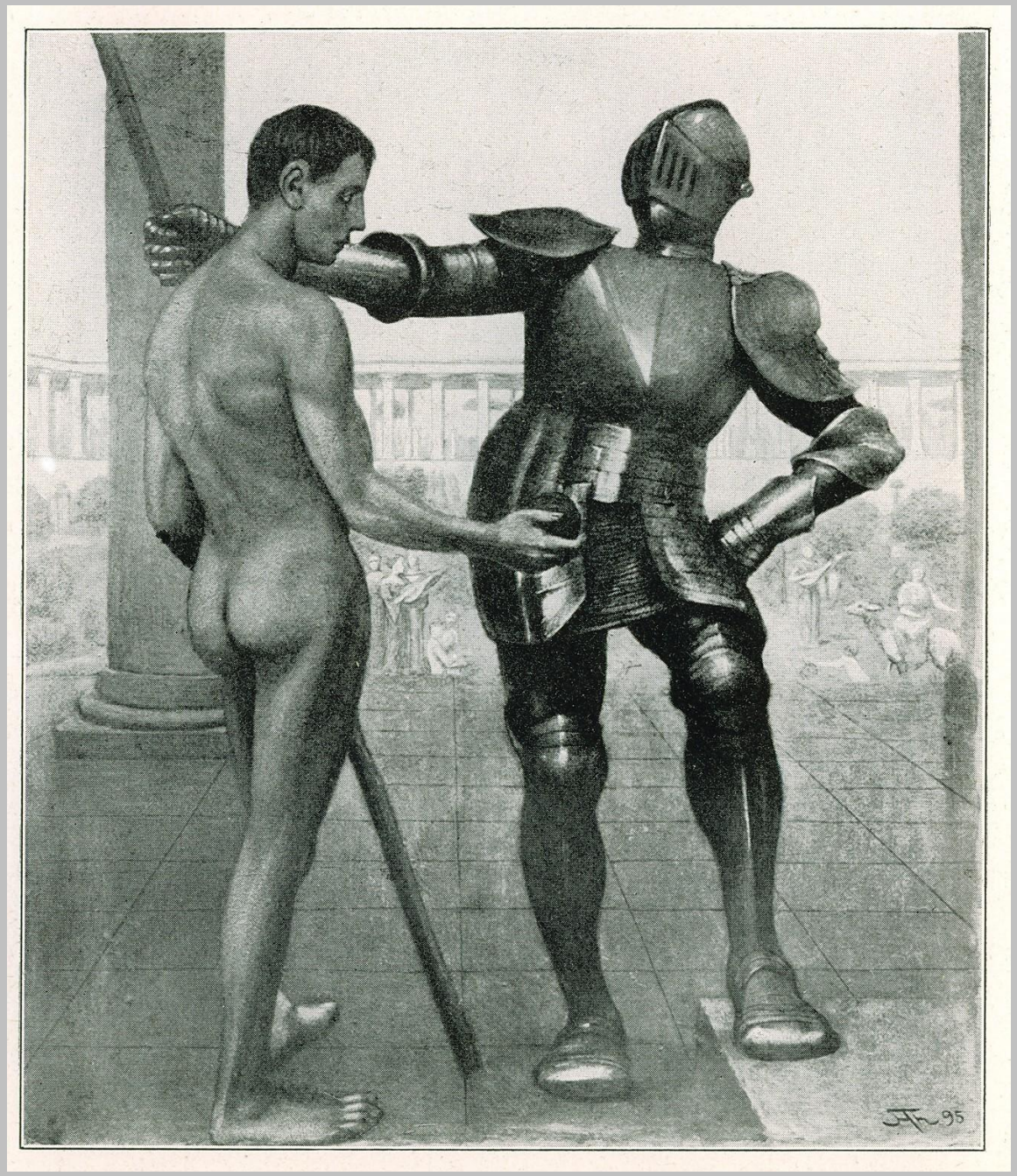

Copyright 1897 by Franz Hanfstaengl. Munich
FRANZ STUCK
FRANZ von STUCK
GRAVÜRE HANFSTAENGL
DIE SPHINX

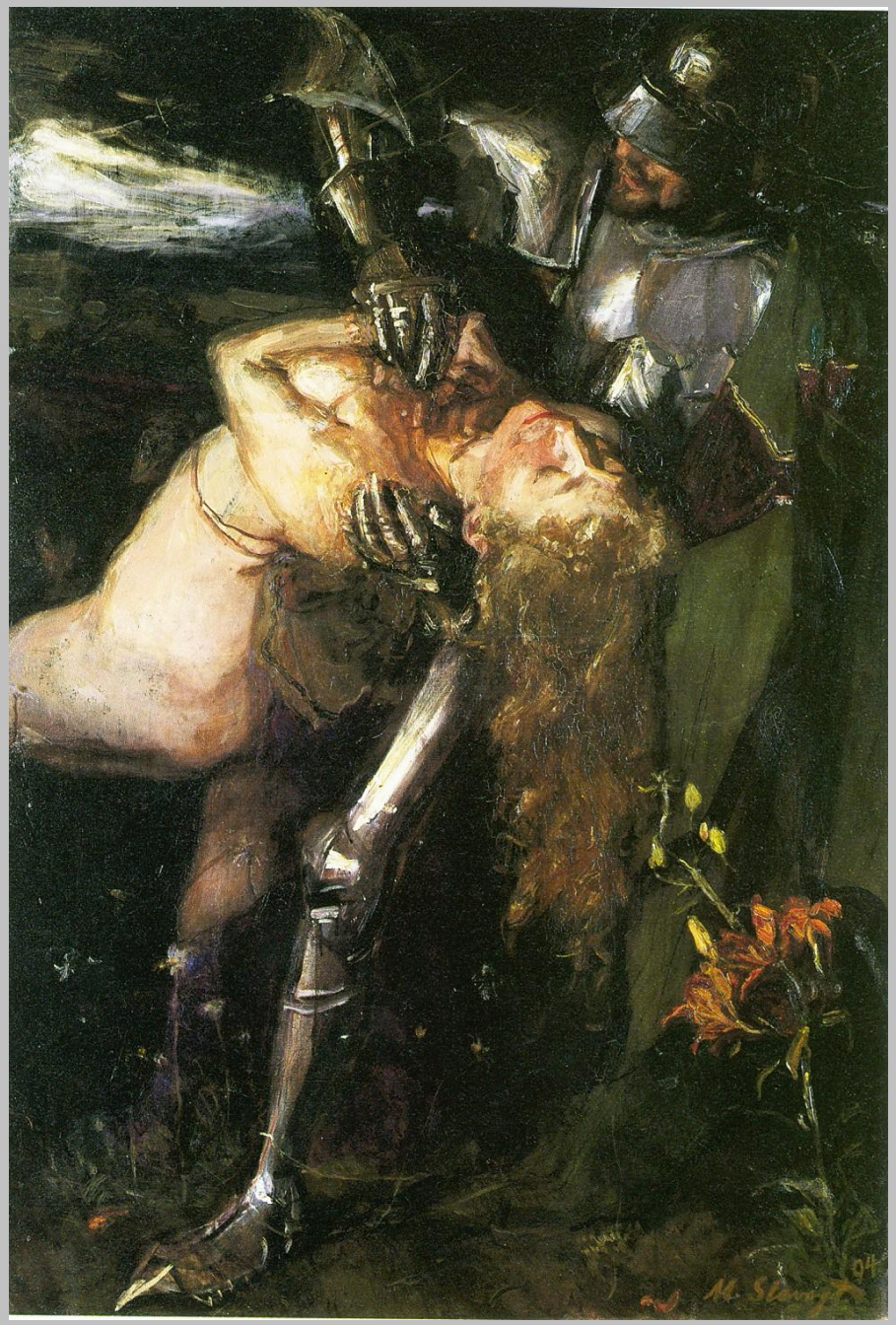


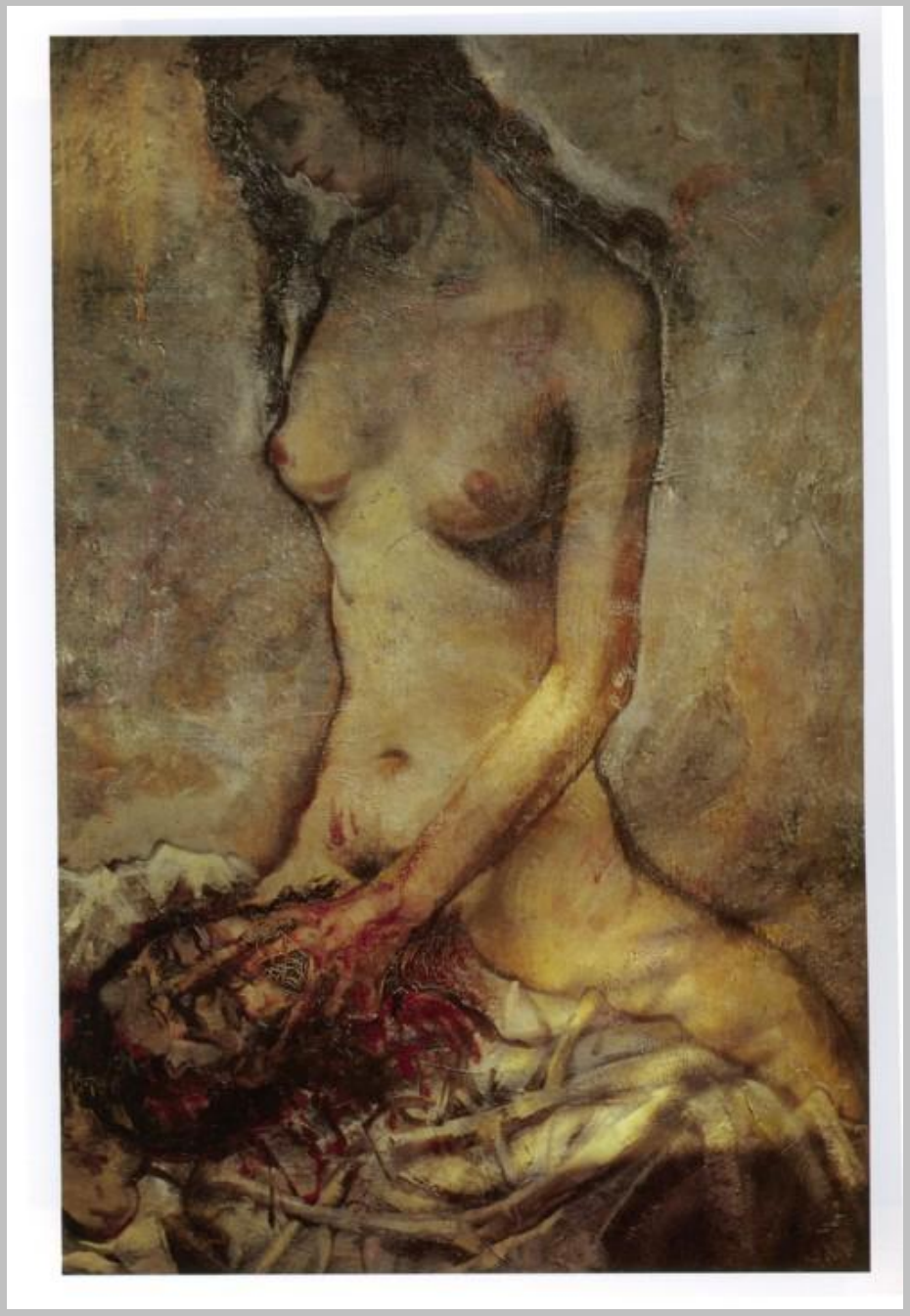
SPHINX


SFINX


HANS THOMA 1839 - 1924 • WÄCHTER VOR DEM LIEBESGARTEN, 1890







DIXAV