

**Bildung, Fetischismus und Vertraglichkeit in
Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz***

I. Bildung

Während der langen Gesprächssequenzen zwischen Severin, dem Protagonisten der Perversion, für die Krafft-Ebing den Namen Sacher-Masochs benutzt¹, und Wanda, seiner Domina, liefert Severin eine Ableitung seiner Obsession aus einigen Urszenen seiner Kindheit. Er „verschmähte die gesunde Brust der Amme“, zeigte „eine rätselhafte Scheu vor Frauen“ und vertauschte die obligaten Objekte demütiger Verehrung, nämlich christliche Altäre und Heiligenbilder, mit einer „Venus aus Gips“ im Bibliothekszimmer des Vaters (39/40)². An diesem Ort der Bücher und der antiken Repliken führt der Junge heimliche Rituale idolatrischer Proskynese auf; und er findet, wie es heißt, zur „übersinnlichen“ (39, 40, 41) Idealisierung heidnisch-antiker Frauenbilder. Damit wird das Goethe-Motto der Aufzeichnungen des erwachsenen Severin („Du übersinnlicher sinnlicher Freier“, 17) auf ein infantiles Initial rückprojiziert, das dem Mißbrauch des Urortes bürgerlicher Bildung entstammt: der mit antiken Skulpturen ausgestatteten Bibliothek.

Keineswegs wird der Masochismus psychogenetisch oder triebdynamisch konstruiert, er ist ein Bibliotheks-Effekt.³ Und, zum zweiten, er entstammt der Performativität eines in der Goethe-Zeit und Romantik wiederbelebten Motivs, der Statuen-Liebe. Sie hatte in christlicher Tradition den Musterfall heidnischer Idolatrie und verirrter Sexualität abgegeben und war in der Goethe-Zeit zum verdrehten Fall ästhetisch-erotischer Obsession geworden.⁴ In Mimikry dieser Bildungs-Elemente agiert der kleine Severin gerade jene Momente des christlichen Kultes, welche heidnisch-idolatratische Züge zeigen:

[er] kniete nieder und sprach zu ihr [= der Venus, H. B.] die Gebete, die man mir eingelehrt, das Vaterunser, das Gegrüßt seist du Maria und das Credo. [...] Ich warf mich vor ihr nieder, küßte ihre kalten Füße, wie ich es bei unsern Landsleuten gesehen hatte, wenn sie die Füße des toten Heilands küßten. [...] Ich [...] umschlang den schönen kalten Leib und küßte die kalten Lippen (40).

Im Innersten des bürgerlichen Bildungsheiligums findet eine eigentümliche Umdrehung, eine Perversion der Religion statt. Indem das Kind vor der Venus christliche Rituale vollzieht, kehrt er am Christlichen das larvierte Heidnische hervor. Er wiederholt die Gesten Pygmalions⁵, der ‚verworfenen‘ Figur des antiken Statuen-Kultes, einer Idolatrie und einer ästhetischen Obsession, die Goethe in seiner Reflexion des Pygmalion zum Paradefall des Dilettantismus stilisiert.⁶ Und eben als ästhetischen Dilettanten bezeichnet sich Severin programmatisch zu Beginn seiner Aufzeichnungen (18), die den ‚Roman‘ Sacher-Masochs bilden. Der Masochismus, so können wir folgern, stammt aus Vertauschungen, Umbesetzungen, Verkehrungen hochvalenter Bildungs-Codes, die ihre Brutkammer im Sanctum der Familien-Wohnung, am heiligen Ort der väterlichen Lektüre und Antiken-Verehrung haben.⁷ Er entstammt, wohlgemerkt, nicht dem Schlafzimmer. Vielmehr ist der Masochismus eine phantasmatische Verdrehung und Sexualisierung von Bildungs-Codes. Wenn man so will: Sacher-Masoch ist weniger das Paradigma einer Variante in der Geschichte des Sex, die seinen Namen trägt, als eine bildungsgeschichtliche Übergangsfigur zwischen dem Goethe’schen Dilettantismus und dem Ästhetizismus Paul Bourget’s; aber er ist auch mehr als das.

Passend (und komisch) ist, daß der jugendliche Severin, um nicht der Versuchung eines „Stubenmädchens“ (40) zu erliegen, die „Germania“ des Tacitus „wie ein Schild gegen die Verführung“ „erhob“ (41) und, ebenfalls während der Adoleszenz, durch eine pelztragende Tante, eine „zürnende Monarchin“, ausgepeitscht wird. Damit wird die ‚Szene‘ lustvoller Unterwerfung und die Ikone der ‚Venus im Pelz‘ endgültig befestigt, aber zugleich der „übersinnliche“ Schönheitssinn aufs Höchste getrieben (ebda). Es folgt die Schilderung seiner Studierstube, die „jener des Doktor Faust“ gleicht (41): selbst eine eklektizistische Mixtur aus Bibliothek und Kunstkammer, ist sie der Ort, in welchem sich Severin ins Gespinnst seiner erotischen Idolatrie und ins Geflecht literarischer Zitate verwebt. Einer doppelten Leidenschaft erliegend, dem Lesen und dem Imaginieren, stellt sich Severin dar als eine Zitate-Mixtur. Seine erotische Perversion verschließt kein biographisches Geheimnis der Kindheit, sondern schon diese selbst wie seine masochistischen Obsessionen sind eine Collage ikonologisch vorgeprägter Muster. Lange vor

seiner Inszenierung mit Wanda ist ‚Masochismus‘ ein Bilderdienst. Der ‚Masochismus‘ und sein Protagonist Severin sind ein Remake von Bildungs-Fetischen, die dabei ihr ‚perverses‘ Geheimnis ausplaudern. Und die *Venus im Pelz* ist ein Bildungs-Roman, ein Roman, der aus den performativen Effekten kunst- und literaturgeschichtlicher Ikonen das ‚Verhängnis‘ einer Leidenschaft synthetisiert, die die pervertierte Schwester klassischer Bildung ist. Das hat ihm die Literaturgeschichtsschreibung nicht verziehen.

2. Bilder von Bildern

In welchem Maß der ‚Masochismus‘ ikonologisch und literarisch konstituiert wird, soll gezeigt werden. Schon im Initial-Traum des Erzählers, einem Freund Severins, tritt Venus in der aus der Pygmalion-Tradition bekannten ästhetischen Ambivalenz auf, halb kalt-marmorernes Idol, halb fleischerne, stimmbegabte Frau zu sein. Als klassisch gebildete Hetäre, die ihren in nordischen Gefilden frierenden Leib in Pelze hüllt, entfacht sie eine neue Variante der *querelle des anciennes et des modernes*. Indem sie die erotische Libertinage der Liebesgöttin mit dem seit der Renaissance umlaufenden Motiv der *donna crudele*⁸ verbindet, stellt sie sich dar als imaginäre Heimsuchung der von Reflexion zerfressenen, erotisch erkalteten „Modernen“ (11), die über der Hegel-Lektüre (13) einschlafen, um im Traum dem ebenso uralten, wie verdrängten Venus-Kult nachzugehen. Dieser gab endlos vielen Erzählungen, vom mittelalterlichen Tannhäuser bis zu Eichendorffs „Marmorbild“, das Vor-Bild.⁹ Diesen Traum berichtet der Erzähler dem Freund Severin in dessen aus Kunstkammer und Bibliothek gemischten Herren-Zimmer – einem Raum in der Nachfolge der Bibliothek von Severins Vater und des Studierzimmers à la Faust des Studenten Severin. Und dort fällt der Blick auf ein antikisierendes Gemälde einer ‚Venus im Pelz‘, im Stil der Deutschrömer (14). Es ist das Gemälde jenes deutschen Malers, das er von Wanda und Severin in ihrer florentinischen Villa angefertigt hat (105-111). Wanda hatte es, Jahre nach ihrer Affäre, Severin als Erinnerungstück zugeschickt (137/38). Es ist die Ikone ihrer Beziehung: Wanda, nackt im Pelz, auf einer Ottomane ruhend, in der Rechten die Peitsche, den nackten Fuß auf ihren „Sklaven“ gestützt, der „mit dem

schwärmerischen brennenden Auge eines Märtyrers zu ihr emporsah“ (14).

Dieses ‚Kultbild‘, der Hand des Malers entstammend, der wie ein Bruder Severins selbst der Domina Wanda erlegen war, ist aber kein Original, sondern das ‚Nachbild‘ eines Spiegeleffekts: im Bad der Villa bildeten Wanda und Severin ein *tableau vivant*¹⁰, als Severins Blick auf einen Spiegel fällt, aus dem ihm ihrer beider ‚Bild‘ entgegentritt (106/7). Dies weckt in Severin die Idee, das flüchtige Spiegelbild zu verewigen, nämlich malen zu lassen: „dein Bild muß leben, wenn du selbst schon längst zu Staub zerfallen bist, deine Schönheit muß über den Tod triumphieren!“ (107). Das doppelte „muß“ verweist auf das Zwanghafte dieses Willens auf verewigende Animation des toten Bildes – also auf den pygmaliontischen Effekt, der der stärkste Antrieb Severins ist: nämlich ‚Bildwerke‘, Imagines ins Leben zu zwingen. Doch dabei entstehen selbst nur Bilder: denn Bilder erzeugen Bilder, kein Leben.¹¹ So handelt es sich immer nur um mediale Transformationen: vom Phantasiebild Severins zum *tableau vivant*, zum Spiegelbild, zum Gemälde des deutschen Malers, zum Erinnerungsbild im Kabinett des gealterten Severin, das wie ein Bildzitat des Traums des Erzählers funktioniert, während der Traum aber nur das Zitat des Gemäldes ist (14).

„Schade, daß das heutige Italien keinen Titian oder Raphael hat“ (107), kommentiert Wanda, nicht eben bescheiden, die ‚Bildidee‘ Severins und schlägt, als ‚Ersatz‘ der Meister, „unseren kleinen Deutschen“ vor, dessen Liebe zu ihr das fehlende Genie ‚ersetzen‘ soll (107).¹² So wie der Roman aus der Zeugung von Bildern aus Bildern in immer neuen medialen Übersetzungen entsteht, so ist alles, auch die Figuren, Surrogat, Supplement, Kopie, Stellvertreter oder Zitat. Und wie (oder weil) Wanda Tizian erwähnt, so *muß* der spätere Severin in seinem Kabinett natürlich eine „treffliche Kopie der bekannten ‚Venus mit dem Spiegel‘ von Titian“ (15) besitzen.¹³ Noch vor Beginn der Wanda-Affäre aber spielte der „Zufall“ durch einen „Juden“ (dies Motiv wird uns noch beschäftigen) dem Severin eine „Photographie“ der Tizian-Venus in die Hände, worin er das „Bild meines Ideals“ erkennt (20).

Dieses „Ideal“, das ihm hier als Fotografie eines Gemäldes begegnet, ‚ersetzt‘ dem müßiggehenden Severin das „Venusbild von Stein“ in seinem Garten, das wiederum eine Replik ist: „das Original, glaube ich, ist

in Florenz“ (19), nämlich die Venus Medici, die er, nun schon Sklave Wandas, in den Uffizien besucht (104)¹⁴, um sie auf Knien zu verehren. Damit repliziert er jene idolatrische Proskynese, die er nachts vor der steinernen Statue im Garten aufführt. Diese Statue wird wenig später mit der schönen Witwe in seinem Hause, eben Wanda, fusioniert, nachdem diese, in einem Spiel der Travestien, sich selbst für das steinerne Bild substituiert (22/23).

Damit ist er endgültig dem pygmaliontischen Mechanismus, der von Sacher-Masoch durchgehend als Effekt medialer Verwirrung angelegt wird, erlegen:

[da] sitzt Venus, das schöne, steinerne Weib, nein, die wirkliche Liebesgöttin, mit warmem Blute und pochenden Pulsen, vor mir auf einer steinernen Bank. Ja, sie ist mir lebendig geworden, wie jene Statue, die für ihren Meister zu atmen begann (22).

Damit ist unmittelbar der Pygmalion-Mythos zitiert und der Roman gibt sich insgesamt als eine weitere Replik in der Kette der Pygmalion-Gestaltungen in Kunst und Literatur zu erkennen.¹⁵

Zu den performativ wirksamen Bild-Zitaten des Romans gehören ferner insbesondere Judith und der assyrische Feldherr Holofernes, dem die Witwe Judith¹⁶, nachdem sie ihn trunken gemacht hat, das Haupt abschlägt; sowie die Geschichte von Simson und Delila, die ihm das Geheimnis seiner Heldenkraft ablistet und ihn dann an die Feinde verrät (Richter 16, 4-31). Beide Motive werden früh (21) eingeführt als Vorbilder der Beziehung Severins und Wandas. Severin hat sogar das apokryphe „Buch Judith“ zur Hand, um darin zu lesen (21)! Er „benedete [...] Holofernes um das königliche Weib, das ihm das Haupt herunterhieb, und um sein blutig schönes Ende.“ Das Motto des Romans ist dem „Buch Judith“ entnommen: „Gott hat ihn gestraft und hat ihn in eines Weibes Hände gegeben.“ (9, 21). Es handelt sich um verschobene Kastrations-Phantasien: während Holofernes auf dem Bett, in dem er Judith zu beschlafen gedenkt, enthauptet wird, werden Simson die Haare abgeschnitten, welche den magischen Fetisch seiner Heldenkraft darstellen, und die Augen ausgestochen (vgl. Ödipus!).

Das Gemälde von Delila und Simson zielt die Decke des Schlafzimmers Wandas in der florentinischen Villa (85). Während der Vertrags-Zeremonie fällt Severins Blick auf das Fresko:

Delila, eine üppige Dame mit flammendem roten Haare, liegt halb entkleidet in einem dunklen Pelzmantel auf einer roten Ottomane und beugt sich lächelnd zu Simson herab, den die Philister niedergeworfen und gebunden haben. Ihr Lächeln ist in seiner spöttischen Koketterie von wahrhaft infernalischer Grausamkeit, ihr Auge, halb geschlossen, begegnet jenem Simsons, das noch im letzten Blicke mit wahnsinniger Liebe an dem ihren hängt, denn schon kniet einer der Feinde auf seiner Brust, bereit, ihm das glühende Eisen hineinzustoßen. (88)¹⁷

Entscheidend ist, daß Bilder, Skulpturen und Texte in diesem Roman durchweg als typologische Präformation der Beziehungsdynamik und Selbstbilder der Protagonisten funktionieren. Die Bildungs-Ikonen haben performativ modellierende Kraft und der Masochismus erscheint nicht als originaler Trieb, sondern als Abzweigung currenter Bildungswerte. Unter diesem Gemälde verrät Wanda Severin an den athletischen Griechen – „Apollo“ (136)!¹⁸ –, der Severin „die Poesie“ herauspeitscht, nämlich den masochistischen Travestien mit äußerster Brutalität ein Ende bereitet (135/6).

Das Bild erschien mir in diesem Augenblicke wie ein Symbol, ein ewiges Gleichnis der Leidenschaft, der Wollust, der Liebe des Mannes zum Weibe. „Ein jeder von uns ist am Ende ein Simson“, dachte ich, „und wird [...] von dem Weibe verraten“ (135).

Dies mag man eine Bilder-Kur nennen, der die Prügel-Kur des grausamen Apoll zur Seite tritt.¹⁹

3. Zitatenschatz

Auch literarische und kulturelle Modelle werden zu performativen Modellen für die masochistischen Szenen. Im Rahmen der Antike-Begeisterung, von der Severin erfüllt ist, liest und zitiert er die „Römischen Elegien“ Goethes (25, 30), trägt Wanda den „Faust“ vor, der auch sein Motto hergibt (17, 20, 69), liest gar „Lilis Park“ (69). Er liest die Kirke-Episode der Odyssee. Man kennt Karl Gutzkows „Ritter vom Geist“ (25).

Brunhilde, die ihren Mann Gunther in der Hochzeitsnacht überwindet und fesselt (46) wird ebenso zum Modell Wandas wie die männervernichtende Isis (46) oder Helena (26), Lucretia Borgia (43, 46), Katharina II., die Zarin legendären Sadismus (72, 98, 112), die Pompadour, Beherrscherin des Herrschers (43, 48), Manon l'Escault oder die „Amazonen Scharka“, die ihren Liebhaber aufs Rad flechten ließ etc. etc.

Im Universum der europäischen Bildung navigiert Severin mit der Kennerschaft des homo literatus, um allüberall die Figurationen aufzutun, welche sein Begehren evozieren und zur Aufführung bringen. Durch und durch sind seine sexuellen Phantasmen und noch ihre performances mit Wanda literarische Effekte. Der Roman kommt dadurch zustande, daß die Performativität der zitierten Bild- und Text-Quellen mit der Theatralität der Situationen langsam verschmelzen. Texte und Bilder treten in Szenen über und bilden eine eigene Wirklichkeit, die der Roman ‚abschildert‘: das Narrative bei Sacher-Masoch besteht in der performativen Umsetzung von Bildern und Ikonen, es ist eine Art piktoraler Literatur. Das macht ihre Nähe zur Pornographie aus. In keiner Weise folgt Severin in seiner Triebartikulation der Stimme irgendeiner Natur, sondern umgekehrt wird der Trieb über eine Kette literarischer Szenen und ikonischer Stimuli allererst hervorgerufen. Der Trieb erhält dadurch die Möglichkeit seines Auftritts, deren Form indes vollständig artifiziell ist.

4. Fetische

Ähnlich steht es mit den ‚Ausstattungen‘, die Wanda für ihre Transformation zur Domina benötigt (im genauen Wissen, daß dies heißt, ‚Theater‘ zu machen). Pelze, weißer Puder, Atlasseide, marmorweiße Haut, Musselin-Stoffe, rote Haare, grüne Augen, Pantoffeln, vor allem das Set an Peitschen, bestimmte Paraden wie der Fuß auf dem Liebhaber, der feucht vibrierende Blick, mannigfache Accessoires der Kleidung, Beleuchtung des Raumes, Meublement, Schlafzimmer, Bad, Kerker –: all diese dinglichen Ensembles werden zum erweiterten Körper des Idols und deswegen zu Fetischen, die jenes vertreten können.²⁰ Maskeraden, Paraden, Attitüden, Fetischisierungen, Kleider, Pretiosen, Accessoires sind im Sinne der *imagines agentes*²¹ gleichsam selbständig agierende Objekte auf der Bühne des Triebs.²²

Als Autor gewinnt Sacher-Masoch dabei verschiedene Vorteile: durch die Dignität der illustren Genealogie nobilitiert er seine kulturell verpönte Obsession; durch die dichte Verwebung des Masochismus mit hochvalenten Kulturgütern inszeniert er sich als hochrangiger Bildungsbürger; das Befremdliche der masochistischen Obsession wird kombiniert mit Elementen hoher Wiedererkennbarkeit. Sein eklatantes Desinteresse an der Natürlichkeit des Eros ebenso wie seine Vorliebe für Positionen und Rituale stehen in Übereinstimmung mit der herrschenden Artificialität und Theatralität der herrschenden Kultur. Der Fetischismus und die Idolatrie formieren zudem eine Leidenschaft für Kleidung und Stoffe, Toiletten und Gesten, Staffagen und Maskeraden, die nicht nur den Zeitgeschmack der Opulenz und Ausstattung treffen, sondern den damit verbundenen Warenfetischismus, wie ihn zeitparallel Karl Marx²³ entdeckt.

Anders als Marx, der im Fetischismus das Geheimnis des kapitalistischen Warentauschs zu entziffern sucht, gibt es in der Camouflage Sacher-Masochs nichts Verborgenes, im Fetischismus kein Geheimnis, in den zirkulierenden Kopien und Repliken kein Original, in den Zitaten keinen Urtext, in den Genealogien keinen eigentlichen Ursprung des Begehrens. Sacher-Masoch ist, anders als Marx oder Freud, absolut desinteressiert an Enthüllung, obwohl er einen voyeuristischen Stil des verbotenen Blicks hinter die Kulissen des bürgerlichen Liebestheaters pflegt. Seine Inszenierungen folgen dem Gattungs-Ton der Verführung und des Spiels, ja des Komischen und der Travestie, worin die dunklen Seiten der Obsession unsichtbar werden. Durchweg beobachtet man einen eigentümlichen Wechsel zwischen humoresker Tonlage und aufblitzenden Kontrapunkten vernichtender Leidenschaft, die augenblickslang eine larvierte Angst freigibt. Es ist ein andauernder Versuch, ein Essay, ein Spiel, der Versklavung in ihrer dunklen Wollust wie in ihrer tragischen Unentrinnbarkeit zu entgehen. So biegt der Autor immer wieder auf die breite Erzähl-Straße der Genreszenen und des Humoresken ein, die das Laszive und Kerkerhafte der Leidenschaft nicht nur mildern, sondern für ein bürgerliches Lesepublikum konsumierbar machen. So ist der Masochismus Sacher-Masochs ein Lektüreeffekt und ein Effekt der Bilder, der dem epochalen Hunger nach Stoff und fetischistischer Ausstattung Nahrung gibt.

5. Contrat pervers

Freilich bleibt es nicht dabei. Sacher-Masoch ist auch ein Entdecker. Und zu seinen Entdeckungen gehört nicht nur die in den Bildungs-Idealen latente Devotheit mit kleinem Grenzverkehr zum Masochismus selbst, sondern vor allem die Vertraglichkeit der Perversion – das haben sowohl Gilles Deleuze wie Albrecht Koschorke²⁴ bemerkt. Hier interessieren weniger die Verträge, die der Autor mit Fanny Pistor und Aurora Rümelin abgeschlossen hat, auch wenn es ein aufschlußreiches Symptom ist, wenn das Vertrags-Prinzip, auf das die bürgerliche Gesellschaft seit dem 18. Jahrhundert ihren Legitimitätsanspruch baut, nun auf die Regelung einer Domina-Sklave-Relation ausgedehnt wird. Vor allem soll es um die Dynamik des Vertrags innerhalb des Romans gehen.

Im Roman spielt der Vertrag deswegen eine so komplizierte Rolle, weil er nicht nur in seiner ausgefertigten und unterschriebenen Form, sondern als Gegenstand von Aushandlungsprozeduren und in einer Fülle nicht-schriftlicher Klauseln und Abmachungen zum Bestandteil selbst des masochistischen Szenariums wird. Dabei ist der Vertrag sowohl eine paradoxe Intervention wie eine für das masochistische Ritual notwendige Rahmung.

Paradox ist der Vertrag (86/7) dadurch, daß Severin als autonomes Rechtssubjekt seine Durchstreichung als eben dieses Subjekt unterschreibt: als Herr eines Vertrags liquidiert er sich als eben dieser Herr und macht sich zum Knecht (zum „Sklaven“): das ist der eigentliche Sinn des Namenswechsels von „Severin von Kusiemski“ zu „Gregor“, womit der vertragliche Statuswechsel zum Sklaven seine Bestätigung erfährt – durch eine willkürliche Namenstaupe durch die Herrin. Passend ist, daß Severin seinen Paß, sein Geld und seine Kleidung, die Marker seines bürgerlich-rechtlichen Daseins, Wanda ausliefern muß (75/89). Umgekehrt wird die freie Witwe „Wanda von Dunajew“ per Dekret zur Domina, wobei sie als Unterzeichnende des Vertrags zum unselbständigen Medium des Begehrens des Mannes wird, als dessen Herrin sie aufzutreten hat. Die Rechtsform kreierte also eine doppelte Paradoxie, eine ständig wechselnde Überkreuzung. Denn es ist nicht nur so, daß hier eine juristische Unmöglichkeit codiert wird, indem Severin unter der Prämisse seiner Rechtsmündigkeit seine Unmündigkeit unterschreibt. Das ist richtig, doch zu wenig, um die volle Paradoxie zu fassen. Denn

dazu gehört auf der Gegenseite, daß Wanda, indem sie per Unterschrift zur Domina wird, mit dieser Unterschrift zur Dienstleisterin des Mannes wird, der sich als ihr Sklave verdingt. Als Herrin ist sie instrumentalisiert, während der zum Ding und Sklaven degradierte Severin zum Regisseur der Szene wird.

Man sieht, daß die berühmte Hegelsche Dialektik von Herr und Knecht²⁵ hier, erstens, zu einer Form der sex-and-gender-Ordnung wird und, zweitens, nicht länger als Denkfigur zur Analyse der vertrackten Dynamik von Macht taugt, sondern selbst zur Figur einer Perversion gemacht wird, einer Verkehrung und Wendung, also zur Trope. Das Subjekt Severin verdingt sich, verliert seinen Namen und erhält einen neuen als Markierung seiner Willenlosigkeit. Und das Ding (die Frau) wird zum Agens, zum souveränen, ja despotischen Subjekt; doch indem sie dabei den Willen Severins erfüllt, vollstreckt sie ihre Verdinglichung. Die masochistische Rochade erzeugt einen doppelten Schein: damit die Szene arbeiten (oder spielen) kann, muß das Sklaventum ebenso eine Maskerade sein (nämlich dessen, daß Severin die Frau instrumentalisiert) wie die Domina maskieren muß, daß sie keine Herrin, sondern Dienstleisterin ist. Überspitzt: sie ist Instrument, nämlich Peitsche. Sie muß sich zum Fetisch eines Begehrens machen, also zum Ding. Nicht sie dirigiert es, sondern umgekehrt dirigiert es sie. Denn Fetischismus – das hatte Marx herausgefunden – heißt nichts anderes, als daß die Dinge, derer wir uns bedienen, sich unserer bedienen. So ist Wanda, während sie als Domina erscheint, Knecht, und Severin, indem er als Sklave erscheint, ist Herr – doch beide Überkreuzungen sind die performativen Effekte des Fetischs, nämlich der Peitsche. Der Chiasmus aber muß camouffiert und travestiert werden, damit das Spiel der Rollen laufen kann.

Aufgrund dieser Notwendigkeit an Camouflage besteht ein so hoher Bedarf an Theatralität in der masochistischen Szene. Daraus wird die Bedeutung der Ausstattung, der Stoffe und Dinge generiert, die alle zu Agenten, zu selbständigen Darstellern auf der Bühne des Masochismus werden. Daß die Dinge – Pelze, Haare, Körperteile, Kleidung, Farben, Möbel, Bilder, Statuen und ihrer aller Inbegriff: die Peitschen – eine theatrale Agentur des masochistischen Spiels werden, entspricht genauestens der Analyse des Warenfetischismus im 1. und 3. Band des

Kapitals von Marx. Auch bei Marx besteht die Pointe darin, daß die Dinge als Warenfetische zu selbständigen Agenten auf der Bühne der gesellschaftlichen Beziehungen werden und eine vertragsmäßige Form erhalten. Dadurch wird die Macht-Dynamik – die Hegelsche Herr-Knecht-Dialektik – vertuscht und verstellt, oder eben: pervertiert. Nicht umsonst benutzt Marx für die Dynamik des Warenfetischismus Theater-Metaphern.

In diesem Kontext ist es mehr als Zufall, wenn der Erzähler des Romans, dessen Traum von der „Venus im Pelz“ die Erzählung initiiert, einschläft ausgerechnet über der Lektüre von Hegel, und morgens von seinem riesigen Knecht, einem Kosaken, grob aus dem Traum gerissen wird (12/3). Es ist ebenso wenig Zufall, daß Severin als Knecht Gregor eine Livree von Wanda verordnet erhält (ein „Krakusenkostüm“ [75]: es ist eine Theater-Livree).

Und weiter ist es kein Zufall, daß bereits im Initial-Traum die nordischen Männer von Venus als „Moderne“, als „Kinder der Reflexion“ (11) bezeichnet werden. Severin, als Autor seiner masochistischen Obsession, nennt sich immer wieder einen Idealisten. So vollzieht der Roman nichts weniger, als daß die nachhegelsche, idealistisch und bildungsbürgerlich geprägte Generation eingeholt wird von der Materialität der in den idealen symbolischen Formen eingeschlossenen Energien. Diese sind jedoch nicht wie bei Marx als die Materialität der kapitalistischen Beziehungen bestimmt, sondern als die Materialität des Triebs, der sich seine dinglichen Fetische, Idole und *environments* schafft. Mehrfach sagt Wanda, daß die Leidenschaft Severins ein Produkt seines Idealismus sei. So erscheint der Roman – und das ist nicht ohne Witz – als Perversion des Idealismus, man kann auch sagen: als Persiflage des Hegelschen Zeitalters, als seine perverse Kehrseite. Sacher-Masoch treibt am Idealismus dessen masochistische Perversionen heraus. So erscheint – und das zeugt von beträchtlicher Weitsicht – der Idealismus als Lust an Selbstunterwerfung. Diese ist der ‚Dreh‘, die ‚Parade‘, mit der das idealistisch gesinnte Bildungsbürgertum zum ‚Herren‘ wird bzw. sich zum Regisseur der Verhältnisse mausert, dieses aber zugleich verbirgt durch all seine Unterwerfungsgesten. So gelesen, entziffert Sacher-Masoch auf der Ebene der ‚verhängten‘²⁶ Sexualität die repräsentative Form einer Politik des Untertanen, der aus der freiwilligen

(vertraglichen) Verknechtung einen indirekten, perversen Genuß der Macht destilliert.

6. Vertragsgrenzen

Mag dies zur Exposition der masochistischen Perversion aus dem ‚Geist des Vertrags‘, der seit Montesquieu²⁷ und Rousseau²⁸ der Geist des Bürgertums schlechthin ist, genügen, so bedarf es noch ergänzender Kommentare zur Dynamik des ‚Vertrages‘. Ein Vertrag bedarf – neben seiner positiven Bestimmungen, die Handlungen erlauben oder gebieten – immer einer Auferlegung von Grenzen, die bestimmte Handlungen ausschließen. Vertragspartner auferlegen sich Fesseln, um irgendeine befürchtete Energie zu verhindern und eine andere, erwünschte Energie zu formieren, ihr also Gestalt, Ordnung und Szenen zu verleihen. Verträge hängen also eo ipso mit Fesselung und Entfesselung zusammen – nicht umsonst spricht man auch von Knebel-Verträgen, die einem Partner die Luft abschnüren, ihn also zu erwürgen drohen (dies ist eine beliebte Spielszene im Sado-Masochismus). Auf einer metaphorischen Tiefenschicht scheinen Verträge und Masochismus als assoziierte Partner. Man fesselt sich durch Verträge, um sich nicht zu erwürgen. An der Grenze aller Verträge aber steht der Tod (durch Strangulation). Von dieser Grenze aus, an der das Fesseln selbst entfesselt würde und der Vertrag in Mord umschlüge, werden alle Verträge entworfen, nicht nur zwischen Wanda und Severin, nicht nur zwischen den Libertins bei de Sade, sondern überall in der Vertragsgesellschaft. Insofern buchstabiert der Roman die Triebdynamik der vertragsrechtlich regulierten Gesellschaft, also die Moderne.

Der Vertrag zwischen Sacher-Masoch und Fanny Pistor enthält diese Vorsorge gegen das entfesselte Fesseln (das Töten) dadurch, daß ein zeitliches Limit eingeführt wird und indem festgelegt wird, daß derjenige, der fesseln darf und soll, nicht so fesselt (peitscht, straft), daß dabei der Vertragsgebundene „als Mensch und Bürger ehrlos“ (139) würde, also einen sozialen Tod erleide. Montesquieu hatte dem Despotismus die Furcht, der Monarchie die Ehre und der Republik die Tugend zugeordnet.²⁹ Der Vertrag nun zwischen Severin und Wanda etabliert ‚Despotismus‘ inmitten der Moderne, d. h. eine Machtfigur der Vergangenheit (die Frau als „orientalische Despotin [75], Sklaverei, das Konstantino-

pel-Motiv, Privatisierung der Sklaverei in Florenz). Darin erlaubt der Vertrag eine historische Regression, die auch eine Regression in die Kindheit ist: und das gilt für den Masochismus durchweg. Er etabliert eine archaische Gefühlsszene: nämlich die Angst vor der Preisgabe bis an die Grenze des Todes. Zugleich werden im Vertrag dem Despotismus selbst Fesseln angelegt: das erlaubt, die Sklaverei als Angstlust zu leben, und schützt davor, die ‚Ehre‘ zu verlieren, also im Rahmen der gegebenen ‚Monarchie‘ einen sozialen Tod zu erleiden. Wanda ihrerseits erklärt die Schmerzlust und Sklavenphantasie Severins für einen Umschlag überspannter Tugend, also für die Perversion des Republikanismus. Von daher erscheint der Masochismus als die Perversion, als Verdrehung der tugendhaften Demokratie. Geistesgeschichtlich gesehen: er buchstabiert das Geheimnis Rousseaus.³⁰ De Sade hingegen demontiert vollständig die Monarchie und die Ehre zugunsten der paradoxen Koalition von Despoten und Republikanern, also der Libertins, deren sadistische Effekte darin bestehen, daß die Tugend unter das Gesetz der Furcht gestellt und zum finalen Opfer gemacht wird. Es gehört aber zum „Geist der Gesetze“ (und jeden Vertrags), daß der gefesselte Partner als soziale Existenz nicht ausgelöscht, ‚erwürgt‘ und ‚verraten‘ werden darf. Darum kann es bei de Sade, der gerade auf die Schändung und den Mord aus ist, keinen Vertrag mit dem Opfer geben (Abmachungen oder Verträge gelten nur zwischen den Libertins). Genau dies aber ist für den Masochismus konstitutiv.

Indem so dem Fesseln selbst Fesseln angelegt werden, kann Freiheit gestattet werden, d. h. eine positive Bestimmung von Handeln. So *kann* Fanny Pistor „nach ihrem Sinne und Gutdünken strafen“, *muß* dies aber im Pelz tun (will sagen: nur im Rahmen des theatralen Spiels); so *muß* (*darf*) Sacher-Masoch auf heterosexuelle Rechte verzichten und *kann* in „sklavischer Untertänigkeit“ agieren (139). In dieser Weise laufen bis heute alle Verträge in der Domina-Szene, wobei es durchaus zu Grenzverletzungen kommen kann: so, als vor einigen Jahren eine Domina ihren „Sklaven“ (so heißen sie noch heute), einen bekannten Frankfurter Banker, am Kettenhalsband als Hund zum Einkauf in den Supermarkt führte. Wenn Erniedrigungslust auf wirklichen Sadismus stieße, ist es um die Fassade bürgerlichen Ansehens geschehen, die ‚Ehre‘ verloren, und der soziale Tod, wie in diesem Fall, tritt ein.

Diese Vertragsgrenzen werfen ein Licht auf den poetischen Charakter des Vertrages mit Aurora Rümelin, den diese unter dem Namen Wanda von Dunajew mit Sacher-Masoch schließt (140/1). Dessen Pointe besteht darin, daß er bedingungslos ist. Sacher-Masoch unterzeichnet mit seinem wirklichen Namen seinen Tod: „...so gestehen Sie mir die Macht und das Recht zu, Sie durch alle erdenklichen Qualen bis zu Tode zu martern“; falls er ihre Herrschaft nicht erträgt, verpflichtet er sich zu Selbstmord; „die Freiheit gebe ich Ihnen niemals wieder“³¹. Dieser Vertrag also schließt den Tod als Spielfaktor nicht aus, sondern ein – wie bei de Sade. Es ist ein unlimitierter Vertrag, also ein Vertrag zur Aufhebung von Vertraglichkeit überhaupt. Das erst ist eine ultimative Paradoxie, eine Unmöglichkeit. Darum entpuppt sich dieser Vertrag als das bloße Phantasma *einer Seite, eines Partners* des Vertrages, nämlich Sacher-Masochs, der hier die absolute Grenze – und damit die letzte und totale Angst – seiner Leidenschaft formuliert und durchsetzt. Das macht den surrealen, poetischen, nicht-juridischen Charakter dieses Vertrages aus. Doch stellt er eine Grenzmarkierung des masochistischen Vertragsspiels dar – denn die tödliche Qual wäre die finale Strafe; und diese höbe im Tod nicht nur die Lust des Gefesselten auf, sondern auch die positive Bestimmung der zum Strafen verpflichteten Aurora Rümelin; sie wäre ihrer Vertragspflicht entledigt, der Vertrag wäre aufgehoben. Der Tod begrenzte den Schmerz, doch dessen Perennieren ist der ganze Sinn des Vertrages. Er besteht darin, Zeit auf Dauer zu stellen, also eine Zeitökonomie der Schmerz-Lust zu garantieren. Darum ist der Vertrag eine Vereinbarung zur Produktion wiederholbarer, serieller Handlungen, die Herstellung von verlässlichen Aktionsketten – aber nicht eine Vereinbarung zu deren absoluten Finale.

7. Vertragsspiele

Dennoch ist dieses Finale die Grenze, von der aus jeder Vertrag erst seinen Sinn gewinnt. Insofern muß dieser Punkt im Roman vorkommen und eine dynamische Rolle spielen. Dies ist auch der Fall. Es ist der Punkt der ‚Verrats‘ und der ‚Preisgabe‘. Über dutzende von Seiten besteht der Roman nur aus Gesprächsspielen, in denen es um die Aushandlungen der Positivität des masochistischen Vertrages und seiner Grenze geht. Wie in jeder Verhandlung mit einer Domina gilt es auszu-

ten: Was will der Freier? Was ist der Kern seines Phantasmas? Wozu ist die Domina bereit? Auf welche Repertoires kann man sich einigen? Welche Register werden ausgeschlossen? Welche speziellen Szenen mit entsprechenden Räumen, Ausstattungen, Rollen sind erwünscht und möglich?

Während in der Studio-Szene solche Fragen zu Anfang ausgehandelt werden – und dann setzt sich das Regelwerk der Perversion in Szene –, so ist der Roman insofern raffinierter (doch im heutigen Sinn unprofessioneller), als er die Ausfertigung des Vertrages bis weit in die Florentiner Zeit verschiebt: erst dann erscheint der endgültige Vertragstext und wird unterschrieben. Und erst danach wird mit dem Paß und Geld Severins auch seine bürgerliche Identität kassiert. Durch diese ‚Aufschiebung‘ des Vertrags werden die Verhandlungen selbst zu einem Element der Qual, der Manipulation, der Verführung, des tentativen Probehandelns auf dem Theater der Perversion. Beide, Wanda wie Severin, sind noch Schauspiel-Eleven. Doch eben das macht ihre Konversation selbst zu einer masochistischen Inszenierung, in welcher beide Partner ihre Rollen erst erfinden.

Früh wird in die Verhandlungen ein Phantasma der Angst eingeführt, welches für Severin die Grenze des Vertrags markiert. Wanda ihrerseits stellt sich als heidnische ‚Antike‘ dar, die nur durch einen Mann gefesselt werden könne, der phallisch ist – „ein voller Mann, ... der mir imponiert, der mich durch die Gewalt seines Wesens unterwirft“ (34). Wanda ist mithin ein Frauentyp, der von Krafft-Ebing wie später von Freud als völlig normal, nämlich normal-masochistisch bezeichnet wird: denn die Frau sei ihrem Wesen nach masochistisch. Zwischen zwei Masochisten aber wäre ein Vertrag mit dem Ziel, eine masochistische Konfiguration zu bilden, lächerlich. Daß Wanda selbst einer masochistischen Faszination durch die phallische Gewalt eines Mannes erliegen möchte, – dies treibt die Angst Severins um. Im Auge einer im phallischen Register sich positionierenden Frau ist ein masochistischer Mann, wie Wanda bemerkt, „schwach, biegsam, lächerlich“ (34). Er würde vor ihr „auf Knien liegen“, während sie, im Normalismus ihres Geschlechts, nur denjenigen lieben könnte, „vor dem ich knien würde“ (34).

Die Gespräche kreisen also um die Frage, ob Wanda eigentlich Domina sein kann und mag. Die Fraglichkeit wird zum Spieleinsatz des masochi-

stischen Prozesses selbst, weil Severin aus der Phantasie, daß sie einem phallischen Mann angehören könnte, endlose Quallust bezieht. Daß sie nicht Domina sein, sondern die masochistische weibliche Position begehren könnte, ist ein Element seines Masochismus selbst. Gerade das Spiel mit dem Dritten, dem phallischen Mann, dem sie sich unterwerfen könnte, macht sie Severin gegenüber zur Domina. Er ist es, der sie in diese Zweideutigkeit hineinmanipuliert. So ist Wanda am radikalsten Domina, wenn sie sich als Domina negiert. Der „Gedanke, daß ich sie verlieren kann, ja vielleicht in der Tat verlieren soll, quält mich Tag und Nacht“ (36), sagt Severin zu einem Zeitpunkt, an dem Wanda feststellt: „Aber Sie besitzen mich ja noch gar nicht.“ (36) Ganz recht – doch der Masochismus besteht gerade darin, sie gar nicht besitzen, sondern sie zu verlieren *fürchten wollen*.

Vor Vertrags-Abschluß besteht die masochistische Szene darin, daß sie womöglich gar nicht zustande kommt. Oder man kann sagen: Wanda ist schon *im* Vertrag, bevor er geschlossen wird, gerade indem sie den Stachel wachhält, daß sie einem phallischen Mann angehören will. Sie ist umso mehr Domina als sie droht, keine zu sein. Kein Wunder, daß Severin, als er das hört, instantiell „zu ihren Füßen“ liegt: „Mein Gott! da knien Sie schon“, sprach sie spöttisch, „Sie fangen gut an“ (35). So ist Wanda die umso perfektere Domina, als sie immer wieder aus dem masochistischen Register herauspringt und ins Register der zärtlichen Frau wechselt, um von dort zurückzuspringen in die Position der Herrin. Sie bringt für diese Wechsel die Natur ihres eigenen Begehrens ins Spiel – nämlich *ihren* Masochismus, ihr Begehren des Phallus: das wäre die Kündigung des Vertrages. Eben dadurch wird Severin umso mehr ihr Sklave und sie umso mehr seine „Despotin“ (39). Dieses noch informelle, vertragslose Spiel wird sogleich in eine Art Vorvertrag gebracht, in die Verabredung eines Probejahrs (35).

8. Verrat

Der Akt, der jeden Vertrag aufheben würde, ist der Verrat. Dieser Verrat spielt schon in der Kindheits-Geschichte eine Rolle, als Severin erzählt, er sei von einer Frau, „welche die unnahbare Tugend spielte“, „an einen reichen Juden ... verraten“ und „verkauft“ worden (43). Die immer wieder ins Spiel gebrachte Position des ‚Juden‘ ist die des Dritten, der das

masochistische Spiel Severins gefährdet oder aufhebt. Und dieses ‚Jüdische‘, ‚Judashafte‘ läßt Wanda über dem informellen wie dem vertraglichen Spiel des Masochismus drohend stehen.³² Nach der Erzählung vom ‚Juden‘ entwickelt Wanda die „Lieblingsphantasie“ Severins derart, daß sie, während sie einem anderen Mann angehört, Severin peitschen würde, um ihn dann „an denselben zu verschenken und seiner Roheit preiszugeben.“ „Ich sah Wanda erschreckt an. Sie übertreffen meine Träume.“ (47)

Der ‚Dritte‘, der ‚Jude‘ markiert die absolute Klimax des Begehrens Severins, solange dieser Dritte Bestandteil der Szene bliebe, die er dirigiert. Doch diesen Punkt hält Wanda in der Schwebe – und darin erweist sie sich wahrhaft als Domina. Nicht daß sie durch Flagellationen „ohne Erbarmen“ ihre „grausame Lust“ befriedigt (53), kann ihn irritieren. Dabei bleibt er Meister des Spiels. Vielmehr steigt seine Angst auf die Höhe, wenn der Dritte ins Spiel kommt, wenn sie entweder auf Entzug setzt (z. B. 56ff.) oder den phallischen Mann heranzitiert, das „wilde Tier“, das schon in Gestalt des russischen Fürsten erstmalig im Karpatenbad auftritt, dann aber als der „Löwe“, der Grieche, der Apoll, der Marsyas schindet.

Severin versucht vergeblich, in den Vertrag aufzunehmen, „daß du mich nie der Roheit eines deiner Anbeter preisgibst“ (63). Wanda hält sich lange Zeit informell an diese Regel. Zum Register gehören durchaus ihre „Anbeter“, um ein lustvolles Spiel der Eifersucht zu genießen. Und dazu gehören sogar die „Negerinnen“, welche Severin, der unterdessen die ‚klassische‘ Rolle des Hausklaven der Domina einnimmt (89-99), im Auftrag Wandas auspeitschen oder mit Nadeln quälen. Sie agieren in der Rolle der Zofen, also durchaus im Setting des Vertrags. Und auch der deutsche Maler gefährdet nicht das masochistische Theater, sondern fügt ihm nur eine Variante hinzu. Der leidende Maler als Double Severins steigert die voyeuristischen Elemente des Setting: Severin und Wanda sehen sich durch die Augen des Malers an und Severin sieht sich selbst im Medium des Malers leiden. All dies gehört zur Permutation der masochistischen Szene, deren Logik zu immer neuen Erfindungen, *performances*, Varianten auffordert. Die Villa in Florenz; die Verdingung Severins als uniformierter Lakai Wandas; die Spiele von Nähe und Verstoßung, von Intimität und Erniedrigung, von Zwangsarbeit, Kerkerhaft

und Erhöhung zum Leibdiener, die königlichen Auftritte Wandas in vornehmen Gesellschaften, die Severin nur ‚vom Rande her‘ als Diener beobachten darf; die pretiosen Ausstattungen, luxuriösen Kleider und Pelze, die opulenten Arrangements; die Rolle der Fetische; ja, selbst noch das Spiel um seinen Selbstmord im Arno –: all dies sind Inszenierungen innerhalb des „interessantesten Dramas meines Lebens“ (73), in welchem Wanda die Rolle der Domina so zu geben hat, daß Severin als ihr Sklave der maskierte Meister der Szene bleibt.

Nach Abschluß des Vertrages aber, dessen unprofessionelle Bedingungslosigkeit eine Katastrophe nicht ausschließt – Wanda verachtet Komödien! –, setzt Wanda zunehmend das Motiv der Preisgabe an einen Dritten, den Juden, ins Werk. Diese Position wird nun vom „Löwen“, dem Griechen besetzt, der in Paris als androgyne Schönheit auftrat, in Florenz indes als schindender Apoll mit allen Attributen der sadistisch-phallischen Potenz die Bühne betritt. Mit diesem Griechen wird ein naturhaftes, ein antikes und ein theatrales Element verstärkt. Wanda selbst, in ihre Pelze gehüllt, gehörte bereits ins Tier-Schema, sie wurde als Löwin bezeichnet oder von Severin als Bärin phantasiert. Wanda und der Grieche agieren im Muster animalischer, phallischer Sexualität. Mit der Ineinssetzung des Griechen mit dem Apoll von Belvedere, „mit derselben schlanken und doch eisernen Muskulatur, demselben Antlitz, denselben wehenden Locken“, ohne Bart und mit androgynen Zügen („wenn er minder feine Hüften hätte, könnte man ihn für ein verkleidetes Weib halten“), während gleichzeitig „Grausames“ um seinen Mund spielt –: mit diesem Griechen also kommt ein latenter Homosexualismus von Severins Antiken-Verehrung ins Spiel (ein selbst schon ‚klassizistisches‘ Motiv, wenn man an Winckelmann denkt). Severin notiert: „Jetzt verstehe ich den männlichen Eros und bewundere Sokrates, der einem solchen Alcibiades gegenüber tugendhaft blieb.“ (114) Der Auftritt dieses Apoll ist freilich operettenhaft geschauspielert, er trägt eine exotische Phantasie-Garderobe, die seine phallischen Züge unterstreicht (113) – wie er zuvor in Paris im crossdressing sich als Frau gab, die von Männern bestürmt wurde. Nun wird er zu einem Dienstleister Wandas. Sie läßt ihn aus den Kulissen treten und ein Stück aufführen, das die Perversion pervertiert. Durchaus erfüllt sich dabei eine Phantasie Severins, nämlich die des Verrats durch den ‚Dritten‘. Der Verrat markiert in allen

Liebesgeschichten³³ die Aufhebung des informellen oder formellen Pakts der Liebenden. Doch gewöhnlich geschieht der Liebesverrat im selben Register, in welchem die vorausgegangene Liebe eingetragen war: der heterosexuelle Mann verrät die heterosexuelle Frau an eine heterosexuelle Geliebte (und so weiter). Dabei wird eine Person verraten, nicht aber das Register. Das ist bei Sacher-Masoch anders, insofern Wanda, indem sie den Griechen auftreten läßt, das Register selbst des masochistischen Vertrages verrät und dabei dessen Geheimnis preisgibt. Sie implementiert in die masochistische Szene einen neuen Regenten, einen neuen Fetisch: den Phallus. Das hat Folgen.

9. Phallus und Kastration

Im Verrat kollabiert die duale Struktur zwischen Severin und Wanda, die sich gerade im Kollaps zu erkennen gibt: es ist eine Szene zwischen einer phallischen Mutter und eines von unbewußten Kastrationsängsten gepeinigten Sohnes, der im Strafritual die dichteste Nähe zu dieser phallischen Mutter-Figur herstellt, ja mit ihr verschmilzt. Das archaische Bild Wandas setzt sie mit dem Tod gleich, sie ist ein böser Mutterdämon³⁴ (die grausame Bärin, 80/1), den Severin auch in der Imago des Henkers träumt (95). Auch ihre Assistenzfiguren, die Negerinnen, werden im Schema der Hinrichtung phantasiert (89f). Aufschlußreich ist, daß Severin den Anblick der völlig nackten Wanda als „keusch“ und „heilig“ empfindet, während sie halb nackt im Pelz, der die Funktion des *second skin* in der Fetisch-Szene hat, phallisch konnotiert wird. Ihre Nacktheit ist nur als verhüllte für ihn reizvoll, weil erst dadurch die Fetischisierung des Sichtbaren, der Accessoires und der isolierten Körperteile (wie Haare, Hautpartien, Fuß, Hände) möglich wird. Vor der Nackten fällt er nieder und beugt sein Gesicht über ihren Fuß (106): er möchte sie als Frau gar nicht sehen, sondern nur Partialobjekte seiner Lust. Denn der fetischisierende Masochist Severin will nicht ‚sehen‘ und ‚wahrhaben‘, daß die Frau keinen Phallus hat, während das ganze ‚Theater‘ von Pelz, Peitsche, Bärin, Löwin, Henkerin phallische Substitute schafft, die auch der Frau den Phallus unterstellen. Wenn Wanda sich nun aber des Griechen bedient, dementiert sie sich selbst in der Imago der phallischen Mutter und identifiziert sich (im Sinne Severins) heterosexuell als Frau, die den Phallus des Mannes idolisiert. Damit aber, und

das ist das Vertrags-Ende, treibt sie hervor, was das Geheimnis Severins ist: der Mangel phallischer Identität. Er wird wie Marsyas von Apoll geschindet, d. h. radikal und vollständig kastriert. Apoll und Delila, die Simson scheren und blenden läßt, verschmelzen zu einer archaischen Konfiguration.

Diese Herauskehrung der Kastration ist der einzige Trumpf, den Wanda in Händen hielt. So entkommt sie, die als fetischisierte Domina immer die Dienstleistende des als Sklaven verkleideten Meisters war, ihrer Verdügelung: die dreht die Perversion um, indem sie Severin im schmerzlichsten Punkt seines Bewußtseins, der Abwesenheit des Phallus, der Beschämung, ja dem Gelächter preisgibt. Dies wiederholt den Verrat an den Juden – und wird von Severin universalisiert zum mythischen Gesetz, das über den Geschlechtern liege. Immer, so deklariert er, gibt es das verratende Weib – von Delila bis Wanda. Dieses Weib läßt durch ein in den Kulissen ihres Begehrens wartendes phallisches Idol den Mann kastrieren. In den Kulissen ihres Begehrens – d. h. versteckt in ihrer Ausstattung, ihrer Kleidung, unter ihren Pelzen oder Miedern ‚hat‘ sie, so die Phantasie Severins, den Phallus verborgen, den sie nun im großartigen Schluß-Tableau enthüllt. Weiblichkeit ist die Maskerade, die verhüllen soll, daß die Frau den Phallus – *doch* hat.³⁵

Der Masochismus Severins übersetzt sich nun in eine andere Sprache: er ist die Camouflage einer archaischen Mutter-Sohn-Szenerie (das ist so auch oft in den heutigen Domina-Studios). Er ist eine Szenerie, die um den abwesenden Phallus so gebaut wird, daß dieses Idol nicht zur Erscheinung kommen darf. Der Masochist bringt einer Domina den Phallus, den man nicht hat, zum Opfer, doch so, daß dabei die Beschämung der Kastration verhüllt und vermieden werden kann. Die Frau soll dem Mann das Bewußtsein seiner Kastration ersparen, das schmerzliche Wissen, daß der Phallus immer mangelt, daß er immer ‚beim anderen‘ ist und nie ‚bei sich‘. Gerade von der Frau gepeitscht zu werden, erspart die Kastration, die als Gespenst in den Kulissen des masochistischen Theaters stets lauert. Auch als Domina *dient* die Frau dem Mann, der ihr Sklave ist. Sie hat nur eine Chance, dieser Manipulation zu entkommen: den Verrat. Dabei bedient sie sich des Griechen: er ‚spielt‘ den phallischen Sadismus, durch den sich Wanda von Severin befreit und diesen dem Desaster seiner Kastrationsängste aussetzt.

Der angehängte Schluß des Romans, worin Severin der Spur seines Vaters folgt, stellt eine sekundäre Verdrängung dar: in der Identifikation mit dem Vater dreht Severin seine Kastration um und wird nun seinerseits zum phallischen Sadisten, der sein blondes Dienstmädchen, das in nichts mehr an Wanda erinnert, peitscht. Hammer oder Amboß sein (das weitere Goethe-Motto) das meint: Phallus oder Nicht-Phallus. Diese Ausschließungslogik ist das einzige Denkmuster, das Severin kennt. Er hat eine „Kur“ durchlaufen, aber nichts gelernt, sondern nur die Seite gewechselt. Beziehungsfähig ist er jetzt so wenig wie eh und je. In der Welt seiner mythischen Phantasmen besteht nur die Option, entweder Masochist oder Sadist zu sein. Tertium non datur.

10. Die mythischen Herren des Sex

Sowohl Krafft-Ebing wie Freud erheben dies zur wissenschaftlichen Normalität, wenn sie den Sadismus und Masochismus (beide werden terminologisch von Krafft-Ebing eingeführt) als Flanken der ‚normalen‘ Sexualität darstellen und durch sie die Gender-Ordnung bestimmen.³⁶ Daraus entsteht die tief im 19. Jahrhundert wurzelnde Überzeugung, daß Sexualität nur vom Mann her konzeptualisiert werden kann. In der Welt des Sex gibt es nur ein Begehren: das männliche. Die Frau hat kein eigenes. Diese Absurdität wird von Lacan später als Tiefe der Intuition Freuds ausgegeben. Nun, so abwegig das sein mag, folgen wir diesem Gedanken für einen Augenblick und werfen wir einen abschließenden Blick auf die mythischen Väter dieser Auffassung: de Sade, Casanova, Don Juan, Sacher-Masoch und den anonymen ‚Walter‘ aus der Zeit des Viktorianismus³⁷. Zeigen läßt sich dabei, daß alles um einen regierenden Signifikanten, um dessen An- oder Abwesenheit kreist, also um das Problem der Kastration, das sich als *das* Problem der Männer erweist. Indirekt erweisen sich die Theoretiker von Krafft-Ebing bis Lacan als Nachfahren dieser mythischen Figuren des männlichen Sex. Frauen nehmen dabei immer nur eine unselbständige Rolle ein.

Casanova ist der Mann, der dem Traum nachjagt, sich als niemals erschöpfter phallischer Kavalier zu erweisen. Alle Frauen werden ihm zu Darstellerinnen *der* Lust, die *er* ihnen macht. Stets setzt er voraus, daß Frauen nichts begehren als den Phallus, dessen einzigartiger Inhaber er ist. Wie unter Zwang muß Casanova in endlosen Serien sich in den

Schößen der Frauen als Mann hervorbringen. In ihrem Schoß zeugt er nichts – das wäre das banale Einlenken auf die Linie der Generativität –; sondern er zeugt sich selbst, d. h. er sorgt für die Aufrechterhaltung des Phantasmas vom allbeglückenden Phallus. Er ist nichts als dieser. Ebenso rückhaltlos wie zwanghaft identifiziert er sich mit einem phallischen Narzißmus, den sein armer Körper und die Körper der Frauen ununterbrochen zur Aufführung bringen müssen. Der Phallus ist einziger Akteur der Bühne – alles andere ist Maskerade, die sein Erscheinen verhüllt, um seine Epiphanie umso strahlender werden zu lassen.

Die Sade'schen Libertins produzieren ebenfalls endlose Serien (und Texte) nach immer gleichem Drehbuch. In der Schändung ihrer Opfer demonstrieren sie die Souveränität ihrer „Maschinen“, die in der Zerstörung der – vorwiegend – weiblichen Körper ihre eigene Integrität und Schrankenlosigkeit zur Schau stellen. War die Angst Casanovas die Frau, die ihn nicht begehrt – diese Angst machte ihn zum Virtuosen der Verführung –, so erwächst die Angst der Sade'schen Libertins aus der uneinholbaren Generativität der Natur und der Natur der Frau. Darum werden sie zu Virtuosen der Grausamkeit, welche die gehaßte weibliche Imago fortwährend schänden. Eine der unheimlichsten und größten Szenen Sades ist die rituelle Vernähung der Geschlechtsorgane der Mutter („Philosophie im Boudoir“), die danach ermordet wird. Demonstriert wird: es gibt kein Geschlecht außer dem Phallus und dem endlosen Strom des Samens. Hinter der zugenähten, geschändeten, hingerichteten Mutter erscheint das Phantasma einer weiblichen Natur, deren wahre Unendlichkeit und Zeugungskraft für die Libertins unerreichbar ist. Diese Beschämung verwandeln sie in einen endlosen Rache-Zug der sadistischen Zerstörung, die die unberührbare Generativität der weiblichen Natur zerfetzen soll – ohne Aussicht.

Im Gegensatz zu Casanova, der sich als Beglückter der Frauen stilisieren muß, ist Don Juan hingegen jener phallische Verführer, dessen Verfallenheit an die Frau niemals etwas anderes als Opfer erzeugt, weil jede Verführte wertlos geworden ist. Sein Verrat fällt mit dem Augenblick seines Triumphes und der Hingabe der Frau zusammen. Nur als Verräter erweist er sich als Mann. Don Juan wie Casanova repräsentieren in unterschiedlichen Varianten dasjenige, was Freud wie Lacan die konstitutionelle Untreue des Mannes nennen, als sei diese ein Gesetz der Natur.

Oder sie repräsentieren, was das Supplement dieser Untreue ist, die „allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens“³⁸, die alle Frauen, die keine Heilige zu geben vermögen, zu Huren macht. Die Hure ist die zu Fall gebrachte Heilige, das Idol, dessen Verführung den phallischen Narzißmus aufschwellen läßt. Als Hure ist die Frau die bedeutungslose Hülle männlicher Selbstaffirmation, die nur dauert, wenn man den Akt der Verführung und Erniedrigung endlos wiederholt, von Frau zu Frau, genauer: von Idol zu Hure zu Idol zu Hure. Auch diese Dynamik wird von Freud wie Lacan zur Ontologie des Geschlechterverhältnisses stilisiert. Walter wiederum ist ein viktorianischer Lord, der alle Tätigkeit aufgibt, um nichts als beizuschlafen. Auch er ist ein Serientäter, doch in einem anderen Register. Zwar ist auch er ein hemmungsloser Ausbeuter seiner sozialen Privilegien, die er im Feld des käuflichen Sex tummelt. Doch seine Obsession konzentriert sich auf zwei andere Punkte, die indes symbolisch koinzidieren. Seine Lust steigt aufs äußerste, wenn er die Geschlechtsorgane der Frauen aufs genaueste untersucht und *in Augenschein* nehmen darf. Er okuliert die Schöße. Er will ihr Inneres sehen. Was er dort sieht, bleibt über tausende von Seiten leer. Doch gibt es Spuren: seine zweite Leidenschaft ist es, kopulierende Paare heimlich zu beobachten. Dabei interessiert ihn nur der Schwanz des Mannes. Bei der Okulation der Frauen will er tatsächlich ... *nichts* sehen. Da ist nichts. Er muß sich immer wieder versichern, daß da nichts ist: das ist die höchste Gunst, die Frauen ihm erweisen können. Die Frauen sollen ihm ihre Kastration schenken, genauer: er kauft sich den Anblick der Kastration. Die meisten Frauen wehren sich dagegen; besondere Schamlosigkeit ist für diese Prozedur vonnöten. Was soll man auch von einem Liebhaber oder Freier denken, der nichts sehen will als dieses leere Klaffen. Philosophisch darf man sagen: er will das Hesiodische Chaos sehen (Chaos ist wörtlich das Klaffende, Gähnende). Rituell führt er sich dies vor als eine Bedrohung, gegen die er instantiell seinen Schwanz aufrichtet.

Dem entspricht, daß bei kopulierenden Paaren ihn besonders die gewaltigen Apparate von Männern erregen. Walter interessieren überhaupt nur Organe – in ihrer komplementären Anordnung: Innen und Außen, Unsichtbar und Sichtbar, Flüssig und Hart, Nichts und Sein. Wurde bei Sade die Mutter vernäht, so sollen bei Walter alle Frauen geöffnet werden, um experimentell festzustellen, daß *da* nichts ist – während *hier* er

ist, der Phallus, den er hat. Im Mangel der Frau an Sein versichert sich Walter in endlosen Ritualen seines Seins. Das Vernähen der Frau bei Sade und das Waltersche Okulieren ihres Abgrundes, der niemals den Phallus zeigt, sondern immer nur die Falte, die Höhlung, das Klaffen: in beidem wird, in zwei entgegengesetzten Szenen, das Nichts der Frau erwiesen – und somit das Eins des Mannes affirmiert. Das ist das ganze Spiel.

Sacher-Masoch dagegen ist, bei aller schablonenhaften Sexualität, ehrlicher (wenn man dies sagen darf) als alle anderen. Denn er vermag partout den imaginären Phallus nicht bei sich zu lokalisieren (das macht seine Effeminität aus). Denn der Phallus ist immer anderswo, nirgendwo und muß selbst dort, wo er lokalisiert ist, geschauspielert werden: durch die Domina, den Juden, den Apoll. In das phallische Theater Casanovas, Sades, Don Juans und Walters trägt Sacher-Masoch die Kastration ein. Er offenbart den unaufhebbaren Mangel an Sein als Problem beschädigter männlicher Identität, zu deren phantastischer Kur alle fünf Männer die Frauen als Objekte, Opfer, Dienstleisterinnen, Aktrizen einsetzen. Die archaische Urmutter in ihrer Überpotenz bei Sade wird von Sacher-Masoch in die Prosa der Dienstleistung einer Domina überführt. Er erweist die Kastration als beschämende Wunde, die mit allen Mitteln überspielt oder mit allen Mitteln gespielt wird. Die Kastration ist das Negative des Phallischen. Dieses ist bei allen fünf Männern das eigentliche Idol, um das herum die sexuellen Scharaden aufgeführt werden. Sie alle betreiben Götzendienst, Idolatrie an einem übermenschlichen Phantasma, einem göttlichen Priap, einem mythischen Lingam, der ihnen Halt geben soll – oder sie stürzen in die Hölle der Kastration ab. Von dieser Dichotomie geht alle Macht des normalen wie des perversen Sex aus, alle Zerstörung und Vergewaltigung, alle Verdinglichung und Fetischisierung. Denn eben darin wird der abwesende Phallus in die Erscheinung gezwungen. So scheint es, aber es scheint nur so: und darum bedürfen alle fünf Männer der Serie, der endlosen Wiederholung. Nichts kann den Phallus evidenter affirmieren als das Opfer. Daher die Ritualität, der Wiederholungszwang in allen Perversionen, aber auch ihre Nachbarschaft zur Religion, zum Heiligen und zur Liturgie, die das Abwesende ins Anwesen holt.

Mit Grund stellte Freud den „Untergang des Ödipuskomplexes“³⁹ als Reifungsprozeß dar. Denn in diesem Untergang wird Abschied genommen von der narzißtischen Allmacht des imaginären Phallus. Damit würde die Chance eröffnet, sich in die Endlichkeit und Verletzlichkeit des eigenen Begehrens und des eigenen Körpers einzufinden. Davon ist Jacques Lacan weit entfernt, der seine Revision Freuds zu einer Wiederaufrichtung der „Bedeutung des Phallus“⁴⁰ werden läßt. Er verlängert damit die Linien, die Verwirrungen und Phantasmen, welche zwischen Casanova, Don Juan, Sade, Walter und Sacher-Masoch die moderne Sexualität unter einen mythischen Bann rückten. Lacan verstärkt dieses Dilemma noch, indem er die Beziehung zum Phallus für beide Geschlechter als definitiv-definierende Bestimmung ihres Subjekt-Seins ansieht. Dieses Erbe des 19. muß nicht ins 21. Jahrhundert übernommen werden.

Anmerkungen:

- ¹ Vgl. Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*. Mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindung. München: Matthes & Seitz 1993 [zuerst 1886], S. 105f.
- ² Zitiert wird durch einfache Seitenangaben in Klammern nach: Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze. Frankfurt am Main: Insel 1997. – Einführend zu Sacher-Masoch die ausgezeichnete Studie von Albrecht Koschorke: *Leopold von Sacher-Masoch. Die Inszenierung einer Perversion*. München, Zürich: Piper 1988. – Zur Rezeption: Michael Farin (Hrsg.): *Leopold von Sacher-Masoch. Materialien zu Leben und Werk*. Bonn: Bouvier 1987.
- ³ Das ist nun durchaus nicht die Regel und wird deswegen in Standardwerken zum Masochismus auch nicht bemerkt: Theodor Reik: *Aus Leiden Freuden. Masochismus und Gesellschaft*. Hamburg: Hoffmann u. Campe 1977. – Thomas A. Wetzstein u. a.: *Sadomasochismus. Szenen und Rituale*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997. – Sigmund Freud: *Das ökonomische Problem des Masochismus*. In: S. F.: *Studienausgabe Bd III*. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 1989, S. 339–355.
- ⁴ Vgl. die Quellensammlung von Klaus Völker (Hrsg.): *Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, Androiden*.

und liebende Statuen. München: Hanser 1971. – Sekundär: Marlies Janz: Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal. Königstein im Taunus: Athenäum 1986.

- ⁵ Die Literatur zu Pygmalion ist endlos. Ich verweise nur auf den Sammelband: Mathias Mayer u. Gerhard Neumann (Hrsg.): Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur. Freiburg: Rombach 1997. – Die typischen Verehrungs-Gesten Pygmalions seiner Statue gegenüber finden sich häufig abgebildet in: Andreas Blühm: Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900. Frankfurt am Main u. a.: Lang 1988.
- ⁶ Vgl. Johann Wolfgang v. Goethe: Dichtung und Wahrheit. 3. Tl, 11. Buch. Hamburg: Wegner 1955. (= Werke. Hamburger Ausg. in XIV Bdn. 9.) S. 489.
- ⁷ Zum symptomatischen Ort der Bibliothek vgl. Günther Stocker: Schrift, Wissen und Gedächtnis. Das Motiv der Bibliothek als Spiegel des Medienwandels im 20. Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997.
- ⁸ Vgl. Walther K. Lang: „Grausame Bilder“. Sadismus in der neapolitanischen Malerei von Caravaggio bis Giordano. Berlin: Reimer 2001.
- ⁹ Vgl. Hartmut Böhme: Romantische Adolenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E. T. A. Hoffmann. In: Text & Kontext. Sonderreihe Bd 10: Literatur und Psychoanalyse. Hrsg. v. K. Bohnen u. S.-A. Jørgensen. Kopenhagen, München: Fink 1981, S. 133-176. – Auf die Tannhäuser-Mythe spielt der Roman an: „Bei uns in Deutschland ist ein Berg, in dem sie wohnt“, murmelte er [= der deutsche Maler, H. B.] vor sich hin, „sie ist eine Teufelin.“ (112) Hier kulminiert ein durchgehender Zug des Romans, der Wanda zwar zum Idol des Begehrens stilisiert, sie aber subkutan dämonisiert, verteufelt, verhext. Der Vertrag zwischen Wanda und Severin wird auch so charakterisiert, als hätte Severin seine „Seele dem Teufel verschrieben“ (75): der ganze Roman ist auch eine Travestie des Teufelspakt-Erzählungen – und des Goetheschen „Faust“. Darum ist Wanda u. a. auch die promiskuitive, männerverderbende Helena (26), die bei Goethe wiederum als „Idol“ und die Liebe zu ihr als Bilder-Kult konstruiert wird [vgl. dazu: Hartmut Böhme: Fetisch und Idol. Die Temporalität von Erinnerungsformen in Goethes Wilhelm Meister, Faust und Der Sammler und die Seinigen. In: Peter Matussek (Hrsg.): Goethe und die Verzeitlichung der Natur. München: Beck 1998, S 178-202]. – Natürlich erscheint das Kult-Bild der Venus auch im Garten der florentinischen Villa, halb Statue, halb lebende Göttin (vgl. 84).
- ¹⁰ Hierzu vgl. Norbert Miller: Mutmaßungen über Lebende Bilder. Attitüde und „tableau vivant“ als Anschauungsformen des 19. Jahrhunderts. In: H. de

la Motte-Haber (Hrsg.): Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst. Frankfurt am Main: Klostermann 1972, S. 106–130.

- ¹¹ Für die Art, in der Severin seine eigene Existenz durch Bilder und als Bild zu erzeugen versucht, hat Johann Gottlieb Fichte in „Die Bestimmung des Menschen“ (1800) klassische Formulierungen gefunden: „Es ist kein Sein [...] Bilder sind: sie sind das einzige, was da ist, und sie wissen von sich, nach der Weise der Bilder: – Bilder, die vorüberschweben; die durch Bilder von den Bildern zusammenhängen, Bilder, ohne etwas in ihnen Abgebildetes, ohne Bedeutung und Zweck. Ich selbst bin eins dieser Bilder; ja ich bin selbst dies nicht, sondern nur ein verworrenes Bild von den Bildern. – Alle Realität verwandelt sich in einen wunderbaren Traum, ohne ein Leben, von welchem geträumt wird, und ohne einen Geist, dem er träumt; in einen Traum, der in einem Traume von sich selbst zusammenhängt.“ (in: Johann Gottlieb Fichte: Werke. Hrsg. v. F. Medicus. Bd 3. Leipzig: Meiner [u.a.] 1910, S. 341).
- ¹² Der deutsche Maler ist ein ‚Zwilling‘, eine in ein anderes Medium transformierte Kopie Severins selbst, wenn er beim Malen des Bildes gepeitscht werden will (vgl. 110/1). Der Rhythmus von Schaffen und Gepeitschtwerden ist bei beiden, Schriftsteller wie Maler, derselbe. Die Qual ist die Quelle ihrer ästhetischen Idealisierungs-Fähigkeit. „Der Maler hat eben alle seine Qualen, seine Anbetung und seinen Fluch in das Bild hineingemalt“ (111): von dieser Koinzidenz von Erlebnis und Kunst, wie sie Wilhelm Dilthey zum hermeneutischen Prinzip der Literaturwissenschaft erhebt, sollen wir Leser Sacher-Masochs überzeugt werden. Es ist dies die rhetorische Suggestion eines ‚Originals‘, das sich doch durchweg als Kopie von Kopien erweist. Dies wird bei Sacher-Masoch durchsichtig – und darin liegt seine Leistung.
- ¹³ Sacher-Masoch situiert das Tizian-Gemälde in der Dresdner Gemäldegalerie, wo freilich nur die berühmte „Schlafende Venus“ von 1510 zu finden ist, während die Tizianische (mit Pelzen lose umspielte) „Venus mit dem Spiegel“ von 1554/5 in der National Gallery Washington hängt, indes eine andere, dem Dresdner Giorgone-Gemälde ähnlich gelagerte Venus, mit dem Spiegel, von Velazquez stammt („Venus mit dem Spiegel“, 1644-48).
- ¹⁴ In den Uffizien findet sich von Tizian die „Venus von Urbino“ (1538), in ganz ähnlicher Haltung wie die Dresdner Venus von Giorgione. Man darf annehmen, daß Sacher-Masoch, der mit seiner ‚Wanda‘, nämlich Fanny Pistor-Bagdanoff, in Italien war (1869, im Jahr der Entstehung von *Venus im Pelz*), Bild-Thema und Bild-Autoren verwechselt hat.
- ¹⁵ Auch das charakteristische Schweben zwischen Stein und Fleisch, als liminaler Zustand eines ‚Noch nicht‘ und ‚aber doch schon‘, wie er so oft zur eigentlichen Herausforderung sowohl bildkünstlerischer wie literarischer Ge-

staltung der Statuen-Animation Pygmalions zu finden ist, taucht bei Sacher-Masoch auf: „Ihr weißes Haar scheint *noch* von Stein und ihr weißes Gewand schimmert wie Mondlicht, oder ist es Atlas? und von ihren Schultern fließt der dunkle Pelz – aber ihre Lippen sind *schon* rot und ihren Wangen färben sich...“ (22/23; Kursiv von H. B.)

¹⁶ Auch Wanda ist eine Witwe!

¹⁷ Rotes Haar, Halbnacktheit, Pelz, lässige, spöttisch-herablassende Haltung, Grausamkeit: das sind die Attribute Wandas, die in Delila porträtiert ist, oder umgekehrt: die sich als Zitat Delilas erweist.

¹⁸ Keine Person ohne kunsthistorische Referenz! Beim Griechen ist es der Apollon von Belvedere, aber auch der Apollon, der den Marsyas in äußerster Brutalität schindet (113, 135) – ein ebenfalls überaus häufig dargestelltes Bild-Motiv. Severin als Marsyas ist zugleich der Märtyrer, als der er sich durchgängig stilisiert: dabei darf man daran denken, daß Marsyas und der Märtyrer Bartholomäus in einem dichten ikonologischen Austausch stehen, Antike und christliches Märtyrertum: diese Momente sind die wesentlichen Bildungs-Codes, die das Skript des Severin organisieren. Severin hat früh die „Legenden der Märtyrer“ verschlungen, er hat die Augen eines Märtyrers und folgt ihnen nach (*imitatio*, 45, 64, 79).

¹⁹ Im Abschiedsbrief nennt Wanda die masochistische Leidenschaft eine „Kur [...] grausam und radikal“ (137).

²⁰ Gewiß sind dies topische Attribute der *femme fatale*. Vgl.: Holger Rudloff: Pelzdamen. Weiblichkeitsbilder bei Thomas Mann und Leopold von Sacher-Masoch. Frankfurt am Main: Fischer 1994.

²¹ Der Begriff der *agentes imagines* findet sich zuerst in: [Anonymus]: *Rhetorica ad Herennium*. Lateinisch-deutsch. Hrsg. u. übers. v. Theodor Nüsslein. München, Zürich: Artemis & Winkler 1994 (zuerst ca. 86 v. Chr.), S. 176 (Lib. III, 22,37).

²² Zu Fetischen und Ausstattungen bei Sacher-Masoch vgl. Koschorke, Sacher-Masoch, S. 139ff. sowie Gilles Deleuze: Sacher-Masoch und der Masochismus. In: Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, S. 163-281, S. 185ff.

²³ Vgl. dazu Hartmut Böhme: Das Fetischismus-Konzept von Marx und sein Kontext. In: Volker Gerhardt (Hrsg.): *Marxismus. Versuch einer Bilanz*. Magdeburg: Scriptorum Verlag 2001, S. 289-319. – Ders.: Fetischismus im neunzehnten Jahrhundert. Wissenschaftshistorische Analysen zur Karriere eines Konzepts. In: Jürgen Barckhoff, Gilbert Carr u. Roger Paulin (Hrsg.): *Das schwierige neunzehnte Jahrhundert*. Festschrift Eda Sagarra. Tübingen: Niemeyer 2000, S. 445-467.

²⁴ Deleuze, Sacher-Masoch, S. 231ff., 240ff. betont auch das Verhältnis zum statuierten Gesetz; ferner: Koschorke, Sacher-Masoch, S. 88f.

²⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Phänomenologie des Geistes*. In: G. W. F. H.: *Werke in zwanzig Bänden*. Bd 3. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 145-155.

²⁶ Im Sinne von Marjorie Garber: *Vested Interests*. Deutsch: *Verhüllte Interessen*. Transvestismus und kulturelle Angst. Frankfurt am Main: Fischer 1993.

²⁷ Charles de Montesquieu: *Vom Geist der Gesetze*. Hrsg. v. Ernst Frosthoff. 2 Bde. Tübingen: Mohr 1992.

²⁸ Jean-Jacques Rousseau: *Diskurs über die Ungleichheit*. *Discours sur l'inégalité*. Paderborn: Schöningh 1993/94.

²⁹ Montesquieu, *Vom Geist der Gesetze*, S. 34-46.

³⁰ Es ist symbolisch, daß Rousseau, der Programmatiker liberaler Vertragsgesellschaft, in jener Studie zum Paradesfall fetischistischer und masochistischer Praktiken wird, in der der sexuelle Fetischismus überhaupt erstmalig beschrieben wird: Alfred Binet: *Le Fétichisme dans L'Amour*. *Étude de Psychologie Morbide*. In: *Revue Philosophique* Bd XXIV. H. 8 u. 9 (1887), S. 143-167, S. 252-274.

³¹ Vertrag zwischen Sacher-Masoch und Wanda von Dunajew. In: Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, S. 140f.

³² Es soll nicht der Eindruck entstehen, als sei Sacher-Masoch ein Anti-Semite gewesen; das Gegenteil ist der Fall; das belegen seine Schilderungen *Jüdisches Leben* (1892), reprint: Leopold von Sacher-Masoch: *Jüdisches Leben in Wort und Bild*. 2. Aufl. München 1987. – Dennoch ist es charakteristisch, daß das Verrats-Motiv über das ‚Jüdische‘ ins Spiel kommt.

³³ Vgl. dazu allgemein Peter von Matt: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*. München, Wien: Hanser 1989.

³⁴ Zu diesem Aspekt des Mutter-Bildes vgl. Deleuze, Sacher-Masoch, S. 207/8; S. 213f.

³⁵ Einschlägig dazu: Liliane Weissberg (Hrsg.): *Weiblichkeit als Maskerade*. Frankfurt am Main: Fischer 1995.

³⁶ Zur Freuds Frauen-Bilder vgl. Sarah Kofman: *L'Enigme de la Femme*. *La Femme dans les Textes de Freud*. Paris: Galilée 1980.

³⁷ Die erste vollständige deutsche Übersetzung der Aufzeichnungen dieses Gentleman ist: Walter (Anonymus): *Mein geheimes Leben*. Ein erotisches Tagebuch aus dem Viktorianischen England. Bd I-III. Übers. v. Martin und Johanna Schroeder. Mit einem Essay v. Nadine Strossen. Zürich: Hallmann

1997. Der englische Text erschien zuerst 1888-1892. Die Aufzeichnungen beginnen ca. 1825/30. – Als Einführung ist immer noch am besten: Steven Marcus: Umkehrung der Moral. Sexualität und Pornographie im viktorianischen England. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979.

³⁸ Sigmund Freud: Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens: Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens. In: S. F.: Studienausgabe Bd V. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Fischer 1972, S. 197–211.

³⁹ Sigmund Freud: Der Untergang des Ödipuskomplexes. In: Ebda, S. 243–253.

⁴⁰ Jacques Lacan: Die Bedeutung des Phallus. In: J. L.: Schriften II. Hrsg. v. N. Haas. 2. Aufl. Weinheim, Berlin: Quadriga 1986, S. 120–132.

Ingrid Spörk

„Ich sehne mich so sehr danach von Ihnen getreten zu werden“¹

Zu einigen Stereotypen in Leopold von Sacher-Masochs Leben und Werk

Leopold von Sacher-Masoch wird häufig als Außenseiter der Literatur des 19. Jh.s verstanden, der mit seiner *Venus im Pelz* ein singuläres Muster vorgeführt hat, das er selbst und seine erste Frau literarisch imitierten. Die Frau als Herrschende thematisieren zu wollen, scheint auf den ersten Blick allein schon hinreichender Grund für seine spätere Stigmatisierung und den Ausschluß aus dem literarischen Kanon.

Sacher-Masochs literarisches Vorgehen war jedoch nicht so solitär, wie es heute scheinen mag, so sind unter dem Eindruck von Bachofens „Mutterrecht“, das 1861 erschien, einige Texte des poetischen Realismus entstanden, die das zeitgenössische Herrschaftsverhältnis zugunsten eines als besser, weil „natürlicher“ gedachten Matriarchats verließen, etwa von Raabe und Heyse.²

Im zeitgeschichtlichen Diskurs findet sich auch der Topos von der latent grausamen Natur der Frau, ausformuliert etwa bei Bogumil Goltz („Zur Charakteristik und Naturgeschichte der Frauen“, 1858), der Sacher-Masoch über Ferdinand Kürnberger bekannt war; die Kampfmetaphorik zur Beschreibung der Natur und natürlicher Zustände wurde durch Darwin verfestigt (dessen „Origin of Species“ 1859 erschien) und war ebenfalls zeitgenössisches Diskurselement.³ Eduard von Hartmanns vielgelesene Schrift „Philosophie des Unbewußten. Versuch einer Weltanschauung“ (1869) spricht im Schopenhauerschen Sinn von der Vergänglichkeit der Liebe und dem Schmerz als einzig sicherem Bestand⁴.

Bachofens 1861 erschienenes „Mutterrecht“ und die Studie von Goltz formulierten via „Geschichte“ und „Natur“ Phantasien zur Weiblichkeit aus, die die bürgerliche Dichotomisierung von Natur/Frau und Kultur/Mann noch einmal festschrieben, bewerteten und besonders die „weibliche“ Emotionalität hervorhoben. So taucht in der zeitgenössischen Literatur, wenn sie nicht die positive Überschätzung der Emotionalität und Erotik der Frau thematisiert, vor allem der negative Aspekt des ver-

DOSSIER

Die Buchreihe über österreichische Autoren
Band 20

Herausgegeben vom Franz Nabl Institut für Literaturforschung
der Universität Graz

Redaktion

Kurt Bartsch
Gerhard Fuchs
Günther A. Höfler
Gerhard Melzer

Leopold von Sacher-Masoch

Herausgegeben von
Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier

Literaturverlag Droschl