

## Einleitung: Annäherungen an den Masochismus

Warum Masochismus? Warum lassen sich in einer Kultur, deren Grundlagen wenigstens ideologisch in der Freiheit und Selbstbestimmung des Einzelnen liegen, Menschen freiwillig fesseln, erniedrigen und sogar Schmerzen und Verletzungen zufügen, um dann am Ende ihrem Peiniger oder ihrer Peinigerin auch noch dankbar die Hand zu küssen, von der sie ihre Misshandlungen erhalten haben? Am Anfang dieser Arbeit stand unser Unverständnis angesichts dieses Phänomens.

Bei einer ersten Suche nach Antworten stößt man unweigerlich auf einen Namen: Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895), aus dem Habsburgischen Galizien stammender Autor zahlloser Novellen, Romane und einiger Theaterstücke und Namensgeber einer Perversion, die einen großen Teil seines Werks und – wie seine Biographen zu berichten wissen – auch seines Lebens bestimmt hat. Zunächst Professor für Geschichte in Graz, begann er seine schriftstellerische Karriere in den 1860er Jahren mit folkloristischen Novellen über seine galizische Heimat. Sacher-Masochs spätere Texte sind vor allem von jener unterwürfigen Leidenschaft bestimmt, für die er bis heute bekannt ist. Von seinen Zeitgenossen wurde er erst als neue Hoffnung für die deutschsprachige Literatur gefeiert und dann später wegen seiner ‚krankhaften Sinnlichkeit‘ verdammt. In Frankreich ging man gnädiger mit ihm um; einige der Novellen wurden in der renommierten *Revue de deux mondes* veröffentlicht, und zu seinem fünfundzwanzigsten Schriftstellerjubiläum 1883 wurde er mit dem Kreuz der Ehrenlegion ausgezeichnet.

Die *Venus im Pelz* ist sein bekanntestes Werk. In der Rahmenhandlung der Novelle sucht der Erzähler seinen Freund Severin von Kusiemski auf, um ihm von einem merkwürdigen Traum zu erzählen. Eine steinerne Venusfigur war ihm erschienen und hatte ihm vom ewigen Kampf der Geschlechter berichtet. Angeregt durch den Traum tauschen sich die beiden Männer über die Grausamkeiten der Liebe aus. Als sich der Erzähler über die pessimistischen Ansichten seines Freundes zu wundern beginnt, übergibt ihm dieser ein Manuskript zur Lektüre. In den ‚Bekanntnissen eines Übersinnlichen‘, so der Titel der Aufzeichnungen, beschreibt sich Severin als einen jungen Mann mit einer besonderen Vorliebe für schöne despotische Frauen. Als er in einem Kurort in den Karpaten die Bekanntschaft der jungen Adelligen Wanda von Durnajew macht, glaubt er die Verkörperung seines Ideals gefunden zu haben. Die ausgesprochen freigeistige junge Frau zeigt sich geschmeichelt von seinen Bewunderungen und toleriert die unterwürfigen Annäherungsversuche des Verehrers. Bereits bei ihren ersten Treffen gesteht Severin ihr erotische Phantasien, in denen er sich als Liebessklaven einer grausamen Frau sieht. Nach und nach beginnt Wanda, sich mit dieser, ihr zugeordneten Rollen anzufreunden.

Kleine Demütigungen, das Spiel zwischen Annäherung und Liebesentzug erhöhen für den jungen Mann den Reiz der schönen Wanda. Schon nach kurzer Zeit jedoch genügt ihm die größtenteils noch liebevolle Behandlung nicht mehr, er fordert größere Strenge und körperliche Züchtigung. Auch hierauf lässt sich Wanda bereitwillig ein. Sie setzt einen Vertrag auf, durch den sich Severin formal zu ihrem Sklaven erklärt und ihr gegenüber zu absolutem Gehorsam verpflichtet. Er muss fortan den Namen

Gregor tragen, ihr stets zu Diensten sein und jeder ihrer Launen Folge leisten. Bedingung für die Wirksamkeit des Vertrages wird eine Reise nach Italien, an einen Ort, an dem niemand die beiden kennt, und Severin „ohne Anstand vor der Welt“<sup>1</sup> als ihr Diener auftreten kann.

In Neapel angekommen, zeigen sich beide zunächst mit dem Arrangement zufrieden. Nach einigen Wochen jedoch behauptet Wanda sich zu langweilen. Sie umgibt sich mit anderen Männern – ein Treuebruch, vor dem Severin Wanda immer wieder gewarnt hat. Das schlimmste, was sie ihm antun könne, so teilt er ihr noch vor der gemeinsamen Reise mit, wäre es, ihn an einen ihrer Liebhaber auszuliefern. Wanda versteht diese Aussage durchaus als Aufforderung. Während ihre Misshandlungen immer brutaler werden – sie peitscht Severin zuweilen bis zur Ohnmacht – hält sie Ausschau nach einem geeigneten Partner. Diesen findet sie in einem jungen griechischen Diplomaten, der sich in Paris einen eher zweifelhaften Ruf erworben hatte, weil er dort als Frau verkleidet die Herzen unzähliger Herren gebrochen hat. Rasend vor Eifersucht droht Severin ihr nun abwechselnd mit Gewalt oder Selbstmord. Wanda gibt sich gefügig; ein letztes Mal noch solle er sich von ihr peitschen lassen. An ein Bett gefesselt, muss Severin hilflos erleben, wie statt Wanda der Grieche hinter ihn tritt und ihn mit erbarmungsloser Hingabe auspeitscht. Der anfangs noch „phantastische, übersinnliche Reiz“<sup>2</sup> weicht einer ohnmächtigen Wut: „Apollo peitschte mir die Poesie heraus, Hieb für Hieb.“<sup>3</sup> Severin kehrt allein nach Hause zurück, übernimmt den Gutshof seines Vaters und erklärt sich fortan als von seinen Schwärmereien geheilt. Er

---

<sup>1</sup> Leopold von Sacher-Masoch, Venus im Pelz (Frankfurt a. Main: Insel, 1997). 64.

<sup>2</sup> Ibid. 136.

<sup>3</sup> Ibid.

bleibt unverheiratet, lebt jedoch mit einer Haushälterin zusammen, die er im Falle des Ungehorsams nun seinerseits mit Schlägen verfolgt.

Die *Venus im Pelz* wurde 1870 von Sacher-Masoch im ersten Band des ursprünglich auf sechs Teile angelegten Novellenzyklus *Das Vermächtnis Kains* veröffentlicht. Der ehrgeizige Anspruch des erklärtermaßen aufklärerischen Projekts sei es, mit ‚durchdringendem Blick‘ die ‚heilige Wahrheit‘ über den Zustand der Menschheit zu berichten. In einer an manchen Stellen peinlich berührenden Streitschrift gegen seine Kritiker formuliert Sacher-Masoch das Ziel seines unvollendet gebliebenen *opus magnum*: „Das Vermächtnis Kains‘ soll die gesamte Menschenwelt, den ‚Kampf um das Dasein‘ auf den Hauptgebieten menschlichen Ringens zur Darstellung bringen, [...] 1. Die Liebe. 2. Das Eigenthum. 3. Der Staat. 4. Der Krieg. 5. Die Arbeit. 6. Der Tod.“<sup>4</sup> Sacher-Masochs weltanschaulicher Hintergrund, das deutet die Rede vom ‚Daseinskampf‘ an, ist eine im späten neunzehnten Jahrhundert populäre Mischung aus durch Darwin und Schopenhauer inspiriertem Pessimismus. „Der Mensch insbesondere liegt in immerwährendem Kriege mit seiner Umgebung und ein Jeder dieses unseligen Geschlechtes sucht auf Kosten des Anderen zu leben, unablässig bemüht, gleich Kain, seinen Bruder zu morden, zu berauben, zu seinem Sklaven zu machen.“<sup>5</sup> So auch in der Liebe; Sacher-Masoch geht von einem „von Natur aus feindlichen Gegensatze der Geschlechter“ aus, in dem „Mann und Weib um das Dasein“ kämpfen.<sup>6</sup> Als Ausdruck dieses Kampfes will er auch die *Venus im Pelz* verstanden wissen. Die Novelle beschreibe, „wie die mit der Grausamkeit engverschwisterte ‚Wollust‘ den liebestollen Mann zum Sklaven des herzlosen Weibes macht

---

<sup>4</sup> Leopold von Sacher-Masoch, Ueber den Werth der Kritik (Leipzig: E. J. Günther, 1873). 44.

<sup>5</sup> Ibid. 45.

<sup>6</sup> Ibid. 48.

und ihn noch unter der Peitsche des beglückten Nebenbuhlers eine Art sinnlichen Genusses empfinden lässt.“<sup>7</sup>

Den Fluch der ‚Wollust‘, durch den Sacher-Masoch das Geschlechterverhältnis bestimmt sieht, gelte es durch die zivilisatorische Kraft der Vernunft zu überwinden. Während der Konflikt in der *Venus im Pelz* als Darstellung der gegenwärtigen ‚Misere‘ verstanden wird, liefert er in *Marzella*, der letzten Novelle im Band, einen Entwurf für eine mögliche Lösung des Problems.

Der Mann hat sich hier in der Liebe über die Natur, über den Trieb erhoben und mit sich das Weib. Er dient jetzt immer noch der Natur, aber die Natur dient auch ihm; er pflanzt die Gattung fort, aber die Natur muß ihm behülflich sein diese Gattung so fortzupflanzen, wie er es will, wie sie unter dem Einflusse seines schöpferischen Geistes geworden ist, nicht wie sie ursprünglich aus ihren Händen hervorgegangen ist.<sup>8</sup>

Sacher-Masoch präsentiert sich als schonungsloser Kritiker, der seine Zeitgenossen sowohl auf ihr fatales Unterworfenheit unter die grausamen Gesetze der Natur als auch auf die Notwendigkeit hinweisen will, diese zu überwinden. Wie Werner Michler zeigt, entspricht Sacher-Masoch mit seiner ‚Darwin-Berufung‘ durchaus dem liberalen Zeitgeist,<sup>9</sup> „‚Darwin‘ und

---

<sup>7</sup> Ibid.

<sup>8</sup> Ibid. 49-50.

<sup>9</sup> Werner Michler, Darwinismus und Literatur: naturwissenschaftliche und literarische Intelligenz in Österreich, 1859-1914 (Wien, Köln, Weimar: Böhlau, 1999). 129.

‚Schopenhauer‘ hat er als Lieferanten von Desillusionierungstheoremen<sup>10</sup> genutzt.

Sacher-Masoch bezeichnet seine *Venus im Pelz* als Demontage eines romantisch verklärten Liebesideals; die Novelle zeige das Elend des Mannes, nicht sein Ideal. Am 8. 10. 1872 schreibt er in sein Tagebuch:

Venus im Pelz zeigt mein Verfahren am besten. Ich benutze meine Passion, um an ihr zu zeigen, wohin Wollust führt, wenn sie einen Mann zum Opfer des Weibes macht; schildere nicht begehrllich, sondern verurteile. Übrigens, ich auch im Leben sittlich; habe diese Neigung stets besiegt, weil keine Frau fand, der ich mich mit Vertrauen in die Hände geben konnte.<sup>11</sup>

Warum gilt angesichts solcher Selbsterklärungen dennoch bis heute die *Venus im Pelz* und nicht *Marzella* als Sacher-Masochs wichtigste literarische Hinterlassenschaft? Warum ist er in die Kulturgeschichte nicht als pessimistischer Chronist einer für den Mann ‚fatalen Wollust‘ eingegangen, sondern als ihr eifrigster Diener? Biographisches mag hier eine Rolle gespielt haben; bereits zu Lebzeiten hieß es, dass er wiederholt die Peitsche pelzgewandeter Damen gesucht habe. Doch auch im Licht seiner späteren Arbeiten wird der im *Vermächtnis Kains* formulierte Appell zur Überwindung der Leidenschaften immer unglaubwürdiger. Titel wie *Falscher Hermelin* (1873), *Ein weiblicher Sultan* (1873), *Sklave und Gemahl* (1874), *Frauenrache. Eine weibliche Schildwache* (1885), *Amor mit dem Korporalstock. Eine Frau auf dem*

---

<sup>10</sup> Ibid. 156.

<sup>11</sup> Zitiert bei Alfred Spirek, "Das Vermächtnis Kains' von Leopold von Sacher-Masoch," Diss., Wien, 1949. 110.

*Vorposten* (1885) und *Die Schlange im Paradies* (1892)<sup>12</sup> variieren immer wieder ein Thema: die meist von Lust begleitete Knechtung des Mannes durch eine schöne, grausame Frau. Gegenüber der *Venus im Pelz* wirken die meisten dieser Texte wie ein schwacher Abklatsch, die stereotype Wiederholung ein und desselben Motivs.

Dies fanden offenbar auch die späteren Verleger Sacher-Masochs. Seit seinem Tod ist die *Venus im Pelz* sein mit Abstand am häufigsten wieder aufgelegtes und übersetztes Buch (13 Auflagen in deutscher Sprache, im Englischen sind es sogar 20, in schwedischer Übersetzung liegt von ihm nur dieser Text vor).<sup>13</sup> Mittlerweile gilt die *Venus im Pelz* als Klassiker der erotischen Literatur. Die Novelle inspirierte Filmemacher<sup>14</sup>, Fotografen und Comiczeichner<sup>15</sup>, und spätestens seit Lou Reed mit seiner Band *The Velvet Underground* die glänzenden Lederstiefel der *Venus in Furs* besungen hat, ist ihr auch ein Platz in der zeitgenössischen Popkultur sicher.

Auch die ‚höhere‘ Literatur hat sich der *Venus im Pelz* bedient. Auf die Details ihrer literarischen Verwertung wollen wir hier nicht eingehen, verwiesen sei jedoch auf zwei Beispiele, in denen die literaturwissenschaftliche Kritik intertextuelle Bezüge zur *Venus im Pelz* entdeckt hat: Der unglückliche Käfer in Kafkas *Verwandlung* heißt – wie der Sklave in Sacher-Masochs Text – Gregor. Hinter seinem Nachnamen ‚Samsa‘

<sup>12</sup> Die bisher umfassendste Bibliographie der von Sacher-Masoch veröffentlichten Werke hat Michael Farin zusammengestellt. Michael Farin, "Sacher-Masoch Bibliographie 1856-2003," Leopold von Sacher-Masoch, ed. Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier (Graz: Droschl, 2003). 307-77.

<sup>13</sup> Ibid.

<sup>14</sup> Monika Treut and Elfi Mikesch, "Verführung. Die grausame Frau," (Deutschland: absolut medien, 1985), vol. Jesus Franco, "Venus im Pelz (Paroxysmus)," (Italien, Deutschland, USA: 1970), vol. Maartje Seyfarth, "Venus in Furs," (Niederlande: 1994), vol.

<sup>15</sup> Guido Crepax, Venus im Pelz (München: Schreiber & Leser, 1992).

vermutet Holger Rudloff ein Akronym für Sacher-Masoch.<sup>16</sup> Auch das Bild einer vollständig in Pelz gehüllten Dame spielt in der Erzählung eine nicht unwesentliche Rolle. Nachdem alle Möbel aus seinem Zimmer entfernt wurden, bleibt Gregor nur noch dieses Bild. „(E)r wusste wirklich nicht, was er zuerst retten sollte, da sah er an der im übrigen schon leeren Wand das Bild der in lauter Pelzwerk gekleideten Dame hängen, kroch eilends hinauf und presste sich an das Glas, das ihn festhielt und seinem heißen Bauch wohltat.“<sup>17</sup> Eindeutiger als bei Kafka ist der Bezug auf die Novelle in James Joyces *Ulysses*. Richard Ellmann geht davon aus, dass Teile aus der *Venus im Pelz* in wesentliche Kapitel des Romans eingegangen sind. „Während er [Joyce] die *Circe*-Episode niederschrieb, verwertete er weitgehend Sacher-Masochs Buch *Venus im Pelz*. Das meiste Material über die Geißelung ist daraus entnommen.“<sup>18</sup> Viele dieser Bezüge erfolgen durch Andeutungen, den Titel der Novelle selbst führt Mrs. Bellingham im Mund, als sie sich über die ungehörigen Avancen Blooms beschwert: „He addressed me in several handwritings with fulsome compliments as Venus in furs.“<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Holger Rudloff, Gregor Samsa und seine Brüder: Kafka - Sacher-Masoch - Thomas Mann (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1997). 10.

<sup>17</sup> Franz Kafka, "Die Verwandlung," Franz Kafka. Erzählungen, ed. Max Brod (Frankfurt a. Main: Fischer, 1996). 86.

<sup>18</sup> Richard Ellmann, James Joyce (Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1994). 554. Inwiefern dieses Material von Joyce direkt übernommen wurde ist in der Forschung umstritten. Vgl. dazu: Lisa Rado, "'Hypnos' or 'Spadia'? Rethinking Adrogyny in *Ulysses* with Help from Sacher-Masoch," Twentieth Century Literature: A Critical Journal 42.2 (1996), Carol Siegel, "'Venus Metempsychosis' and *Venus in Furs*: Masochism and Fertility in *Ulysses*," Twentieth Century Literature: A Critical Journal 33.2 (1987).

<sup>19</sup> James Joyce, Ulysses (New York: Random House, 1986). 380.



## Pathologie oder Literatur?

Die *Venus im Pelz* ist der Text des Masochismus und Sacher-Masoch ist ihr Autor. Kann man eine Perversion erfinden? Ein Blick in die Geschichte der erotischen Literatur zeigt, dass Sacher-Masoch keinesfalls der erste war, der die Lust an der Geißelung beschrieben und das *Lob der Peitsche* – so der Titel einer „Kulturgeschichte der Erregung“ von Niklaus Largier – gesungen hat. Die Lust an der Flagellation ist in der erotischen Literatur im England des 18. und 19. Jahrhunderts ein so verbreitetes Thema, dass man sie schlicht als *The English Vice*<sup>20</sup> bezeichnete. Während zahlreiche Autoren es vorzogen, Werke wie *Fashionable Lectures composed and delivered with Birch Discipline* (ca. 1750), *The Merry Order of Saint Bridge, Personal recollections of the use of the Rod* (1868) und *The Romance of Chastisement* (1866)<sup>21</sup> anonym zu veröffentlichen, bekannte sich der Dichter Charles Algeron Swinburne recht offen zu seiner besonderen Lust. In Gedichten wie *The Flogging Block* verkündet er die körperlichen Züchtigungen, deren Opfer und Zeuge er während seiner Jahre am Eton College geworden war. „How each cut makes the blood come in thin little streaks/ From that broad blushing pair of naked red cheeks“<sup>22</sup>

Warum also nicht vom Swinburnismus sprechen, wenn man die Lust an der Züchtigung zu beschreiben sucht? Andere Bezeichnungen existieren in älteren medizinischen Untersuchungen des Phänomens, beispielsweise ‚Flagellomanie‘ oder ‚Algomanie‘. Schuld an der Verbindung der Perversion mit dem Namen Sacher-Masochs war ein Zeitgenosse des Schriftstellers, der

<sup>20</sup> Vgl. Ian Gibson, *The English Vice. Beating, Sex, and Shame in Victorian Britain and After* (London: Duckworth, 1978).

<sup>21</sup> Niklaus Largier, *Lob der Peitsche: Eine Kulturgeschichte der Erregung* (München: C.H. Beck, 2001). 284-85.

<sup>22</sup> Zitiert bei Largier, 297.

wie er zeitweise als Professor an der Universität Graz tätig war. In seiner vielfach aufgelegten und in mehrere Sprachen übersetzten *Psychopathia sexualis* finden wir den Ursprung des Begriffs ‚Masochismus‘.

Anlass und Berechtigung, diese sexuelle Anomalie „Masochismus“ zu nennen, ergab sich mir daraus, dass der Schriftsteller Sacher-Masoch in seinen Romanen und Novellen diese wissenschaftlich damals noch gar nicht gekannte Perversion zu Gegenstand seiner Darstellungen überaus häufig gemacht hatte. Ich folge dabei der wissenschaftlichen Wortbildung „Daltonismus“ (nach Dalton, dem Entdecker der Farbenblindheit).<sup>23</sup>

Die ‚wissenschaftliche Wortbildung‘ nach dem Vorbild des ‚Daltonismus‘ setzt Sacher-Masoch gegenüber dem durch ihn beschriebenen Phänomen in einen ambivalenten Stand. Der galizische Schriftsteller war in analoger Weise zu John Dalton mit der Anomalie geschlagen, die fortan seinen Namen tragen sollte. Beide sind also sowohl Entdecker und Erforscher als auch Leidtragende eines pathologischen Phänomens. Während die Farbenblindheit Daltons jedoch weder mit einem gesellschaftlichen Stigma behaftet ist noch zu einer Beeinträchtigung seiner sonstigen wissenschaftlichen Arbeit geführt hat, erweist sich der Fall des Masochismus als weitaus problematischer.

Den Tadel, den einzelne Verehrer des Dichters und gewisse Kritiker meines Buches mir dafür zuteil werden liessen, dass ich den Namen eines geachteten Schriftstellers mit einer Perversion des Sexuallebens

---

<sup>23</sup> Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis*, 14 ed. (München: Matthes&Seitz, 1997). 105.

verquicke, muss ich zurückweisen. Als Mensch verliert S-Masoch doch sicher nichts in den Augen jedes Gebildeten durch die Tatsache, dass er mit einer Anomalie seines sexuellen Fühlens schuldlos behaftet war.

Als Autor hat er aber dadurch in seinem Wirken und Schaffen schwere Schädigungen erfahren, denn er war, solange und soweit er sich nicht auf dem Boden seiner Perversion bewegte, ein sehr begabter Schriftsteller und hätte gewiss Bedeutendes geleistet, wenn er ein sexuell normal fühlender Mensch gewesen wäre.<sup>24</sup>

Die Kritik, die Krafft-Ebing für die Verwendung des Namens Sacher-Masochs auf sich gezogen hatte, ist symptomatisch für einen Streit zwischen den Disziplinen. Ist der Masochismus ein Gegenstand der Literatur oder der sich als Wissenschaft verstehenden Psychiatrie? Krafft-Ebing versucht die Anhänger des Dichters zunächst zu besänftigen, indem er sich auf einen wissenschaftlichen Standpunkt bezieht, der sich nicht in Konkurrenz zum literaturkritischen Diskurs versteht. Im neutralen Wertesystem der Wissenschaft liegt nichts Ehrenrühriges in der Assoziation des Schriftstellers mit der sexuellen Verirrung. An die Grenzziehung zwischen den Disziplinen schließt sich jedoch so etwas wie eine feindliche Übernahme der Diskurshoheit an. Krafft-Ebing maß sich nicht nur eine ästhetische Wertung über die Bedeutung des Sacher-Masoch'schen Werks an, er liefert auch die Begründung für dessen mangelnde literarische Qualität aus der eigenen Disziplin. Der ‚Boden der Perversion‘, nicht mangelndes schriftstellerisches Können oder handwerkliche Fehler, wird als Ursache benannt. Das literarische Werk Sacher-Masochs taugt allein noch als Gegenstand

---

<sup>24</sup> Ibid. 106.

wissenschaftlicher Untersuchung oder zur identifikatorischen Lektüre durch Gleichgesinnte. Als Beleg führt Krafft-Ebing den Fall eines ‚ideellen Masochisten‘ an, der behauptet, „in Sacher-Masochs Schriften nur Selbstempfundenes wiedergefunden zu haben.“<sup>25</sup>

Sacher-Masoch ist nicht das einzige Opfer der psychiatrischen Reduktion der Literatur auf ein pathologisches Symptom – auch Rousseau, „der zweifellos geistig nicht normale“<sup>26</sup> Kleist und Baudelaire müssen als Fallbeispiele der *Psychopathia sexualis* herhalten – keinem dieser Schriftsteller wurde jedoch die zweifelhafte Ehre zuteil, zugleich auch Namensgeber einer Perversion zu werden. Einzige Ausnahme bleibt Alphonse Donatien de Sade, „der berüchtigte Marquis [...], dessen obszöne Romane von Wollust und Grausamkeit triefen.“<sup>27</sup> Zu de Sades Verbindung mit der pathologischen Lust am Quälen bemerkt Krafft-Ebing lediglich: „In der französischen Literatur ist der Ausdruck ‚Sadismus‘ zur Bezeichnung dieser Perversion eingebürgert.“<sup>28</sup> Warum hat Krafft-Ebing die Bildung des Begriffs Masochismus nicht in Analogie zu der des Sadismus begründet? Immerhin hat er den Masochismus ganz selbstverständlich als „Gegenstück des Sadismus“<sup>29</sup> bezeichnet. Scheute er den direkten Vergleich zwischen den beiden Autoren, weil er ahnte, was sehr viel später erst die Literaturwissenschaft zeigen sollte: dass nämlich die von de Sade und Sacher-Masoch beschriebenen Leidenschaften gänzlich inkompatibel und nicht aufeinander bezogen sind?

Es verdankt sich nicht allein dem Zufall oder der historischen und geographischen Nähe zwischen Krafft-Ebing und Sacher-Masoch, dass wir bis

---

<sup>25</sup> Ibid. 129.

<sup>26</sup> Ibid. 104.

<sup>27</sup> Ibid. 69.

<sup>28</sup> Ibid.

<sup>29</sup> Ibid. 47.

heute von ‚Masochismus‘ sprechen, wenn wir die Lust am Schmerz und an der Unterwerfung meinen. Albrecht Koschorke weist in einer der ersten neueren Monographien zum Autor auf eine enge weltanschauliche und methodische Verwandtschaft zwischen Sacher-Masoch und Krafft-Ebing hin:

Es ist die gleiche Praxis beredter Ausgrenzung, der die beiden Namensgeber des Masochismus, der Schriftsteller und der Psychiater, unterliegen und die den einen zum Perversen, den anderen zum Archivar der Perversitäten macht. Beide tragen dem Tabu, über Sexualität zu sprechen, durch die Weise Rechnung, in der sie es zu durchbrechen scheinen. Sie suchen Legitimität für ihre Stoffe durch deren Umwandlung in reines Sprachmaterial, um zuletzt von dem, was einmal Passion war, ein intellektuelles oder fiktionales Substrat vorzulegen.<sup>30</sup>

Dass am Ende der Psychiater das ‚letzte Wort‘ über den Schriftsteller behält, führt Koschorke auf die sich ausweitende „definitorische Macht“ zurück, „die die Psychiatrie damals über die Literatur gewann.“<sup>31</sup> Auch John Noyes geht von einer ähnlich gelagerten weltanschaulichen Ausgangslage bei Krafft-Ebing und Sacher-Masoch aus: beide versuchten, die sich in der Perversion ausdrückende Krise des modernen, männlichen Subjekts durch ihr Schreiben zu kontrollieren. Differenzierend fügt er jedoch hinzu: „Where Krafft-Ebing’s true male masochist inherits his inability to master nature, Severin’s male

---

<sup>30</sup> Albrecht Koschorke, Leopold von Sacher-Masoch. Die Inszenierung einer Perversion. (München: Serie Piper, 1988). 66.

<sup>31</sup> Ibid.

masochist masters nature by his loss of mastery.“<sup>32</sup> Noyes verweist in dieser Formulierung auf ein zentrales Merkmal der durch Sacher-Masoch beschriebenen Knechtung des Mannes unter die Herrschaft der ‚grausamen Frau‘. Severin unterwirft sich freiwillig, er setzt sogar einen Vertrag auf, der seine Versklavung regelt. Er – nicht sie – bestimmt den Grad seiner Misshandlungen. Die Unterwerfung wird zu einem Mittel der Kontrolle über seine Peinigerin. Diese paradoxe Ermächtigung in der Ohnmacht übersieht Krafft-Ebing; zu sehr ist er in der Vorstellung befangen, dass der Mensch Opfer der über ihn hereinbrechenden Triebe ist. Sacher-Masoch selbst hat über diese Struktur – der Psychoanalytiker Theodor Reik<sup>33</sup> hat sie später als ‚masochistische List‘ bezeichnet – Stillschweigen bewahrt und gut daran getan. Seine Suche nach der Frau, die schließlich an seiner Seite die *Venus im Pelz* verkörperte, wäre sonst wahrscheinlich weniger erfolgreich gewesen. Wanda(!) von Sacher-Masoch – der bürgerliche Name seiner ersten Ehefrau lautete Angelica Aurora Rümelin – beschwerte sich nach dem Scheitern ihrer Ehe bitterlich darüber, lediglich Erfüllungsgehilfin der perversen Phantasien ihres Mannes gewesen zu sein.<sup>34</sup>

In der Psychoanalyse erhält die Diskussion um den Masochismus schließlich eine wesentlich neue Qualität. Sigmund Freud übernimmt den Begriff und auch die Vorstellung des masochistisch-sadistischen Komplementärverhältnisses zunächst im Rahmen seiner Studien zu den

---

<sup>32</sup> John K. Noyes, Mastery of Submission: inventions of masochism (Ithaca, London: Cornell University Press, 1997). 70.

<sup>33</sup> Theodor Reik, Aus Leiden Freuden. Masochismus und Gesellschaft (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1977).

<sup>34</sup> Vgl. Wanda von Sacher-Masoch, Meine Lebensbeichte (Berlin, Leipzig: Schuster und Loeffler, 1906).

Perversionen.<sup>35</sup> In der Untersuchung „Ein Kind wird geschlagen“ beschäftigt ihn die Frage, inwiefern es sich bei Masochismus und Sadismus nicht um Erscheinungsformen desselben im einen Fall nach innen, im anderen nach außen gewendeten Triebes handelt. Der Sadismus wird als primärer, lediglich pathologisch verstärkter sexueller Bemächtigungstrieb verstanden, während der Masochismus als durch gesellschaftliche Sanktionen gegen das eigene Ich zurückgewendete Manifestation dieser Aggression aufgefasst wird. In seinen metapsychologischen Arbeiten nimmt Freud eine entscheidende Revision dieser These vor. Er nimmt nun an, dass triebökonomisch der Masochismus dem Sadismus vorausgehe. Der Masochismus wird auch mit seiner neuesten Entdeckung identifiziert: der allen Lebewesen eigenen Tendenz, in einen Zustand der anorganischen Dissimilation und Energielosigkeit zurückzukehren, dem Todestrieb. An diesem Punkt im „Jenseits des Lustprinzips“ angekommen, bemerkt er, dass er nicht verhehlen könne, „dass wir unversehens in den Hafen der Philosophie Schopenhauers eingelaufen sind, für den ja der Tod ‚das eigentliche Resultat‘ und insofern der Zweck des Lebens ist.“<sup>36</sup> In all dem kein Wort zu Sacher-Masoch. Sonst nicht um die Konsultation der Literatur für die klinische Theorie verlegen, ignoriert Freud hier den Autor des *Vermächtnis Kains*, mit dem er immerhin einen ‚philosophischen Heimathafen‘ teilt.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> Sigmund Freud, "Ein Kind wird geschlagen," *Studienausgabe*, vol. 7 (Frankfurt a. Main: 2000), Sigmund Freud, "Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie," *Studienausgabe*, vol. 5 (Frankfurt a. Main: Fischer, 2000).

<sup>36</sup> Sigmund Freud, "Jenseits des Lustprinzips," *Studienausgabe*, vol. 3 (Frankfurt a. Main: Fischer, 2000). 259.

<sup>37</sup> Zum schopenhauerischen Erbe bei Sacher-Masoch und Freud vgl. Bernd Nitschke, *Aufbruch nach Inner-Afrika* (Göttingen: Sammlung Vandenhoeck, 1998). Sowie Torben Lohmüller, "Das ökonomische Problem des Sacher-Masochismus," *Phantom der Lust*, ed. Peter Weibel, vol. I (Graz, München: Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, belleville, 2003). 146-65.

Leopold von Sacher-Masochs Schicksal als Fallbeispiel der Psychopathologie schien besiegelt. Einer Fülle von klinischen Untersuchungen zum Masochismus stehen bis in die sechziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts hinein lediglich zwei literaturwissenschaftliche Arbeiten gegenüber, die bemüht sind, Sacher-Masoch als Schriftsteller zu rehabilitieren.<sup>38</sup> Der prophetische Ausblick, den Eduard Hasper an den Schluss seiner Dissertation zu Sacher-Masoch stellt, sollte sich nie erfüllen. „Man hielt Sacher-Masochs Werk für historisch bedeutungslos. Vielleicht wird eine spätere Zeit seine Weltanschauungsweise einmal als Jahrzehnte vorausweisend beurteilen.“<sup>39</sup>

### **Die Kontroverse um den Masochismus**

Sacher-Masochs Hinterlassenschaft gilt auch heute als weder historisch noch ästhetisch wegweisend. Dennoch lässt sich in den letzten Jahren ein verstärktes Interesse an Leben und Werk des Autors feststellen. Einen wesentlichen Beitrag zur neueren Rezeption hat Gilles Deleuze mit seiner *Présentation de Masoch* (1967) geleistet. Erklärtes Ziel des Essays ist die literarische und konzeptuelle Entkoppelung von Sadismus und Masochismus.<sup>40</sup> Unter einer recht freien Verwendung psychoanalytischer Theorien gelingt es Deleuze jedoch ferner, den Masochismus als Subversion patriarchalisch autoritärer Ordnungssysteme zu präsentieren. Dabei spielt die bereits erwähnte ‚masochistische List‘ eine entscheidende Rolle. „Das

---

<sup>38</sup> Spirek, "'Das Vermächtnis Kains' von Leopold von Sacher-Masoch." Diss., Wien, 1949. Eberhard Hasper, "Leopold von Sacher-Masoch," Dissertation, Albert-Ludwigs-Universität, 1932.. Einige in den vierziger und fünfziger Jahren erschienen Bücher beuten vor allem das schlüpfrige Potential des Stoffes aus.

<sup>39</sup> Hasper, 104.

<sup>40</sup> Eine ausführliche Kommentierung des Essays liefern wir in 1.3.



masochistische Ich liegt ja nur scheinbar am Boden. Welch ein Hohn, Welch ein Humor, Welch unbesiegbare Revolte verbergen sich in diesem Ich, das sich für so schwach ausgibt.“<sup>41</sup> Die Revolte richte sich gegen den Vater, psychoanalytisches Sinnbild für die Macht des Gesetzes. Die Ähnlichkeit mit ihm suche der Masochist in der vertraglichen Übereinkunft mit seiner Herrin zu überwinden. „Durch den Vertrag also, diesem durch und durch rationalen und zeitlich bestimmten Akt, gelangt der Masochist zu den mythischsten und ewigsten Regionen.“ Freuds bereits erwähntem Aufsatz zum Masochismus hält er entgegen: „Nicht das Kind, der Vater wird geschlagen.“<sup>42</sup>

Auch diese bis dahin einmalige Umdeutung des Masochismus als ‚Revolte‘ befreite Sacher-Masoch nicht aus den Fängen der Psychoanalyse. Deleuze gab jedoch Anlass zu einer andauernden kontrovers geführten Diskussion um die Bewertung des Schriftstellers, in der sich grob unterteilt zwei Positionen gegenüberstehen: auf der einen Seite wird Sacher-Masoch als subversiver Autor verstanden und der Masochismus utopisch als Strategie zur Schaffung neuer, vom Joch des Vaters befreiter Subjektivitäten begriffen, während der Autor auf der anderen Seite unter Verweis auf seine implizite Frauenfeindlichkeit, für seine opportunistische Haltung gegenüber der liberalistischen Ideologie des späten neunzehnten Jahrhunderts und seine mangelnde schriftstellerische Originalität kritisiert wird.

Die Vertreter der ersten Position entstammen meist, jedoch nicht ausschließlich dem Umfeld der *queer theory*. Die seit den frühen neunziger Jahren verstärkt um ihre öffentliche Anerkennung kämpfenden AktivistInnen der sadomasochistischen (S/M)-Subkultur beziehen sich nur selten auf

---

<sup>41</sup> Gilles Deleuze, "Sacher-Masoch und der Masochismus," Venus im Pelz (Frankfurt a. Main: Insel, 1997). 268.

<sup>42</sup> Ibid. 217.

Deleuze oder Sacher-Masoch – die Aussagen über ihr Verständnis der als *radical sex* bezeichneten Praktiken weisen dennoch strukturelle Parallelen zu der von Deleuze beschriebenen Überwindung des ödipalen Vaters auf. Mark Thompson beschreibt S/M im Vorwort seiner Essaysammlung *Leatherfolk* als therapeutisch: „S/M play is about healing the wounds that keep us from fully living“.<sup>43</sup> Die Misshandlungen, die Männer und Frauen meist sogar unbewusst durch eine patriarchalisch repressive Gesellschaft erfahren hätten, würden im Machtspiel neu erfahrbar, und durch die bewusste Entscheidung zur Unterwerfung könne die Ohnmacht des Opfers in ein neues, reicheres Selbstempfinden überführt werden. Auch von einer spirituellen Dimension im S/M ist die Rede, von mythischen und archetypischen Erfahrungen.<sup>44</sup>

Solche Behauptungen bleiben insbesondere von Seiten feministischer TheoretikerInnen nicht unbestritten. Insbesondere aus dem Umfeld der PorNO-Bewegung wurden Anfang der 1980er-Jahre gegen S/M-praktizierende Frauen der Vorwurf formuliert, mit Vergewaltigern und Unterdrückern zu kollaborieren. Streitpunkt zwischen GegnerInnen und BefürworterInnen ist dabei nicht, ob die patriarchale Unterdrückung abzulehnen sei – die Forderungen nach deren Abschaffung wird von beiden Seiten bekräftigt –, sondern das Verhältnis zwischen privater erotischer Phantasie und gesellschaftlicher Öffentlichkeit. Während die S/M-GegnerInnen von einer Art ‚Missbildung‘ der Sexualität durch gesellschaftliche Machtverteilungen ausgehen, die es nötig mache, die eigenen

---

<sup>43</sup> Mark Thompson, *Leatherfolk: radical sex, people, politics, and practice* (Boston: Alyson, 1991). xvii.

<sup>44</sup> Rund ein Drittel der Beiträge in *Leatherfolk* ist diesem Thema gewidmet. Auch hier überwiegt die Vorstellung von den ‚therapeutischen‘ Qualitäten von S/M. So sieht sich die Domina Dianna Vesta, die sich von ihren Sklaven als Göttin verehren lässt, ihre Aufgabe vor allem als Heilerin. „Has not the patriarchy created enough barriers and imbalances within our world? I want to heal and women can heal in many ways.“ Thompson, 275.

Wünsche und Begehren stets kritisch zu hinterfragen,<sup>45</sup> fordern S/M-AktivistInnen wie Pat Califia, die Anerkennung von S/M als einem privaten, konsensuellen Spiel zwischen Erwachsenen, das in keinem Abbildungsverhältnis zu gesellschaftlichen Realitäten steht.<sup>46</sup>

Die literatur- und kulturwissenschaftlichen Vertreter der ‚Masochismus-Sympathisanten‘ argumentieren weitgehend in – wenn auch gegen den Strich gewendeten – psychoanalytischen Begriffen. Leo Bersani beispielsweise folgt zunächst Freuds Überlegungen zu einem primären Masochismus, identifiziert diesen aber mit einer als grundsätzlich unsozial verstandenen menschlichen Sexualität überhaupt.<sup>47</sup> Kontrolliert ausgelebter Sadomasochismus könne daher auch als soziale Hygiene und Strategie zur Gewaltvermeidung aufgefasst werden.<sup>48</sup>

---

<sup>45</sup> Eine reflektiertere Version dieser These finden wir einem frühen Essay von Judith Butler. „There is no immediate access to power-free sexuality just as there is no full-scale escape from our historical situation and the legacy of domination that has become ours. Not that we are determined by this legacy, but that it forms the basis for our own constant struggle and task. It is what we must recognize, live through, AND overcome.“ Judith Butler, "Lesbian S & M: The Politics of Dis-illusion," Against Sadomasochism, ed. Robin Ruth Linden et. al (San Francisco: Frog in the Well Press, 1981). 173. Den Vertreterinnen der S/M-Subkultur wirft Sie vor, Sexualität als einen Raum zu konstruieren, der von gesellschaftspolitischen Fragen unberührt sei und daher auch keine entsprechende Verantwortung fordere.

<sup>46</sup> Califia lehnt die These von der gesellschaftlichen Formung von Sexualität nicht ab, fordert aber die Anerkennung von S/M als einer Möglichkeit unter vielen, die auszuüben jeder ein Recht habe. „The S/M subculture is affected by sexism, racism and other fallouts from the system, but the dynamic between a top and a bottom is quite different from the dynamic between men and women, whites and blacks, or upper- and workingclass people. That system is unjust, because it assigns privileges based on race, gender, and social class. During an S/M-encounter, roles are acquired and used in very different ways. [...] If you don't like being a top or a bottom, you switch your keys. Try doing that with your biological sex or your race or your socioeconomic status.“ Pat Califia, "Feminism and Sadomasochism (1980)," Public Sex (San Francisco: Cleis Press, 1994). 169.

<sup>47</sup> Cf. Leo Bersani, The Freudian Body. Psychoanalysis and Art. (New York: Columbia University Press, 1986). 54-66.

<sup>48</sup> „If sexuality is socially dysfunctional in that it brings people together only to plunge them into a self-shattering and solipsistic *jouissance* that drives them apart, it could also be thought of as our primary hygienic practice of nonviolence.“ Leo Bersani, "Is the Rectum a Grave?," Aids: Cultural Analysis, Cultural Activism, ed. Douglas Crimp (Boston: MIT Press, 1988).

Kritisch, aber mit großer Sympathie setzt sich Kaja Silverman mit Deleuzes Essay auseinander. Sie warnt davor, die ‚utopischen‘ Interpretationen des Masochismus zu wörtlich zu nehmen. „Deleuze does in fact claim that masochism has nothing to do with the father, he obviously knows full well that this is not the case.“<sup>49</sup> Seine Rede von der ‚Vertreibung des Vaters‘ müsse vielmehr als ein ‚auslöschendes Überschreiben‘ (erasing *écriture*)<sup>50</sup> der Vaterthematik innerhalb einer ödipal bestimmten Vorstellungswelt verstanden werden. Masochismus, so stellt Silverman fest, werde nicht nur in der Psychoanalyse als typisches, teilweise sogar natürliches weibliches Verhalten aufgefasst. Gerade wegen dieser problematischen Zuschreibung stelle der männliche Masochismus eine Überschreitung der gegebenen Geschlechterordnung dar. Anders als Deleuze geht sie davon aus, dass die Strafe im Masochismus von Seiten der väterlichen Ordnung erfolgt. Diese könne dem Masochisten aber nichts mehr anhaben, da er es verstünde Schmerz in Lust zu verwandeln. Statt der Identifikation mit dem Vater wähle der Masochist die Mutter zu seinem Ich-Ideal.<sup>51</sup>

Von einer solchen „père-version of exemplary male subjectivity“<sup>52</sup> wollen die Kritiker Sacher-Masochs nichts wissen. Der Triumph des Masochisten, so ist hier immer wieder zu lesen, sei letztendlich der eines sich am Ende des neunzehnten Jahrhunderts in der Krise befindlichen bürgerlichen, männlichen, weißen Subjekts. Die Frau werde dämonisiert, in die Rolle des ‚bösen Weibes‘ gedrängt, um sie auf diese Weise für den sich

---

<sup>49</sup> Kaja Silverman, "Masochism and Male Subjectivity," *Male Trouble*, eds. Constance Penley and Sharon Willis, camera obscura (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993). 56.

<sup>50</sup> Ibid. 57.

<sup>51</sup> „The male masochist prefers the masquerade of womanliness to the parade of virility, and he becomes what he displays himself as being. And although it he seems to subordinate himself to the law of the father, that is only because he knows how to transform punishment into pleasure, and severity into bliss.“ Ibid. 62.

<sup>52</sup> Ibid. 57.

zum Schein unterwerfenden Mann kontrollierbar zu machen.<sup>53</sup> Albrecht Koschorke bemerkt dazu:

Die Flucht nach vorne gelingt durch das Ausspielen dessen, was geflohen wird. Der Masochismus ist insofern nur die konsequente Fortführung einer alten patriarchalischen Praxis, die Frau als Projektiv der männlichen Phantasie zu benutzen. Er befriedigt ein Bedürfnis nach Seelenhygiene, indem er die im Innern herumgespensternden Ängste nach außen verlegt.<sup>54</sup>

Selbst diese ‚therapeutische‘ Funktion des Masochismus wird durch Koschorke wieder relativiert. Letztendlich habe Sacher-Masoch die vermeintliche Perversität lediglich dazu benutzt, seiner „ansonsten jederzeit von Belanglosigkeit bedrohten Novellistik“<sup>55</sup> eine forcierte Exzentrizität zu verleihen. Seine Perversität ist für Koschorke kaum mehr als die auf Bekanntheit zielende ‚Masche‘ eines im Wesentlichen mit der viktorianischen Sexualrepression konformen „Epigonen der breitesten Geistesrichtung seiner Zeit.“<sup>56</sup> Gemeint ist damit nicht nur die Dämonisierung der Frau, sondern

---

<sup>53</sup> Cf. Rita Felski, "The Counterdiscourse of the Feminine in Three Texts by Wilde, Huysmans, and Sacher-Masoch," *PMLA* 106.5 (1991). „The demonic femme fatale of the late-nineteenth century cultural imagination is revealed as a projection of male fantasy; the writer’s identification with the ‚deviant woman‘ denies her identity and agency in the very process of idealizing her.“ (1104) Bram Dijkstra zeichnet das noch düstere Bild eines protofaschistischen Masochismus: „It was not at all a backhanded compliment to woman’s power over him; it was rather the creation of a surrogate master who could be sacrificed—indeed, destroyed, if necessary—once the true masculine, the true ‚Aryan‘ master-slave bond of collaboration in man’s depredation of the ‚inferior species‘ of being had established itself.“ Bram Dijkstra, *Idols of Perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture* (New York: Oxford University Press, 1986). 374.

<sup>54</sup> Koschorke, 87.

<sup>55</sup> *Ibid.* 106.

<sup>56</sup> *Ibid.* 115.

auch der ‚Salon-Pessimismus‘, den Sacher-Masoch als philosophische Tiefe für sich in Anspruch nehme.

Etwas gnädiger geht Michael Gratzke in seiner sehr umfassenden Studie *Liebesleid und Textlust*<sup>57</sup> mit Sacher-Masoch ins Gericht. Ziel seiner Untersuchung sei es, Sacher-Masochs Novellen an einen „literarischen Liebesdiskurs“ wieder anzuschließen, „von dem sie durch die sexual- und literaturwissenschaftliche Forschung abgetrennt wurde“.<sup>58</sup> Dazu bringt er die in der *Venus im Pelz* verhandelte Thematik in Zusammenhang unter anderem mit Goethes *Werther*, Eichendorffs *Marmorbild* und Kleists *Verlobung auf St. Domingo*. Auch Gratzke zweifelt an der Originalität Sacher-Masochs: „Eine masochistische Ästhetik hat der Autor nicht erfunden. Er hat lediglich die ‚masochistische Imagination‘ der Literatur vor ihm in ein relativ geschlossenes Werk verdichtet.“<sup>59</sup> Den Masochismus versteht Gratzke als „ein System zum Ausschluß von Liebesrisiko [...], das das bürgerliche, männliche, weiße Subjekt schützt.“<sup>60</sup> Die Gefahr des Selbstverlustes in der Liebe, Ausbrüche von Gewalt, den schmerzhaften Verlust des Liebesobjekts – all diese Risiken der Liebe, von denen bereits Goethe und Kleist zu berichten wissen, versuche der Masochist auszuschließen, indem er sie in ein kontrollierbares (literarisches) System einbinde.<sup>61</sup>

Die tendenziell negativen Bewertungen Sacher-Masochs beziehen wesentliche Anteile ihrer argumentativen Stärke aus der Rückanbindung des Autors an historische Diskurse. Zweifellos ist die Thematik des genussvoll im

---

<sup>57</sup> Michael Gratzke, Liebeschmerz und Textlust. Figuren der Liebe und des Masochismus in der Literatur (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2000).

<sup>58</sup> Ibid. 9.

<sup>59</sup> Ibid. 54.

<sup>60</sup> Ibid. 10.

<sup>61</sup> Die These von der Risikovermeidung im Masochismus findet sich in Ansätzen bereits bei Koschorke und in den Schriften der Psychoanalytikerin Karen Horney. Cf. Karen Horney, New Ways in Psychoanalysis (New York: Norton, 1939). 246-75.

Liebesleid schwelgenden Jünglings keine Innovation Sacher-Masochs – man denke hier nur an die Rituale der Minne –, auch geht es ihm in der Unterwerfung unter die Knute des ‚grausamen Weibes‘ sicher nicht um die Propagierung der Frauenemanzipation. Suzanne Stewart bemerkt zurecht, dass die Subversivität, die der Masochismus zu Sacher-Masochs Zeiten im Zusammenhang mit den Werten der liberalen, bürgerlichen Gesellschaft bedeutet haben mag, durch den Ausschluss der Frau erkaufte wurde.<sup>62</sup> Wer trotz dieser Evidenzen im Masochismus noch ein subversives Potential, in Sacher-Masoch den Schöpfer neuer Subjektivitäts- und Ästhetikkonzepte sieht, setzt sich schlimmstenfalls dem Vorwurf des Reaktionären, bestenfalls dem der Naivität aus. Michael Gratzke merkt an,

dass diese hochgebildeten Versuche ein revolutionäres sexuelles Subjekt zu schaffen, nicht einer gewissen Komik entbehren. Zum einen ergehen sich die Diskussionen in Scharmützeln, welches Subjekt denn das am meisten avantgardistische sei, zum anderen schreiben die Autorinnen und Autoren so, als habe Foucault niemals die Repressionshypothese widerlegt. Es gibt keine Befreiung der oder durch die Sexualität.<sup>63</sup>

Neben einem hohen Maß an Arroganz – kann man sich wirklich anmaßen zu beurteilen, ob, das was in der S/M-Subkultur als befreiend erlebt wird, dies

---

<sup>62</sup> Cf. Suzanne R. Stewart, Sublime surrender : male masochism at the fin-de-siècle (Ithaca, London: Cornell University Press, 1998). 14-15: „[S]uch subversions remained politically ambiguous at best, for they were predicated on the silencing of women whose position as victims of a sexual hierarchy had been triumphantly usurped by a male claim to the margin that, once so claimed, became the new center. Male masochism’s staged renunciation of power to the Cruel Woman created what Tania Modleski recently has described as a feminism without woman.“

<sup>63</sup> Gratzke, 82.

tatsächlich ist oder nicht – zeugt diese Äußerung auch von einer reduktionistischen Wiedergabe Foucaults. Im ersten Band seiner Studie *Sexualität und Wahrheit* argumentiert dieser gegen die Vertreter der so genannten ‚sexuellen Revolution‘, dass Sexualität in den letzten dreihundert Jahren keinesfalls unterdrückt wurde. Vielmehr sei sie zum Gegenstand unzähliger institutioneller Diskurse (Strafrecht, Psychiatrie, in gewisser Weise aber auch Literatur) über das bürgerliche Subjekt geworden, die letzteres erst als ein sexuelles konstituiert hätten. Die Proliferation der Perversionen am Ende des neunzehnten Jahrhunderts seien damit nicht Ausdruck eines sich aus den Zwängen der repressiven Sexualmoral des Viktorianismus befreienden Subjekts, sondern vielmehr Zeichen der Ausweitung seiner Klassifizierung, Normierung und Disziplinierung.<sup>64</sup> Sacher-Masochs Einverleibung durch den Diskurs der Psychopathologie kann als beredtes Beispiel für dieses Phänomen verstanden werden. Es gibt keine Sexualität außerhalb des Einflussbereichs der Macht. Diese These Foucaults besagt zunächst einmal nicht mehr, als dass Sexualität in der Moderne diskursiv bestimmt ist. Keineswegs ist dies als eine Repressionshypothese zweiten Grades, im Sinne einer Repression durch den Sex, zu verstehen. Macht wird von Foucault nicht monolithisch in Form eines Staatsapparates oder einer zentralistischen Herrschaft gedacht, sondern als strategisch und relational.<sup>65</sup> David Halperin fasst Foucaults Projekt wie folgt zusammen:

---

<sup>64</sup> „Diese polymorphen Verhaltensweisen sind wirklich aus Körper und Lüsten der Menschen extrahiert worden – oder besser: in ihnen verfestigt, von vielfältigen Machtdispositiven hervorgerufen worden; sie sind ans Licht gezerrt, isoliert, intensiviert und einverleibt worden. Das Anwachsen der Perversionen ist nicht ein moralisierendes Thema, von dem die skrupulösen Geister der Viktorianer besessen gewesen wären. Es ist das wirkliche Produkt des Einwirkens eines Machttyps auf die Körper und ihre Lüste.“ Michel Foucault, Der Wille zum Wissen, *Sexualität und Wahrheit*, vol. 1 (Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1997). 64.

<sup>65</sup> Cf. Gilles Deleuze, Foucault (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1988). 70-94.



By analyzing modern knowledge practices in terms of the strategies of power immanent in them, and by treating ‚sexuality‘ accordingly not as a determinate thing in itself but as a *positivity* produced by those knowledge practices and situated by their epistemic operations in the place of the real, Foucault politicized both truth and the body: he reconstitutes knowledge and sexuality as sites of contestation, thereby opening up new opportunities for both scholarly and political intervention.<sup>66</sup>

In dem Maße, in dem Sexualität und das Wissen über sie entpositiviert werden, können beide in einen Ort des politischen Konflikts überführt werden. Die Kritik an der Repressionshypothese liefert nicht das Programm eines politischen Quietismus – Foucaults eigenes Engagement mag hier als Beleg dienen –, sondern stellt die Auseinandersetzung um die Definitionsmacht über den Sex auf eine neue Grundlage.

Die kritische Haltung, die Halperin für die *gay and lesbian studies* vorschlägt – „a position that is (and always had been) defined wholly relationally, by its distance to and difference from the normative“<sup>67</sup> – soll auch für unsere Untersuchung des Masochismus produktiv gemacht werden. Macht, Unterwerfung und Sexualität sind die zentralen Themen des Masochismus, nicht außerhalb *von* aber auch nicht in Konformität *mit* bestehenden kulturellen Ordnungssystemen. Die Anstrengungen, im Masochismus die radikale Strategie eines ‚avantgardistischen‘ Subjekts zu sehen, mögen ‚naiv‘ oder ‚komisch‘ erscheinen, eine verabsolutierte

---

<sup>66</sup> David M. Halperin, *Saint Foucault. Towards a Gay Hagiography.* (New York, Oxford: Oxford University Press, 1995). 42.

<sup>67</sup> *Ibid.* 61.

Historisierung andererseits läuft Gefahr, ein Phänomen voreilig abzuschließen und zu vereindeutigen, das in seiner Anlage häufig widersprüchlich, ambivalent und für darüber hinausgehende Fragestellungen anschlussfähig bleibt. Solche Festlegungen zu vermeiden ist eines der wesentlichsten Anliegen der vorliegenden Arbeit. Den zahlreichen bestehenden Definitionen des Masochismus werden wir keine weitere hinzufügen, sondern uns mittels der sich aus den jeweiligen Untersuchungskontexten ergebenden perspektivischen Beschreibungen an das Thema annähern. Der Masochismus wird dabei als Phänomen mit einem gewissen Störpotential im Bezug auf politisch und ästhetisch fassbare Normbegriffe verstanden. Die Differenzen und Übereinstimmungen mit diesen gilt es herauszuarbeiten und zu kontextualisieren. Die beiden folgenden Fragen werden dabei als ein erster Ausgangspunkt gewählt: Mit was für einer Art von Subjekt haben wir es bei dem sich so willig Unterwerfenden zu tun, und wie können wir seine Phantasien und Inszenierungsstrategien in politischen und ästhetischen Begriffen beschreiben? Die genannten historischen und literaturwissenschaftlichen Perspektiven werden einbezogen, wenn nötig ergänzt und an einigen Stellen zugunsten eines systematischeren Ansatzes zurückgestellt. Erweitert werden soll vor allem die Perspektive auf Themenbereiche, die nur selten oder gar nicht im Zusammenhang mit dem Masochismus diskutiert werden. Dazu gehören unter anderem das Verhältnis zwischen Bekenntnisdiskurs und Subjektconstitution, Überlegungen zu einer nicht am Modell der Schöpferkunst orientierten Ästhetik und der Status der masochistischen Gewalt im Theater der Avantgarden. Während Sacher-Masoch im ursprünglichen Plan zum *Vermächtnis Kains* seine Sicht zu den Problemen der Liebe, des Eigentums, der Arbeit, des Staates, des Krieges und

des Todes darzulegen suchte, wollen wir uns auf die Bereiche Politik und Ästhetik beschränken. Die vorliegende Arbeit gliedert sich damit in zwei Hauptteile mit je drei Unterkapiteln, die im Folgenden kurz umrissen werden sollen.

Ausgangspunkt der Überlegungen zu den politischen Dimensionen des Masochismus ist das von Hegel in der *Phänomenologie des Geistes* beschriebene dialektische Verhältnis zwischen Herr und Knecht. Der Gegenstand wurde gewählt, weil Hegel hier programmatisch ein Modell der Werdung des modernen bürgerlichen Subjekts vorgibt, dessen mythische Qualität, so eine These des Kapitels, bis heute nachwirkt. Wer Subjekt sein will, muss die Angst vor dem Herrn gespürt und sich ihm unterworfen haben. In ausführlichen Lektüren zu Hegel, Sartre und Deleuze gehen wir der Frage nach, wie vor diesem Hintergrund die lustvolle Unterwerfung des Masochisten zu verstehen ist. Bereits hier deutet sich eine Struktur an, die wir in den folgenden Kapiteln weiterverfolgen werden: Der Masochist gestaltet im abgesicherten Raum seiner Phantasie bzw. der mit seiner Domina hergestellten Inszenierung den Mythos der Subjektwerdung in einer Weise um, in der nicht mehr der Vater/Herr, sondern er Autor seiner selbst wird.

Das zweite Kapitel stellt dieses Modell in den Zusammenhang historischer, von Sacher-Masoch beschriebener Herrschaftsverhältnisse. Seine geschichtswissenschaftlichen Arbeiten werden erstmals genauer untersucht und zur zeitgenössischen Realismusdebatte und seinen späteren Novellen über Katharina II. in Bezug gesetzt. Die ‚Grausamkeit‘ der russischen Herrscherin ist ein wiederkehrendes Motiv bei Sacher-Masoch, sie dient ihm als Projektionsfläche, aber auch zur Exemplifizierung jener List, die Reik als Merkmal des Masochismus beschrieben hat. Den Abschluss des Kapitels

bildet eine Diskussion eines neueren Beispiels der Verwendung des Masochismus als politische Strategie: David Finchs Film *Fight Club* wird auf die Konsequenzen der ‚masochistischen List‘ hin befragt.

Das nächste, den masochistischen Bekenntnissen gewidmete Kapitel greift die in den beiden vorangegangenen Kapiteln entwickelte Spannung zwischen Modellen der Subjektkonstitution und dem Masochismus auf und nimmt Bezug auf unsere Diskussion der Foucault'schen Kritik an der Repressionshypothese. Wenn, wie Foucault gezeigt hat, der Zwang zum bekenntnishaften Reden über die Perversion wesentlich zu den Mechanismen ihrer Disziplinierung gehört, welche Art von Bekenntnis können wir dann von jemanden erwarten, der vorgibt, Genuss an der Disziplinierung zu empfinden? Drei thematisch ähnlich gelagerte Episoden in den Bekenntnissen von Jean Jacques Rousseau, Sacher-Masoch und Eve Kosofsky Sedgwick werden auf diese Frage hin untersucht und die unterschiedlichen Modi der jeweiligen Geständnissituation herausgearbeitet. Die Reflektionen über die Rolle von visueller Repräsentation und Performativität in Kosofsky Sedgwicks ‚produktivem‘ Bekenntnis bereiten thematisch auf den zweiten Hauptteil der Arbeit vor.

In diesem gehen wird der Frage nach, wie die Phantasie und der Inszenierungscharakter im Masochismus unter ästhetischen Gesichtspunkten beschrieben werden kann. Ausgehend von der Selbsteinschätzung des Protagonisten der *Venus im Pelz* – er versteht sich als Dilettant in der Kunst und in der Liebe –, wird die masochistische Ästhetik in Absetzung zu klassischen Begriffen der Schöpferkunst beschrieben. Die Parallelen zwischen dem Gegensatzpaar Dilettantismus/Meisterschaft und den psychoanalytischen Begriffen Perversion /Sublimierung werden

herausgearbeitet. Aus der feministischen Kritik einer am Modell des Schöpfervaters angelehnten Ästhetik entwickeln wir eine Bestimmung der masochistischen Kunst, die in den Kapiteln 5 und 6 am konkreten Beispiel nachvollzogen wird.

Die ‚grausame Frau‘ erscheint in der Sacher-Masoch’schen Phantasie zunächst als Bild, bzw. als Kopie von Gemälden der klassischen Malerei. Nachdem wir uns zunächst mit der feministischen Kritik an den masochistischen Frauenbildern auseinandersetzen und diese auf bisher nicht in diesem Zusammenhang diskutierte Novellen Sacher-Masochs ausweiten, legen wir im zweiten Abschnitt des Kapitels das Augenmerk auf die zur Anwendung kommenden Verfahren der ‚gebildeten Leidenschaft‘. Diese werden durch zwei Formen der Aneignung beschrieben, wobei die erste eine physische Aneignung der Gemälde als Kopie, Reproduktion und Fälschung bezeichnet, während die zweite unter Bezug auf Techniken und Theorien der Dekadenz und der Avantgarde als eine spezifische Neubesetzung bestehender Bedeutungsmuster verstanden wird. Diese Bildaneignungen haben jedoch nur vorbereitenden Charakter. Die Venus muss ähnlich wie Galathea zum Leben erweckt werden, damit sie ihre Rolle in der masochistischen Inszenierung ausfüllen kann.

Die theatralen Aspekte und Kontexte dieser Inszenierung sind Gegenstand des letzten Kapitels. Ausgehend von Nietzsches *Geburt der Tragödie* verfolgen wir die wechselseitige Entgrenzung und Begrenzung im Masochismus anhand von konzeptuellen Entwürfen für ein ‚grausames‘, rituelles Theater, wie es mit Bezug auf den Masochismus von Rafael Cansinos-Assens, Herman Nitsch und anderen entwickelt wurde. Die ‚abgründige‘ Körpererfahrung, von der bei diesen Formen des Theaters und auch der

inszenierten Gewalt im Masochismus die Rede ist, wird im Zusammenhang mit religiös motivierten Ritualen kritisch hinterfragt.

## **I. Der Masochist als politisches Wesen**

## 1. Hegel und die Masochisten.

### Variationen der Herr-Knecht-Dialektik

Ich hatte lebenswürdige Gesellschaft. Mir gegenüber an dem massiven Renaissancekamin saß Venus, aber nicht etwa eine Dame der Halbwelt, die unter diesem Namen Krieg führte gegen das feindliche Geschlecht, gleich Mademoiselle Cleopatra, sondern die wahrhafte Liebesgöttin.<sup>68</sup>

Wir befinden uns in einem Traum, genauer: dem Traum des Erzählers der *Venus im Pelz*. Keiner dem anderen Geschlecht feindlich gesinnten Dame der Halbwelt sieht er sich hier gegenüber, Venus selbst hat sich aus ihrem Exil im Berg aufgemacht. Die Reise in den kalten rationalen Norden hat sie dabei nicht unbeschadet überstanden. Ihr Körper ist zu kaltem Marmor erstarrt, und sie blickt mit toten Augen auf den Erzähler. Die römische Liebesgöttin tritt nur noch als unheimliche Wiedergängerin in Erscheinung, die aus ihrer Verbannung den Lauf der modernen Welt und besonders das Verhältnis zwischen den Geschlechtern beobachtet hat. Während sie als Vertreterin vorchristlicher Moral die freie Liebe der Antike lobt und die Neuzeit für das Leid in Liebesdingen verantwortlich macht, besteht der Erzähler auf der Existenz eines grundsätzlichen, transhistorischen und transkulturellen Konflikts zwischen Mann und Frau.

---

<sup>68</sup> Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*. 9.



Sie können doch nicht leugnen, daß Mann und Weib in Ihrer heiteren sonnigen Welt ebenso gut wie in unserer nebligen, von Natur Feinde sind, daß die Liebe für die kurze Zeit zu einem einzigen Wesen vereint, das nur eines Gedankens, einer Empfindung, eines Willens fähig ist, um sie dann doch noch mehr zu entzweien, und – nun Sie wissen es besser als ich – wer dann nicht zu unterjochen versteht, wird nur zu rasch den Fuß des anderen auf seinem Nacken fühlen –

Dem offenbar zustimmend, fügt die kalte Venus hinzu: „Und zwar in der Regel der Mann den Fuß des Weibes.“<sup>69</sup> Statt des marmornen Fußes der Liebesgöttin spürt der einem solchen Schicksal nicht unbedingt abgeneigte Erzähler die Hand ‚seines‘ Kosaken, die ihn unsanft in die Wirklichkeit zurückholt:

Eine Schande in Kleidern einzuschlafen und noch dazu bei einem Buche, er putzte die heruntergebrannten Kerzen und hob den Band auf, der meiner Hand entsunken war, bei einem Buche von – er schlug den Deckel auf, von Hegel – dabei ist es höchste Zeit zu Herrn Severin zu fahren, der uns zum Tee erwartet.<sup>70</sup>

Der sperrige Stil der Hegel'schen Prosa mag viele seiner Leser in einen mehr oder weniger erholsamen Tiefschlaf versetzt haben, selten sind dabei jedoch so eindruckliche Träume hervorgegangen. Der Name Hegel – der Titel des Buch bleibt ungenannt – mag, wie Albrecht Koschorke schreibt, an dieser

---

<sup>69</sup> Sacher-Masoch. *Venus im Pelz*. 11.

<sup>70</sup> *Ibid.* 13.

Stelle vor allem Zeichen der bildungsbürgerlichen Präentionen des Autors sein. „We ought not overestimate either Sacher-Masoch’s philosophical education or the richness of his work’s allusions.”<sup>71</sup> Tatsächlich zeichnet sich die *Venus im Pelz* durch eine Fülle von Verweisen auf Werke des bildungsbürgerlichen Kanons aus, deren Gehalt und Bedeutung an jeweils gegebener Stelle zumindest nicht unproblematisch ist.<sup>72</sup> Dennoch drängt sich bei der Erwähnung Hegels im Kontext mit einer Diskussion von Herrschaft und Sklaverei – auch wenn diese ‚nur‘ das Verhältnis zwischen den Geschlechtern berührt – ein Zusammenhang mit dem berühmten Kapitel zum dialektischen Verhältnis zwischen Herr und Knecht aus der *Phänomenologie des Geistes* auf. Auch Koschorke gibt zu bedenken, dass wenigstens eine popularisierte Form des Textes in den assoziativen Horizont Sacher-Masochs gelangt sein mag, und die *Venus im Pelz* möglicherweise sogar als eine Art Gegenkommentar zur idealistischen Dialektik gelesen werden könne.<sup>73</sup> Selbst wenn anzunehmen ist, dass Sacher-Masochs Ambitionen an dieser Stelle niedriger anzusiedeln sind, legt der Gegenstand selbst eine gemeinsame Lektüre beider Autoren nahe, sind doch in beiden Fällen Begehren, Unterwerfung, Herrschaft und Sklaverei zentrale Begriffe in einer Auseinandersetzung um die grundlegenden Bedingungen der Intersubjektivität. Diese werden – insofern ist auch Hegels Text eine gewisse literarische Qualität eigen – von beiden Autoren nicht abstrakt, sondern in Form eines dramatisierten Konflikts entwickelt, der als eine Art Archetyp ihrer jeweiligen Auffassungen von sozialer Wirklichkeit fungiert.

---

<sup>71</sup> Albrecht Koschorke, "Mastery and Slavery: A Masochist Falls Asleep Reading Hegel," *MIn* 116.3 (2001). 554.

<sup>72</sup> Siehe dazu Kapitel 5.

<sup>73</sup> Koschorke. „Mastery“. 555.

Einen ersten, wenngleich problematischen Ansatz in der Frage nach dem Verhältnis zwischen Hegels Dialektik und Sacher-Masochs Geschichte der erotischen Unterwerfung liefert der durch die Lektüre inspirierte Traum des Erzählers. Peter Deutschmann fragt in diesem Zusammenhang:

„Entspricht nun der Traum der Hegellektüre, d.h. ist das ungenannt bleibende Buch von Hegel der ‚Tagesrest‘, der im Traum seine Fortsetzung findet, oder ist der Traum das Gegenteil dessen, was Hegel schreibt, gleichsam eine Wunscherfüllung im Gegensatz zur Realität der Lektüre?“<sup>74</sup> Deutschmann versteht in dieser Ambivalenz von Abbild und Gegenbild den Traum entweder als Illustration des Hegelschen Gedankens oder als Flucht vor der Realität seiner Erkenntnisse. Eine weitere, von Deutschmann nicht beachtete Möglichkeit der Lektüre drängt sich auf: Lässt sich die Traumarbeit selbst nicht als Perversion verstehen, die sich des kohärenten, in sich geschlossenen Systems Hegels bedient, um dieses dann durch eine Reihe von Inversionen, Assoziationen und Verdrehungen in einer Weise zu entstellen, die über das dialektische Verhältnis von Bild und Gegenbild hinausweist? Zu fragen wäre dann nicht nur, wie die von Sacher-Masoch beschriebene Unterwürfigkeit seiner Helden im Verhältnis zu gesellschaftlichen Machtverteilungen und bis heute in der Diskussion stehenden Annahmen über die Konstitution von Subjektivität zu verorten sind, sondern auch ob und inwiefern die ‚verschlagene Lust‘ in eine zu Hegels knechtisch vermitteltem Bewusstsein alternative Richtung zu weisen im Stande ist. Vor der Diskussion solcher alternativer Lesarten ist jedoch zunächst zu bestimmen, inwiefern die Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft als zentral für den hier zugrunde

---

<sup>74</sup> Peter Deutschmann, "Die Wahrheit der Gewißheit des Masochisten, Sacher-Masoch mit Hegel und Lacan," Leopold von Sacher-Masoch, eds. Ingrid Spörk and Alexandra Strohmaier (Graz, Wien: Literaturverlag Droschl, 2002). 123.

gelegten Subjektbegriff verstanden werden kann. Grundlage dabei ist neben den relevanten Passagen der *Phänomenologie* die Interpretation Alexandre Kojèves, die bis in die gegenwärtige Hegelrezeption hinein entscheidende Impulse geliefert hat.

### 1.1. Von sinnlicher Gewissheit zum Selbstbewusstsein

Wenn Kojève in seinen in den 1930er Jahren gehaltenen Vorlesungen zur *Phänomenologie* das im vierten Kapitel dargelegte Verhältnis zwischen Herr und Knecht als den eigentlichen Kern des Textes versteht, folgt er dabei einer marxistischen Hegelrezeption, in der sich mit der Figur des Knechtes die Hoffnung auf eine Aufhebung der gesellschaftlichen Klassenunterschiede verbindet. Der Konflikt zwischen den beiden sich entwickelnden Selbstbewußtseinen selbst wird in der *Phänomenologie* als eine logische Notwendigkeit präsentiert, der laut Kojève vier Prämissen zugrunde liegen.

1. die Existenz der Offenbarung des Daseienden durch das Wort, 2. die Existenz der Begierde, die ein das Daseiende negierendes, verwandelndes Tun hervorbringt, 3. die Existenz mehrerer Begierden, die sich gegenseitig begehren können, und 4. die Existenz der Möglichkeit eines Unterschiedes zwischen den Begierden der (zukünftigen) Herren und der (zukünftigen) Knechte.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> Alexandre Kojève, Hegel. Kommentar zur Phänomenologie des Geistes (Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1975). 61.

Diese vier Vorannahmen spiegeln in konzentrierter Form bereits den gesamten Entwicklungsgang zum Selbstbewusstsein wieder. Sie zeigen jedoch auch, in welcher Weise die von Hegel als solche präsentierte Zwangsläufigkeit in der Abfolge der einzelnen Entwicklungsschritte abhängig ist von solchen nicht weiter hinterfragbaren Grundannahmen. Hinzuzufügen ist den Ausführungen Kojèves noch der wesentliche Begriff bzw. das Kriterium der ‚Selbstständigkeit‘, das als Ziel bzw. Antrieb für die Entwicklung zum Selbstbewusstsein von entscheidender Bedeutung ist.

Zum Beginn seines Werdens verfügt das einfache Bewusstsein lediglich über eine sinnliche Gewissheit seiner selbst und der es umgebenden Objekte: ‚Ich bin hier und der Gegenstand ist dort‘. Aus dieser einfachen Gegenüberstellung erhält das Bewusstsein eine erste Vorstellung seiner selbst: ‚Ich bin nicht der Gegenstand‘. Diese erste Differenzierung genügt jedoch nicht dem Anspruch der Selbstständigkeit, da das, was Ich ist, so nur in Absetzung und damit in Abhängigkeit vom Gegenstand definiert werden kann. Das Bewusstsein ist gespalten zwischen seinem Sein hier und dem es konstituierenden Gegenstand dort. Um diese Spaltung aufzuheben, versucht es sich den Gegenstand negierend einzuverleiben und so seine Ganzheit wiederherzustellen. Diese zerstörerische Negation bezeichnet Hegel als Begierde. „Der Nichtigkeit dieses Anderen gewiß, setzt es *für sich* dieselbe als Wahrheit, vernichtet den selbstständigen Gegenstand und gibt sich dadurch die Gewissheit seiner selbst als *wahre* Gewißheit.“<sup>76</sup>

Aus dieser Konstellation resultiert das Problem, dass mit dem Gegenstand auch die Bestätigung des Selbstbewusstseins verschwindet, und es diesen darum immer wieder neu erzeugen muss. Eine beständigere

---

<sup>76</sup> G.W.F. Hegel, Phänomenologie des Geistes (Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1986). 143.

Bestätigung des Ichs ist gefordert, die das Selbstbewusstsein nun in einem ersten intersubjektiven Kontakt mit einem anderen Selbstbewusstsein findet. Auch hier begegnen sich beide zunächst im negierenden Modus der Begierde. Der Wunsch nach Rückbestätigung der eigenen Selbstständigkeit äußert sich als eine Forderung nach Anerkennung. Es entsteht ein mörderischer Kampf, in dem ein Selbstbewusstsein um seiner Bestätigung willen das jeweils andere zu vernichten sucht. „Sie müssen in den Kampf gehen, denn sie müssen die Gewißheit ihrer selbst, für sich zu sein, zur Wahrheit an dem Anderen, und an ihnen selbst erheben.“<sup>77</sup> Dieser Kampf um Leben und Tod führt zu dem gleichen Problem wie auch die Begierde nach dem Gegenstand; zwar wird der Andere in seiner Selbstständigkeit vernichtet und damit das, was an ihm dem Ich angehörte wieder zurückgeholt, es verschwindet mit ihm aber auch die anerkennende Instanz. Da es sich hier um ein Verhältnis zwischen zwei gleichermaßen selbstständigen Akteuren handelt, gilt die gleiche Struktur auch aus der Perspektive des Anderen. Dies führt dazu, dass zwar beide Seiten formal ihre Selbstständigkeit wiedererlangen, im Kampf darum jedoch ihr Leben und damit die Grundlage des Bewusstseins überhaupt verlieren.

Im Kampf um Anerkennung negieren sie dabei nicht nur die physische Präsenz des jeweils anderen, sondern, indem sie ihr Leben riskieren, auch ihre eigene. Hegel löst die beiden Kontrahenten aus dieser Aporie, indem er eine Alternative zur negierenden Begierde einführt. Einer der beiden Akteure handelt im bereits beschriebenen Modus der Begierde und riskiert dabei um der Anerkennung willen sein Leben. Der andere schreckt vor dieser letzten Konsequenz zurück und entscheidet sich um den Preis seiner Unterwerfung dafür, nicht vollständig zu negieren und damit sein physisches Leben zu

---

<sup>77</sup> Ibid. 149.

retten. „Beide Momente sind wesentlich [...] sie sind als zwei entgegengesetzte Gestalten des Bewußtseins; die eine das selbstständige, welchem das Fürsichsein, die andere das unselbstständige, dem das Leben oder das Sein für ein Anderes das Wesen ist; jenes ist der Herr, dies der Knecht.“<sup>78</sup> Indem der Knecht sein Leben rettet, beweist er seine Unselbstständigkeit gegenüber der Welt des physischen Dinges, er kann es nicht völlig negieren – „er *bearbeitet* es nur“<sup>79</sup> – während der Herr durch die Arbeit des Knechts in den reinen Genuss der gegenständlichen Welt kommt, ohne sich mit deren selbstständiger Seite auseinandersetzen zu müssen.

Während Hegel bis zu diesem Punkt in der *Phänomenologie* ausschließlich mit Abstrakta, wie sinnlicher Gewissheit, Selbstständigkeit, Bewusstsein etc., arbeitet, erscheinen an dieser Stelle mit Herr, Knecht und Arbeit Begriffe, die von Kojève lebensweltlich und historisch angebunden werden.<sup>80</sup> Der Herr setzt um seiner Selbstständigkeit willen im Krieg buchstäblich das eigene Leben aufs Spiel und unterjocht denjenigen, der um sein Leben zu retten im Kampf aufgibt und damit zum Knecht wird. Dieses Festklammern am Leben ist Zeichen seiner physischen Abhängigkeit von der Welt der Gegenstände (von Nahrungsquellen, vor allem aber der eigenen Körperlichkeit), die er nun nicht mehr zerstört, sondern in einem fortdauernden Prozess bearbeitet. Das Verhältnis entspricht dem der Feudalherrschaft, in der der Herr die Erträge der knechtischen Arbeit genießen kann, ohne unmittelbar die eigene Abhängigkeit von den Gegenständen zu erfahren.

---

<sup>78</sup> Ibid. 150.

<sup>79</sup> Ibid. 151.

<sup>80</sup> Kojève sieht sowohl den Konflikt als auch seine dialektische Aufhebung in der Figur des Knechts im konkreten Zusammenhang der französischen Revolution. „Der Herr ist nur der ‚Katalysator‘ der Geschichte, die durch den Knecht oder den zum Staatsbürger, zum Citoyen gewordenen ehemaligen Knecht verwirklicht, vollendet und ‚offenbart‘ wird.“ Kojève, 65.

Hegel betrachtet noch einmal jede der beiden Seiten des Verhältnisses für sich und folgert, dass bei genauerer Prüfung der Herr sein Ziel der anerkannten Selbstständigkeit nicht erreicht hat. Er bleibt abhängig von der Anerkennung eines anderen, der noch dazu über ein knechtisches, unselbstständiges Bewusstsein verfügt. Daher kann es dem Anspruch des Herrn nach Anerkennung durch ein ihm gleiches, freies Bewusstsein nicht entsprechen. Den Ausweg aus dieser von Kojève als existentiell bezeichneten Sackgasse<sup>81</sup> sieht Hegel nun auf Seiten des Knechts und kehrt dabei noch einmal zu dem Moment der Unterwerfung zurück.

Dies Bewußtsein hat nämlich nicht um dieses oder jenes Angst gehabt, sondern um sein ganzes Wesen; denn es hat die Furcht des Todes, des absoluten Herrn, empfunden. Es ist darin aufgelöst worden, hat durchaus in sich selbst erzittert, und alles Fixe hat an ihm gebebt. Diese reine allgemein Bewegung, das absolute Flüssigwerden alles Bestehens, ist aber das einfache Wesen des Selbstbewußtseins, die absolute Negativität, das reine Fürsichsein, das hiermit an diesem Bewußtsein ist. Dies Moment des reinen Fürsichseins ist auch für es, denn im Herrn ist es ihm sein Gegenstand. Es ist ferner nicht nur diese allgemeine Auflösung überhaupt, sondern im Dienen vollbringt es sie wirklich; es hebt darin in allen einzelnen Momenten seine Abhängigkeit an natürliches Dasein auf und arbeitet dasselbe hinweg.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Ibid. 64.

<sup>82</sup> Ibid. 153.



Der Knecht hebt seine Abhängigkeit vom natürlichen Dasein gleich in zweifacher Weise auf. Zunächst spaltet er sich im Angesicht des Todes für einen kurzen Moment von seiner bislang unreflektierten körperlichen Verfasstheit. In der Möglichkeit seines Todes gerät er außer sich und erkennt alles, was an ihm Leben, d.h. Natur ist als wertvoll und bewahrenswert an. Diese Reflektion führt zu einer Spaltung zwischen Innen- und Außensicht, bzw. zwischen bedrohtem Körper und diesen transzendierendem Geist. In seiner Furcht vor der durch den Herrn stellvertretend verabreichten absoluten Negativität des Todes erfolgt dann eine weitere Spaltung zwischen der unvermittelten Gegenwart des Seins und der auf die Zukunft projizierten Alternative zwischen Leben und Tod. In seiner Entscheidung wählt der Knecht seinen Körper als nunmehr von der Negativität des Todes gezeichneten. Hegel beschreibt diesen Moment als eine Verflüssigung allen Bestehens und suggeriert damit eine vollständige Neuorganisation der Körperlichkeit.

Im bedrohlichen Verhältnis zum Herrn überwindet der Knecht die unmittelbare Anbindung an seinen Körper, im Verhältnis zur Welt der Gegenstände – dies ist die zweite Dimension seiner Knechtschaft – löst er, so Hegel, auch das Problem der Begierde. In der Rettung seines Lebens hat er Zugeständnisse an seine Abhängigkeit von der Natur gemacht. Er hat erfahren, dass er diese nun nicht mehr wie im Modus der Begierde vollständig negieren kann, ohne sein Leben erneut aufs Spiel zu setzen. Indem er das siegreiche Selbstbewusstsein des Herrn jetzt als sein Ideal anerkennt und für ihn negiert, bearbeitet er die Gegenstände, ohne diese vollständig für sich zu negieren. Bedingung dafür ist, wie Kojève argumentiert, jedoch die andauernde Furcht des Knechts vor der tödlichen Macht des Herrn.

Aber diese Furcht ist eine andere als die, die er im Augenblick des Kampfes verspürt hat: die Gefahr ist nicht mehr *unmittelbar*. Der Knecht weiß nur, dass der Herr ihn töten kann; er sieht ihn aber nicht in der Gebärde des Tötens. Anders ausgedrückt: der Knecht, der für den Herrn arbeitet ‚hemmt‘, verdrängt seine Instinkte auf Grund einer *Idee*, eines *Begriffs* [...] und zwar auf Grund einer Idee, auf Grund dessen, was nicht im biologischen Sinne des Wortes *da ist* – der Idee eines *Herrn*, d.h., einer wesentlichen *gesellschaftlichen*, menschlichen, geschichtlichen Vorstellung.<sup>83</sup>

Die andauernde Furcht des Knechts vor der abstrakten Idee des Herrn ist die Bedingung seiner gesellschaftlichen Existenz. Der Herr ist hier nicht mehr in seiner unmittelbaren Konkretheit präsent, sondern wird sprachlich durch einen Begriff repräsentiert. Für Kojève liegt in dieser Bildung des knechtischen Bewusstseins durch den Begriff des Herrn der Ursprung der später durch eine gegenseitige Anerkennung zwischen Herren und Knechten erreichten befreienden Vermittlung des Einzelnen mit dem allgemein Gesellschaftlichen. Für diese das Ende der Geschichte einläutende Befreiung des Einzelnen, in der die Ungleichheit zwischen Herr und Knecht schließlich in gegenseitiger, friedlicher Anerkennung verschwindet, ist die Phase der Unterwerfung und Ausbeutung des Knechts durch den Herrn unbedingt notwendig.

Um innehalten und sich verstehen zu können, muss man befriedigt sein. Das setzt zwar voraus, dass man aufhört Knecht zu sein. Aber

---

<sup>83</sup> Ibid. 66.

man kann nur aufhören, Knecht zu sein, wenn man Knecht gewesen ist. Und weil es nur da einen Knecht gibt, wo es einen Herren gibt, ist die Herrschaft, wenngleich eine Sackgasse, doch ‚gerechtfertigt‘ als notwendige Etappe der geschichtlichen Existenz, die zu Hegels absoluter Wissenschaft führt.<sup>84</sup>

Eine solche Rechtfertigung von Herrschaft und wenn auch nur zeitlich begrenzter Unterdrückung erfordert neben der Akzeptanz der Hegelschen Prämissen ein gehöriges Vertrauen in den dialektischen Verlauf der Geschichte. Polemisch betrachtet, könnte man die hier von Kojève dargelegte Begründung der Notwendigkeit der Knechtschaft auch wie folgt zusammenfassen: Man muss sich zunächst schlagen lassen, um dann a) festzustellen, dass man einen Körper hat und sich b) gemeinsam mit dem Schlagenden darüber zu freuen, wenn der Schmerz nachlässt. Weniger polemisch lautet der Schluss, dass volle Subjektivität nur um den Preis einer vorübergehenden Verletzung der Unmittelbarkeit einer als natürlich verstandenen Selbstgewissheit zu haben ist.

Kojèves Lektüre der *Phänomenologie* und die zentrale Bedeutung, die er darin der Dialektik zwischen Herrschaft und Knechtschaft beimisst, sind nicht unumstritten.<sup>85</sup> So bemüht sich Henning Ottmann um einen Nachweis, dass die Privilegierung des Konflikts und auch dessen Perspektivierung auf die

---

<sup>84</sup> Ibid. 65.

<sup>85</sup> Bruce Baugh argumentiert in seiner Untersuchung *French Hegel* gegen diese zentrale Rolle Kojèves. „The grandiose claim that Kojève effectively initiated an entire generation (Sartre, Merleau-Ponty, Lévis-Strauss, Lacan, Bataille) into the Hegelian mysteries, however, cannot be maintained.“ Baugh, 1. Im Gegensatz zu dem nach Baughs Ansicht für die französische Rezeption überbewerteten Kapitel zum Selbstbewusstsein, sei es vielmehr die von Jean Wahl noch vor Kojève eingeführte Problematik des unglücklichen Bewusstseins gewesen, die den eigentlichen Gegenstand der Diskussionen der Intellektuellen nach dem Krieg bestimmt habe. Cf. Bruce Baugh, *French Hegel: from surrealism to postmodernism* (New York: Routledge, 2003).

Entstehung des modernen Bürgertums von Hegel selbst nicht in dieser Weise angelegt sind. Nicht als ein Gesellschaftsmodell ist die Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft laut Ottmann zu verstehen, sondern als Hegels Version des Topos, „der im modernen Naturrecht als ‚Naturzustand‘ zur Begründung von Recht und Staat angesetzt wird. Dieser Naturzustand hat für Hegel historische Bedeutung; er ist weder mit feudalen, noch mit bürgerlichen Zuständen, sondern allein mit der ‚Sklaverei‘ identisch.“<sup>86</sup> Aus diesem eindeutigen historischen Bezug der Dialektik folgert er, „dass ‚Herrschaft und Knechtschaft‘, Kampf und Gewalt nicht Hegels Legitimationsmodell für Recht und Staat sein können.“<sup>87</sup> Ottmanns Beweisführung implizit ist eine Unterscheidung zwischen einer deskriptiven und einer normativen Funktion des intersubjektiven Konflikts in der Hegelschen Geschichte des Geistes. Es ergibt sich also die Frage, ob die Unterwerfung des Sklaven unter das Recht des Stärkeren lediglich ein in der Moderne überwundenes Frühstadium menschlicher Zivilisation bezeichnet oder tatsächlich als Grundlage für die Organisation des modernen Staats dient. Wir können Ottmann insoweit zustimmen, dass Hegel für die bürgerliche Gesellschaft ein Modell anstrebt, in dem die Vermittlung der individuellen Interessen des Einzelnen mit den

---

<sup>86</sup> Henning Ottmann, "Herr und Knecht bei Hegel. Bemerkungen zu einer missverstandenen Dialektik," *Zeitschrift für philosophische Forschung* 35.3/4 (1981). 368. Inhaltlich ähnlich, wenn auch unter einer anderen Zielsetzung argumentiert Susan Buck Morss, wenn sie die enge historische Anbindung der Dialektik zwischen Herr und Knecht in anhand des Sklavenaufstandes in Haiti nachweist. Ihre Folgerung, nach der das eurozentrische Freiheitstelos nun auch konkret für die postkoloniale Situation zu übertragen ist, entspricht dabei jedoch gerade dem von Ottmann kritisierten marxistischen Hegelverständnis. Cf. Susan Buck-Morss, "Hegel and Haiti," *Critical Inquiry* 26.4 (2000).

<sup>87</sup> Ottmann, 370. Ähnlich argumentiert auch David Duquette, wenn er schreibt: „This scenario of risking life in warfare with one side submitting to forced labor and the other dominant party enjoying the fruits of labor, and the resulting dialectical reversal in the positions of dependence and independence, is only the *beginning* of the exploration of the possibilities of realization of recognition. As such, it cannot serve as any sort of paradigm for reciprocal recognition and reconciliation.“ David Duquette, "The Political Significance of Hegel's Concept of Recognition in the *Phenomenology*," *Bulletin of the Hegel Society of Great Britain* 19.Spring/Summer (1994). 39.

Erfordernissen der Gesellschaft nicht in unmittelbarer Gewaltausübung durch eine Staatsmacht hergestellt wird. Das Moment der knechtischen Unterwerfung ist jedoch nicht lediglich ein in der Geschichte moderner Subjektivität längst überwundener, sondern auch ein psychologischer Entwicklungsschritt in der Genese eines jeden Einzelnen, der im Kontakt mit der Gesellschaft erst zu einem Subjekt wird.<sup>88</sup>

In der einige Jahre nach der *Phänomenologie* geschriebenen *Philosophie des Rechts* findet sich in Hegels Überlegung zur Kindererziehung eine der Unterwerfung des Knechts ähnliche, hier jedoch eindeutig normative Struktur.

[S]ie müssen nicht nur für sich etwas seyn wollen, denn das unsittliche Verhältnis überhaupt ist das Sklavenverhältnis der Kinder. Ein Hauptmotiv der Erziehung ist die Zucht, welche den Sinn hat, den Eigenwillen des Kindes zu brechen, damit das bloß Sinnliche und Natürliche ausgereutet werde.<sup>89</sup>

Frederick Neuhouser weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass die den Kindern anzugedeihende Gewalt keinesfalls als pädagogischer Exzess, sondern als notwendiges Element der Bildung zu verstehen ist.

---

<sup>88</sup> Lydia L. Moland weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass sich auch das einzelne ethische Subjekt bei Hegel erst aus der Gegenüberstellung mit einem Anderen entwickelt und nicht bereits vor seiner Konfrontation mit dem Sozialen vorhanden ist. Cf. Lydia L. Moland, "Fight, Flight or Respect? First Encounters of the Other in Kant and Hegel," *History of Philosophy Quarterly* 19.4 (2002).

<sup>89</sup> G.W.F. Hegel, *Grundlinien der Philosophie des Rechts* (Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1986). §174, Zusatz.

*Bildung* is necessarily involuntary for the further reason that the subjective capacities required for the realization of freedom are for the most part acquired only by experiencing the severity of a disciplinary regimen, such as is to be found in labor (the form distinctive to civil society) or in the subjection to the will of a more powerful other (the basis of discipline in the family).<sup>90</sup>

In seiner Entwicklung zum Staatsbürger wird der Einzelne in seiner ontogenetischen Entwicklung gezwungen, sich noch einmal dem phylogenetischen Prozess der bürgerlichen Gesellschaft zu unterziehen. Das Drama der Subjektwerdung durch Unterwerfung meint hier entgegen Ottmanns These keinen vorgesellschaftlichen Naturzustand mehr, sondern wirkt als Mythos strukturbildend in der Bildung des Einzelnen.<sup>91</sup>

Eignet sich dieser Ursprungsmythos des bürgerlichen Selbstbewusstseins nun in gleicher Weise als Inspiration für Severins lustvolle Unterwerfungsrituale wie die Märtyrerlegenden, die er als Zehnjähriger mit „einem Grauen, das eigentlich Entzücken war“<sup>92</sup> gelesen haben will? Zu

---

<sup>90</sup> Frederick Neuhouser, *Foundations of Hegel's social theory : actualizing freedom* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000). 149. In einer Fußnote zu dieser Beobachtung merkt er an: „In this context it might be helpful to recall the necessary roles played by servitude, fear, and labor in the formation of Geist as related in the Phenomenology of the Spirit. The same idea is expressed in Hegel's remark that Bildung requires the 'seriousness, suffering, patience and labor of the negative'“.

<sup>91</sup> James Ogilvy dient eine psychoanalytisch vermittelte Version der Dialektik zur Bestimmung der Geschlechterdifferenz. „[L]ike the slave who overcomes the disadvantages of the first moment, service in general, by his affirmation of the second moment, formative activity, woman achieves a rediscovery of herself by herself in her rejection of the ideal of independence, an ideal which is sought by the master, symbolized in the myth of autochthony, and ontologically represented as being-in-itself. A woman is free to become a fuller person, not just a fuller woman but a being in and for itself, as soon as she recognizes and acts out her interdependence with the Other. Like labor, motherhood is an excellent occasion, but not a necessary condition, for this coming out.“ James Ogilvy, "Mastery and Sexuality: Hegel's Dialectic in Sartre and Post-Freudian Psychology," *Human Studies* 3 (1980). 216.

<sup>92</sup> Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*, 45.

klären ist also, wie wir den sich allzu willig der Unterwerfung hingebenden Protagonisten der *Venus im Pelz* in Hinblick auf den soeben ausgeführten Bildungsweg verorten können. Für den Fall Severins ist dabei zunächst festzustellen, dass er sich in einer Gesellschaft befindet, in der der Unterschied zwischen Herrschaft und Knechtschaft bereits ausgebildet ist. Er, der Sklave, ist Angehöriger des besitzenden Standes. Die Unterwerfung wird hier also nicht im Zusammenhang ökonomischer Ungleichheiten verstanden. Denn auch als Sohn eines reichen Gutsbesitzers befindet sich Severin nicht in der Position des Hegelschen Herrn. Wie die zahlreichen in seine Reden und Phantasien einfließenden Anspielungen auf den Kanon abendländischer Kultur zeigen, hat er den gesellschaftlich vermittelten Bildungsprozess bereits durchlaufen, d.h. er ist entwicklungspsychologisch bereits Knecht gewesen. Als fertig ausgebildetes Subjekt unterscheidet er sich damit wesentlich von dem sich unterwerfenden Knecht im Hegelschen Konflikt. Wenn die knechtische Unterwerfung der erotischen Stimulanz dienen soll, kann sie dies entweder nur als Wiederholung einer in seiner Entwicklung bereits überwundenen Phase oder – wenn man die Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft als ideologisches Konstrukt versteht – als Reinszenierung eines gesellschaftlich dominanten Mythos. Sein Verhalten jedenfalls ist nur auf den ersten Blick mit der Rolle des Knechts konform: Er unterwirft sich freiwillig, wie er behauptet, sogar noch mit Lust. Gerade diese Lust lässt ihn jedoch immer wieder auf das Moment der Unterwerfung zurückkommen und diese in zahllosen Varianten wiederholen. Hegel sieht für die Unterwerfung des Knechts keinerlei Gefühle der Lust oder des Genusses vor. Im Gegenteil, die Androhung des Todes erzeugt Angst, ein Gefühl, das deutlich als ein zu vermeidendes verstanden wird.

Nun dürfen wir nicht vergessen, dass es sich beim masochistischen Knecht um einen Liebenden handelt. Severin betont ausdrücklich, dass ihn erst die Liebe zum übersinnlichen Märtyrer gemacht hat. Wie wir gesehen haben, spricht Hegel an gegebener Stelle zwar von Begierde, diese wird aber nicht ausdrücklich als Wirkung des Geschlechtlichen aufgefasst, sondern als ein Modus der Negation des Anderen. Müssen wir also davon ausgehen, dass das Verhältnis zwischen zwei Bewusstseinen unter dem Zeichen der Liebe ein grundsätzlich anderes ist, als in dem bisher untersuchten Konflikt zwischen Herr und Knecht?

## 1.2 Das Scheitern des Masochisten

Jean-Paul Sartre hat in *Das Sein und das Nichts* die Liebe und den Masochismus als Formen des konkreten Verhältnisses zum Anderen untersucht.<sup>93</sup> An verschiedenen Stellen bezieht er sich dabei sowohl anerkennend als auch in klarer Distanznahme auf das dialektische Verhältnis zwischen Herr und Knecht. Dabei lobt er zunächst die „geniale Intuition“ Hegels, mit der dieser die das Selbstbewusstsein konstituierende wechselseitige Abhängigkeit zwischen Bewusstseinen erfasst habe. „Ich bin, sagt er, ein Fürsichsein, das nur durch einen Anderen für sich ist. Das heißt also, dass der Andere in mein Inneres eindringt. Er kann nicht angezweifelt werden, ohne dass ich an mir selbst zweifle.“<sup>94</sup> Sogleich bemängelt er jedoch, dass Hegel auf dem „Boden des Idealismus“ stehen bleibe, wenn er versuche, das Verhältnis zum Anderen über den Weg der Erkenntnis zu erfassen.

---

<sup>93</sup> Cf. Jean-Paul Sartre. *Das Sein und das Nichts*. Dritter Teil, I.: „Die erste Haltung gegenüber Anderen: Die Liebe, die Sprache, der Masochismus.“ 638-64.

<sup>94</sup> Ibid. 432.



Deshalb kann das allgemeine Selbstbewußtsein, das sich durch alle diese dialektischen Phasen hindurch zu befreien sucht, nach seinem [Hegels] eigenem Geständnis einer reinen Form gleichgesetzt werden: dem ‚Ich bin Ich‘. [...] Das Ziel des dialektischen Konflikts, das allgemeine Selbstbewußtsein, ist mitten in seinen Wandlungen nicht reicher geworden, es hat sich vielmehr völlig entblößt, es ist nur noch das ‚ich weiß, daß andere mich als sich selbst wissen‘.<sup>95</sup>

Gerade dieser abstrakten Leerformel widerspricht laut Sartre jedoch nicht nur die konkrete individuelle Erfahrung des Seins, das unabhängig von Erkenntnis und vor seinem Erkenntwerden durch Andere existiert.<sup>96</sup> Noch problematischer ist in seinen Augen die von Hegel postulierte Gleichsetzung von Gegenständlichkeit und Leben, die wiederum eine illusorische Trennung zwischen Bewusstsein und Leben impliziert.<sup>97</sup> Bei Hegel verhält sich der Knecht zu seinem Leben wie gegenüber der Welt der Gegenstände, im Moment der Todesangst erkennt er sich als das Objekt, das er selbst ist und gelangt in der Reflektion zu einem Wissen über sich. Gerade eine solche Vergegenständlichung des Selbst ist laut Sartre aber unmöglich.

---

<sup>95</sup> Ibid. 433-34.

<sup>96</sup> Ibid.

<sup>97</sup> Axel Honneth bemerkt zu diesem Einwand Sartres kritisch, dass dieser zu schnell „von der erkenntnistheoretischen Problematik der Hegel’schen ‚Phänomenologie‘ auf ihre Konzeption von Intersubjektivität“ zurückgeschlossen habe. Axel Honneth, "Die Gleichursprünglichkeit von Anerkennung und Verdinglichung. Zu Sartres Theorie der Intersubjektivität," Jean Paul Sartre. Das Sein und das Nichts, ed. Bernd N. Schumacher (Berlin: Akademie Verlag, 2003). 143. Ein Argument für Sartres Kritik ist, dass Hegel selbst mit Kategorien von Körperlichkeit operiert – sinnliche Gewissheit, der angedrohte Tod des Knechts –, die unmittelbar mit der Bewusstseinsentwicklung verbunden sind, und dass damit eine Trennung zwischen Geist und Physis auch in Hegels Konzeption eigentlich keinen Platz haben dürfte.

[...] Sein ist also radikales Ausschließen jeder Gegenständlichkeit: ich bin der, der nicht für mich selbst Gegenstand sein kann, der für sich die Existenz in Gegenstandsform nicht einmal denken kann. [...] Dies nicht wegen eines Mangels an Abstand oder einer intellektuellen Voreingenommenheit oder einer Grenze meiner Erkenntnis, sondern weil die Gegenständlichkeit eine explizite Negation verlangt: der Gegenstand ist das, was nicht zu sein ich mich mache, während ich dagegen der bin, der zu sein ich mich mache. Ich folge mir überall, ich kann mir nicht entgehen [...]<sup>98</sup>

Einer der wesentlichsten Kritikpunkte Sartres am Hegeleschen Verfahren bezieht sich auf die Perspektive, aus der dieses entfaltet wird. Während Hegel die Entwicklung des Selbstbewusstseins aus der gottgleichen Vogelperspektive des sich verwirklicht habenden Weltgeistes betrachtet, geht Sartre von der unmittelbar gegebenen Erfahrung des Einzelnen aus, der sich in seinem Selbst zu fassen sucht.<sup>99</sup> Folgt man Sartres Kritik, dann beruht das Fortschreiten der Hegelschen Dialektik über den Punkt des Herr / Knecht-Konfliktes hinweg gewissermaßen auf einem optischen Trick. Der Knecht kann sich, so Sartre, nicht *für sich* sondern nur *für den Leser der Phänomenologie* als Gegenstand erkennen. Bei Hegel bedarf der Knecht des Herrn nur mittelbar zur Induktion der Todesangst. Zur Erkenntnis seiner Selbst gelangt er allein durch die Konfrontation mit dem ‚absoluten Herrn‘, dem Tod. Damit dies gelingt,

---

<sup>98</sup> Sartre, 438.

<sup>99</sup> Sartre folgt damit der Kritik Kierkegaards am Ansatz der Phänomenologie. Letzterer argumentiert in der Abschließenden Nachschrift zu den philosophischen Brocken, dass allein Gott und nicht das Subjekt eine objektive Perspektive einnehmen könne, das Subjekt dagegen ist in dem Versuch, sich selbst zu fassen, stets auf sich zurückgeworfen, was letztlich dazu führt, dass eine philosophische Erkenntnis des Subjekts stets Beschränkungen unterworfen bleibt.

müsste der Knecht aber selbst die Position des Todes einnehmen und sich damit selbst als Gegenstand nehmen, was letztlich auf Suizid hinausläufe und damit kein gangbarer Weg zur Selbsterkenntnis sein kann.

Sartre entfernt sich von der Hegelschen Lösung des Konfliktes zwischen Herrn und Knecht, indem er diesen in einer zirkulären Bewegung quasi stillstellt und seine Bedingungen entscheidend modifiziert: erstens wird dem Körper als Konstituens der Beziehung zu Anderen stärkeres Gewicht verliehen – der Körper ist das was ich für andere bin, ohne dass ich mich selbst in meiner Körperlichkeit fassen könnte – und zweitens werden die Kontrahenten nun vollständig als den jeweils Anderen in seiner Körperlichkeit Fassende/Sehende auf einander bezogen. Sartre verteilt damit das Ungleichgewicht zwischen den Positionen des Herrn und des Knechts auf beide und nimmt dieses als Grundlage eines reziproken Aufeinanderbezogenseins zwischen zwei Ichs. Anders gesagt, wenn der Andere für mein knechtisches Ich der Herr ist, gilt dies im Gegenzug auch für das Ich des Anderen, für den Ich in der Position des Herrn bin. Es ergibt sich eine neue Grundkonstellation im Verhältnis des Ichs zum Anderen, die sich wie folgt zusammenfassen lässt: Das Ich ist in seiner innerweltlich körperlichen Erfahrung gegeben, versucht nun aber, das, was es eigentlich ist, zu fassen. Dieses Moment wird von Sartre im Akt des Sehens konkretisiert. Um sich zu erkennen, müsste das Ich außer sich gehen und quasi von außen sehen können, was es an sich ist. Dies ist aber nur aus der Position des jeweils Anderen möglich, der das Ich erblickt und so in seiner Objektivität erfassen kann. Da das Ich in den Augen des Anderen jedoch nur Objekt ist, kann es auch auf diesem Weg seine Subjektivität nicht bestimmen. Für Sartre führen nur zwei Wege aus dieser Sackgasse:

[I]ch kann mich zum Anderen zurückwenden, um ihm meinerseits Objektheit zu verleihen, da ja die Objektheit des Anderen meine Objektivität für den Anderen zerstört. Andererseits kann ich aber, insofern der Andere als Freiheit Grund meines An-sich-seins ist, danach trachten, diese Freiheit zu gewinnen und mich ihrer zu bemächtigen, ohne ihr ihren Freiheitscharakter zu nehmen: wenn ich mir nämlich diese Freiheit, die Grund meines An-sich-seins ist, assimilieren könnte, wäre ich mir selbst mein eigener Grund.<sup>100</sup>

Die zweite Möglichkeit, die Assimilation der Freiheit des Anderen, begründet ein unlösbares Dilemma: Das Ich versucht sich der Freiheit des Anderen als Freiheit zu bemächtigen, d.h. ihn zu unterwerfen, ohne ihn seiner Freiheit zu berauben und seinerseits zum Objekt zu machen. So die Struktur der Liebe bestimmend, kehrt Sartre für einen Moment zur Hegelschen Anerkennungsproblematik zurück, jedoch um sie zugleich wieder zu verwerfen. „Was der Hegelsche Herr für den Knecht ist, will der Liebende für den Geliebten sein. Aber hier hört die Analogie auf, denn der Herr verlangt bei Hegel die Freiheit des Knechts nur lateral sozusagen implizit, während der Liebende *zunächst* die Freiheit des Geliebten verlangt.“<sup>101</sup> Diese Darstellung der Position des Hegelschen Herrn ist insofern nicht ganz richtig, als dass der Herr ja gerade um die Anerkennung durch ein anderes Selbstbewusstsein kämpft. Dass dieses schließlich im Prozess zunächst nur ein unfreies und unselbständiges Selbstbewusstsein ist und den Herrn nur als solches

---

<sup>100</sup> Ibid. 636.

<sup>101</sup> Ibid. 648.

anerkennt, begründet das eigentliche Scheitern des letzteren. Sartre setzt hier als Voraussetzung, was eigentlich erst Ergebnis der Unterwerfung des Knechts unter die Gewalt des Herrn ist. Sein Liebender bleibt im Verhältnis zum Geliebten Herr, nur fordert er seine Anerkennung nicht von einem Knecht (in der Sartreschen Terminologie der Andere als Objekt), sondern von einem anderen Herrn (Subjekt). Sartre verbleibt entgegen seiner Behauptung im Hegelschen Modell, nur geht er einen Schritt zurück zu der Auseinandersetzung zweier Herrenbewusstseine und verweigert die Lösung durch Unterwerfung.

Die Liebe als Verhältnis zum Anderen kann, wie bereits angedeutet, nur einen vorübergehenden, letztlich illusorischen Ausweg aus dem Konflikt um Selbstbestätigung bieten. Denn der Andere soll zum einen freies Subjekt sein, welches das Ich in seiner faktischen Gegebenheit erkennt und bestätigt, es soll dies aber andererseits nur für dieses Ich tun, d.h. dieses Ich nicht zufällig unter anderen, sondern als privilegiertes bestimmt wählen.

Ich verlange, daß der Andre mich liebt, und ich setzte alles daran, meinen Entwurf zu realisieren; aber gerade wenn der andre mich liebt, enttäuscht er mich radikal gerade durch seine Liebe: ich forderte von ihm, dass er mein Sein als bevorzugtes Objekt begründet, indem er sich mir gegenüber als reine Subjektivität erhält; und sobald er mich liebt, empfindet er mich als Subjekt und versinkt angesichts meiner Subjektivität in seine Objektivität.<sup>102</sup>

---

<sup>102</sup> Ibid. 658.

Das Ich versucht sich für den Anderen zu einem faszinierenden, d.h. begehrenswerten Objekt zu machen und sich durch Identifizierung mit der Sicht des Anderen seine erfahrene Subjektivität mit der faktischen Objektivität, die er für den Anderen darstellt, zu verschmelzen und so Grund seiner selbst zu werden. Das Dilemma besteht also in dem Wunsch nach ausschließlichem Anerkennen und Geliebtwerden durch den Subjekt-Anderen, der aber wiederum genau in dem Moment, in dem er dem Wunsch des Ichs folgt, seine Qualität als freies Subjekt verliert und für das Ich zum bloßen Objekt wird. Der Liebende ist wieder lediglich Herr, der durch einen Knecht anerkannt wird.

Im Zusammenhang mit dem gescheiterten Versuch des Ichs, seine Begründung und Rechtfertigung durch die Liebe zum Anderen zu realisieren, präsentiert Sartre den Masochismus schließlich als eine verzweifelte Umkehr des Liebesprojekts: „anstatt mir vorzunehmen den andern zu absorbieren unter Bewahrung seiner Alterität, werde ich jetzt versuchen, mich vom andern absorbieren zu lassen und mich in seiner Subjektivität zu verlieren, um mich meiner eigenen zu entledigen.“<sup>103</sup> Tatsächlich erweist sich der Masochismus jedoch weniger als eine Umkehr der Haltung des Liebenden, sondern vielmehr als Radikalisierung einer ihrer Komponenten. Wenn der Liebende durch den Anderen nicht als Subjekt begründet werden kann, ohne dass dieser wiederum seine Subjektivität und damit die das Ich konstituierende Freiheit verliert, versucht er sich im Masochismus durch den Andern als Objekt zu erfassen. Aber auch dieser Versuch scheitert, laut Sartre, aus den gleichen Gründen wie die Liebe.

---

<sup>103</sup> Ibid. 660.

[U]m mich durch mein Objekt-Sein faszinieren lassen zu können, müßte ich das intuitive Wahrnehmen dieses Objekts, so wie es für den Anderen ist, realisieren können, was aber grundsätzlich unmöglich ist. [...] je mehr er [der Masochist] versucht, seine Objektivität zu genießen, um so mehr wird er durch das Bewußtsein seiner Subjektivität überflutet [...] Man erinnert sich zum Beispiel an die Drangsal von Sacher-Masoch, der, um sich verachten, beschimpfen und in eine demütigende Lage bringen zu lassen, gezwungen war, die große Liebe zu benutzen, die die Frauen ihm entgegenbrachten, das heißt auf sie einzuwirken, insofern sie sich als ein Objekt für ihn empfanden. Die Objektivität des Masochisten entgeht ihm also auf jeden Fall, und es kann sogar vorkommen, ja es kommt am häufigsten vor, dass er die Objektivität des anderen findet, wenn er seine zu erfassen sucht, was gegen seinen Willen seine Subjektivität freisetzt.<sup>104</sup>

So wie der Liebende den Geliebten letztendlich als Instrument zur Begründung seiner Subjektivität benutzt, degradiert auch der Masochist den Anderen im Versuch, für ihn Objekt zu werden, wiederum selbst zu einer bloß instrumentalisierten Objektivität. Dabei hat er, so Sartre, in seiner Degradierung zum Liebessklaven das Ziel, durch die Identifikation mit dem Anderen die Objektivität zu erfassen, die er für diesen aufweist, und damit wenigstens einen Teil der Frage zu beantworten, was er in der Welt ist. In dem Maße, in dem er dies jedoch durch den Anderen tut, benutzt er ihn wieder als Instrument und bestätigt dadurch bloß wieder die handelnde Subjektivität, der er zuvor zu entrinnen suchte.

---

<sup>104</sup> Ibid. 662-63.

Als spiegelbildlich agierenden Gegenpol stellt Sartre dem Masochisten den Sadisten gegenüber. Dieser sei darum bemüht, seine eigene Objektivität für den Anderen zu überwinden, indem er den anderen zu bloßem Fleisch werden lasse. „Daher ist der Sadismus gleichzeitig Weigerung, Fleisch zu werden, und Flucht vor jeder Faktizität, und gleichzeitig Bemühen, sich der Faktizität des andern zu bemächtigen.“<sup>105</sup> Auch der Versuch, die Freiheit des Anderen zu gewinnen und sich damit der eigenen Freiheit zu versichern, scheitert, weil damit der Andere zu bloßem, faktischem Fleisch reduziert wird.<sup>106</sup> Judith Butler sieht gerade hierin eine Parallele zum Hegelschen Herrn.

Like the lord in Hegel's 'Lordship and Bondage,' the sadist can pursue his project of domination insofar as he blinds himself to the futility of the reflexive project simultaneously at work, i.e., the pursuit of disembodiment. The sadist requires of the masochist what the lord requires of the bondsman: to be the body the sadist endeavors not to be.<sup>107</sup>

Butlers Bezug des als komplementärer Komplex verstandenen Sadomasochismus auf die Hegelsche Herr/Knecht-Dialektik setzt die masochistische ‚Lösung‘ des Konflikts mit der des Knechtes gleich. Durch den Knecht unterwirft der Herr die faktische Körperlichkeit, die er nicht sein will, während der Knecht versucht, durch sein nur Körper-sein die Freiheit des

---

<sup>105</sup> Ibid. 697.

<sup>106</sup> Siehe dazu Thomas Flynns Kommentierung des Kapitels. „Der Sadist [...] bleibt mit einem Fleisch zurück, das er nicht gebrauchen, dessen Hülle er nur physisch besitzen kann.“ Thomas Flynn, „Die konkreten Beziehungen zu Anderen,“ *Jean-Paul Sartre. Das Sein und das Nichts*, ed. Bernd N. Schumacher (Berlin: Akademie Verlag, 2003). 186.

<sup>107</sup> Judith Butler, *Subjects of Desire. Hegelian Reflections in Twentieth-Century France* (New York: Columbia University Press, 1999). 145.



Anderen durch dessen Begehren an sich zu binden. „The masochist wants to be defined by the Other and to participate in the Other’s gaze. Hence, his identification with his own body is tacitly an effort to surpass the perspective of that body and take the perspective of the Other.”<sup>108</sup> Aus dieser Annahme ergibt sich eine Reihe von Äquivalenzen – Herr/Blick/Subjekt/Sadist vs. Knecht/Körper/Objekt/Masochist –, wobei das von Sartre als solches bezeichnete Scheitern der jeweiligen Positionen auf die Nichtrealisierbarkeit ihres Absolutheitsanspruchs und ihre Interdependenz zurückgeführt werden kann.

Kehren wir nun zu der Frage nach dem Verhältnis zwischen der Hegelschen Phänomenologie und der masochistischen Lust am Leiden zurück: Als Zwischenergebnis der Sartreschen Ausführungen können wir festhalten, dass die von Sacher-Masoch beschriebene Beziehung zwischen Sklave und Herrin als so etwas wie eine stillgestellte erotische Illustration der Herr/Knecht-Dialektik verstanden werden kann, in der der Masochist jedoch im Festhalten seiner Position als Objekt-Knecht letztendlich scheitert. Die hier ins Spiel gebrachte Idee des Scheiterns impliziert eine ursprüngliche Intention oder ein Ziel, die hier frustriert werden. Laut Sartre scheitert der Masochist, weil er beim Versuch, seine Subjektivität auf ein Objektsein hin zu überwinden, genau diese dialektisch wieder bestätigt. Auch Albrecht Koschorke argumentiert in diese Richtung. Er sieht die masochistische Lust um den Preis der Leugnung genau dieser Dialektik erkaufen.

[L]ate nineteenth-century masochism tends to be something like a stagnant dialectic – an immobile perseverance in enstrangement,

---

<sup>108</sup> Ibid. 146.

simultaneously suffered and affirmed as a mythic fatality. Where this first difference is basically one of *Weltanschauung*, the second – as odd as it may sound – is erotic in nature. The masochistic self-consciousness has no interest in the idea of unity with the self-consciousness of the opposing party. Above all, he fails to recognize the domination of the dominatrix as his own attribution. [...] Enlightenment of the dialectic of rule is hence the last thing the masochist can use.<sup>109</sup>

Sartre und Koschorke führen ihre Bewertungen des Masochismus als Scheitern auf die Enttäuschung zurück, die sich beim Masochisten einstellt, wenn das Gegenüber nicht den Erwartungen an einen selbstständigen, grausamen Anderen entspricht. Beide deuten diesen Punkt als einen Moment, an dem der Masochist merkt, dass doch nur er selbst Urheber der Bedrohlichkeit des Anderen ist, d.h. dass er damit seinen Wunsch nach Objektsein nicht mehr realisieren kann. Gerade in der Annahme dieser Intention scheint mir jedoch der Grund für eine Fehldeutung der masochistischen Enttäuschung zu liegen. Der Andere versagt nicht, weil sich der Masochist als sein Urheber und damit als Subjekt erkennt, seine Enttäuschung ist, wie es Marcel Proust in der *Wiedergefundenen Zeit* beschreibt, eher ästhetischer Natur. Im letzten Band der *Recherche* beobachtet der Erzähler, wie sich Baron de Charlus in einem Knabenbordell ans Bett fesseln und von einem mutmaßlichen Mörder alter Damen bis aufs Blut peitschen lässt. Als sich der Peiniger im anschließenden Gespräch doch nur als durchaus harmloser Stricher erweist, der mit einem Teil seines Verdienstes auch noch seine Familie zu unterstützen gedenkt, zeigt sich der zuvor Gepeitschte

---

<sup>109</sup>Koschorke, „Mastery“. 563.

merklich abgekühlt. Die Wirkung seiner Eröffnungen bemerkend, versucht der Junge nun krampfhaft, sich doch noch einen verruchten Anstrich zu geben.

Monsieur de Charlus war gleichzeitig verzweifelt und ungeduldig über dies künstliche Bemühen um eine Perversität, hinter der sich im Grunde nur soviel Dummheit und sogar Unschuld verbarg. Selbst die entschiedensten Diebe und Mörder hätten ihn nicht zufriedengestellt, denn sie bewegen sich alle mit ihren Worten nicht auf der Höhe ihres Verbrechens. Es besteht im übrigen in dem nach Sadismus Begierigen – selbst wenn er noch so gut ist, oder vielmehr erst recht, je besser er ist – ein förmlicher Durst nach dem Bösen, den die bösen Menschen, da sie ja ganz andere Zwecke im Auge haben, nicht befriedigen können.<sup>110</sup>

Charlus ist enttäuscht nicht primär wegen der tatsächlichen Tugendhaftigkeit des Jungen, sondern weil dieser das Verbrechen nicht überzeugend zu spielen weiß. Wäre der Baron an einem wirklichen Mörder interessiert, hätte er sich in seiner auffallend eleganten Kleidung nur in eines der ärmeren Viertel von Paris zu begeben brauchen und wäre dort zweifelsohne rasch zu einem wirklichen Opfer eines echten Verbrechens geworden. Stattdessen sucht er den sicheren Raum eines Bordells auf, dessen Besitzer er obendrein ist, und bezahlt seinen Peiniger für die erhaltenen Dienste. Charlus ist in seinem ‚Durst nach dem Bösen‘ nicht an echten Verbrechern, sondern nur an einer überzeugenden und ästhetisch stimmigen Darstellung interessiert. Diese kann

---

<sup>110</sup>Marcel Proust, Die wiedergefundene Zeit (Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1984). 200-01.

ein wirklich ‚böser Mensch‘ jedoch allein deshalb nicht erbringen, weil er eigene, ganz andere Ziele im Auge hat.

Proust liefert hier zwei wichtige Erkenntnisse über den Masochismus. Zum einen ist dieser, auch wenn er für den nach Demütigung Suchenden zu einem befriedigenden Ergebnis führt, durch ein wesentlich ästhetisches Moment gekennzeichnet, durch das die inszenierte Gewalt der unmittelbaren Realität eines intersubjektiven Kampfes enthoben wird; zum anderen zeigt Proust in seiner Reflektion die Inkompatibilität von Masochismus und Sadismus. Der Sadist hat ebenso wenig Interesse an einem seine Tortur genießenden Opfer wie der Masochist an einem bösen Menschen, der nach seinen eigenen Interessen handelt.

Bei Sartre scheitert der Masochist nicht zuletzt deshalb, weil sich der Gegenpart letztendlich nicht als Sadist behaupten kann, sondern seinerseits Objekt des masochistischen Bewusstseins wird. Die von Sartre unkritisch aus der klinischen Psychologie übernommene Fehlannahme eines Komplementärverhältnisses zwischen Masochismus und Sadismus führt schließlich dazu, dass er die Dimension des Scheins im Masochismus fälschlicherweise als Zeichen des Scheiterns interpretiert. Wenn Sartre meint, der Masochist verfehle die Wirklichkeit der Dialektik, übersieht er dabei, dass in dieser Verfehlung möglicherweise gerade das Ziel des von Sacher-Masoch als ‚übersinnlich‘ bezeichneten Verhaltens liegt.

### **1.3 Verneinung vs. Negation**

Die Vorstellung eines Komplementärverhältnisses zwischen Sadismus und Masochismus gehört, wie der gängige Begriff des Sadomasochismus zeigt, bis

heute zu den weit verbreiteten Vorurteilen über die als ‚Perversionen‘ klassifizierten sexuellen Verhaltensweisen.<sup>111</sup> Gilles Deleuze hat in seiner für die Rezeption Sacher-Masochs bahnbrechenden *Présentation de Masoch* wichtige Argumente gegen diese Vorstellung geliefert. In dem ursprünglich als Vorwort einer französischen Neuauflage der *Venus im Pelz* erschienenen Essay bezeichnet er den Sadomasochismus als ein „semiologisches Monstrum“<sup>112</sup> und argumentiert für eine grundsätzliche Unterscheidung der beiden in diesem Begriff zusammengeschlossenen Phänomene. Seine Beweisführung entwickelt er dabei auf Grundlage der literarischen Werke, in denen die beiden Formen der Lust ihren paradigmatischen Ausdruck fanden.

Ein erster unmittelbar ins Auge fallender Unterschied zwischen den Schriften de Sades und Sacher-Masochs liegt für Deleuze in ihrem jeweiligen Gebrauch der Sprache. Während de Sade sich in endlosen detaillierten Beschreibungen wüstester Grausamkeiten ergeht, haben die „überaus anständigen“ Erzählungen Sacher-Masochs nichts Pornographisches an sich. Sexualität bleibt meist angedeutet in einem unbestimmten Eindruck „von Schwüle und Spannung.“<sup>113</sup> Dieser stilistische Unterschied ist für Deleuze keine Frage der Moral, sondern Zeichen einer grundsätzlichen Wesensverschiedenheit zweier nicht miteinander vereinbarere Denksysteme. So schreibt er über das Werk des Marquis: „Das entscheidende Thema des

---

<sup>111</sup> Nancy J. Holland zeigt in einer kritischen Auseinandersetzung mit diesem Vorurteil in der Öffentlichkeit, in welchem Maße diese Annahme eine klare Unterscheidung zwischen konsensuellen masochistischen Praktiken und tatsächlichem Missbrauch von Frauen behindert. Einer durch einen sadistischen Mann geschlagenen Frau, die trotz der Missbrauchs in der Beziehung bleibe, würden dabei häufig fälschlicherweise masochistische Tendenzen unterstellt. „They are women who are being hurt by men for the men’s reasons, not for their own, and it is a serious error, both empirically and theoretically, to ignore this fact.“ Nancy J. Holland, "What Gilles Deleuze has to say about battered women," Philosophy and Literature 17.1 (1993). 22.

<sup>112</sup> Deleuze, „Sacher-Masoch“. 278.

<sup>113</sup> Ibid. 180.

Sade'schen Werkes ist die Negation in ihrer ganzen Breite und in ihrer ganzen Tiefe. Dabei sind zwei Ebenen zu unterscheiden, nämlich das Negative als Teilprozeß und die reine Negation als totalisierende Idee.<sup>114</sup> Diese beiden Formen der Negation richten sich, so Deleuze, in de Sades Werk gegen zwei Naturen. Die zweite Natur, verstanden als das verhasste System von zivilisatorischen Regeln und Gesetzen, gelte es zu zerstören, um die negative Wirkung einer totalisierten ersten Natur als absolutes, irreversibles Chaos heraufzubeschwören. Die Zerstörung der zweiten Natur erfordert den präzisen und expliziten Tabubruch. Daher die zahlreichen Verletzungen und Übertretung des Inzestverbots, die Schändungen von Nonnen, Jungfrauen, Kindern und Tieren. Die Reihe müsste so lange fortgesetzt werden, wie die Liste zivilisatorischer Verbote reicht. Die penible Gründlichkeit, mit der de Sades Libertins bemüht sind, buchstäblich jedes erdenkliche Verbrechen zu begehen, entspricht einer bestimmten Negation, in der das sadistische Subjekt ein jeweils konkretes Objekt bzw. ein anderes Subjekt zu eliminieren sucht. Sein Ziel jedoch ist die totale und restlose Auslöschung der es umgebenden Welt, um – und hier trifft Sartres Bestimmung zu – sich selbst als reines autochthones Selbstbewusstsein zu setzten. Dieses Ziel kann es durch die konsumierenden Teilnegationen der jeweils konkret gegebenen Objekte jedoch allein quantitativ kaum bewältigen. Vielmehr müsste es selbst reine Negativität, das Töten an sich werden bzw. dieses verkörpern. „Der sadistische Held erscheint in diesem Zusammenhang als einer, der sich vornimmt den Todestrieb (reine Negation) zu denken, und zwar in Form von Beweisführungen, die er aber nicht anders zustande bringt, als durch Vervielfachung und Verdichtung nur partiell negativer Triebregungen und

---

<sup>114</sup> Ibid. 181.

Zerstörungen.“<sup>115</sup> Deleuze versteht diese Verdichtung und Vervielfältigung nicht im Rahmen einer Dialektik, sondern innerhalb eines immanenten, differenzierten Feldes, dessen genaue Bestimmung hier jedoch zu weit führen würde.<sup>116</sup>

Gegen diese Verortung de Sades durch Deleuze argumentieren wir, dass der Sadismus mit seinen bestimmten Negationen und Transgressionen letztlich doch an einer dialektischen Struktur scheitert. Gerade durch die Übertretung des Gesetzes, den Bruch mit dem Tabu und die Tötung der frommen Unschuld wird das jeweils Negierte in seiner Realität und Bedeutung stets wieder hervorgebracht. Als Kehrseite des obsessiv ausgeübten Bösen entwickelt der Sadist eine paranoische Ausmaße annehmende Furcht vor der Omnipräsenz des Guten. Transgression und Gesetz stehen in einem Wechselverhältnis, in dem sich beide zu immer weiter wuchernder Proliferation anregen. Für jedes Verbrechen, das de Sade so präzise benennt, schafft er gleichzeitig ein neues Verbot und einen neuen Begriff des Rechts. Dagegen erscheint das Verhalten des Masochisten weitaus komplexer. Dieses bestimmt sich nämlich, laut Deleuze, nicht durch Negation, sondern durch den ambivalenteren Vorgang der Verneinung.

Vielleicht muss die Verneinung als Ausgangspunkt eines Vorgangs verstanden werden, der nicht darin besteht, zu negieren oder zu zerstören, sondern vielmehr den Rechtsgrund dessen, was ist

---

<sup>115</sup> Ibid. 185.

<sup>116</sup> Deleuze versteht de Sade als Spinozisten. Diese Bestimmung leuchtet einerseits ein, da die Stoßrichtung de Sades auf eine als immanent verstandene Natur geht und einem strengen Determinismus verpflichtet ist. Andererseits bezeichnet einige Jahre später, in *Mille Plateaux*, neben Drogenabhängigen und Taoisten auch den Masochisten als einen „Huldiger“ Spinozas. Sie dazu Punkt 1.6 in diesem Kapitel. Ernst genommen, würde diese Umwidmung Deleuzes strenge Unterscheidung zwischen Sadismus und Masochismus infrage stellen.

anzufechten und dieses gleichsam in einen Zustand der Schwebel oder der Neutralisierung zu versetzen, in dem jenseits des Gegebenen neue Horizonte des nicht Gegebenen aufscheinen.<sup>117</sup>

Deleuze entwickelt diesen Begriff der Verneinung aus der psychoanalytischen Theorie zum Fetischismus, der für ihn zu einem der zentralsten Strukturelemente des Masochismus gehört. In Freuds Aufsatz zu diesem Thema, auf den sich Deleuze hier bezieht, beginnt die Bildung des Fetischismus in der ödipalen Krise. Das als männlich vorausgesetzte Kind erlebt das weibliche Geschlechtsorgan im Gegensatz zum männlichen Phallus als defizitär und – so die Schlussfolgerung – als Beweis für die Wirksamkeit der durch den Vater verkörperten Kastrationsdrohung. Im positiven Ausgang dieser Krise erkennt der Junge nun – seiner physischen Unversehrtheit wegen – das durch den Vater ausgesprochene Verbot gegen den Wunsch einer Vereinigung mit der Mutter an und unterwirft sich diesem. Festgeschrieben als Gesetz bedeutet das Inzestverbot gleichzeitig eine Abstraktion der väterlichen Macht, die, so das psychoanalytische Schema, in Form des Über-Ichs vom Kind introjiziert wird.<sup>118</sup>

Es wird hier eine strukturelle Analogie zwischen Individualpsychologie und der phylogenetischen Entwicklung des zivilisierten Bewusstseins deutlich, in deren Horizont auch das Schicksal des Hegelschen Knechtes wieder auftaucht. Hier wie dort erfährt ein unmittelbar nur nach den eigenen Bedürfnissen agierendes Bewusstsein durch die ihm überlegene Stärke eines

---

<sup>117</sup> Ibid. 185.

<sup>118</sup> „Die Objektbesetzungen werden aufgegeben und durch Identifikation ersetzt. Die ins Ich introjizierte Vater- oder Elternautorität bildet dort den Kern des Über-Ichs, welches vom Vater die Strenge entlehnt, sein Inzestverbot perpetuiert und so das Ich gegen die Wiederkehr der libidinösen Objektbesetzung versichert.“ Sigmund Freud, "Der Untergang des Ödipuskomplexes," *Studienausgabe*, vol. 5 (Frankfurt a. Main: Fischer, 2000). 248.



Anderen eine Krise seiner bisher unreflektierten körperlichen Integrität. In der Androhung einer körperlichen Verletzung manifestiert sich der Ursprung des sozialen Bewusstseins. Erst durch die Erkenntnis, dass das ungehemmte Verfolgen der eigenen Bedürfnisse durch die Interessen eines Stärkeren zu physischem Schaden und schlimmstenfalls totaler Auslöschung führen kann, entsteht eine Subjektivität, die die unmittelbare Befriedigung ihrer Bedürfnisse um der Selbsterhaltung willen zurückstellen und umleiten kann und so zu einer friedlichen Koexistenz mit anderen im Stande ist. Aus der abstrahierenden Vermittlung der Bedürfnisse aller in einer Gemeinschaft lebenden Subjekte bildet sich phylogenetisch schließlich die Urform des Gesetzes heraus, mit dem sich das einzelne Subjekt in der bereits zivilisierten Gesellschaft in seiner ontogenetischen Entwicklung konfrontiert sieht.

Der Fetischismus bezeichnet psychoanalytisch gesehen nun eine Störung dieser Entwicklung. Deren Ursache liegt erneut in der Kastrationsdrohung: Das Wissen um den nicht vorhandenen Penis der Mutter wird hier geleugnet und die entdeckte Leerstelle durch das Objekt ersetzt, das das Kind vor der erschütternden Entdeckung als letztes gesehen hat.<sup>119</sup> Entscheidend ist dabei, dass dieses Wissen nicht verdrängt oder negiert, sondern verneint wird.<sup>120</sup> In der Verneinung schafft der Fetischist eine alternative, phantasmatische Realität, in der die Mutter über einen wie auch immer gearteten Phallus verfügt und die Drohung des Vaters wirkungslos bleibt.

---

<sup>119</sup> Freud erklärt daraus die Vorliebe vieler Fetischisten für Pelze, die seiner Ansicht nach der Schambehaarung der Mutter entsprechen. Sigmund Freud, "Fetischismus," Studienausgabe, vol. 3 (Frankfurt a. Main: Fischer, 2000). 386.

<sup>120</sup> Freud hat in diesem Zusammenhang darauf hingewiesen, dass die Negation im Unbewussten keine Funktion hat und das Negierte immer wieder hervorbringt. Cf. Sigmund Freud, "Die Verneinung," Studienausgabe, vol. 3 (Frankfurt a. Main: Fischer, 2000). In nicht psychoanalytischen Begriffen, handelt es sich dabei um eine Funktion der Dialektik, in der das Negierte und dadurch Affirmierte stets aufeinander bezogen bleiben.

Wenn Deleuze im Zusammenhang mit dem Masochismus von der fetischistischen Anfechtung des Rechtsgrundes der Realität spricht, dann kann die Begründung für die Verneinung jedoch höchstens mittelbar in der ödipalen Phase gesucht werden. Sacher-Masochs Geschichten beschreiben keine Dramen frühkindlicher Entwicklung, sondern die geschlechtliche Beziehung zwischen erwachsenen Subjekten. Dennoch wiederholt sich in ihnen die ursprüngliche Struktur des Konflikts und der Unterwerfung, die wir als kennzeichnend für die Subjektwerdung beschrieben haben. Wenn, so die Ausgangsthese dieses Kapitels, sich in der Beziehung zwischen Domina und Liebessklaven der Konflikt zwischen Herr und Knecht (wenn auch mit noch zu bestimmenden Modifikationen) wiederholt, in welchem Verhältnis steht dann die Wiederholung zur ursprünglichen Konstellation? John Noyes füllt in dieser Frage einige wichtige Leerstellen in Deleuzes Essay.

Die Verneinung im Sinne Freuds ermöglicht es dem Subjekt, die Vergangenheit – die Geschichte, d.h. das Notwendige, Vergangene – zu re-präsentieren, als ob es nicht (da) wäre. Zwar ist das Notwendige im Freud'schen Kontext die Vergangenheit des Subjekts – seine Geschichte. Nach Jean Hyppolite beschreibt aber Freud in seinem Aufsatz zur Verneinung dazu noch die Genese des Denkens. Diese Genese sei ‚von der Ordnung der Geschichte und des Mythos‘.<sup>121</sup>

Die Verneinung bezeichnet ein bestimmtes Verhältnis zur Geschichte, in der die für die Gegenwart konstitutive Wirkung des Vergangenen geleugnet wird.

---

<sup>121</sup> John K. Noyes, "Deleuze liest Sacher-Masoch: Zur Ambivalenz des literarischen Kanons," Acta Germanica. Jahrbuch des Germanistenverbandes im Südlichen Afrika Supp. 1 (1990). 73.

Wenn, wie Noyes argumentiert, das Denken durch eine spezifische Ordnung der Geschichte und einen Mythos organisiert wird, dann kann die Verneinung im Fetischismus als eine Umformung dieses Mythos d.h. der Grundlage der geordneten Realitätsauffassung gewertet werden. Diese erfolgt, wie Noyes mit Verweis auf Jacques Lacan bemerkt, in der Zeitform des Futur-Perfekt, in dem der Verneinende das ist, was er am Ende seiner phantasmatischen Undeutung des Vergangenen gewesen sein wird.<sup>122</sup>

Im Masochismus wird nun spezifisch der Mythos der vom Knecht durchlaufenen Subjektwerdung – seines *rite de passage* – wieder belebt und mit neuen Akteuren besetzt. In seiner (anti-)ödipalen Interpretation des Masochismus beschreibt Deleuze diese Umbesetzung in psychoanalytischen Begriffen. Bei Sacher-Masoch, so Deleuze, bleibe die strafende Instanz zwar erhalten, jedoch nicht länger in Gestalt des Vaters, sondern in der einer grausamen Frau. Diese Verschiebung der Macht vom Vater auf eine mütterliche Figur erfolgt dabei mittels eines Vertrages bzw. eines impliziten Einverständnisses. Die Elemente des Masochismus, die von Sartre als Gründe seines Scheiterns beschrieben werden – die Absprache im masochistischen Verhältnis, die Herbeiführung der Bestrafung durch das masochistische Subjekt selbst – erhalten hier eine positive Bestimmung und ein intentionales Ziel.

Mit dem Vertrag bannt der Masochist die Vatergefahr und stellt einen Zustand her, in dem die zeitliche Ordnung der Wirklichkeit und der Erfahrung mit der symbolischen Ordnung, aus welcher der Vater seit je

---

<sup>122</sup> Noyes, 77. Die psychoanalytische Zeitform des Futur Perfekt beschreibt auch Lynda Hart als die spezifische Temporalität der masochistischen Re-Inszenierung. Siehe dazu Kapitel 2.

vertrieben ist, möglichst zur Deckung gelangt. Durch den Vertrag also, diesem durch und durch rationalen und zeitlich bestimmten Akt, gelangt der Masochist zu den mythischsten und ewigsten Regionen [...]. Vereinbarungsgemäß lässt sich der Masochist schlagen; was er aber in sich schlagen läßt, ist das Bild des Vaters, die Vaterähnlichkeit, die Möglichkeit der aggressiven Wiederkehr des Vaters. *Nicht das Kind, der Vater wird geschlagen.* Der Masochist aber wird frei für eine neue Geburt, in welcher der Vater funktionslos ist.<sup>123</sup>

In dem vertraglich geregelten Bündnis mit seiner Domina sucht der Masochist nicht wie Sartre vermutete, Objekt für ein anderes Subjekt zu werden, es geht ihm im Gegenteil vielmehr um eine in Teilen narzisstische Befreiung aus der autoritären Umklammerung des väterlichen Gesetzes. Das was dabei als zu Bestrafendes eingesetzt wird, ist der Anteil an ihm, durch den er noch an die durch das väterliche Prinzip konstituierte Realität gebunden ist. In der Idee dieser Wiedergeburt durch den Schmerz wird die Struktur der Subjektwerdung erneut belebt, diesmal jedoch in Umkehrung ihrer sozialisierenden Funktion. Wenn die Introjektion der väterlichen Autorität in der psychoanalytischen Theorie den Ursprung des Über-Ichs als Stellvertreter gesellschaftlicher Normen markiert, dann soll im masochistischen Ritus genau diese Instanz wieder ausgetrieben werden.

---

<sup>123</sup> Deleuze, Sacher-Masoch. 217.

### 1.3.1 Masochistischer Humor

Craig Matarrese argumentiert in seinem bereits zitierten Aufsatz zu Sartres Hegelrezeption, dass die Rückkehr zu einem einmal überwundenen Entwicklungsschritt innerhalb der Hegelschen *Phänomenologie* nur im Modus der Ironie möglich sei.<sup>124</sup> Handelt es sich also bei der Re-Inszenierung der Subjektivierung durch den Masochisten um eine Art Parodie? Deleuze weist in diesem Zusammenhang auf eine weitere Funktion der Strafe innerhalb des masochistischen Verhältnisses hin. Diese wird nicht um ihrer selbst willen ertragen, wie Deleuze unter Bezugnahme auf Theodor Reik ausführt, sondern hat den Charakter einer humoristischen Umkehr der Struktur des patriarchalen-christlichen Gesetzes, in dem auf die genossene Lust die Bestrafung erfolgt. „Der masochistische Humor besteht darin, eben das Gesetz, das die Verwirklichung von Triebwünschen unter Strafandrohung verbietet, zu dem Gesetz zu machen, welches zuerst abstrahlt und danach zur Befriedigung derselben Triebwünsche verpflichtet.“<sup>125</sup> Während die fetischistische Exklusion des väterlichen Gesetzes und der Vertrag mit der ‚oralen‘ Mutter vor allem auf eine innerpsychische Tilgung der Vaterähnlichkeit zielen, dürfte das solcherart verdrehte Gesetz auch Folgen außerhalb des masochistischen Phantasmas haben. Das Gesetz bezieht ja seine Wirkungsmacht vor allem aus der Drohung vor einer Strafe, die der von diesem Betroffene zu vermeiden sucht. Indem der Masochist seine Strafe provozierend als Recht einfordert, entzieht er der das Gesetz ausführenden Macht ihre Wirksamkeit und lässt sie funktionslos zurück.

---

<sup>124</sup> Matarrese, 46.

<sup>125</sup> Deleuze, Sacher-Masoch. 238-39.

Deleuze sieht bei Sacher-Masoch eine besondere Dialektik am Werk, nicht einfach die „Kreisbewegung des Diskurses, sondern die Übertragung und Verschiebung, vermöge derer ein und dieselbe Szene immer auf mehreren Ebenen zugleich spielt, entsprechend den jeweils umgekehrt oder doppelt verteilten Rollen und ihrer Sprache.“<sup>126</sup> Kann man jedoch angesichts der von Deleuze überzeugend ausgeführten Folgen der Verneinung überhaupt noch von einer dialektischen Struktur sprechen, oder führt die Verneinung nicht gerade in der Suspendierung der Negation aus dem dialektischen Verhältnis heraus? Problematisch an der von Deleuze beschriebenen Struktur des Masochismus ist fernerhin die sich im Bezug auf die ödipale Familie ausdrückende heterosexuelle Normativität. Die Annahme der Rollenverteilung ‚männlicher Masochist – weibliche Domina‘ entspricht zwar der Konstellation in der *Venus im Pelz*, Deleuze erhebt jedoch für seine Überlegungen zum Masochismus einen allgemeinen Gültigkeitsanspruch. Gelten seine Vater- und Mutterbilder jedoch auch noch, wenn wir den Fall einer Masochistin und eines Dominus oder einer gleichgeschlechtlichen Beziehung annehmen? Es erscheint uns ein zu häufig begangener Fehler, hier von essentiell geschlechtlichen Qualitäten der jeweiligen Rollen auszugehen. Für Sacher-Masoch ist die Idealisierung der grausamen Frau als Frau zentral, für den Masochismus nicht. Die lustvolle Unterwerfung einer Frau unter die Gewalt eines grausamen Mannes wäre sonst nichts weiter als die Bestätigung patriarchaler Strukturen und die Erfüllung der ihr in einer frauenfeindlichen Gesellschaft zugedachten Rolle. Ein solches Verständnis setzt, wie Lynda Hart zeigt, Weiblichkeit und Masochismus in eins und verwehrt Frauen damit die Möglichkeit, die masochistische Rolle als Rolle zu spielen. „Femine

---

<sup>126</sup> Ibid. 178.

masochism [...] would merely report to an adequation; it would correspond with the ‚facts‘ of femininity.“<sup>127</sup> Wie wir in den folgenden Kapiteln sehen werden, sind auch Frauen in der Lage, die masochistische Unterwerfung in ähnlicher Weise zu erleben, wie es Deleuze für den Fall Sacher-Masochs beschrieben hat. Die Begriffe Vater, Mutter und Sohn wie auch Herrin und Sklave werden deshalb von uns als mit den beschriebenen Attributen ausgestattete Rollen, bzw. Bilder verstanden, die unabhängig von dem biologischen Geschlecht der Akteure eingenommen werden. So kann der mit einer Masochistin kollaborierende grausame Mann durchaus die von Deleuze beschriebenen mütterlichen Qualitäten aufweisen, wenn es darum geht, die Vaterähnlichkeit, d.h. die Spuren eines patriarchalen Erziehungssystems, zu schlagen.

### 1.3.2 Organlose Körper

Gilles Deleuze hat nach der *Présentation de Masoch* an verschiedener Stelle Bezug auf Sacher-Masoch und den Masochismus genommen<sup>128</sup>; eine wesentlich neue Qualität erhält seine Analyse des Phänomens jedoch erst mit in den in Kollaboration mit Félix Guattari entstandenen *Mille Plateaux*. Unter dem Schlagwort des ‚organlosen Körper‘ (oK) gelangen die beiden Autoren zu einer Beschreibung des Masochismus, bei der die Figur der Verneinung weiterentwickelt und ein antidialektische Potential entfaltet wird, das in der *Présentation de Masoch* nur implizit bleibt. Es liegt in der Natur des

---

<sup>127</sup> Lynda Hart, Between the Body and the Flesh. Performing Sadomasochism. (New York: Columbia University Press, 1998). 89.

<sup>128</sup> Cf. Gilles Deleuze, Kafka: Für eine kleine Literatur (Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2002), Gilles Deleuze, Kritik und Klinik (Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 2000), Gilles; Parnet Deleuze, Claire, Dialogue (Paris: Flammarion, 1996).

rhizomatischen und frei flottierenden Stils der *Mille Plateaux*, dass sich der von Antonin Artaud entliehene Begriff des ‚organlosen Körpers‘ nicht auf eine eindeutige definitorische Formel bringen lässt. Seine Übertragung (wie auch die der mit ihm verbundenen Konzepte) in einen wissenschaftlich analysierenden Text gestaltet sich daher äußerst schwierig. Dennoch können die dem oK zugrunde liegenden Annahmen zumindest umrissen werden. Guattari und Deleuze gehen von einer grundsätzlichen Positivität und Produktivität des Begehrens aus, das nicht mehr in einem in sich geschlossenen Subjekt, sondern in kleineren konnektiven Einheiten, den ‚Begehrensmaschinen‘, begründet liegt. Die Vorstellung des Begehrens als Folge eines Mangels, wie es z. B. in der Psychoanalyse gedacht wird, verstehen Deleuze und Guattari als Resultat einer durch Kapitalismus und jüdisch-christliche Religion universalisierten Ideologie, durch die Begehren stets auf ein transzendentes Jenseits hin strukturiert wird. Auf eine simple Formel gebracht äußert sich diese Ideologie z. B. im Versprechen einer endgültigen Befriedigung aller Wünsche im christlichen Paradies, in das jedoch nur eintreten darf, wer sich im Diesseits durch ein entsprechendes Verhalten die Zutrittsberechtigung erworben hat. Das durch einen Mangel motivierte Begehren wird in dieser Perspektive zu einer umfassenden Kontrollmaschinerie, in der, wie bereits Spinoza bemerkte, Angst und Hoffnung die wesentlichen Charakteristika des unglücklichen Bewusstseins bilden.<sup>129</sup> Spinozas Philosophie der Immanenz ist neben Nietzsches Angriff gegen die Sklavenmoral die philosophische Grundlage, auf der auch die Idee vom organlosen Körper basiert.<sup>130</sup>

<sup>129</sup> Benedictus de Spinoza, Die Ethik (Suttgart: Reclam, 1977). Prop. XLVII. 541.

<sup>130</sup> Deleuze hat zu beiden Autoren ausführliche Studien vorgelegt-. Cf. Gilles Deleuze, Nietzsche und die Philosophie (München: Rogner & Bernhard, 1976), Gilles Deleuze, Spinoza



Ist schließlich Spinozas Ethik nicht das große Buch über den oK? Die Attribute sind Typen oder Gattungen des oK, Substanzen, Potenzen, Null-Intensitäten als produktive Matrizes. Die Modi sind alles, was passiert: Wellen und Vibrationen, Migrationen, Schwellen und Gradienten, Intensitäten, die in einem bestimmten Typus von Substanz und von einer bestimmten Matrix ausgehend produziert werden. [...] Drogensüchtige, Masochisten, Schizophrene, Liebende, alle diese oK huldigen Spinoza. Der oK ist das Immanenzfeld des Begehrens, die dem Begehren eigene Konsistenzebene (dort, wo das Begehren als Produktionsprozess definiert wird, ohne Bezug auf irgendeine äußere Instanz, einen Mangel, der das Begehren vertieft, eine Lust die es erfüllt).<sup>131</sup>

Entsprechend der Philosophie Spinozas ist der organlose Körper des Masochisten eines unter vielen der durch eine absolute Differenz unterschiedenen Attribute, die als Mannigfaltigkeit die ontologische Einheit einer umfassenden Substanz bilden. Was aber macht die Besonderheit des masochistischen organlosen Körpers aus? Zunächst unterscheiden Deleuze und Guattari die experimentelle Herstellung des organlosen Körpers von der

---

und das Problem des Ausdrucks in der Philosophie (Paderborn: Wilhelm Fink, 2003). Wichtig ist in diesem Zusammenhang vor allem Spinozas Parallelismus von Leib und Seele, wonach der Körper als Ausdehnung dem Geist als Gedanken nicht wie bei Descartes dualistisch entgegengesetzt ist, sondern beide in einem Entsprechungsverhältnis stehen. Diese Lösung des Leib-Seele-Problems ist Grundlage des spezifischen Materialismus, den Deleuze und Guattari voraussetzen, in dem Zeichen nicht mehr als Repräsentationen der materiellen Welt gedacht werden: „*Signs do not have objects as their direct referent. They are states of bodies (affections) and variations of power (affects), each of which refer to the other.*“ Gilles Deleuze, "Spinoza and the three 'Ethics'," *The New Spinoza*, ed. Warren; Stolze Montag, Ted (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997). Siehe auch Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Anti-Ödipus* (Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1988). 8.

<sup>131</sup> Gilles Deleuze and Félix Guattari, *Tausend Plateaus* (Berlin: Merve, 1992). 212.

hermeneutischen Interpretation der Psychoanalyse. „Der oK ist das, was übrigbleibt, wenn man alles entfernt hat. Und was man entfernt, ist eben das Phantasma, die Gesamtheit von Signifikanzen und Subjektivierungen.“<sup>132</sup> Hier wird deutlich, in welchem Maße sich Deleuze von seiner ursprünglichen Konzeption des Masochismus entfernt hat: Ging es in der *Présentation de Masoch* gerade um die Produktion des Phantasmas, wird dieses hier als das beschrieben, was eigentlich überwunden werden soll. Die Subtraktion der Signifikanzen ist als eine Zerstörung der zu einem funktionierenden Organismus organisierten Organe zu verstehen. Wie die ausführliche Beschreibung einer masochistischen *Séance*, bei der sich ein Mann von seiner Herrin sämtliche Körperöffnungen zunähen und verstopfen lässt, zeigt, ist diese Zerstörung durchaus wörtlich zu verstehen. Der solcherart deorganisierte Körper bildet die Oberfläche für die Zirkulation schmerzvoller Intensitäten, durch die die genitale Lust ersetzt wird. Das produktive Begehren wird beim Masochisten dabei von der Lust entkoppelt und zum reinen genussvollen Selbstzweck.

Das Leiden des Masochisten ist der Preis, den er zahlen muß, nicht um Lust zu gewinnen, sondern um die Pseudo-Bindung des Begehrens an die Lust als äußerem Maßstab zu lösen. Lust kann keineswegs nur über den Umweg des Leidens erreicht werden, sondern muss maximal hinausgezögert werden, so daß der kontinuierliche Prozeß des positiven Begehrens unterbrochen wird. Es gibt ein dem Begehren immanentes Vergnügen, so als ob das Begehren von sich selber und seinen Kontemplationen erfüllt würde, und dieses Vergnügen

---

<sup>132</sup> Ibid. 208.

impliziert keinen Mangel und keine Unmöglichkeit, es wird auch nicht an der Lust gemessen, da es die Lustintensitäten verteilt und sie daran hindert, von Angst, Scham oder Schuld durchdrungen zu werden.<sup>133</sup>

Auch in dieser Charakterisierung weicht Deleuze von seiner ursprünglichen Beschreibung des Masochismus ab, in der die Strafe als Bedingung und Mittel zur Berechtigung für eine nach ihr zu genießende Lust verstanden wurde. In *Mille Plateaux* wird das masochistische Begehren vollständig entsexualisiert und zum Kennzeichen einer neuen post-humanen Rasse, zu der Artaud schrieb: „Wenn Sie ihm einen Körper ohne Organe hergestellt haben, dann werden Sie ihn von allen seinen Automatismen befreit und ihm seine wirkliche und unvergängliche Freiheit zurückerstattet haben.“<sup>134</sup>

Angesichts der Insistenz, mit der Deleuze/Guattari auf der Materialität des organlosen Körpers beharren, drängt sich die etwas naive Frage auf, wie ein solcher Körper denn aussehe. Nur die wenigsten Masochisten lassen sich tatsächlich ihre Körperöffnungen dauerhaft verschließen, und in der Regel unterscheiden sich ihre Körper, möglicherweise von einigen Striemen abgesehen, nicht so grundsätzlich von denen ihrer Mitmenschen. Wenn wir den organlosen Körper also nicht als bloße Fiktion verwerfen wollen, können wir diesen nur als Intervention in einen bestimmten Diskurs über Körperlichkeit verstehen. Auch ein organloser Masochist wird weiterhin essen, defäkieren, atmen und schwitzen. Die Beispiele, die Deleuze und Guattari zur Illustration des oK heranziehen (die Aufzeichnungen Daniel Schrebers oder William S. Burroughs *The Naked Lunch*), beschreiben eine durch

---

<sup>133</sup> Ibid. 213.

<sup>134</sup> Antonin Artaud, "Schluss mit dem Gottesgericht," Letzte Schriften zum Theater, ed. Antonin Artaud (München: Matthes & Seitz, 2002). 29.

Drogen beziehungsweise Wahnvorstellung hervorgerufene Wahrnehmungsveränderung des Körperlichen. Die halluzinatorische Qualität dieser sich der normativen Realitätsauffassung widersetzen Körperwahrnehmungen mindert ihre Bedeutung nicht, sollte aber als solche benannt werden. Unser Verständnis vom Körper ist, das haben die *gender and sexuality studies* der letzten zwei Jahrzehnte gezeigt, in untrennbarer Weise mit den darüber existierenden Diskursen verknüpft; eine verabsolutierte Ineinssetzung beider führt jedoch zu einem Voluntarismus, der in seiner Leugnung der Materialität des Körpers lediglich die Antithese zu dem positivistischen Biologismus ist, den er zu überwinden glaubt.

Eine vielleicht greifbarere Beschreibung dessen, wie der Masochismus als Praxis zu der von Deleuze/Guattari vorgestellten Neuorganisation des Gebrauchs und der Wahrnehmung des Körpers beiträgt, hat Foucault nach seinen Erfahrungen in den einschlägigen Bars von San Francisco in einem Interview geliefert: „I think that S/M is [...] the real creation of new possibilities of pleasure, which people had no idea about previously. [...] These practices are insisting that we can produce pleasure with very odd things, very strange parts of our bodies, in very unusual situations...“<sup>135</sup>

#### 1.4 Perspektiven

Wir haben uns mit diesen letzten Ausführungen scheinbar weit von Hegel und auch Sacher-Masoch entfernt, und dennoch bleiben beide in der Diskussion des organlosen Körpers präsent. Der Körper als Organismus ist von einem Netzwerk von Diskursen durchzogen, durch die seine Funktionen

---

<sup>135</sup> Michel Foucault, "Sex, Power, and the Politics of Identity," *Advocate* 1984. 27-28.

sowie sein erlaubter und verbotener Gebrauch bestimmt werden. Penis, Vagina, Anus, Mundhöhle, Augen sind sämtlich Gegenstände einer ausdifferenzierten Reglementierung, die durch die permanente Androhung der Verletzung eben dieser Organe aufrechterhalten wird. Der Knecht erfährt sich in der durch den Herrn ausgesprochenen Todesdrohung zum ersten Mal als Körper, in dessen Wahrnehmung sich die Signatur des Herrn jedoch als eine Art Muster eingebrannt hat. In der Arbeit vollbringt er den ihm zugestatteten Gebrauch seines Körpers. Der Masochist, das haben unserer Untersuchungen bis zu diesem Punkt gezeigt, verhält sich in dieser Konstellation nicht wie vorgesehen, seine Unterwerfung unter das Gesetz wirkt fragwürdig, da sie von einem unbalanzierten Genuss begleitet wird und damit im Vergleich zu Hegels Knecht verdächtig wird. Sowohl die Geste der Unterwerfung als auch ihr unauthentischer Charakter haben, wie wir im Vorangegangenen gesehen haben, Anlass zu kontroversen Diskussionen gegeben. Sartre verstand die Unterwerfung als Objekt-sein-wollen des Masochisten, dessen Beitrag an der Inszenierung seines Gegenübers als Subjekt gleichzeitig auch Grund seines Scheiterns wird.

Dieses Verständnis des Masochismus wirkt noch bis in die psychoanalytischen Formeln Jacques Lacans. Am Ende eines der Seminare zu den vier grundlegenden Konzepten der Psychoanalyse beschreibt dieser die Struktur der Perversion wie folgt: „It is the subject who determines himself as object, in his encounter with the division of subjectivity.“<sup>136</sup> Auch hier versucht das mit seiner Spaltung zwischen seiner Unmittelbarkeit und seiner Vermittlung durch den Anderen konfrontierte Subjekt, sich zu konstituieren,

---

<sup>136</sup> Jacques Lacan, The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis, The Seminar of Jacques Lacan, ed. Jacques-Alain Miller, vol. XI (New York: Norton, 1998). 185.

indem es sich wenigstens als Objekt für den Anderen setzt.<sup>137</sup> Die für den Neurotiker (und mit Sartre auch für den Liebenden) kennzeichnende Frage – was bin ich für den Anderen? – wird hier gelöst, indem der Perverse aufgibt, ein Subjekt für den Anderen sein zu wollen und sich als Objekt für dessen angenommenen Genuss setzt.<sup>138</sup> In einem späteren Seminar, zu dem bislang nur nicht autorisierte Aufzeichnungen vorliegen, sieht sich Lacan in dieser Frage in Übereinstimmung mit seinem häufig als Widersacher verstandenen Kollegen Gilles Deleuze.

Die charakteristischste, subtilste Form, die wir für die Funktion des Ursprungs des Begehrens gefunden haben, ist der so genannte masochistische Genuss. Es handelt sich dabei um einen analogen Genuss, d.h. auf der Ebene des Überschusses des Genusses nimmt das Subjekt in einem qualifizierten Modus diese Position des Verlustes, des Dejektes ein, der durch das *a* repräsentiert wird, um den Anderen als artikuliertes Feld zu konstituieren. Dies geschieht unter diesem Gesetz dieses Vertrages, auf den unser Freund Deleuze uns in so gelungener

---

<sup>137</sup> Cf. Célio García. "El perverso asume la posición de objeto-instrumento de la voluntad del Otro, voluntad que no es suya sino la del Otro. El perverso deja de dirigir su actividad para su propio placer, pues está enteramente ocupado en el goce del otro." "Der Perverse übernimmt die Position des Objekt-Instruments des Willens des Anderen. Dieser Wille ist nicht seiner, sondern der des Anderen. Der Perverse hört auf, seine Aktivität in den Dienst seiner eigenen Lust zu stellen, er ist vollständig mit dem Genuss des Anderen beschäftigt." Célio García, "Perversidad y perversión," *Perversidades*, ed. Jacques-Alain Miller et al. (Buenos Aires: Paidós, 2001). 106.

<sup>138</sup> Peter Deutschmann sieht Sacher-Masoch in Konsistenz mit der Lacanianischen Ätiologie des Masochismus. „Das masochistische Begehren besteht darin, von dem mit diesen Attributen [denen der Herrschaft] ausgerüsteten anderen Subjekt versklavt zu werden. Wie die Verträge Sacher-Masochs zeigen, möchte das masochistische Subjekt ganz Objekt werden, über welches die Partnerin nach Belieben verfügen kann. Während das gespaltene Subjekt S in der psychoanalytischen Theorie Lacans dadurch bestimmt ist, dass es jede Äußerung von anderen nie ganz vereindeutigen kann, gibt der Masochist diese interrogative Position auf, um mit seinem Objektsein auf die Frage des anderen Subjekts zu antworten.“ Deutschmann, 137.

Weise aufmerksam gemacht hat, um die verbreitete Dummheit anzuklagen, die das Feld der Psychoanalyse beherrscht.<sup>139</sup>

Das ironische Lob des „Meisters“ bezieht sich evidenterweise auf die noch stark psychoanalytisch geprägte *Présentation de Masoch*, aber auch in Deleuzes späteren antipsychiatrischen Arbeiten sind einige grundsätzliche Übereinstimmungen mit der strukturalistisch geprägten Psychoanalyse zu finden. Dies gilt vor allem für die Entnaturalisierung des Ödipuskomplexes, der für beide Autoren in erster Linie als Produkt gesellschaftlich bestimmter Regulierungsmaßnahmen aufgefasst wird. Beide teilen die Auffassung von einer ursprünglich primordialen Einheit des Menschen. Während Lacan jedoch auf der Unabwendbarkeit der symbolischen Kastration für das Subjekt beharrt und seine Spaltung als Voraussetzung für seine Partizipation am Gesellschaftlichen setzt, versteht Deleuze diese symbolische Ordnung als letztlich überwindbar. Eine Form einer solchen Überwindung sieht er in der inszenierten Unterwerfung des Masochisten. Anders als in der Konzeption Lacans oder Sartres will der Masochist hier nicht Objekt für den Anderen werden, um sich so seiner selbst zu vergewissern, vielmehr strebt er nach einer völligen Neugeburt, die er durch eine Restrukturierung und Subversion des symbolischen Feldes der väterlichen Ordnung zu erreichen sucht.

Wenn wir jetzt abschließend zu unserem von Hegel entwickelten Ausgangskonflikt zwischen Herr und Knecht zurückkehren ergibt sich die

---

<sup>139</sup> „La forma más característica, la más sutil que hayamos dado a la función de la causa de deseo, es lo que se llama el goce masoquista, éste es un goce analógico, es decir, que al nivel del plus de gozar, el sujeto toma allí, de modo calificado, esta posición de pérdida, de deyecto que está representada por *a*, y que el Otro será constituido como campo articulado, bajo el modo de esta ley de ese contrato, sobre el cual nuestro amigo Deleuze ha puesto tan felizmente el acento para suplicar a la imbecilidad estremecida que reina en el campo de psicoanálisis.“ Cit. Germán García, "Cuando Lacan elogió a Deleuze," *Perversidades*, ed. Jacques-Alain Miller et al. (Buenos Aires: Paidós, 2001). 69.

folgende narrative Alternative zu dem in der *Phänomenologie* vorgesehenen Bildungsweg. Der Masochist befindet sich bereits in der Position des Knechts, er steht immer noch unter dem Gesetz des Herrn. Anstatt sich nun gegen diese Herrschaft aufzulehnen, schafft er in der vertraglichen Absprache mit einem von ihm gewählten Gegenüber eine künstliche Situation, in der er seine Unterwerfung ein weiteres Mal durchspielt, diesmal jedoch ist er es, der die Zügel in der Hand hält. Ziel dieser Verschiebung ist nicht nur eine bloße Rückübertragung der Macht, sondern eine Art Exorzismus, bei der das was noch vom Herrn an ihm ist, d. h. das eigentlich Knechtische, gestraft und zerstört werden soll. Der Masochist, dies belegen zahlreiche von Sacher-Masochs Novellen, wird stets in seinen Sklavendasein verhöhnt und verspottet. Im Bündnis mit seiner Herrin schafft er sich eine ästhetische Neuorganisation des symbolischen Feldes, in dem die durch die väterliche Ordnung verbotene und damit gleichzeitig als Imperativ gesetzte Lust als Grund des Begehrens suspendiert wird.

Dass all dies in dem stark ästhetisierten und der Dialektik ausweichenden Bereich des Phantasmas geschieht, ist sowohl Bedingung für das Gelingen des masochistischen Projekts als auch sein schwächster Punkt. Wie dies bewertet wird, hängt zum einen davon ab, wie man das Phantasma gegenüber einem wie auch immer gearteten Realitätsprinzip verortet. Deleuze geht davon aus, dass durch die Verneinung Realität selbst als Konstrukt in ihren symbolischen Fundamenten ausgehebelt wird. Hier stellt sich jedoch nun die Frage, ob die masochistische Veranstaltung den von ihr ausgeschlossenen Herrn in irgendeiner Weise bekümmert. Anders gefragt, inwiefern stellt der Masochist auch für andere einen funktionalen Stolperstein im geregelten Ablauf des Gesellschaftlichen dar? Dieser Frage wird nun in



den beiden folgenden Kapiteln zunächst in einem größeren politisch-historischen Zusammenhang und anschließend im Kontext der, wie Foucault gezeigt hat, für das moderne Subjekt zentralen Bekenntniskultur nachgegangen.

## 2. Der Masochist im politischen Herrschaftsgefüge

Wenn der Masochismus als Praxis die Werdung des Subjekts innerhalb der Paradigmen der bürgerlichen Gesellschaft neu ins Spiel bringen und verkehren kann, stellt sich die Frage, wie sich das masochistische Subjekt in der konkreten politischen und gesellschaftlichen Auseinandersetzung verhält. Erneut werden wir in dieser Frage in Person und Werk Leopold von Sacher-Masochs fündig. Die biographische Forschung zu Sacher-Masoch hat in diesem Zusammenhang auch solche Seiten des galizischen Autors zugänglich gemacht, die nicht zu dem nach Schlägen bittenden Liebessklaven zu passen scheinen. Hier zeigt sich Sacher-Masoch als engagierter Intellektueller, dem die nationalistischen Tendenzen in Deutschland ebenso zuwider sind wie der aufkommende Antisemitismus.<sup>140</sup> Seine beiden kurzlebigen Zeitschriftenprojekte *Auf der Höhe* und *Gartenlaube für Österreich* verstanden sich als kosmopolitische und liberale Foren innerhalb der deutschsprachigen Presselandschaft. Für seine jüdischen Geschichten und die slawischen Heimatdichtungen wurde er von seinen Zeitgenossen je nach politischer Ausrichtung gleichermaßen geschätzt und verachtet.

---

<sup>140</sup> So gründete er in seinen letzten Lebensjahren gründete im oberhessischen Lindheim einen Volksbildungsverein, der sich zum Ziel gesetzt hatte, die Lebensverhältnisse der unterprivilegierten Bauern zu verbessern und den „widerlichen Äußerungen des Antisemitismus“ entgegenzuwirken. Cit. Lisbeth Exner, Leopold von Sacher-Masoch, rororo monographie (Reinbek: Rowohlt, 2003). 119.

Die Schwierigkeit, diese Facette Sacher-Masochs mit der der ‚Perversion‘ zusammenzuführen, spiegelt sich auf bemerkenswerte Weise in der Forschungsliteratur zum Autor. Während in Studien, die Sacher-Masoch ausschließlich in Hinblick auf den Masochismus lesen, Verweise auf seine nicht erotischen, häufig folkloristischen Arbeiten meist fehlen,<sup>141</sup> widmet sich eine jüngere Tendenz in der Forschung dem Werk Sacher-Masochs unter explizitem Ausschluss des masochistischen Themas. So bemerkt Hartmut Steinecke in einem Aufsatz: „Es bleibt festzuhalten, dass Sacher-Masoch nach wie vor in erster Linie als Erotikon, kaum als Schriftsteller Beachtung findet.“<sup>142</sup> Wenn er in dieser Forschungsrichtung vor allem als Vorläufer des Naturalismus in Deutschland,<sup>143</sup> als problematischer Vertreter galizischer Kultur in deutscher Sprache<sup>144</sup> oder ambivalenter Philosemit<sup>145</sup> beschrieben wird, konzentriert sich die Kritik vor allem auf seine spannungsreiche Stellung zwischen den deutschen, slawischen und jüdischen Kulturen. Es ergibt sich hieraus die prinzipielle Unterscheidung zwischen einem Werk, das einerseits öffentlich und gesellschaftlich situiert wird, und einer literarischen Produktion andererseits, die den privaten Obsessionen des Autors geschuldet und vor allem für die Intimität des Boudoirs bestimmt ist. Auch in Untersuchungen, die den Begriff des Masochismus schließlich (wenn auch in teils problematischer Weise) zur Beschreibung spezifischer Verfasstheiten des

---

<sup>141</sup> Auch Gilles Deleuze handelt das Thema in der *Présentation de Masoch* als eher nebensächlich ab, wenn er behauptet, Sacher-Masoch habe politisch eine panslawistische Lösung unter einer "furchtbaren Zarin" favorisiert. Deleuze, *Sacher-Masoch* 242.

<sup>142</sup> Steinecke, "Sacher-Masoch - europäische Perspektiven eines galizischen Erzählers," Galizien als gemeinsame Literaturlandschaft, ed. Fridrun Rinner und Klaus Zerinschek (Innsbruck: AMOE, 1988). 144.

<sup>143</sup> *Ibid.* 145.

<sup>144</sup> Cf. Maria Klanska, Problemfeld Galizien in deutschsprachiger Prosa 1846-1914 (Wien: Böhlau, 1991).

<sup>145</sup> Cf. Hannah Burdekin, The Ambivalent Author. Five German Writers and their Jewish Characters, 1848-1914 (New York: Peter Lang, 2003). 135-99.

slawischen Kulturraumes verwenden,<sup>146</sup> wird streng zwischen Privatem und Öffentlichem unterschieden. Michail Rykin schreibt in einem Artikel zum Masochismus als Charakteristikum der russischen Mentalität:

Der russische moralische Masochismus ist von ganz anderer Art: Er konfrontiert keine atomisierten, sondern zusammengewachsene, kollektive Körper miteinander. [...] Sacher-Masoch hat immer die aus den Qualen gewonnene Befriedigung motiviert. Idealerweise gab er ihr die Form eines Vertrags. Der russische moralische Masochismus hingegen geht davon aus, dass die Strafe von einem anonymen despotischen sozialen Mechanismus ausgeht, der sich einem Vertrag nicht bloß nicht unterwirft, sondern selbst Gesetze aufstellt.<sup>147</sup>

Die Unterscheidungen zwischen öffentlichem und privatem Körper, zwischen moralischem und erotischem Masochismus werden von Rykin als wesentliches Unterscheidungsmerkmal der russischen und westeuropäischen Formen des Phänomens verstanden. Dostojewski wird hierzu als Zeuge bemüht. Er habe in seiner Verteidigung der im Russland des neunzehnten Jahrhunderts noch gängigen Körperstrafe diese vornehmlich als Mittel gesellschaftlicher Solidarisierung verstanden. „Der gepeitschte Körper ist der Körper des Bruders. Solange Europa gegenüber Russland auf seine Individualrechte stolz ist, bemerkt es nicht, dass es zugleich mit dem von der

---

<sup>146</sup> Zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang Daniel Rancour-Laferriere, The Slave Soul of Russia (New York: New York University Press, 1995). Als Beleg für den behaupteten Masochismus der Russen nimmt der Autor unter anderem das in Russland übliche Peitschen mit Buchenzweigen nach dem Saunagang.

<sup>147</sup> Michail Rykin, "Eine Bruderszene' Einführung in den moralischen Masochismus," Phantom der Lust, ed. Peter Weibel, vol. 1 (Graz, München: Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, belleville, 2003). 179.

Peitsche misshandelten Körper auch sein ‚brüderliches Moment‘ verliert.“<sup>148</sup>  
 Dagegen erscheint der erotische Masochismus eines Sacher-Masoch nur noch als Zeichen eines dekadenten westeuropäischen Individualismus. Erneut wird der Vertrag angeführt, um die mangelnde Authentizität der masochistischen Misshandlungen zu beweisen. Nur die rückhaltlose Unterwerfung unter ein wirklich despotisches Gesetz, d.h. eine durch keinerlei gegenseitige Vereinbarung gebundene Macht vermag ‚echte‘ Solidarisierung unter den Geschundenen erzeugen.

Beschreiben Sacher-Masochs erotische Geschichten also gänzlich unpolitische, private Phantasien eines letztlich unsozialen, weil isolierten Subjekts? John Noyes argumentiert in dieser Frage für einen Zusammenhang zwischen politischem Geschehen und den von Sacher-Masoch geschilderten sexuellen Verhältnissen.

What is significant however in all of Sacher-Masochs treatments of social conflict in Galicia is his displacement of social violence into the realm of sexual relations. The violent context itself is realistically drawn and never far from the foreground action, but actual descriptions of public violence are few and far between. Instead of depicting scenes of civil violence and unrest, he transposes these into the private lives of his actants. For Sacher-Masoch, violence finds its most important expression in the private relations of men and women.<sup>149</sup>

---

<sup>148</sup> Ibid. 181.

<sup>149</sup> Ibid. 4.

Die in Sacher-Masochs Literatur geschilderten privaten Verhältnisse zwischen den Geschlechtern zeigen sich – anders als in der ihm zeitgenössischen deutschen Literatur üblich – nicht als friedvoller Gegenpol zu den gesellschaftlichen Antagonismen, sondern als deren Verlängerung im Kleinen. Die These von der Verlagerung der politischen Konflikte in den Geschlechterkampf überzeugt, sie bezeichnet aber nur eine Richtung ihrer literarischen Verarbeitung. Wie eine Anekdote aus Sacher-Masochs autobiographischen Schriften zeigt, finden wir bei ihm wiederholt auch eine Gegenbewegung in Form einer Erotisierung historisch-politischer Ereignisse, bei deren Darstellung es allerdings nicht immer mit der Wahrheit zugeht.

In einer Erinnerung an sein in Prag verbrachtes zwölftes Lebensjahr behauptet Sacher-Masoch nicht nur während des Panslawistischen Kongresses 1848 Bakunin – einen angeblichen Freund der Familie – getroffen zu haben, er will auch auf Seiten der tschechischen Aufständischen an Barrikadenkämpfen beteiligt gewesen sein. Während die Vertreter der slawischen Staaten darum rangen, ihr Verhältnis zur Habsburger Regierung in Wien neu zu definieren, forderten einige radikale Separatisten, angefacht durch das deutsche und französische revolutionäre Vorbild, den Abzug der habsburgischen Armee und die Souveränität der Tschechei. Grund für die Begeisterung des habsburgerischen Funktionärssohns für die revolutionäre Sache war nach seinen eigenen Angaben jedoch nicht die Rebellion gegen das durch den Vater verkörperte Regime, sondern Miroslawa, die schöne Tochter eines Prager Professors, der zum Gefallen er das Gewehr gegen die Regierungstruppen ergriff. Die Liebe zu der tschechischen Marianne blieb offenbar unerwidert. „Sie behandelte mich wie ein Kind, um mir die Rechte

eines platonischen Geliebten geben zu können.“<sup>150</sup> Als er spät am Abend des 16. Juni sein Gewehr umklammernd und mit pulvergeschwärzten Händen heimkehrte, teilte er den besorgten Eltern mit: „Ich bin kein Kind mehr [...] Heute habe ich meine Freiheit errungen, und ich bin ein Mann.“<sup>151</sup>

Sacher-Masoch beschreibt damit rückblickend den Aufstand der Prager Separatisten als Initialerlebnis einer persönlichen Befreiung – doch Befreiung wovon und zu welchem Zweck? Die hier beschriebene Episode ist, wie einige kritische Biographen anmerken, an sich wenig wahrscheinlich<sup>152</sup>, als Selbststilisierung Sacher-Masochs ist sie jedoch exemplarisch auch für seine literarische Bearbeitung politischer Themen. Zwei Punkte sind besonders hervorzuheben: Die Verschränkung politisch-historischer Ereignisse mit einer problematischen Liebesgeschichte und das ambivalente Verhältnis zur slawischen Kultur. Während Sacher-Masoch einerseits immer wieder die zivilisierende Kraft des Habsburger Herrscherhauses lobt, pflegt er gleichzeitig eine zwischen Identifikation und fetischisierender Vergötterung schwankende Bewunderung für die als ursprünglich und unverbildet empfundenen slawischen Kulturen. Zwar ist dies in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts noch nicht notwendigerweise ein unüberbrückbarer Widerspruch, wie die Vorfälle in Prag zeigen, war das Verhältnis zwischen beiden Kulturen jedoch auch nicht ohne Spannungen.

---

<sup>150</sup> Zitiert bei Bernard Michel, *Sacher-Masoch 1836-1895* (Paris: Laffont, 1989). 77. „Elle me traitait en enfant afin de pouvoir me donner les droits d'un amant platonique.“

<sup>151</sup> Zitiert bei Exner. 31.

<sup>152</sup> Lisbeth Exner hegt starke Zweifel an der Wahrheit dieser Episode und verweist die Schilderung in das Reich der autobiographischen Dichtung. „Dass Frauen auf Seiten der Aufständischen zur Waffe griffen, ist belegt. Dass aber der zwölfjährige Sohn eines habsburgloyalen Polizeibeamten an vorderster Front gestanden haben soll, ist wenig wahrscheinlich“. Exner, 31. Bernard Michel zeigt sich in dieser Frage etwas großzügiger: „Est-il passé du rôle du spectateur à celui d'un acteur? Il est difficile de se prononcer sur l'authenticité de son témoignage. [...] Une chose est sûre: il s'est identifié aux révolutionnaires, il s'est senti des leurs.“ Michel, 81.

Sacher-Masoch scheint beide Positionen vereinen zu wollen. Während er sich in seinen Memoiren zum jungen Freiheitskämpfer gegen die österreichische Monarchie und für die Eigenständigkeit der Tschechen stilisiert, beteuert er an anderen Stellen immer wieder seine Loyalität gegenüber der Habsburger Politik. Dieser Konflikt wird in der oben beschriebenen Szene nicht kommentiert, sondern implizit durch das erotische Begehren des Jungen begründet, das nun zum eigentlichen Kern des Ereignisses wird. Der Barrikadenkampf gerät als Kulisse der romantischen Liebesgeschichte in den Hintergrund und wird in seinen konkreten politischen Dimensionen relativiert. Die bloße Tatsache, an der Seite einer schönen Frau für eine unbestimmte Freiheit gekämpft zu haben, macht, so scheint es, dieses Erlebnis zu einem Kampf für seine Freiheit – unabhängig davon, von welcher Seite er ausgefochten wurde. Und doch bleibt der politische Konflikt der romantischen Liebesgeschichte nicht nur äußerlich, sondern ist in dieser vielmehr als erotische Spannung aufgehoben. Miroslawa wird zur slawischen Amazone stilisiert und als solche Objekt des nicht zu erfüllenden Begehrens eines adoleszenten habsburgerischen Beamtensohns, der angesichts seiner physischen Nichteignung zum Liebhaber eine Beziehung phantasiert, in der er sich wenigstens in geistiger Verbindung mit der Angebeteten sehen kann.

Die Kindheitserinnerung an die Prager Aufstände trägt erst in Ansätzen die Züge der später literarisch expliziter entwickelten Leidenschaft Sacher-Masochs – obwohl auch hier bereits die Unterlegenheit eines jungen Mannes gegenüber einer starken, kämpferischen Frau thematisch wird. Vollständig angelegt ist hier jedoch eine sowohl temporale als auch geographische Verschiebung, die zur Grundlage zahlreicher seiner Novellen wird. Obwohl sich Sacher-Masoch in *Ueber den Werth der Kritik* eher abfällig über das Genre



der historischen Literatur geäußert hat<sup>153</sup>, sind auch seine Stoffe häufig im Wirkungskreis historischer Ereignisse oder Persönlichkeiten angesiedelt. Zu denken ist hier an die polnischen Insurrektionen in den 1840er Jahren oder an Katharina die Große, die noch Gegenstand unserer Untersuchung sein wird. Gleichermaßen entfernt von der unmittelbaren Lebenswirklichkeit Sacher-Masochs und seiner Leser sind die kleinrussischen Landschaften und Dörfer, die als Schauplatz vieler seiner Novellen dienen. Zwar stellte er stets stolz seine slawische Herkunft heraus, tatsächlich aber lebte er seit seinem zwölften Lebensjahr vornehmlich im heutigen Österreich oder in Deutschland und stand nicht mehr in direktem Kontakt zu den galizischen Dörfern seiner Erzählungen. Die Verlegung von Handlungen an zeitlich und räumlich entfernte Orte ist für die Literatur an sich nichts Ungewöhnliches, charakteristisch für Sacher-Masochs Novellen ist jedoch, in welcher Weise vergangene Zeiten und für den deutschen Leser exotische Orte durch in seiner Phantasie umgestaltet werden.

Sacher-Masoch war promovierter Historiker und damit sowohl mit den Methoden der Quellenbeschaffung als auch mit den Standards des wissenschaftlichen Arbeitens vertraut. Wenn er in seinen Werken Zeiten starker Frauenregimenter und eine kulturelle Landschaft beschwört, in der die durch eine Frau verabreichten Schläge durchaus als Liebesbeweis gelten, schreibt er wider besseres Wissen. Im Kapitel zur Dialektik von Herrschaft und Knechtschaft haben wir mit Bezug auf John Noyes bereits auf die

---

<sup>153</sup> „Es ist freilich angenehm, wenn man sich ungestört mit dem Heiligenschein der Reinheit und Unfehlbarkeit umgeben kann, und in diesem Sinne möchte jeder Mensch und jedes Geschlecht den Papst spielen. Daher in der Kunst die Vorliebe für historische Stoffe. Von unseren Ahnen mag man uns alles Böse und Lächerliche erzählen, aber wehe dem, der mit kühner Hand den Schleier von unseren eigenen Schwächen, Thorheiten und Lastern herabreißt.“ Sacher-Masoch, Über den Werth der Kritik. 32-33.

besondere Temporalität der Verneinung im Phantasma hingewiesen.<sup>154</sup> Die Verneinung ermöglicht es, die Vergangenheit so zu re-präsentieren, als sei sie nicht da gewesen. Die verneinende Formel des Fetischisten „Ich weiß sehr wohl, dass ..., aber dennoch...“<sup>155</sup> erhält im Werk Sacher-Masochs nun den folgenden Inhalt: „Ich weiß sehr wohl, dass das erotische Verhalten meiner historischen Figuren erfunden ist und auch dass die ruthenischen Frauen nicht sämtlich ihre Männer schlagen, aber dennoch stelle ich die Verhältnisse so dar, um ...“ Die Frage nach den Gründen und Folgen der Sacher-Masoch'schen Verneinung muss noch einen Moment zurückgestellt werden. Zunächst gilt es zu klären, wie und unter welchen Bedingungen Sacher-Masoch die Verkehrung der Wirklichkeit herstellt.

## 2.1 Geographisch-kulturelle Verschiebung: Sacher-Masoch in Galizien

In welchem Maße sich Sacher-Masoch trotz der deutschen Sprache, in der er seine Werke verfasste, als Slawe gesehen werden wollte, verdeutlicht seine Reaktion auf eine vernichtende, durch den Wiener Kritiker Hieronymus Lorm verfasste Besprechung seines Werks.

Da Sie mich auf einer und derselben Seite einen Deutschen, Polen, oder Czechen und zuletzt gar einen Slovenen nennen, so muss ich Ihrer Begriffsverwirrung zu Huelfe kommen und Ihnen sagen, dass ich von russischen Aeltern in dem russischen Galizien geboren, ein galizischer

---

<sup>154</sup> Siehe Kapitel 1.4.

<sup>155</sup> Octave Mannoni zeigt in ihrem Aufsatz „I know well, but all the same ...“ wie diese Struktur bei der Aufrechterhaltung des (religiösen) Glaubens an Gegebenheiten wirkt, deren Evidenzen durch die Realität widerlegt wurden. Octave Mannoni, "I Know Well, but All the Same..." Perversion and the Social Relation, ed. Dennis A. Foster Molly Anne Rothenberg, and Salvo Zizek (Durham: Duke University Press, 2003). 68-92.

Russe bin und mein nationales Glaubensbekenntnis stets ein slavisches, mein politisches ein österreichisches war.<sup>156</sup>

Die verschiedenen identifikatorischen Kategorien, ethnische Herkunft, Nationalität und politische Überzeugung, durch die sich Sacher-Masoch hier beschreibt, sind symptomatisch für die Situation der damals habsburgischen Provinz Galizien. Zahlreiche ethnische und religiöse Gruppen bevölkerten das Gebiet, wobei griechisch unierte Ruthenen und römisch katholische Polen die beiden stärksten Volksgruppen bildeten. Der Anteil der von Sacher-Masoch so häufig portraitierten jüdischen Bevölkerung lag bei ungefähr sieben Prozent. Die soziale Schichtung verlief in dem verhältnismäßig rückständigen Agrarstaat entlang ethnischer Grenzen. Große Teile der bäuerlichen ruthenischen Bevölkerung arbeitete auf polnischem Großgrundbesitz, wobei der später von der österreichischen Zentralregierung verbotene Robot<sup>157</sup> einer Versklavung der Bauern gleichkam. Diese mussten den Gutsherren nicht nur einen Großteil ihrer Arbeitskraft zu Verfügung stellen, sondern auch noch gut ein Drittel ihrer eigenen Einkünfte an sie abgeben. Noch in gegenwärtigen Untersuchungen zur Region werden die sozioökonomischen Klassenunterschiede durch den ethnischen Konflikt überdeckt, wobei die Bewertung der Situation in hohem Maße vom politischen und nationalen Hintergrund der jeweiligen Autoren abzuhängen scheint. Während aus der heutigen Ukraine stammende Historiker dazu tendieren, die galizischen Polen als rücksichtslose und barbarische Ausbeuter darzustellen, weist die polnische

---

<sup>156</sup> Cit. Michael Farin, Leopold von Sacher-Masoch: Materialien zu Leben und Werk (Bonn: Bouvier, 1987). 338.

<sup>157</sup> Slawischer Ausdruck für den Frondienst, zu dem die galizischen Bauern gezwungen waren.

Literaturwissenschaftlerin Maria Klamska solche Charakterisierungen als anti-polnische Propaganda zurück und unterstreicht die problematische Lage der damals zwischen Habsburg und Russland aufgeteilten polnischen Bevölkerung. Auch Sacher-Masoch attestiert sie ein Unvermögen „sich in die Gedankenwelt eines seinen Staat entbehrenden Polen hineinzusetzen.“<sup>158</sup> Dabei bezieht sie sich auf die an zahlreichen Stellen nachweisbaren negativen Äußerungen des Autors über die galizischen Polen und deren Versuche, 1846 und 1863 ihre politische Unabhängigkeit von Habsburg zu erkämpfen. Die mit Hilfe der ruthenischen Bauern niedergeschlagene polnische Insurrektion im Jahr 1846 erlebte Sacher-Masoch, dessen Vater damals Polizeidirektor in Lemberg war, aus unmittelbarer Nähe.

Mein Vater bewahrte den Osten des Landes vor dem Aufstande, indem er die Häupter der Insurrektion in Lemberg entdeckte und verhaftete; als die polnische Revolution zu gleicher Zeit im Westen losbrach und die Bauern, gegen den Adel Partei ergreifend, die Insurgenten erschlugen, die Edelhöfe anzündeten und ein grässliches Blutbad anrichteten, wurde das Vorgehen meines Vaters von den Polen sogar dankbar anerkannt.<sup>159</sup>

Sacher-Masochs idealisierende Beschreibung des Vaters ist symptomatisch für das Selbstverständnis der durch Habsburg in Galizien eingesetzten Beamtenschicht. Angesichts der sich brutal an den Ausbeutern rächenden Bauern wollen sie in selbstloser Weise für Ordnung und Sicherheit, selbst für

---

<sup>158</sup> Maria Klamska, 65.

<sup>159</sup> Leopold von Sacher-Masoch, Souvenirs. Autobiographische Prosa, ed. Susanne Farin (München: belleville, 1985). 63.

die polnischen Insurgenten, gesorgt haben. Für die Österreicher bedeutete die Unterdrückung des Aufstandes einen doppelten Sieg: die separatistische Bewegung wurde niedergeschlagen, und Habsburg konnte sich als zivilisatorische Macht feiern lassen, die ihre Untertanen vor der eigenen Barbarei beschützte. Sacher-Masoch hat stets seine Loyalität mit Habsburg betont. In welchem Maß er an den zivilisatorischen Auftrag Österreichs glaubte, zeigt seine geschichtswissenschaftliche Arbeit über den österreichisch-türkischen Krieg um Ungarn im 16. Jahrhundert, bei dem der Habsburger König Ferdinand schließlich den Sieg über die Türken davontrug.

Und so wurde Ungarn österreichisch ohne Wahl, ohne Bedingung, es wurde österreichisch durch deutsches und slawisches Blut, [...] Es war die Eroberung der Civilisation gegenüber der Nationalität. Ungarn hatte seine Aufgabe erfüllt, sie war eine nationale, an seine Stelle trat Österreich, denn Österreichs Aufgabe ist eine civilisatorische. Die Civilisation umfasst den Erdball, die Menschheit, sie lässt sich nicht in nationale Fesseln schlagen. Sie geht unaufhaltsam über alles Entgegengesetzte, über Personen, Stände, Nationalitäten weg. So wird auch Österreich seine Aufgabe erfüllen: Zweige aller europäischen Stämme durch das Band freier menschlicher Entwicklung zu einer politischen Nationalität, zu einem grossen, freien Staate zu vereinigen, und auf diese Weise im Kleinen den Prozess vollziehen, welchem die ganze Menschheit mit Riesenschritten entgegeneilt.<sup>160</sup>

---

<sup>160</sup> Leopold von Sacher-Masoch, Ungarns Untergang und Maria von Oesterreich (Leipzig: T.O Weigel, 1862). 77.

Diese Rhetorik ist paradigmatisch für das Selbstverständnis und die Legitimation einer jeden imperialen Großmacht. Die Ausdehnung des Herrschaftsbereichs wird mit einer teleologischen Universalgeschichte verknüpft, in der am Ende ein alle Partikularismen transzendierendes allgemein menschliches Heil steht.<sup>161</sup> Bemerkenswert ist an dieser Stelle die Gegenüberstellung von universaler Zivilisation und partikularer Nation. Sacher-Masoch hat sich verschiedentlich gegen die bei seinen deutschen Zeitgenossen so populäre Idee der Nation ausgesprochen und dagegen das Ideal eines transnationalen Staatenbundes der vereinigten Staaten von Europa proklamiert. Was zunächst als progressives Weltbürgertum erscheint, bleibt jedoch letztendlich eine Verteidigung des Habsburger Modells. Sacher-Masoch folgt auch dabei in weiten Teilen den Überzeugungen seines Vaters, dessen Memoiren aus der Lemberger Amtszeit er als Fortsetzungsgeschichte in seiner Zeitschrift *Auf der Höhe* veröffentlichte.

Indeß so brutal auch damals die Wiener Regierungskunst und so grausam auch in jenen Tagen die Justiz in Österreich war, in Galizien empfand doch Jedermann, mochte er welcher Nation, welcher Kirche und welchem Stande immer angehören, als die Organisation erst durchgeführt war, die Einführung der in den österreichischen Erbländen bestehenden Verhältnis als einen wohlthätigen Fortschritt

---

<sup>161</sup> Diese Vision war auch unter der nicht-polnischen Bevölkerung in Galizien keinesfalls unumstritten. Ab Mitte des neunzehnten Jahrhunderts gab es auch unter den Ruthenen Bestrebungen nach stärkerer Eigenständigkeit. Insbesondere die sogenannten Russophilen zeigten sich gegenüber der Wiener Regierung äußerst kritisch. Siehe dazu u.a. Paul R. Magocsi, *Galicia: a historical survey and bibliographic guide* (Buffalo, Toronto: University of Toronto Press, 1983). 119.

von der Anarchie zur Ordnung, von der Willkür zur Gesetzlichkeit,  
von der Tyrannei und Barbarei zur Humanität.<sup>162</sup>

Auch wenn sich in spätere Äußerungen Sacher-Masochs gelegentlich kritische Töne gegenüber der Wiener Regierung mischen<sup>163</sup>, stellt er weder die Legitimität der Habsburger Herrschaft noch den Gegensatz zwischen barbarischen Slawen und zivilisierenden Österreichern infrage. Umso überraschender ist seine mehrfach geäußerte emphatische Identifikation mit der slawischen Kultur seines Geburtslandes. In seinen Memoiren schreibt er:

Viel stärker als durch das Heldenblut des Don Mathias, meine Mutter, meinen Vater und meine sonstige Umgebung wurde mein späteres Leben durch meine Amme bestimmt. Mit ihrer Milch sog ich die Liebe zum russischen Volk, zu meinem Land, zu meiner Heimat und auch jene Liebe zu den Bauern ein, die ich mit allen Dichtern und besonders russischen Autoren teile.<sup>164</sup>

Die Milch, durch die Sacher-Masoch die russische Kultur eingesogen hat, stammt von einer Ersatzmutter aus eben der barbarischen Kultur, die zu

---

<sup>162</sup> Leopold von Sacher-Masoch Sen., "Memoiren eines österreichischen Polizeidirektors," Auf der Höhe. April - Mai - Juni (1882). 431.

<sup>163</sup> „Wenn diese Agitation auch die österreichische Regierung zu beunruhigen beginnt, so sollte dieselbe sich erinnern, dass sie nur das erntet was sie selbst gesät hat. [...] Heute sind die galizischen Russen, wenn auch erbittert und aufgereg, noch immer Oesterreich treu, wenn man aber fortfährt, ihre heiligsten Rechte mit Füßen zu treten, dann werden sie sich erinnern, dass jenseits der schwarzgelben Grenzpfähle noch 60 Millionen Russen wohnen und das einst um seiner Treue willen gerühmte Galizien wird der Vorposten Russlands und des Panslavismus werden.“ Leopold von Sacher-Masoch, "Der Lemberger Hochverratsprozeß," Auf der Höhe. Januar - Februar - März (1882). 414.

<sup>164</sup> Sacher-Masoch, Souvenirs. 23.

zivilisieren er als Auftrag seiner Familie verstand.<sup>165</sup> Bezeichnenderweise verwendet Ferdinand Kürenberger, einer der wenigen zeitgenössischen deutschen Kritiker, die Sacher-Masoch wohl gesonnen waren, in seinem Vorwort zu *Don Juan von Kolomea* eine ähnliche Metaphorik der Einverleibung, wenn er die Wirkung der slawischen auf die deutsche Literatur zu beschreiben sucht.

O es wäre ein schöner Gedanke, wenn uns [...] ein Hauch der Erquickung aus der großen uralten Lebenspforte des Ostens anwehte, wenn aus dem stammverwandten Blute der Slavenfamilie [...] in all ihren Tugenden noch unverbraucht, ungeholzschnitten und unillustriert, Dichter auferstünden, welche die deutsche müdhinsinkende Feder ergriffen, um sie mit frischerem Jugendsinn über jungfräuliche Fluren der Phantasie zu führen.<sup>166</sup>

Der slawische Osten wird als Hort unverbrauchter Vitalität begriffen, von dem sich Kürenberger eine Belebung der erschlafften deutschen Kultur erhofft. Das Ost-Westverhältnis wird hier nicht mehr vermittelt durch die uneigennützig zivilisatorische Mission der germanischen Kultur beschrieben, sondern durch den Gewinn an Lebensenergie, der aus dem verwandten, frischen Blut der slawischen Nachbarn zu erzielen ist.<sup>167</sup> Der ‚wohlthätige

<sup>165</sup> Die Amme war eine arme ruthenische Bäuerin, die ihre eigenen Kinder im Stich gelassen hatte, um für die wohlhabende Beamtenfamilie in Lemberg zu arbeiten. Cf. Ibid. 20.

<sup>166</sup> Ferdinand Kürenberger, "Vorrede zu Don Juan von Kolomea," *Die Liebe*, ed. Leopold von Sacher-Masoch Sen., vol. 1 (Stuttgart: J.G. Cotta'sche Buchhandlung, 1878). 52.

<sup>167</sup> Wie Gregory Moore in einem Aufsatz zum deutschen Orientalismus zeigt, ist dies eine für das späte neunzehnte Jahrhundert in Deutschland durchaus typische Haltung. „Just as the Orient supplies the necessary catalyst for Western culture to arise in the first place, so in times of crisis, too, Europe must be inoculated with the creative energies of Asia.“ Gregory Moore, "From Buddhism to Bolshevism: Some Orientalist Themes in German Thought," *German Life and Letters* 56.1 (2003). 32.



Fortschritt' für die ungeordnete slawische Natur, den Sacher-Masoch sen. als vornehmliches Ziel der Habsburger Herrschaft bezeichnet, zeigt sich hier als ausbeuterische Erschließung neuer Lebensenergien im Osten. Kai Kaufmann bemerkt in diesem Zusammenhang, dass Sacher-Masochs galizische Erzählungen letztendlich auf eine romantische Verklärung des slawischen Volkslebens hinausliefen, „das aber realpolitisch in die österreichisch-habsburgische Herrschaft eingebunden bleiben soll. Sie selbst beutet das ethnische Kolorit des slawischen Volkslebens aus, um den ästhetischen Reiz der deutschen Literatur zu erhöhen.“<sup>168</sup> Wie ein Kommentar Paul Heyses zeigt, wurde dieses Vorgehen jedoch nicht von allen Zeitgenossen gleichermaßen begrüßt:

Diese Richtung einer krankhaften Sinnlichkeit, verbunden mit einer nervösen, prickelnden Unruhe des Stils, dem aber oft eine wahrhaft dramatische Lebendigkeit nicht abzusprechen ist, hat Sacher-Masoch den Beifall der Franzosen eingetragen, denen der slawische Grundzug seines Naturells und die Schrankenlosigkeit seiner sittlichen Voraussetzungen um so pikanter erscheinen mochten, als die deutsche Novellistik sich bisher von solchen Verirrungen fern gehalten hatte.<sup>169</sup>

Hier wird die von Kürenberger noch hoffnungsvoll gefeierte Vitalität des slawischen Stils als Zeichen ‚krankhafter‘ und ‚undeutscher‘ Sinnlichkeit verstanden. Dass Sacher-Masoch mit seinen folkloristischen Schilderungen

---

<sup>168</sup> Kai Kaufmann, "Slawische Exotik und Habsburger Mythos. Leopold von Sacher-Masochs Galizische Erzählungen," Germanisch-Romanische Monatsschrift 52.1 (2002). 186.

<sup>169</sup> Heyse, *Novellenschatz*, Bd. XXX, S. 200.

vor allem die deutsche Phantasie über den slawischen Anderen bedient, entgeht dem Herausgeber des Novellenschatzes naturgemäß.

Sacher-Masochs Position zwischen westeuropäischer und slawischer Kultur bleibt ambivalent. Er identifiziert sich für das deutsche Publikum mit dem exotisierten Anderen, versteht sich diesem gegenüber aber letztendlich als überlegen. Seine ukrainischen und russischen Zeitgenossen haben ihn trotz seiner Verbrüderungsversuche nicht zuletzt deshalb nie als einen der ihren begriffen. So wird Sacher-Masoch, wie übrigens auch Emil Franzos, in einer der ersten, von Ivan Franko veröffentlichten ukrainischen Literaturgeschichten bewusst ausgelassen. In einem an einen Freund gerichteten Brief bezichtigt Franko ihn sogar der Verfälschung der galizischen Realitäten.<sup>170</sup> Auch Ivan Turgenjew, als dessen Entsprechung in deutscher Sprache sich Sacher-Masoch von seinen Kritikern feiern ließ, war über den Vergleich alles andere als erfreut. In einem Brief bemerkt er:

Ich bin nicht persönlich mit ihm bekannt – und gestehe, kein großer Freund von seinen Romanen. Sie enthalten zu viel ‚Literatur‘ und ‚emanzipierte‘ Frauen – zwei gute Dinge – aber bei überflüssigem Wiederkäuen werden sie unerträglich. Ich konnte niemals begreifen, von welchem Gesichtspunkt aus man mich mit ihm zu vergleichen pflegte.<sup>171</sup>

---

<sup>170</sup> „Er lügt über Galizien unglaubliche Dinge.“ Brief vom 10. August 1891 zitiert bei Eugen Nachlik, "Leopold von Sacher-Masochs Rezeption im westukrainischen Literaturprozeß des 19. Jahrhunderts," Von Taras Sevcenko bis Joseph Roth, ed. Wolfgang Kraus und Dmytro Zatons'kyj (New York: Peter Lang, 1995). 167.

<sup>171</sup> Zitiert bei Chr. Schultze, "Ein Brief Turgenjews an L. von Sacher-Masoch aus dem Jahre 1881," T.S. Turgenjev und Deutschland, ed. Gerhard Ziegengeist (Berlin: Akademie Verlag, 1965). 150.

Was Turgenjew hier als ‚zu viel Literatur‘ und ‚emanzipierte Frauen‘ beschreibt, bezeichnet einen spezifischen Überschuss, durch den sich Sacher-Masochs Novellen von einer realistischen Darstellung der Verhältnisse abheben. Er weiß sehr wohl, dass er der Wirklichkeit etwas hinzudichtet, dennoch will er den Leser glauben machen, die ruthenischen Bauern seien allesamt gutmütige Männer, die sich resigniert mit der Ungerechtigkeit des Lebens und ihren Pelz tragenden, prügelnden Frauen abgefunden haben. Nun können wir annehmen, dass Sacher-Masoch im Überschwang einer tatsächlichen Begeisterung für die Kultur seines Geburtslandes zu einer einseitigen Darstellung der Dinge gelangt ist, sowohl in seiner Selbststilisierung zum slawischen Dichter deutscher Sprache als auch in der Ansiedlung seiner Novellen in einer wie auch immer imaginierten kleinrussischen Landschaft. Er verfolgt jedoch – das zeigen die Reaktionen seiner Zeitgenossen – auch strategische Ziele. Die Exotizität der slawischen Kultur und das von ihr im Westen zirkulierende Bild vitaler Unverbrauchtheit ermöglichen es ihm, zumindest gegenüber seinem deutschsprachigen Publikum die Schilderungen als eine tiefere Wahrheit auszugeben, die im zivilisierten Westen durch ein Übermaß an oberflächlicher Kultiviertheit verschüttet wurde. Die slawische Welt ist als unverbildetes Reservoir die Zukunft<sup>172</sup> und als barbarische auch die überwunden geglaubte Vergangenheit.

---

<sup>172</sup> Sacher-Masoch will seinen Novellenzyklus *Das Vermächtnis Kains* nicht nur an das philosophische System des „genialen Frankfurter Weisen Arthur Schopenhauer“ angelehnt haben, sondern auch am „Volksinstinkte der großen Race, der die Zukunft gehört, der Weltanschauung der slavischen Welt“. Sacher-Masoch, Über den Werth der Kritik. 47.

## 2.2 Historische Verschiebung: Maria von Österreich und die grausame Frau

In seiner umfangreichen Studie *Ungarns Untergang und Maria von Österreich* zu den ersten Herrschaftsjahren Marias bleibt Sacher-Masoch den wissenschaftlichen Konventionen entsprechend ausgesprochen zurückhaltend hinsichtlich wertender Kommentare. In den wenigen Stellen, an denen er seinen Untersuchungsgegenstand dennoch einer Deutung unterzieht, lassen sich bereits Motive seines späteren literarischen Werks erkennen.

Keine Zeit ist reicher an grossen und einflussreichen Frauen als die Maria's, die Zeit der Damenkriege und der Damenfrieden. Sie herrschten von Konstantinopel; wo ‚der Schatten Gottes auf Erden, der Kaiser der Welt‘ Soliman, Slave einer Sclavin wurde, bis zu den britischen Inseln, wo das freieste und intelligenteste Volk unter dem Scepter einer Maria Tudors seufzte.<sup>173</sup>

Eine dieser die Männerwelt versklavenden Herrscherinnen ist auch Maria von Österreich. Die Schwester Karls V. wird in jungen Jahren mit dem österreichischen König Ludwig II. verheiratet, auf dessen Regierungsgeschäfte sie in Sacher-Masochs Darstellung einen nicht unbedeutenden Einfluss übt.

Die Leidenschaften, welche der Adel zu seinem [Ludwigs] Verderben an ihm gross gezogen hatte, entrissen den König jetzt den Händen desselben. Sie machten ihn zum Slaven seiner Gemahlin. Ludwig war genußsüchtig. Maria üppig schön. [...] Die Macht, welche die junge

---

<sup>173</sup> Sacher-Masoch, *Ungarns Untergang*. 41.

Königin von Ungarn und Böhmen über ihren Gemahl gewann, war unbegrenzt. Es wäre natürlich gewesen, wenn ein Kind von sechzehn Jahren diese Macht benützt hätte, um ihren Hof in ein orientalisches Märchen zu verwandeln und auf die unschuldigste Weise den Untergang des Reiches zu beschleunigen.<sup>174</sup>

Maria, die durch ihre Erziehung<sup>175</sup> stärker an Politik und Geschichte interessiert ist als an dem Luxus und den Vergnügungen bei Hofe, verliert ihren Mann nach wenigen Jahren der Ehe im Kampf gegen die Türken. Sein Nachfolger, Ferdinand, bringt Ungarn schließlich unter österreichische Herrschaft und bietet Maria die Regentschaft über das neu eroberte Gebiet an. Diese lehnt nicht nur dieses Angebot, sondern auch zahlreiche Heiratsanträge ab, die sie nach Ablauf der offiziellen Trauerzeit erhält. Auf Drängen Karl V. willigt sie schließlich jedoch ein, in den spanischen Niederlanden die Nachfolge Margarethes von Österreich anzutreten. Sacher-Masoch sieht Maria in dieser neuen Regierungsverantwortung in einem für weibliche Regentinnen der Zeit charakteristischen Konflikt. Zum einen spricht er ihr durch ihre erotischen Reize einen wesentlichen Einfluss auf die männlich dominierte Welt der Politik zu, zum anderen wird sie jedoch durch genau diese Qualitäten zur politischen Ware.

Und doch wurden in dieser Zeit des Frauenregiments gerade die regierenden Frauen wie Slavinnen behandelt, wie Waare des

---

<sup>174</sup> Ibid. 43.

<sup>175</sup> „Die ersten Eindrücke sind meist bestimmend für den Charakter. Es war genug, dass Maria's Geist statt auf Anzug, Geschmeide, Vergnügungen, zeitig auf Geschichte, Staat, Wissenschaft, Kunst gelenkt wurde. Unterricht hat mehr den Zweck zu dem Studium zu führen als Kenntnisse zu geben. Was sie später wusste, dankte Maria meist sich selbst.“ Ibid. 40.

Frauenmarktes von Stambul verkauft, für politische Vortheile aller Art, für Kronen, Ländereien, ja sogar für Geld, das die europäische Civilisation beschönigend Brautgabe nannte.<sup>176</sup>

Auch Maria kann sich trotz ihrer Heiratsunwilligkeit einer politischen Funktionalisierung nicht erwehren. „Wenn der Kaiser sich zuletzt entschloss, das Gelübte seiner Schwester zu ehren, that er dies mit dem Gedanken, dafür ihre Fähigkeiten, ihren Charakter und vielleicht auch ihre weiblichen Reize in einem anderen Kreise seiner politischen Combinationen fruchtbar zu machen.“<sup>177</sup> Maria wird zum verlängerten Arm ihres Bruders, ihre Schönheit zum politischen Blendwerk, das über die wahren Ziele der Macht hinwegtäuschen soll. Diese sich in ihrer Person manifestierende Differenz zwischen dem schönen Schein der Herrschaft und dahinter liegenden strategischen Interessen pointiert Sacher-Masoch in seinem Bericht zu Marias Regierungszeit in den Niederlanden.

Wie ist das unbedingte Vertrauen des Kaisers zu Maria von Ungarn zu erklären? Konnte der Kaiser, der ihrer lutherischen Umgebung so entschieden misstraute, ihr selbst, der Freundin Luthers und Erasmus, eine Strenge gegen die Reformation zumuthen, wie er sie in den Niederlanden wünschte? Maria kannte die Tragweite der unumschränkten Vollmacht, welche der Kaiser ihr gab. Uebernahm sie das Amt eines fürstlichen Inquisitors nur in der Absicht, die Verfolgung der Protestanten in den Niederlanden in der Art, wie ein Gefecht auf

---

<sup>176</sup> Ibid. 41

<sup>177</sup> Ibid. 82.

der Bühne, in Scene zu setzten? Tausende von Scheiterhaufen sind ebenso viele Beweise dagegen. Die Wahl des Kaisers war eine wohl erwogene.<sup>178</sup>

Der Kaiser vertraut darauf, dass auch für seine freigeistige Schwester der Wunsch nach politischer Einflussnahme stärker wiegt als persönliche Überzeugungen. Sie kennt die Bedeutung staatlicher Repräsentation für den Erhalt der Macht. Der Katholizismus ist mit seinen pompösen Zeremonien und einer über Jahrhunderte gewachsenen Verschränkung mit dem europäischen Adel für die Legitimation ihrer Herrschaft unverzichtbar. Die austere und weniger hierarchisierte protestantische Kultur dagegen ist zum Machterhalt denkbar ungeeignet. „Sie konnte die Meinung des Reformators theilen, seine Bestrebungen unterstützen; aber sie konnte nicht, als die Kirche und Luther unversöhnliche Parteien waren, um einigen religiösen Ansichten treu zu bleiben, an ihrem Blute, ihrem Ruhme, ihrer Zukunft eine noch grössere Untreue begehen.“<sup>179</sup>

Maria entscheidet sich für die Macht und tritt in den Niederlanden eine Regentschaft an, die nicht mehr allein auf sinnlicher Verführung beruht. Den zweiten Teil ihres Lebens und die Herrschaft in den Niederlanden hat Sacher-Masoch zuvor in seiner Habilitationsschrift *Der Aufstand in Gent unter Karl V* beschrieben. Der Titel täuscht, denn auch hier geht es vornehmlich um Marias Herrschaft und ihren Konflikt mit dem Genter Bürgertum. Als sich einzelne Kaufleute der Stadt standhaft weigern, ihre für die Sicherung des Landes benötigten Steuern zu bezahlen, statuiert Maria ein Exempel. Die Aufrührer

---

<sup>178</sup> Ibid. 90.

<sup>179</sup> Ibid. 93

werden gefoltert, öffentlich gedemütigt und schließlich hingerichtet. „Maria unterschrieb viele Todesurtheile und unterschrieb mit einer Sicherheit der Hand, welche jetzt nach 300 Jahren noch beim Anblicke der festen Namenszüge ein gewisses Grauen erregt.“<sup>180</sup> Bemerkenswert ist, dass sie zu diesem Schritt die Hilfe Karls V. benötigt, der eigens aus Spanien anreist, um seiner in Bedrängnis geratenen Schwester zu helfen. Weibliche Betörung hat, so scheint es, als Mittel zur Macht ihre Grenzen und muss bei Bedarf durch die starke Hand ihres männlichen Doppels unterstützt werden.

Wenn die sinnlich strafende Despotin im Lichte der hier untersuchten Arbeiten zu einer realen Herrscherin nicht mehr lediglich als Produkt privater erotischer Phantasien erscheint, sondern als Chiffre staatspolitischer Macht, dann sollten wir nicht zu voreilig schließen, dass hier ein historischer Ursprung für das Phänomen zu finden ist, das Sacher-Masoch in seinen späteren literarischen Werken im Typus der grausamen Frau verewigt hat. Bereits hier finden wir ein ‚zuviel an Literatur‘ und ‚emanzipierte Frauen‘, das eher auf den Rückprojektionen Sacher-Masochs als auf einem sorgfältigen Quellenstudium zu beruhen scheint.

Lisbeth Exner bezeichnet die Kaiser Franz Joseph I. gewidmete Schrift *Ungarns Untergang* als „opportunistisch“<sup>181</sup> und versteht sie vornehmlich als Kommentar zu den zeitgenössischen ungarischen Unabhängigkeitsbestrebungen. Diese Einschätzung trifft – wie die bereits zitierten Passagen zur zivilisatorischen Überlegenheit Österreichs zeigen – zwar den oberflächlichen Ton der Arbeit, in der begeisterten Stilisierung Marias zur sinnlich herrschenden Frau unterläuft Sacher-Masoch jedoch den Rahmen

---

<sup>180</sup> Leopold von Sacher-Masoch, Der Aufstand in Gent unter Kaiser Carl V. (Schaffhausen: Hurter, 1857). 95.

<sup>181</sup> Exner, 39.



einer ‚linientreuen‘ geschichtswissenschaftlichen Arbeit. Ob bewusst oder nicht, die Verortung der Macht zwischen erotischer Verführung und strategisch eingesetzter Grausamkeit lässt diese am Ende weniger als legitimiert denn als dekuviert zurück. Sacher-Masoch beschreibt hier nicht vornehmlich historische Begebenheiten, sondern produziert eine These, die er in seinen literarischen Arbeiten noch weiter ausbauen wird: Herrschaft gründet sich zu gleichen Teilen auf Verführung und der Erzeugung von Schrecken. Das ist so weit bekannt, seit Machiavelli seinem Fürsten einen Leitfaden zur Regierungskunst schrieb; die Besonderheit des Sacher-Masoch’schen Ansatzes besteht jedoch darin, dass diese Erkenntnis in einer Weise dramatisiert wird, in der Herrschaft ausschließlich in diesen Kategorien gefasst wird. Er weiß sehr wohl, dass insbesondere in seiner Zeit auch andere Faktoren der Macht eine Rolle spielen, aber dennoch ermöglicht ihm die Reduktion, das Ausgeliefertsein an die Macht wenigstens als Phantasie handhabbar zu machen. Damit dies aber gelingt, muss er an die grausame Frau glauben können. Ihre Herrschaft muss dazu in den entfernten Dörfern Galiziens oder in historischer Vorzeit möglich gewesen sein können. Wenn Sacher-Masoch seinen Lesern diese Möglichkeit als Historie oder als Realismus anbietet, verfährt er in der Idealisierung zwar methodisch ähnlich wie seine deutschen Schriftstellerkollegen, die ideologiekritische Stoßrichtung seiner Texte ist diesen jedoch genau entgegengesetzt.

### 2.3 Sacher-Masochistisches Schreiben

Methodisch unterscheiden sich Sacher-Masochs Habilitationsschrift und die populärwissenschaftlichere Arbeit *Ungarns Untergang* in entscheidender Weise. Während er in letzterer die Position vertritt, es sei die Aufgabe des Geschichtsschreibers, „Charaktere der Vergangenheit zu erklären und zu richten“<sup>182</sup>, enthält er sich in *Der Aufstand in Gent* einer solch expliziten Einmischung.

In den Kapiteln [...], welche den Aufstand selbst behandeln, war mein Streben, ohne nur die geringste Einmischung meiner Selbst und meiner Stimmung durch die Tathatsachen allein, ein Bild des Ereignisses und seiner Zeit zu geben, und so auf eine reine Gegenständlichkeit der Geschichte hinzuweisen, welche vergangene Thaten und Zustände richtet, indem sie dieselben einfach, aber so vollständig als möglich zur Darstellung bringt, da das Gegenbild immer durch die Gegenwart gegeben wird.<sup>183</sup>

Die Einschätzung der historischen Personen und Geschehnisse obliegt nicht, wie er später in *Ungarns Untergang* argumentiert, allein dem Urteil des Historikers, der die Ereignisse wertend und interpretierend aufbereitet, sie wird dem Leser übertragen, der durch einen Vergleich zwischen den Fakten der Vergangenheit und seinen gegenwärtigen Überzeugungen zu einem

---

<sup>182</sup> Sacher-Masoch, *Ungarns Untergang*. 93.

<sup>183</sup> Sacher-Masoch, *Der Aufstand*. VII.

eigenen Urteil gelangen soll.<sup>184</sup> Diese ‚wissenschaftlichere‘ Position entspricht im Wesentlichen den Standards der sich im neunzehnten Jahrhundert formierenden Geschichtswissenschaften. So versteht Leopold von Ranke historische Ereignisse einem Spiel sich ausgleichender politischer und spiritueller Kräfte ausgesetzt, deren letzter Grund göttlicher Natur ist und sich dem Historiker damit notwendig entzieht.<sup>185</sup> Die Geschichtswissenschaft muss sich folglich auf eine nachvollziehende Präsentation empirisch verifizierbarer Dokumente und Fakten beschränken. Damit unterscheidet sich seine Position deutlich von der politischen Funktionalisierung der Geschichte, die unter anderem die deutschen Literaturgeschichten der Zeit bestimmte<sup>186</sup>. So sieht beispielsweise Rudolf Gottschall<sup>187</sup> den Auftrag seiner *Deutschen Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts* darin,

das Interesse der Gebildeten, das sich an einzelnen Erscheinungen zersplittert, auf die Gesamtheit unseres litterarischen Lebens und ihre Bedeutung hinzulenken und dem Stolze der Nation auf ihre geistigen

---

<sup>184</sup> Dabei weist Sacher-Masoch darauf hin, dass auch sozialgeschichtliche Hintergründe der einfachen Bevölkerung für ein umfassendes Porträt einer Zeit unerlässlich sind. In seinem umfangreichen Kapitel zum ‚Zustand der Niederlande im XVI. Jahrhundert gibt er zu bedenken, „dass halbvermoderte, staubige und vergilbte Urkunden nicht immer sein so erfreulicher Fund sind, wie frische, blühende Überlieferungen des Volkes, dass oft der Schnitt und Stoff der Kleider, eine besondere Art Waffe, Kinderspiele, der einförmige Klang eines schlichten Marsches, ein altes Lied, das die Spinner und Nähermädchen summen, ja ein schmähliches Flugblatt tauglichere Farben zu einem frischen Bilde vergangener Zustände geben, als ein Dutzend Schlachten, Friedensschlüsse und gelehrte Traktätchen.“ Ibid. 1.

<sup>185</sup> Cf. Leopold von Ranke, *Die großen Mächte. Politisches Gespräch* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1963).

<sup>186</sup> Ausführliche Materialien und Untersuchungen zu den Literaturgeschichten des 19. Jahrhunderts bieten u.a. Peter U. Hohendahl, ed., *Geschichte der deutschen Literaturkritik* (Stuttgart: Metzler, 1985). Idem. *Literarische Kultur 1830-1870* (München: Beck, 1985). Jürgen Fohrmann, *Das Projekt der deutschen Literaturgeschichte* (Stuttgart: Metzler, 1989). Klaus Weimar, *Geschichte der deutschen Literaturwissenschaft* (München: Fink, 1989).

<sup>187</sup> Rudolf von Gottschall, *Die deutsche Nationalliteratur des neunzehnten Jahrhunderts*, vol. 1 (Breslau: Treuwendt, 1891). Gottschall ist einer der wenigen Zeitgenossen Sacher-Masochs, die ihn in ihren Darstellungen zur Literatur des neunzehnten Jahrhunderts wohlwollend behandelt haben.

Schätze, der sich mehr an die Vergangenheit wendet, auch für die Gegenwart sicheren Halt zu bieten.<sup>188</sup>

Eine derartige Homogenisierung der deutschsprachigen Literatur soll den Deutschen die Einheit bringen, die sie in den revolutionären Vormärzjahren nicht erreichen konnten. Ranke, der – wie Hayden White nachdrücklich zeigt<sup>189</sup> – nicht weniger national gesinnt war als seine Kollegen, sah das Schicksal der deutschen Nation nicht wie diese in Absetzung gegenüber den europäischen Nachbarstaaten, sondern in einem organischen Zusammenwirken der Nationen miteinander. White charakterisiert Rankes Vorgehensweise in diesem Zusammenhang als eine spezifische Form des Realismus.

In order to distinguish the peculiar conception of ‚realism‘ which it [Rankes Methode] promoted in that time, and to differentiate it from the Romantic, Idealist, and Positivist conceptions of ‚realism‘ against which it was launched, I will call it ‚doctrinal realism‘; for it takes realism to be a point of view which is derived from no specific preconceptions about the nature of the world and its process, but which presumes that reality can be known ‚realistically‘ by a conscious and consistent repudiation of the forms in which a distinctively *modern* art, science, and philosophy appear.<sup>190</sup>

---

<sup>188</sup> Ibid. XII.

<sup>189</sup> Cf. Hayden White, Metahistory: the historical imagination in nineteenth-century Europe (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1973). 171.

<sup>190</sup> Ibid. 164.

Die Formen der modernen Kunst, gegen die sich Rankes ‚doktrinärer Realismus‘ laut White so dezidiert abzusetzen suchte, sind in den Werken des bürgerlichen Realismus zu suchen. Gerade hier wurde eine idealisierende Darstellung der Wirklichkeit zu einem ästhetischen und implizit politischen Programm erhoben, das – wie Karl Gutzkows Kritik am französischen Realismus zeigt – nicht auf eine positive Deutung der Wirklichkeit verzichten will.

Man hat nun gegenwärtig eine sich realistisch ausdehnende Literatur, d.h. man hat die Ideen, Abstractionen, Träume von Glauben, Wissen, Denken, Fühlen usw. aufgegeben und daguerrotypiert die Wirklichkeit. [...] Irgendeinen Zweck, irgendeine Idee, eine Zuspitzung muß auch die Beobachtung des Getreidesäens oder Schafszucht oder der doppelten italienischen Buchführung haben.<sup>191</sup>

Dass der Zweck der idealisierenden Beobachtung unter anderem darin besteht, das deutsche Bürgertum in seinem Streben nach nationaler Einigung zu unterstützen, bleibt hier ungesagt.<sup>192</sup> In dem Konflikt zwischen ‚doktrinärem‘ und ‚idealisierendem‘ Realismus wählt Sacher-Masoch

---

<sup>191</sup> Karl Gutzkow, "Realismus und Idealismus," Realismus und Gründerzeit. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1848-1880, ed. Max Bucher et. al (Stuttgart: Metzler, 1975). 111.

<sup>192</sup> Ulf Eisele versteht diese hauptsächlich als Ergebnis einer durch die sich entwickelnden kapitalistischen Strukturen trügerisch gewordenen gesellschaftlichen Realität und blendet dabei die wesentliche Rolle des bürgerlichen Realismus in der Schaffung einer gesamtdeutschen kulturellen Identität und die entsprechenden nationalistischen Tendenzen innerhalb der Literatur aus. „In der Verslossenheit der Realität, die—so wie sie ist—nicht von selbst zu sprechen anfängt und Auskunft gibt über sich, indem sie ihr Innerstes preisgibt, [...] in dieser Undurchsichtigkeit, die, begegnet man ihr ‚unmittelbar‘, nur zu Trugbildern führen kann, deren Paradigma der Warenfetischismus ist, liegt die Ursache dafür, dass der Dichter, dem aufgegeben ist, die Wahrheit zu enthüllen, die Wirklichkeit, die ihm vor Füßen liegt nicht einfach, wiederholen kann“ Ulf Eisele, Realismus und Ideologie (Stuttgart: Metzler, 1976). 54.

schließlich eine literarische Lösung, in der er zwar ähnlich wie die poetischen Realisten das zunehmend fragmentierte Wirklichkeitsempfinden seiner Zeit nicht einfach hinnimmt, deren Perspektivierung auf ein positiv bestimmtes Ideal jedoch verweigert. Während diese in Gärten und idyllischen Landschaften nach den Rückzugsorten des Poetischen suchen, gibt er vor, genau hinzusehen und auch die Schattenseiten des Menschen darzustellen. Dass er hier häufig findet, was er auch den Theorien Darwins und Schopenhauers hätte entnehmen können, versteht er dabei nicht als Widerspruch zu seiner Realismusauffassung, sondern als Bestätigung seiner Erkenntnisse durch die Wissenschaft.

Die deutschen Romane, sind, mögen sie das menschliche Wesen überhaupt und das deutsche Wesen insbesondere, vom optimistischen Standpunkte auffassen und wiedergeben, stets Produkte der Phantasie, nie der Wirklichkeit abgelauscht. [...] Es ist an der Zeit, jener Selbstanbetung in Deutschland entgegenzutreten, von der unsere Geschichtsschreiber so weise zu berichten wissen, dass sie andere Nationen an den Rand des Verderbens geführt hat.<sup>193</sup>

Trotz der klaren Abgrenzung von seinen deutschen Schriftstellerkollegen weisen Sacher-Masochs Texte in vielen Punkten stilistische Gemeinsamkeiten mit den Werken des poetischen Realismus auf. Seine ausführlichen Naturbeschreibungen nehmen zum Teil Stiftersche Ausmaße an, während er bei der Beschreibung der Taverne in *Don Juan von Kolomea* Theodor Vischers

---

<sup>193</sup> Leopold von Sacher-Masoch, Die Ideale unserer Zeit (Bern: B.F. Haller, 1875). VII-IX.

Konzept der ‚grünen Stellen‘ allerdings etwas zu wörtlich auffasst und beinahe zu parodieren scheint.<sup>194</sup>

Sacher-Masochs Novellen sind den ‚deutschen‘ also weniger formal als vielmehr weltanschaulich entgegengesetzt.<sup>195</sup> Seine Polemik gegen die ‚deutsche Selbstanbetung‘ begründet er durch einen historischen Ansatz, der jedoch um eine didaktische Funktionalisierung der Literatur erweitert wird. Nicht den menschlichen *status quo* gilt es zu idealisieren, denn „über dem Chaos menschlicher Thorheiten, Laster und Leidenschaften muß uns der Dichter das ewige Licht der Wahrheit entzünden, das uns den Weg zeigt, nach vorwärts.“<sup>196</sup> Um diesen Weg zu erkennen, muss sich der Leser der Sacher-Masoch’schen Novellen zunächst einer quälenden Darstellung der gegenwärtigen Wirklichkeit aussetzen. Nur so ist seiner Ansicht nach überhaupt Besserung des menschlichen Elends zu erhoffen. Den abfällig als ‚idealen‘ bezeichneten Dichter sieht er dabei auf „der kindlichen Stufe arabischer Märchenerzähler [...], er gibt uns schöne Bilder, an denen wir uns erfreuen, aber er erhebt, er versittlicht uns nicht, weil er uns keinen Läuterungsprozess durchmachen lässt.“<sup>197</sup>

Tatsächlich ist der Novellenzyklus *Das Vermächtnis Kains* analog zu einem solchen Prozess aufgebaut. Stellvertretend für den Leser ‚leiden‘

---

<sup>194</sup> „Die spärlich genährte Erdöllampe erfüllte die Schenke mit grünlichem Lichte. Grüner Schimmel an den Wänden, der große viereckige Ofen wie mit Grünspan lackiert, grünes Moos wuchs aus den Feldstein-Parketen Israels [die Schänke gehört einem Juden (TL)]. Grüner Bodensatz in den Schnapsgläsern, wirklicher Grünspan an den kleinen Blechmaßen, aus denen die Bauern tranken.“ Leopold von Sacher-Masoch, *Die Liebe*, 3 ed., vol. 1, 2 vols. (Stuttgart: Verlag der J.G. Cotta’schen Buchhandlung, 1878). 59.

<sup>195</sup> Spirek bezeichnet sie als naturalistisch: „Jenen Stil, der sich in Sacher-Masochs Novellen findet, der bewusste Verzicht auf Stilisieren, die zufällige Unmittelbarkeit des Dargestellten, nannte man später Naturalismus. Hofrat Dr. Rudolf Latzke erklärt in seinem Artikel über Sacher-Masoch, man ‚musste es aber am Anfang der sechziger Jahre, also vor Zola, in der Zeit der größten Erfolge Turgenjews, nicht so sehr als Stilprinzip, denn als slawischen Import empfinden.“ Spirek, 12.

<sup>196</sup> Sacher-Masoch, Ueber den Werth der Kritik. 31.

<sup>197</sup> Ibid.

Sacher-Masochs Helden an verschiedenen, nach seiner Auffassung ‚naiv-idealistischen‘ Vorstellungen über die Welt, von denen sie dann am Ende meist auf schmerzhaft Weise ‚geheilt‘ werden. Erst indem sie mit den durch die eigenen Leidenschaften verschuldeten Abhängigkeiten konfrontiert werden, gelangen sie zur letztendlich befreienden Erkenntnis des titelgebenden Helden der Novelle *Basil Hymen*: „Der Mensch ist Sklave dessen, was er hat, sei es Geld, sei es ein Weib, sei es ein Vaterland.“<sup>198</sup>

Eine Konsistenz zwischen den Gegenständen und den Verfahren der Sacher-Masoch’schen *écriture* wird erkennbar, in der die Verführbarkeit des Menschen durch Besitz, erotische Reize und nationalistische Ideen gleichermaßen vor Augen geführt und in der bewusst hyperbolisierten Erfahrung des damit verbundenen Leids überwunden werden soll. Dabei findet innerhalb der von Basil Hymen genannten Quellen des Leids das Thema der Liebe in Sacher-Masochs Werk eine überproportional starke Aufmerksamkeit, wobei die Verführbarkeit durch die Liebe exemplarisch auch die anderen Quellen des Leids mit einschließt. Wenn die Herrschaft über den Menschen von Sacher-Masoch beinahe allegorisch in der Gestalt einer schönen Frau beschrieben wird, finden wir hier erneut Parallelen zur Weltanschauung des ‚Weiberfeindes‘ Schopenhauer:

Mit den Mädchen hat es die Natur auf Das, was man, im dramaturgischen Sinne, einen Knalleffekt nennt, abgesehen, indem sie dieselben, auf wenige Jahre mit überreicher Schönheit, Reiz und Fülle ausstattet, auf Kosten ihrer ganzen übrigen Lebenszeit, damit sie nämlich, während jener Jahre, der Phantasie eines Mannes sich in dem

---

<sup>198</sup> Idem., *Das Eigenthum*. vol II. 286.



Maße bemächtigen könnten, dass er hingerissen wird, die Sorge für sie auf Zeit Lebens, in irgend einer Form, ehrlich zu übernehmen, zu welchem Schritte ihn zu vermögen, die bloße vernünftige Ueberlegung keine hinlänglich sichere Bürgschaft zu geben schien.<sup>199</sup>

Die Frau als Quelle allen Übels. Diese von einer fundamentalen Verunsicherung männlicher Selbstgewissheit zeugende Obsession Schopenhauers enthält neben ihrer befremdlichen Frauenverachtung eine wichtige Überlegung: Trotz Aufklärung und Wissenschaft ist der Mensch kein bloß rationales Wesen. Der ‚Fehler‘ der Aufklärung besteht in dem naiven Glauben, der moderne zivilisierte Mensch sei nicht mehr durch triebhafte Bedürfnisse, sondern könne von der Vernunft allein geleitet werden. Gerade durch diese Fehlannahme wird er jedoch anfällig für die Beherrschung durch andere, die die menschliche Natur besser einzuschätzen wissen und durch ‚dramatische Knalleffekte‘ zu leiten verstehen. Sacher-Masochs Beitrag zu diesem Allgemeinplatz der Aufklärungskritik fällt nun recht ungewöhnlich aus. In seinen Erzählungen stellt er die lamentablen Zustände nicht lediglich aufzeigend dar, um ihnen dann zu entfliehen, sondern er wählt er die Flucht nach vorn, er setzt sich und seine Figuren aus und lässt damit auch den Leser erleben, was es bedeutet, Opfer der eigenen Leidenschaften zu werden. Erst wenn die eigene nicht rational gewusste Kollaboration mit der Herrschaft erfahren wird, so die implizite These, ist wirkliche Emanzipation möglich.

---

<sup>199</sup> Arthur Schopenhauer, Parerga und Paralipomena, vol. 2, 2 vols. (Zürich: Haffmans, 1988). 528.

## 2.4 Katharina II. Die zynische Herrscherin

Während die grausame Frau in einer Vielzahl von Sacher-Masochs Novellen vor allem als Despotin für den Hausgebrauch in Erscheinung tritt, wird sie in den *Russischen Hofgeschichten*, in einem öffentlicheren Kontext beschrieben. Katharina II., deren Herrschaft die Novellensammlung zum Gegenstand hat, ist prädestiniert für eine Hauptrolle in der Sacher-Masoch'schen Phantasiewelt. Wie kaum eine andere Größe der neuzeitlichen Geschichte hat sie Literaten und Historikern zu Darstellungen und Spekulationen über ihren berüchtigten Herrschaftsstil angeregt. Bereits 1897 legte der Petersburger Literaturwissenschaftler Vasilij von Bilbasov die zweibändige Übersicht *Katharina II. im Urtheile der Weltliteratur* vor, in der nicht weniger als 1382 Titel zu Leben und Herrschaft der Zarin verzeichnet sind. Bis in heutige Darstellungen bleibt das Bild Katharinas der Großen ambivalent. Zwischen „herrschtüchtiger Karrierefrau“<sup>200</sup> auf der einen und aufgeklärter Monarchin auf der anderen Seite reichen die Charakterisierungen einer Herrscherin, deren Doppelgesichtigkeit auch durch Sacher-Masoch beschrieben wird.

In diesem Weibe ist keine Spur von Sentimentalität, aber auch keine Grausamkeit. Sie wird kein Mittel scheuen, ihren Zweck rasch und vollständig zu erreichen, sie wird durch das Blut ihrer Gegner waten, wenn es sein muß, aber sie wird niemand quälen. Ja, es spricht ein feiner menschlicher Geist aus ihrem Antlitz, es liegt eine gewisse Güte auf demselben, die Güte des Löwen gegen die Maus. Sie ist die

---

<sup>200</sup> Dieter Wunderlich, Vernetzte Karrieren: Friedrich der Große, Maria Theresia, Katharina die Große (Regensburg: Pustet, 2000). 254.

gefährliche Despotin, sie strömt eine wollüstige Atmosphäre aus, vor ihr beugt sich freiwillig jedes Knie, und jeder Nacken ist bereit, sein Joch aufzuladen.<sup>201</sup>

Kühle Strategie und grausamer Despotismus kennzeichnen die Herrschaft Katharinas. Es ist bezeichnend, dass Sacher-Masoch sowohl Güte als auch Wollust der äußeren Erscheinung der Zarin zurechnet, während die unsentimentale Entschlossenheit eher als Handlungsmotivation und innere Haltung gewertet werden. Das Blut der Gegner dient nicht, wie man zunächst annehmen könnte, als Selbstzweck oder der Befriedigung ihrer grausamen Gelüste, sondern als machtpolitisches Mittel, das ihr die freiwillige Unterwerfung ihrer Untertanen garantiert. Während Sacher-Masoch bei Maria von Österreich noch einen Konflikt zwischen inneren Überzeugungen und ihrer machstrategischen Funktionalisierung feststellt, ist die Selbstverständlichkeit, mit der Katharina die Männer an ihrem Hof verführt, und auch die gelegentliche Tötung politischer Gegner durchaus mit dem rationalen Kalkül vereinbar. Die Gewalt ist hier nicht die aus den unterdrückten Trieben hervordringende Ausnahme der Vernunft, sondern eine Version derselben, die die Leidenschaften für ihre Zwecke zu nutzen weiß. Als solche ist sie dem als naiv dargestellten Vernünfteln der Aufklärung weit überlegen.

Deren Impotenz gegenüber der kalkulierten Despotie führt Sacher-Masoch in seiner Novelle *Diderot in Petersburg* exemplarisch vor Augen. Der Text spielt auf eine tatsächliche Reise des französischen Enzyklopädisten an

---

<sup>201</sup> Leopold von Sacher-Masoch, Katharina II. Russische Hofgeschichten (Berlin: Schreyersche Verlagsbuchhandlung, 19uu). 10.

den Petersburger Hof an, deutet die Ereignisse jedoch in eigenwilliger Weise um. Diderot berichtet der an den Erkenntnissen der Naturwissenschaften interessierten Zarin, die Thesen Darwins vorwegnehmend, von der Abstammung des Menschen vom Affen. Als Katharina daraufhin verlangt, man möge ihr einen Affen besorgen, damit sie die behauptete Gelehrigkeit der Primaten an der lebenden Kreatur überprüfen könne, beschließt der inzwischen völlig dem erotischen Zauber Katharinas verfallene Diderot, selbst im Affenkostüm aufzutreten und so seine Glaubwürdigkeit gegenüber der Angeboteten zu behaupten. Unerwarteter Weise findet sich der Philosoph jedoch plötzlich in der Gewalt eines Nebenbuhlers, der die Täuschung erkennend und den vermeintlichen Affen unter dem Gelächter des gesamten Hofstaats mit Peitschen und Tritten malträtiert. Die Kaiserin weiß zunächst nichts von der Maskerade, und so hofft der Gepeinigte darauf, mit ihrer Hilfe aus seiner misslichen Situation befreit zu werden.

[E]r stürzte plötzlich der Kaiserin zu Füßen und schrie: ‚Retten Sie mich Majestät, ich bin Diderot.‘ Katharina II. hörte jedoch von seinem Angstschrei kaum mehr als eine Silbe, denn Langetschnikoff hatte den Fall vorgesehen, und wie Diderot sich vor der Kaiserin niederwarf, fielen seine Leute mit einer ohrenzerreißenden Janitischarenmusik ein, welche seine Worte verschlang.<sup>202</sup>

Vom Hilferuf dringt nur noch ein unartikulierte Stöhnen des geschundenen Tieres an die Ohren der Kaiserin. Der Philosoph im Affenkostüm hat auch an

---

<sup>202</sup> Leopold von Sacher-Masoch, Diderot in Petersburg, ed. Dieter Bandhauer (Wien: Sonderzahl, 1987). 53

diesem Punkt nicht begriffen, dass er gerade deshalb Opfer seiner Leidenschaften geworden ist, weil er sich in seinem vernünftelnden Hochmut über solch tierische Impulse erhaben glaubte. Das Affenkostüm ist so nicht lediglich Verkleidung oder Maskierung, sondern bringt auf ironische Weise die Wahrheit zutage. Diderot erscheint nunmehr als dressierbares und seinen Leidenschaften hilflos ausgeliefertes Tier und wird als solches von seiner Herrin regiert. Sein Fehler, wenn in diesem Zusammenhang von einem solchen zu sprechen ist, besteht darin, dass er seine evolutionstheoretischen Erkenntnisse von der außenstehenden Perspektive des objektiven Wissenschaftlers betrachtet und dabei die Konsequenzen seiner Theorie für die eigene Position übersieht. Katharina ist ihm in der Kenntnis um die menschliche Natur einen wesentlichen Schritt voraus, denn sie weiß um die von der Aufklärung für überwunden erklärten animalischen Triebe des Menschen und nutzt diese psychologisch geschickt für ihre Zwecke aus.

Der Erfolg einer solchen Herrschaftsstrategie ist ein häufig variiertes Thema in Sacher-Masochs Novellen. Gerade die literarische Umarbeitung historischer Ereignisse erlaubt ihm dabei eine Pointierung, die er in seinen geschichtswissenschaftlichen Studien nicht leisten konnte. Verfehlt scheint daher die Kritik an den historischen Ungenauigkeiten seiner Katharina-Novellen.<sup>203</sup> In seinem Rückgriff auf die russische Zarin geht es ihm nicht um eine authentische Darstellung ihrer Person, sondern um eine Verarbeitung der ihrer Herrschaft zugrunde liegenden Strategien.

---

<sup>203</sup> „Während die slavo-jüdischen Konfliktszenarien, Figuren und Anliegen der historischen und kulturellen Komplexität auf der Spur bleiben, gehen die Russischen Hofgeschichten mit dem historischen Fundus, aber auch mit dem imagologischen Register sehr frei, ja letztlich funktional und reduktiv um“. Primus-Heinz Kucher, "Drehscheibe Galizien - Zu Leopold von Sacher-Masoch," Russland - Österreich: literarische und kulturelle Wechselwirkungen, ed. Johann Holzner (New York: Peter Lang, 2000). 55.

In seiner Erzählung *Nero im Reifrock* wählt Sacher-Masoch einen missglückten umstürzlerischen Akt gegen die Zarin als Gegenstand, bei dem ihr Konkurrent um den Thron, Iwan Antonowitsch, aus seiner Festungshaft befreit und statt ihrer als Herrscher über Russland eingesetzt werden sollte. Der junge Mann war bei der von Elisabeth Petrowna, der Tochter Peter des Großen, geführten Palastrevolte von 1741 noch als Kind zunächst nach Sibirien verbannt und nach dem Tod seiner Eltern schließlich nach Schlüsselburg verbracht worden. Dort befindet sich der mittlerweile als geistesgestört geltende letzte Nachkomme der Romanows auch noch bei Katharinas Amtsantritt. Als legitimer Thronfolger der gestürzten Ana Leopoldowna bedeutet er eine permanente Gefährdung der Legitimität der aus Deutschland stammenden Zarin. Sie verfügt, dass der Gefangene bei einem möglichen Befreiungsversuch von den Wachen umgehend zu töten sei. Ein solcher Versuch wird schließlich 1764 von Leutnant Wassilij Mirowitsch ohne Erfolg unternommen. Iwan wird Katharinas Befehl entsprechend getötet, und auch Mirowitsch wird verhaftet und schließlich hingerichtet.

Während sich nach diesem Vorfall hartnäckig Gerüchte hielten, dass Katharina hier selbst die Hände im Spiel gehabt habe, geht Sacher-Masoch in seiner Verarbeitung des historischen Stoffes so weit, von einem heimlichen Komplott zwischen dem Leutnant und der Zarin zu sprechen. Er macht Mirowitsch zum heimlichen Liebhaber Katharinas, der in ihrem Auftrag die Befreiung vortäuscht. Um den jungen ukrainischen Leutnant, dessen Familie bei einer von Katharina durchgeführten Landreform ihr Hab und Gut verloren hat, für die selbstmörderische Tat zu gewinnen, setzt die Despotin ihre ganze Verführungskunst ein: „Ich muss morgen schön sein. Ich will eine

Toilette machen, die ihm gleich von vornherein die Besinnung nimmt.“<sup>204</sup> Der Plan gelingt so vollkommen, dass Mirowitsch noch am Vorabend seiner Hinrichtung an die Liebe seiner Herrin glaubt. Als Katharina ihn in seinem Kerker besucht, erklärt sie beruhigend:

Ich kann es dir nicht ersparen. Man klagt mich laut des Einverständnisses mit dir an. Ich darf dich erst auf dem Schafott begnadigen. [...] Steige mutig die Stufen zu dem Blutgerüst empor, mein Freund, denn ich will nicht, dass man sich deiner Todesangst ergötzt. Sei ruhig, ich selbst bringe dir Gnade, und statt des weißen Tuches winkt von weitem schon mein Hermelin.<sup>205</sup>

Zwar erscheint die Zarin im Pelz zur Hinrichtung, doch ohne einzuschreiten. Grausam wirkt ihr letztes Gespräch mit dem Geliebten nicht primär deshalb, weil sie ihm ihre wahren Absichten verheimlicht – sie kann Mirowitsch gar nicht begnadigen, ohne sich selbst zu gefährden – sondern weil sie sich seiner erotischen Verblendung so sicher ist, dass sie sich eine solche Offenbarung leisten kann. Dass nicht ein weißes Tuch, sondern ausgerechnet der Hermelin, das Symbol ihrer Macht, Zeichen der erhoffte Rettung bringen soll, ist der bitter ironische Triumph einer Despotin, die es nicht nötig hat, ihr Gesicht hinter einer ideologischen Maske zu verbergen.

Was bleibt als Maßnahme gegen eine solch manipulative Herrschaft, der mit der Kritikfähigkeit der Vernunft allein nicht zu begegnen ist? Sacher-Masoch hat auch auf diese Frage eine Antwort gefunden. In einer weiteren

---

<sup>204</sup> Sacher-Masoch, Russische Hofgeschichten. 10.

<sup>205</sup> Ibid. 45-46.

Erzählung der Sammlung, die den bezeichnenden Titel *Ungnade um jeden Preis* trägt, erwählt sich die mittlerweile gealterte, jedoch immer noch attraktive Zarin den Soldaten Maxim Petrowitsch zu ihrem unfreiwilligen Geliebten. Der junge Mann ist bereits verlobt und versucht verzweifelt den Annäherungen seiner Herrscherin zu entgehen. Eine Ablehnung der kaiserlichen Avancen ist wegen der angedrohten Strafen ausgeschlossen. In General Potemkin, einem Vertrauten und heimlichem Verehrer der Zarin, findet Petrowitsch einen klugen Verbündeten, der ihm rät sich so zu verhalten, dass Katharina möglichst schnell das Interesse an ihm verliert. Der Soldat willigt zum Schein in eine Affäre mit der Herrscherin ein und bemüht sich mit einigem Erfolg, bei ihren Treffen als unbeholfener Tölpel zu erscheinen. Die Zarin wird zwar angesichts der Ungeschicklichkeit ihres Liebhabers zuweilen ungeduldig, lässt aber zunächst nicht von ihm ab. Als nichts mehr zu helfen scheint, entschließen sich Potemkin und Petrowitsch, die eitle Monarchin davon zu überzeugen, dass der von ihr Erwählte sie wegen ihres hohen Ranges nicht zu begehren wagt. Dies gelingt durch ein inszeniertes Treffen zwischen Petrowitsch und seiner Verlobten, das von Katharina heimlich beobachtet wird. Laut und deutlich erklärt der junge Leutnant, dass die Zarin zwar die schönste Frau Russlands sei, er sie aber wegen ihrer Stellung nicht lieben könne und sich deshalb ganz seiner Verlobten widmen wolle. Rasend vor Eifersucht beschließt Katharina ihn für seine Untreue zu bestrafen:

Sie war zu stolz, ihm ferner von Liebe zu sprechen, aber sie war Weib genug, zu wünschen, daß er sie liebe, sie wollte ein Netz von Koketterie und Wollust um ihn spannen, ihn ahnen lassen, daß ihr Besitz für ihn nicht so unerreichbar war, als er dachte, und ihn dann fortschicken, den



Pfeil im Herzen, nicht sie durfte die Versmähte sein, sondern er sollte zu ihren Füßen liegen, verschmäht und verlacht.<sup>206</sup>

Einige Tage später lädt sie Petrowitsch zu sich ins Boudoir und verdeutlicht ihm, dass sie bereit ist, sein vermeintliches Begehren zu erhören. Als er sich ihr in scheinbarem Dank zu Füßen wirft, ruft Katharina die Palastwache und lässt ihn unter Hohngelächter abführen. Während Katharina sich als Siegerin wähnt, hat Petrowitsch nun endlich sein Ziel erreicht und kann unbehelligt seine Verlobte heiraten.

Was auf den ersten Blick wie ein simples Täuschungsmanöver aussieht, erweist sich bei näherer Betrachtung als komplexe Subversion und Manipulation des Beziehungs- und Abhängigkeitsgeflecht zwischen Herrschaft und Knechtschaft. Katharina verkörpert hier wie auch in *Nero im Reifrock* zunächst den Prototyp der zynischen Herrscherin. Sie wählt in Petrowitsch einen bereits durch sie ausgebeuteten und von ihrer Gnade abhängigen Soldaten zu ihrem Liebhaber. Das erotische Interesse ist zweitrangig und nur nach außen getragene Fassade. Tatsächlich geht es ihr darum, sich und ihrem Untergebenen ihre uneingeschränkte Macht zu beweisen. Er kann gar nicht anders, als auf ihr Spiel einzugehen. Der vorläufige Erfolg ihrer Verführung und impliziten Drohung setzt bei Petrowitsch eine zur ihr symmetrische Spaltung voraus. Er ist nicht lediglich Soldat seiner Kaiserin, er verfolgt private Interessen, durch die er für die Herrschaftstechnik Katharinas verwundbar wird. Erst die Furcht, seine Geliebte zu verlieren, und die Hoffnung auf ein unbeschwertes Leben mit ihr zwingen ihn, auf die Avancen der Zarin einzugehen.

---

<sup>206</sup> Ibid. 231.

Das Verhältnis zwischen Herrscherin und ihrem Untergebenen ist durch eine Reihe von Differenzen bestimmt. Diese bestehen bei beiden Parteien zunächst zwischen Rolle und einem davon unterschiedenen Interesse. Damit Katharina in diesem Spiel die Oberhand behält, muss noch eine zweite, temporäre Differenz zwischen einem gegenwärtigen Ist-Zustand und einer auf die Zukunft gerichteten Furcht bzw. Hoffnung bestehen. Petrowitschs Beherrschbarkeit wird durch zwei Zukunftsszenarien bestimmt: dem möglichen Verlust der Geliebten und seines Lebens und der erhofften Erfüllung seiner Wünsche. Die Strategie, die Petrowitsch in seiner scheinbar ausweglosen Situation wählt, hat erhebliche Konsequenzen auf die Machtverteilung in diesem Gefüge. In der übereifrigen Unterwerfung leugnet er nicht nur die Differenz zwischen seiner Rolle als Untergebener und einem darüber hinaus gehenden Interesse, er nimmt auch seine Bestrafung vorweg und entzieht der auf die Zukunft gerichteten Drohung dadurch ihre Wirksamkeit. Es ergibt sich eine zunächst paradoxe Situation. Petrowitsch erscheint zum einen als der ideale Sklave, zum anderen hat er sich gerade durch diese Überidentifikation mit seiner Rolle von den beschriebenen Zwangsmaßnahmen befreit. Auf Seiten Katharinas führt dieses Verhalten nun ihrerseits zu einem Distanzverlust zu ihrer Rolle. Sie wird in ihrer Eitelkeit Opfer der zuvor von ihr manipulierten Leidenschaften und handelt nicht mehr kalkuliert, sondern in erwartungsgemäßer Erfüllung ihrer grausamen Funktion. Sie befriedigt Rachegefühle, die der Soldat geduldig ertragen kann, verfügt er doch über die Gewissheit, nach der Strafe seine verheimlichten Wünsche erfüllen zu können.

Hier werden die Grundzüge dessen erkennbar, was Deleuze mit Theodor Reik als einen der wesentlichen Charakteristika des Masochismus bezeichnet:

Der Masochist muss eine Bestrafung hinter sich gebracht haben, bevor er Lust empfinden kann. Völlig falsch wäre es, diese zeitliche Folge für einen logischen Kausalzusammenhang zu halten: das Leiden ist nicht die Ursache der Lust. ‚Die Umkehrung in der Zeit weist auf eine Umkehrung des Inhalts ... *Du darfst das nicht tun* hat sich in ein *Du sollst das tun* verkehrt ... Der Beweis für die Absurdität der Strafe wird erbracht, indem gezeigt wird, dass die Strafe für eine verbotene Lust gerade die Bedingung dieser Lust darstellt.<sup>207</sup>

Wie an kaum einer anderen Stelle in seinem literarischen Werk liefert Sacher-Masoch in *Ungnade um jeden Preis* eine deutliche Illustration dieser listigen Umkehrung. Er gewährt seinen Lesern hier eine Innenansicht wenigstens in einen Teil des masochistischen Bewusstseins. Sowohl der sich opfernde Leutnant Mirowitsch in *Nero im Reifrock* als auch Petrowitsch sind jedoch (noch) keine Masochisten in dem Sinne, wie sie in *Venus im Pelz* beschrieben werden. Mirowitsch fehlt dazu die masochistische List, mit der er seine Herrin hätte manipulieren können, während Petrowitsch keine wirkliche Auseinandersetzung mit seiner eigenen Verführbarkeit und den realen *investissements* in den erotischen Schein der Macht vornimmt. Beide komplettieren sich jedoch für den aufmerksamen Leser zu der exemplarischen masochistischen Figur, die Sacher-Masoch in der *Venus im Pelz* geschaffen hat.

---

<sup>207</sup> Deleuze, Sacher-Masoch. 239.

Severin leistet beides, bei ihm dient das selbst auferlegte Martyrium sowohl zur Erfahrung der eigenen Verführbarkeit durch die Reize grausam erotischer Herrschaft, als auch der Umkehrung der Machtverhältnisse im Verhältnis zwischen Sklave und Herrin. Vergessen werden darf hier jedoch nicht, dass die Sacher-Masoch'sche List im Rahmen einer Phantasie funktioniert, in der der Autor die Bedingungen vorher festgelegt hat. In der *Venus im Pelz* bedarf es sogar einer zusätzlichen Absicherung durch den Vertrag, damit die paradoxe Überwindung der knechtischen Unterwerfung in der Unterwerfung selbst gelingen kann.

Wir haben damit einige Fragen geklärt, die es erlauben den Masochismus in einem konkreteren gesellschaftspolitischen Zusammenhang zu verstehen. Als charakteristisch hat sich dabei erwiesen, dass die Beschäftigung mit den Themen Furcht und Verführung als Mittel der Herrschaft im Werk Sacher-Masochs meist aus der unmittelbar gegebenen Situation entweder geographisch, historisch oder in die durch den erotischen Vertrag begrenzte Situation verlegt wird und dann ihre spezifische Umkehrung und Umarbeitung erfährt. In der Erzählung *Nero im Reifrock* zeigt sich, was passiert, wenn die Herrin sich nicht von ihrem Knecht überlisten oder mit ihm zu kooperieren bereit ist. Wenn hier der verliebte Protagonist am Ende durch die Hand der Geliebten stirbt, bestätigt dies zum einen erneut, dass der Masochist nicht an einer wirklichen Sadistin interessiert ist, zum anderen wird aber auch deutlich, dass Sacher-Masoch die Grenzen der ‚übersinnlichen‘ Leidenschaft als Praxis dort verortet, wo die Situation bereits vorher durch den sich Unterwerfenden kontrolliert werden kann.

Lässt sich aus dieser masochistischen Praxis eine politische Strategie ableiten oder müssen wir mit Michail Rykin davon ausgehen, dass der

individualisierte erotische Masochismus gerade wegen seiner Abhängigkeit von der Absprache mit dem Gegenüber gesellschaftspolitisch letztendlich unwirksam bleibt? Unsere Untersuchungen zu den Katharina-Novellen haben gezeigt, dass ein Element der übereifrigen Unterwerfung des Individuums darin besteht, die von der Herrschaft ausgehende Verführung und Furcht zu kontrollieren. Die Austreibung des eigenen *investissement* in diese Werkzeuge der Macht kann eine Voraussetzung für eine Überwindung realer Unterdrückung sein. Dies würde aber letztlich auch die Überwindung des Masochismus bedeuten – eine Konsequenz, die Sacher-Masoch in der Rede von der ‚Kur‘ am Ende der *Venus im Pelz* zwar beschreibt, die er selbst aber in der beinahe zwanghaften Wiederholung der Thematik in seiner Literatur und auch im Leben nicht zu ziehen bereit war. Das zweite von uns herausgearbeitete Element der freiwilligen Unterwerfung – die masochistische List – ist durch ein hohes Risiko bestimmt, das der erotische Masochismus durch den Vertrag, die Inszenierung und letztlich durch die Literatur selbst zu begrenzen sucht.<sup>208</sup> Gelingt die List, wie im Fall der Novelle *Ungnade um jeden Preis*, verdankt sich dies vor allem dem glücklichen Zufall bzw. dem Wohlwollen des Autors. Eine Übertragung der List in eine reale Auseinandersetzung mit der Gewalt der gesellschaftlichen Autoritätsverhältnisse müsste unweigerlich das Risiko tragen, wie Mirowitsch am Ende den Kopf zu verlieren.

---

<sup>208</sup> Cf. die im Zusammenhang mit dem Liebesrisiko ausgearbeiteten Überlegungen von Michael Gratzke. „Der Masochismus bezieht sich wie die idealisierende Liebe nur auf seine Phantasmen und den Genuß an ihrer riskanten Inszenierung, um dem realen Tod und dem realen Leiden zu entgehen. Das Genießen des Realen ist unmöglich. Deshalb ist das Genießen oder die Wollust (*jouissance*) immer in einer Lust des Textes (*plaisir du texte*) aufgehoben.“ Gratzke, 214.

## 2.5 Die masochistische Bruderschaft

Offen bleibt nach wie vor die Frage nach den konkreten Auswirkungen eines als Strategie begriffenen Masochismus. Slavoj Žižek hat sich im Zusammenhang mit einer Analyse von David Finchers Film *Fight Club* mit der Frage beschäftigt, ob und in welcher Weise der Masochismus ein notwendiges Zwischenstadium in einer Entwicklung vom kapitalistischen zum revolutionären Subjekt ist. Der Inhalt des Films ist schnell erzählt. Jack, der Protagonist und Erzähler, ist ein typisches von den Entfremdungen einer kapitalistischen Konsumgesellschaft geplagtes Subjekt. Er leidet an Schlaflosigkeit, zeigt sich uninteressiert an zwischenmenschlichem Kontakt und ist unfähig, sein diffuses Unglück an seiner Situation zu benennen. Nach dem erfolglosen Versuch, diesem im Vergleich mit dem konkreten Leiden hoffnungsloser Krebspatienten Gestalt zu geben, trifft er auf Tyler, einen jungen gut aussehenden Rebellen, der sich am Ende des Films jedoch als Phantasiegestalt des Protagonisten, als sein idealer Doppelgänger erweist. Tyler verwickelt Jack in einen Zweikampf, bei dem beide beträchtliche Verletzungen erleiden. Die konkrete körperliche Erfahrung des Schmerzes wird für Jack zu einem Initialerlebnis. Gemeinsam mit dem neu gewonnenen Freund gründet er im ganzen Land heimliche *Fight Clubs*, in denen frustrierte Büroangestellte und Manager sich gegenseitig die Seele aus dem Leib prügeln – Žižek deutet dies als eine Identifikation mit dem Proletarier, den er als ein Subjekt versteht, das nichts mehr zu verlieren hat.<sup>209</sup> „The pure subject emerges only through this experience of radical self-degradation, when I

---

<sup>209</sup> Slavoj Žižek, "The Ambiguity of the Masochist Social Link," [Perversion and the Social Relation](#), ed. Dennis A. Foster Molly Anne Rothenberg, and Slavoj Žižek (Durham: Duke, 2003). 117.

let/provoke the other to beat the crap out of me, emptying me of all substantial content, all of symbolic support that could confer on me a minimum of dignity."<sup>210</sup> Im Film ist die Selbsterniedrigung Bedingung für die Befreiung aus den Zwängen der kapitalistischen Gesellschaft. Aus den *Fight Clubs* wird schließlich zu eine paramilitärische Organisation, die terroristische Anschläge gegen Kreditinstitute und andere symbolträchtige Einrichtungen des Kapitalismus verübt. Es kommt zu einer letzten gewaltvollen Auseinandersetzung zwischen Tyler und Jack, bei der Jack den vermeintlichen Freund als seine eigene Projektion erkennt.

In einer der eindrucksvollsten Szenen des Films tritt Jack einem Vorgesetzten in seiner Firma gegenüber. Als dieser ankündigt, ihn wegen Versäumnisse bei der Arbeit zu entlassen, beginnt Jack sich vor dessen Augen selbst zu schlagen. Wie ferngesteuert prügelt seine Faust auf sein Gesicht ein, er ruft um Hilfe, wirft sich gegen Schränke, Büroeinrichtung geht zu Bruch. Als der fassungslose Chef schließlich als der vermeintliche Schläger vom Wachdienst abgeführt wird, liegt Jack blutüberströmt aber siegesgewiss am Boden.

Vom Ende des Films her betrachtet ist dies die Schlüsselszene zum masochistischen Gehalt in *Fight Club*. Jacks Selbstverletzungen radikalieren die masochistische Struktur in entscheidender Weise. Während Severin sich in Sacher-Masochs *Venus im Pelz* noch durch die von ihm zur zürnenden Göttin erhobenen Wanda schlagen lässt, wird das strafende Gegenüber als reale Person hier gar nicht mehr gebraucht und vollständig in die Person des Geschlagenen bzw. sich Schlagenden verlegt.

---

<sup>210</sup> Ibid. 117.

Wichtig für unsere Ausgangsfrage ist die Konfrontation zwischen der masochistischen Phantasie und einem Gegenüber, das nicht bewusst – beispielsweise durch eine vertragliche Vereinbarung – an dieser teilhat. Zizek weist im Zusammenhang mit dieser Szene auf die wichtige Differenz zwischen Phantasie und Realität hin: „the painful effect of Jack’s self-beating hinges on the very fact that he stages the content of the secret fantasy his boss would never be able to actualize.“<sup>211</sup> Nicht Jacks geheime Phantasie dringt hier ans Tageslicht, sondern die seines Chefs, dem wenn nicht sadistische so doch aggressive Wünsche unterstellt werden. Zu monokausal führt Zizek den Ursprung der Gewalt auf die Individualpsychologie des Vorgesetzten zurück. Was Jack mit seinem provokanten Auftritt bewirkt, ist dagegen die Konkretisierung einer in der kapitalistischen Gesellschaft strategisch verteilten Gewalt. Der Film beschreibt diese unter anderem in der Macht des Managers, seinen Angestellten zu entlassen, im standardisierenden Konsumzwang und im Mandat des beruflichen und sozialen Erfolgs. Diese amorphe Gewalt übersetzt der Film in die konkret erfahrbaren Verletzungen, die sich Jack und später seine Anhänger zufügen. Zizek bemerkt, „already on the purely formal level, the fact of beating up oneself renders clear the simple fact that *the master is superfluous*. Who needs you for terrorizing me? I can do it myself!“<sup>212</sup> Dies ist im gegebenen Zusammenhang insofern nicht ganz richtig, als dass dem Chef die heimliche Intention zu schlagen erst untergeschoben werden muss, bevor er in dieser Funktion als überflüssig erklärt werden kann. Der Witz der Szene liegt ja nicht nur darin, dass Jack seinem Vorgesetzten durch die Selbstverletzung jegliche Macht ihn zu strafen entzieht, sondern vor allem

---

<sup>211</sup> Ibid. 117.

<sup>212</sup> Ibid.



darin, dass dieser am Ende tatsächlich als Übeltäter dasteht und abgeführt wird. Jacks Leistung, wenn man hier von einer solchen sprechen kann, besteht darin, die zahlreichen für ihn nicht unmittelbar greifbaren Mechanismen sozialer Disziplinierung in einer singulären gewaltvollen Konfrontation zwischen Herr und Knecht aufgehen zu lassen. Damit produziert er einen konkreten sozialen Konflikt. Die in unüberschaubare institutionelle und ökonomische Kanäle diffundierten Machtverhältnisse des ‚Systems‘ werden auf einen binären Konflikt reduziert – Herr gegen Knecht –, was es ihm ermöglicht, seine Entfremdung wenigstens zeitweise zu überwinden und eine klare Ursache seiner Unfreiheit erfahrbar zu machen.

Vor der masochistischen List und der sich darin erfüllenden Befreiung des Knechts liegen also zunächst eine Simplifizierung struktureller Gewalt und deren Übersetzung in einen konkreten Konflikt. Das Spiel mit der Gewalt erschöpft sich jedoch nicht in der Entwertung des zuvor produzierten Herrn, das eigentliche Ziel besteht in einer notwendigerweise über den Körper vollzogenen Aufhebung der Subjektivierung.

This subjection is embodied in a network of ‚material‘ bodily practices, and, for this reason, we cannot get rid of our subjection through a merely intellectual reflection – our liberation has to be staged in some kind of bodily performance, and, furthermore, this performance has to be of an apparently ‚masochistic‘ nature, it has to stage the painful process of hitting back at oneself.<sup>213</sup>

---

<sup>213</sup> Ibid. 118.

Diese Zerstörung der eigenen Anbindung an das Soziale wirft nun die Frage nach dem Wozu der Befreiung auf. Das Charakteristische am Phänomen Sacher-Masoch ist, dass er in seinen Texten zwar als Ideal den von allen Begehren und materiellen Anhaftungen befreiten Menschen sieht, in seiner literarischen Produktion (und im Leben) kommt er jedoch immer wieder auf das Thema des Masochismus zurück. Eine Überwindung der masochistischen Struktur als einem temporären Zwischenstadium ist also grundsätzlich angelegt, wird aber, wie bereits bemerkt, durch die ständige Wiederholung der immer gleichen Szenarien suspendiert. Anders verhält sich dies – und hier liegt ein Problem der Vorstellung von einer masochistischen Befreiung – in David Finchers Film. Hier dienen die Kämpfe zwischen den Männern zwar auch der Zerstörung ihrer bisherigen als repressiv empfundenen sozialen Identitäten, jedoch wird die temporäre Desozialisierung unmittelbar in eine neue Sozialisierung überführt. Aus Angestellten werden Krieger, und der gemeinsam erfahrene Schmerz schafft eine neue kollektive Bindung, aus der Jack als Initiator der *Fight Clubs* schließlich als Führergestalt hervorgeht. Eben in der Gruppenerfahrung und durch sie wird aus der Auslöschung des Selbst eine Initiation in eine neue auf einem *male bonding* gründende gemeinschaftliche Ordnung. Die alten Bindungen an das ‚System‘ werden zwar zerstört, jedoch nur um sie durch die Bindungen an eine neue Ideologie zu ersetzen. Wie die nun folgende Untersuchung zu den Formen masochistischer Selbstartikulation zeigt, müssen solche Entbindungen nicht notwendigerweise profaschistisch enden. Die unter anderem durch Foucault aufgezeigte Funktion des Bekenntnisses als Mittel zur Subjektkonstitution kann produktiv dazu verwendet werden, bestehende Identitäten in einer

Weise zu erweitern, die auf die Schaffung von Singularitäten zielt und Formen der Solidarisierung schafft, in der diese anerkannt werden.

### 3. Masochistische Bekenntnisse

Körperliche Züchtigungen waren nicht nur zu Sacher-Masochs Zeiten als fester Bestandteil der Kindererziehung. Sowohl innerhalb der Familie als auch in pädagogischen Institutionen wie der Schule galten gelegentliche Schläge als angemessenes Mittel zur Zähmung allzu übermütiger Kinder. Im Unterschied zur juristischen Sanktionierung kriminellen Verhaltens handelt es sich im Selbstverständnis der Erzieher bei solchen Disziplinierungsmaßnahmen nicht um Akte der Vergeltung, durch die ein begangenes Unrecht vor der Gemeinschaft gesühnt wird, sondern um eine Hilfestellung auf dem Weg ins Erwachsenenleben. Anders als beim kriminellen Delinquenten erfolgt das normverletzende Verhalten des Kindes nicht aus böswilliger Absicht, sondern aus Unkenntnis der gesellschaftlichen Regeln, mit denen es im Moment der Transgression und der darauf folgenden Strafe erst konfrontiert wird. Die Kinderstrafe dient also nicht primär der Verteidigung bestehender Gesetze, sondern deren Konstitution im Bewusstsein des heranwachsenden Subjekts. Dabei wird, wie wir im ersten Kapitel im Zusammenhang mit Hegels pädagogischen Programm gesehen haben, nicht das Ausgeliefertsein der Kinder an die strafende Hand der erzieherisch wirkenden Autorität als der Grund für ihr Sklavendasein verstanden, sondern ihr natürlicher Eigenwille, durch den ihnen die universale, durch die bürgerliche Gesellschaft vermittelte Freiheit verwehrt bleibt. Erst wenn dieser nur sich selbst gewisse Wille gewaltsam gebrochen ist, kann das Kind sich im Bezug auf die es umgebende Normenwelt bewusst wahrnehmen. Disziplinierung und Strafe erfüllen hier im wörtlichen Sinne eine formierende Funktion.

Was jedoch, wenn die wohlmeinenden Strafen die ihnen zgedachte Wirkung verfehlen und das gestrafte Kind weitere Schläge und Erniedrigungen nicht etwa fürchtet, sondern in lustvoller Erwartung zu provozieren sucht? Der Wunsch nach Strafe ist eine Verkehrung bzw. Perversion der pädagogischen Disziplinierungsmaschinerie, die diese nicht durch einen erneuten Verstoß gegen das zu etablierende Gesetz überschreitet, sondern innerhalb der eigenen Paradigmen unterläuft. Dem seine Strafe genießenden Subjekt fehlt es an Widerstand gegen die Maßregelung, es ist allzu williges Opfer der Züchtigung.

Auch die Lust des Flagellaten, dem mit weiteren Strafen nicht beizukommen ist, steht nicht außerhalb gesellschaftlicher Einflussnahme. Sie artikuliert sich überraschend offenherzig in Form teils anonym teils selbstbewusst unter eigenem Namen veröffentlichter Bekenntnisse. In der Diskursivierung innerhalb einer im neunzehnten Jahrhundert zunehmend mit erotischen Themen befassten Literatur wird das subversive Unterlaufen des pädagogischen Systems durch das gar nicht mehr so geheime Laster auf höherer Ebene wieder aufgefangen. Das erotische Selbstzeugnis und der narrativierte Nachvollzug der Entstehung der erotischen Obsession greifen Strukturen des Bildungsromans auf, in denen das bürgerliche Subjekt sich in schriftlicher Form seinen Lebensweg noch einmal rückblickend vergegenwärtigt. Während die Prügelstrafe lediglich von außen den unmittelbar drängenden Willen zu begrenzen und ein Bewusstsein für die Macht des Gesetzes zu schaffen sucht, wirkt die Aufforderung zum Bekenntnis weiter, weil sie eine bis dahin nicht greifbare Innerlichkeit strukturierend produziert. Subjektivität wird im Akt des Bekennens

geschaffen, indem der Bekennende seinem individuellen Sein, vermittelt mit den Parametern der ihn umgebenden Gemeinschaft, Gestalt gibt.

Michel Foucault hat in der Analyse dieser Struktur Grundlegendes geleistet. In *Der Wille zum Wissen* weist er auf einen intimen Zusammenhang zwischen dem Bekenntnis und der Proliferation der Perversionen im späten neunzehnten Jahrhundert hin, bei dem die Abweichung von der Norm keinen Sonderfall darstellt, sondern den eigentlichen Beweis der Wahrheit und Authentizität des Bekannten erbringt.

Die Diskursivierung des Sexes ... und die Ausstreuung und Verstärkung sexueller Disparität sind möglicherweise Teile ein und desselben Dispositivs und verbinden sich damit im zentralen Element eines Geständnisses, das eine wahrhaftige Äußerung der sexuellen Besonderheit erzwingt – wie extrem sie auch sein mag. In Griechenland verbanden sich Wahrheit und Sex in der Form der Pädagogik, indem ein kostbares Wissen von Körper zu Körper weitergegeben wurde; der Sex diente den Einweihungen in die Erkenntnis als Lager. Für uns verbinden sich Wahrheit und Sex im Geständnis mittels des obligatorischen und erschöpfenden Ausdrucks eines individuellen Geheimnisses. Diesmal ist es die Wahrheit, die dem Sex und seinen Manifestationen zugrunde liegt.<sup>214</sup>

Entgegen der hier grundsätzlich in Frage gestellten Hypothese von der Unterdrückung des Sexes werden erotische Obsessionen keinesfalls totgeschwiegen oder gar mit Zensur belegt; im Gegenteil: zur

---

<sup>214</sup> Foucault, *Der Wille zum Wissen*. 79.

Authentifizierung und Begründung der Wahrhaftigkeit des Bekennenden bedarf es gerade des abweichenden Sonderfalls und des extravaganten Begehrens. Nur so kann sich das Subjekt sowohl als Individuum und gleichzeitig als Teil der Gemeinschaft beweisen. Die vermeintliche Befreiung, die mit der Äußerung des Geheimen und Peinlichen verbunden wird, ist selbst ein Effekt des hier wirkenden ‚Machtdispositivs‘, und es scheint, „als ob die Wahrheit im Geheimsten unserer selbst keinen anderen Anspruch hegte, als den, an den Tag zu treten.“<sup>215</sup> Der so internalisierte Zwang zum Geständnis erweist sich als Technik der Subjektivierung der Menschen, d.h. „ihre Konstituierung als Untertanen/ Subjekte.“<sup>216</sup>

Wenn es sich also mit Foucault gesprochen beim modernen Bekenntnis um einen weiteren Mechanismus zur Disziplinierung des Gestehenden handelt, wie verhält es sich dann mit dem besonderen Fall eines sich bekennenden Masochisten, bei dem gerade die Lust an der Unterwerfung als Gegenstand thematisch wird? Anders ausgedrückt, wird die der Struktur des Bekenntnisses zugrunde liegende Machtdynamik im masochistischen Geständnis nicht erneut erotisiert? Wird der gewünschte pädagogische und disziplinierende Effekt damit nicht entscheidend in Frage gestellt? Wie die folgende Analyse von drei in Bezug auf ihren intellektuellen und historischen Hintergrund sehr unterschiedlichen Autoren – Jean Jacques Rousseau, Leopold von Sacher-Masoch und Eve Kosofsky Sedgwick – zeigt, kann diese Frage nicht pauschal beantwortet werden. Obwohl bei allen drei Autoren eine vergleichbare Konstellation vorliegt – die bei einer Kinderstrafe empfundene Lust wird in Form eines Geständnisses beschrieben –, treten hinsichtlich der

---

<sup>215</sup> Ibid. 77.

<sup>216</sup> Ibid. 78.

Wirkung des jeweils Berichteten folgenreiche Unterschiede zu Tage. Zu deren genaueren Bestimmung werden die genannten Autoren mit drei exemplarischen Lesern – Philippe Lejeune, Janine Chasseguet-Smirgel und Lynda Hart – zusammengeführt. Die jeweiligen Bekenntnissituationen werden dabei durch die als exemplarisch verstandenen Rezeptionsweisen konturiert. Zu diesem Zweck erweist sich Foucaults recht pauschale Verwendung des Begriffs ‚Geständnis‘ jedoch noch als zu undifferenziert. Zu entwickeln ist daher zunächst eine genauere Bestimmung dessen, was unter einem modernen Bekenntnis zu verstehen ist.

Als hilfreich haben sich in Untersuchungen zur Diskursform des Bekenntnisses<sup>217</sup> unter anderem die Modelle der Sprechakttheorie erwiesen. In der von J.L. Austin getroffenen Unterscheidung zwischen konstativen und performativen Äußerungen nimmt das Bekenntnis eine Zwischenstellung ein. Es ist einerseits Sprachhandlung, insofern es bestimmten Konventionen folgt, die es als Bekenntnis erkennbar machen (beispielsweise die Identität zwischen Bekennendem und dem Gegenstand der Rede, konkrete Wahrheitsbeteuerungen usw.), andererseits ist der konstative Inhalt der Rede entscheidend für die Wirkung und Bewertung des Bekenntnisses durch den Adressaten. Während die konstative Rede den Bewertungsmaßstäben von wahr und falsch unterliegt – diese Kategorien sind beim Bekenntnis von entscheidender Bedeutung –, können Sprachhandlungen laut Austin entweder gelingen oder nicht, je nach dem ob die entsprechende Konvention und der vorgesehene Kontext gegeben sind. Die Unterscheidung zwischen konstativem und performativem Sprechen ist verschiedentlich problematisiert

---

<sup>217</sup> Cf. Ulrich Breuer, Bekenntnisse. Diskurs-Gattung-Werk (New York: Peter Lang, 2000). 115-123. Peter Brooks, Troubling Confessions (Chicago: University of Chicago Press, 2000). 8-34.



und in ihrer Striktheit als unhaltbar erwiesen worden; im Zusammenhang mit der hier zu untersuchenden Frage ermöglichen diese Kategorien jedoch eine Analyse der Wechselwirkungen zwischen dem Inhalt des Bekenntnisses und dem Bekenntnis als Handlung, die in unserem Fall durch ihren masochistischen Inhalt eine neue Kontextualisierung erfährt.

Weiterhin zu bestimmen ist das Verhältnis zwischen dem Bekennendem und dem Adressaten des Bekenntnisses. Während sich das mündliche Bekenntnis an ein konkretes Gegenüber richtet, das in seiner Spezifität angesprochen werden kann, muss beim geschriebenen Bekenntnis ein Adressat idealtypisch konstruiert werden, der als Leser im Text impliziert wird. Dennis A. Foster fasst dieses Verhältnis als ein wesentlich konfliktuöses: „the writer and reader meet in a discourse, less in a generous desire to share than in contention: the writer attempting to perpetuate his discourse, the reader attempting to appropriate it to his own uses.“<sup>218</sup> Dieser Konflikt findet seinen Gegenstand – hier kann Fosters These an die oben ausgeführten Überlegungen angebunden werden – im Einsatz des Bekenntnisses als Sprachhandlung. Das Bekenntnis ist ein Machtkampf zwischen seinem Produzenten und seinem Rezipienten. In den hier vorliegenden Texten geht es dabei um den Status des Bekennens als Subjektivierungstechnik selbst.

### 3.1 Jean-Jacques Rousseaus neurotisches Bekenntnis

Ich plane ein Unternehmen, das kein Vorbild hat und dessen Ausführung auch niemals einen Nachahmer finden wird. Ich will vor

---

<sup>218</sup> Dennis A. Foster, *Confession and Complicity in Narrative* (London: Cambridge University Press, 1987). 4. Zu bemerken ist hier, dass für Foster Leser und Schreiber keine festumrissenen Subjekte sind, sondern vielmehr Manifestationen eines Diskurses.

meinesgleichen einen Menschen in aller Wahrheit der Natur zeigen, und dieser Mensch werde ich sein.

Einzig und allein ich. Ich fühle mein Herz – und ich kenne die Menschen. Ich bin nicht gemacht wie irgendeiner von denen, die ich bisher sah, und ich wage zu glauben, dass ich auch nicht gemacht bin wie irgendeiner von allen, die leben.<sup>219</sup>

Mit dieser Ankündigung beginnt das wenn auch nicht erste, so doch bekannteste Selbstzeugnis der Moderne. Sein Autor, Jean-Jacques Rousseau, gilt seit der Veröffentlichung seiner *Confessions* am Vorabend der französischen Revolution als paradigmatischer Wegbereiter einer neuen Gattung säkularer Bekenntnistexte, die im neunzehnten Jahrhundert ihre zeitgemäße Form in der Autobiographie fanden. Wenn Rousseau die Einzigartigkeit und Präzedenzlosigkeit seines Unternehmens betont, so in deutlicher Absetzung gegen die Tradition religiöser Bekenntnisliteratur, wie wir sie unter anderem in den bereits individualisierten *Confessiones* des Augustinus finden. Als Geste erhält Rousseau den Verweis auf die Tradition zumindest noch im Titel seiner Lebensbeichte. Die behauptete Einzigartigkeit des Projekts verweist sowohl mit Blick auf die Vergangenheit als auch auf die unmittelbare Gegenwart auf die Singularität des sich bekennenden Individuums. Den Beweis für diese Behauptung liefern die *Confessions* selbst. Ihr Autor bemüht sich auf vielen hundert Seiten, den Lebensweg des Menschen transparent zu machen, aus dem der Philosoph und Schriftsteller Jean-Jacques Rousseau wurde. Die Differenz zu seinesgleichen wird erst dann vollständig zutage treten, wenn er sich ohne Rückhalt offenbart hat. So wird

---

<sup>219</sup> Jean-Jacques Rousseau, Bekenntnisse (Frankfurt a. Main: Insel, 1955). 7.

die Selbstenthüllung nicht nur Beweis, sondern auch Bedingung einer Individualität, durch die der Autor schließlich formal dennoch mit seinem Leser verbunden bleibt. Zur Überprüfung der behaupteten Einzigartigkeit seiner Bekenntnisse wird der Leser nun aufgefordert, sie in einer analogen Introspektion mit seinem eigenen Selbst zu vergleichen.<sup>220</sup>

Neben dem Vergleich mit Anderen trägt das Verfahren des Bekenntnisses zur Individualisierung Rousseaus als Schuldigen bei. Auf der Ebene der Sprachhandlung ruft er durch das Bild des Gottesgerichts das Ritual der christlichen Beichte auf, zitiert dieses jedoch nur noch als Geste: „Die Posaune des Jüngsten Gerichts mag erschallen, wann immer sie will, ich werde vor den höchsten Richter treten, dies Buch in der Hand, und ich werde sprechen: ‚Hier ist, was ich geschaffen, was ich gedacht, was ich gewesen.‘“<sup>221</sup> Gott als letzter Richter wird noch als dramatischer Effekt heraufbeschworen, die Ausrichtung der Bekenntnisse hat sich jedoch längst horizontal verschoben. Während, laut Jean Starobinskis Untersuchung zur allgemeinen Struktur des Bekenntnisses als Diskursform, Gott als primärer Adressat in Verbindung mit den menschlichen Zuhörern als sekundäre Adressaten die diskursive Wahrhaftigkeit des Bekannten garantieren,<sup>222</sup> scheint hier die

---

<sup>220</sup> Michael O'Dea findet diese Beispielfunktion der *Bekenntnisse* bereits in den früheren *Ebauches*, in denen es das erklärte Ziel des Autors ist, „to facilitate others in the quest for self-knowledge, by providing them with intimate knowledge of one other person, ‚et cet autre ce sera moi!‘ [...] Almost everything in the text can in fact be linked to this version or aspect of his undertaking: if the reader is to have the best possible ‚pièce de comparaison‘, then all information is relevant.“ Michael O'Dea, "Rousseau's Confessions: Modes of Engagement with the Other," *Subject Matters: Subject and Self in French Literature from Descartes to the Present*, eds. Paul Gifford and Johnnie Gratton (2000). 45. Auch wenn dieser Vorbild- und Vergleichscharakter in Rousseaus Motivation sicherlich eine nicht unwesentliche Rolle gespielt haben dürfte, scheint mir die Absolutheit, mit der O'Dea den Detailreichtum des Textes lediglich auf diese Funktion reduzieren will, zu ausschließlich. Wenn Rousseaus Unternehmen für den Leser eine Aufforderung enthält, dann liegt diese weniger im Vergleich mit den konkreten Erlebnissen, sondern vielmehr darum ‚Zeugnis abzulegen bis zum letzten.‘“

<sup>221</sup> Rousseau. 7.

<sup>222</sup> „Aufgrund des Adressaten, den das Bekenntnis sich erwählt (Gott, TL.), entgeht das Bekenntnis jenem Risiko der Falschheit, dem die gewöhnlichen Berichte ausgesetzt sind. Was

höchste wertende Instanz nicht mehr das im Jenseits erwartete Gericht Gottes, sondern das gegenwärtige Urteil der Mitmenschen. „Versammle um mich die zahllosen Scharen meiner Mitmenschen, sie mögen meine Bekenntnisse anhören, mögen ob meiner Schändlichkeiten seufzen und rot werden ob meiner Schwächen.“<sup>223</sup> Solcherart dem Urteil seiner Mitmenschen ausgeliefert, fügt Rousseau freilich sogleich hinzu, dass nur der, der sich ohne Schuld fühle, den ersten Stein werfen möge.

Die komplexe Maschinerie von Schuld und Entschuldigung, die hier am Werk ist, ist bereits ausführlich untersucht worden.<sup>224</sup> Häufig übersehen wird jedoch der rituelle Charakter der hier von Rousseau phantasierten Szene. Das Individuum tritt in den Kreis seiner Mitmenschen und offenbart vor ihnen sein Innerstes, seine peinlichsten und intimsten Geheimnisse, damit sie ihn als einen der ihren erkennen und in ihre Gemeinschaft aufnehmen mögen. Diese Initiation hat zwei wesentliche Dimensionen: Die Selbsterniedrigung führt ihn mit seinen Schwächen und Lastern auf ein allgemein Menschliches

---

aber wird die Funktion des sekundären Adressaten sein, der indirekt angerufenen menschlichen Hörerschaft? Sie wird durch ihre vorausgesetzte Gegenwart den Redecharakter des Bekenntnisses selbst rechtfertigen. Denn in der Tat: nicht für Gott, sondern für den Leser muß da eine Erzählung sein, die die Folge der Geschehnisse in ihrer fortlaufenden Verkettung ausbreitet. Die doppelte Bestimmung der Rede – an Gott und an den menschlichen Hörer – macht die Wahrheit diskursiv und die Diskursivität wahrhaftig.“ Jean Starobinski, "Der Stil der Autobiographie," Die Autobiographie. Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung, ed. Günter Niggel (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989). 206.

<sup>223</sup> Ibid. 7.

<sup>224</sup> Sowohl Jean Starobinski als auch Paul de Man betonen, wenn auch unter verschiedenen Vorzeichen, das entlastende und entschuldigende Element in den Bekenntnissen. So bemerkt Starobinski: „On le voit, ce système explicatif fonctionne au premier chef comme une machine à disculper, comme une preuve de non-culpabilité.“ Jean Starobinski, "La Mise en accusation de la société," Jean-Jacques Rousseau, ed. Jean Starobinski (BaconniereNeuchatel Pagination: Baconniere, 1978). 20. Paul de Man sieht eine ähnliche Entschuldigungsmaschinerie am Werk, diesmal jedoch als eine Funktion der Sprache, die einen Überschuss an Entschuldigungen hervorbringt, durch die Schuld erst produziert und gewissermaßen nachträglich geleistet werden muss, um der Ökonomie von Schuld und Entschuldigung zu entsprechen. „It is no longer certain that language, as excuse, exists because of a prior guilt but just as possible that language, as a machine, performs anyway, we gave to produce guilt (and all its train of psychic consequences) in order to make the excuse meaningful.“ Paul de Man, "Excuses (Confessions)," Allegories of Reading: Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust (New haven: Yale University Press, 1982). 299.

zurück, durch das er sich für die Gemeinschaft qualifiziert. Stärker als eine solche Identifikation wirkt jedoch, dass der Bekennende die Gemeinschaft an einem Geheimnis teilhaben lässt, das als sein innerster, wahrer Kern präsentiert wird. Diese Wahrheit, durch die er sich völlig ausliefert, wird Gegenstand eines Handels zwischen Bekennendem und Zuhörer, durch den beide aneinander gebunden werden und gegenseitige Verpflichtungen eingehen. Während der Bekennende sich zu der schmerzhaften Erniedrigung bereit erklärt und die Wahrheit über sich erzählt, verpflichtet sich der Zuhörer ihn im Gegenzug als einen der seinen anzuerkennen.

Was in diesem Zusammenhang als Wahrheit angenommen wird, definiert Rousseau wie folgt: „Ich habe für wahr halten dürfen, was meines Wissens hätte wahr sein können, nicht aber etwas, von dem ich wusste daß es falsch sei.“<sup>225</sup> Die Vorstellung von einer objektiv faktischen Wahrheit wird zugunsten einer Wahrheitsauffassung verworfen, nach der das als wahr gilt, was das Individuum mit seinem Selbstbild als übereinstimmend empfindet. Verzerrungen und Lücken, wenn sie auf die mangelnde Leistung des Gedächtnisses zurückzuführen sind, fallen dabei nicht ins Gewicht. Wahrheit wird hier negativ an der bewussten Lüge, das heißt vor allem intrasubjektiv, bemessen.<sup>226</sup>

In dieser Verhandlung um den Wahrheitsanspruch des geschriebenen Selbstzeugnisses sieht Philippe Lejeune Autor und Leser des Bekenntnisses durch einen ‚autobiographischen Pakt‘ verbunden. In seinem gleichnamigen

---

<sup>225</sup> Rousseau. 7.

<sup>226</sup> Diese Bestimmung entspricht auch dem Wahrheitsbegriff, den Georg Misch für die Autobiographie definiert hat. Nicht auf die faktische Genauigkeit der Teile komme es dabei an, sondern auf den authentischen Stil des Ganzen, in dem sich der Geist und der Charakter des Schreibenden widerspiegeln. Cf. Georg Misch, "Begriff und Ursprung der Autobiographie," Die Autobiographie. Zur Form und Geschichte einer literarischen Gattung, ed. Günter Niggel (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989). 45.

Essay<sup>227</sup> bemüht sich Lejeune zunächst um eine Abgrenzung der Autobiographie von fiktionalen Textsorten, wobei er die dem Leser garantierte Identität zwischen Autor und dem Ich des Textes als kennzeichnendes Merkmal der Gattung versteht. Diese Identität lasse sich auf zweierlei Weise verifizieren:

- a) die Verwendung von Titeln läßt keinen Zweifel darüber, daß die erste Person auf den Namen des Autors verweist (Geschichte meines Lebens, Autobiographie usw.); b) der Erzähler tritt im einleitenden Abschnitt des Textes, in dem er dem Leser gegenüber Verpflichtungen eingeht, dergestalt als Autor auf, daß der Leser auch dann keinen Zweifel darüber hegt, daß das „ich“ auf den Namen auf dem Umschlag verweist, wenn dieser Name im Text selbst nicht wiederholt wird.<sup>228</sup>

Der Name auf dem Umschlag der Autobiographie entspricht im juridischen System der Signatur unter dem Geständnis des Angeklagten. Mit der Unterschrift erkennt der Unterzeichnende das beschriebene Leben als das eigene an und nimmt Schuld und Ruhm als Resultat der geschilderten Taten auf sich. Lejeune setzt diese Identität in der Definition der Gattung höher an als die Wahrheit der Aussage, sodass die im eigenen Namen geäußerte bewusste Falschaussage zwar als Lüge, jedoch immer noch autobiographisch und nicht als Fiktion verstanden werden muss.<sup>229</sup> Trotzdem bleibt das Referenzsystem der Autobiographie in jedem Fall die Lebenswirklichkeit des Individuums, wie subjektiv auch immer diese erfahren sein mag. Der

---

<sup>227</sup> Philippe Lejeune, Der autobiographische Pakt (Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1994).

<sup>228</sup> Ibid. 28.

<sup>229</sup> Ibid. 32.

autobiographische Text lässt sich im Prinzip stets einer Wahrheitsprobe unterziehen. Lejeune folgert nun:

Im Fall der Autobiographie ist der Referenzpakt gewöhnlich deckungsgleich mit dem autobiographischen Pakt und ebenso schwer von ihm zu trennen wie in der ersten Person das Subjekt der Aussage vom Subjekt der Äußerung. Die Formel würde nun nicht mehr lauten ‚Ich, der Unterzeichnende‘, sondern ‚Ich schwöre, die Wahrheit und nichts als die Wahrheit zu sagen‘.<sup>230</sup>

Auch wenn Lejeune einschränkt, dass es gerade in der Autobiographie mehr auf die referentielle Geste als auf die tatsächliche exakte Übereinstimmung mit der Wirklichkeit ankommt,<sup>231</sup> bleibt, wie unter anderem Paul de Man zeigt, die Gleichsetzung von autobiographischem und referentiellen Pakt problematisch. Während die vertragliche Vereinbarung über die Identität von Autor und Ich-Erzähler ein in sich geschlossenes Vertragssystem zwischen Autor und Leser erzeugt, bleibt der referentielle Pakt von einer transzendenten Wahrheit abhängig. „Lejeune’s way of reading, as well as his theoretical elaborations, show that the reader’s attitude toward this contractual ‚subject‘ (which is in fact no longer a subject at all) is again one of transcendental authority that allows him to pass judgment.“<sup>232</sup> Für die hier zu untersuchende Frage wichtiger als die Kritik eines zu dekonstruierenden

---

<sup>230</sup> Ibid. 40.

<sup>231</sup> „In der Autobiographie ist es unerlässlich, daß der Referenzpakt geschlossen und eingehalten wird: Aber das Resultat muß nicht unbedingt eine strenge Ähnlichkeit aufweisen. Der Referenzpakt kann nach den Maßstäben des Lesers schlecht eingehalten werden, ohne daß der referentielle Wert des Textes verschwindet (im Gegenteil) – was bei historischen und journalistischen Texten nicht der Fall ist.“ Ibid. 40.

<sup>232</sup> Paul de Man, "Autobiography as De-Facement," The Rhetoric of Romanticism (New York: Columbia University Press, 1984). 72.

referentiellen Wahrheitsbegriffs (so gesehen gründet jede vertragliche Vereinbarung auf einer außervertraglichen Rechtsauffassung, die ihrerseits unhinterfragt bleiben muss) ist de Mans Beobachtung zur moralisch wertenden Funktion des Lesers, die in Lejeunes System zwar unthematisiert, aber dennoch präsent bleibt. Der Leser überprüft nämlich nicht lediglich die Übereinstimmung zwischen Geschriebenen und einer referentiellen Wirklichkeit, sondern er wertet, kategorisiert und gibt dem Bekenntnis Bedeutung. Die Produktion des Subjekts durch das Bekenntnis sieht Lejeune allein durch die Signatur – d.h. den Namen – des Schreibenden begründet, deren Ursprung er außerhalb der Autobiographie verortet.<sup>233</sup> Zwar ist Lejeune insoweit zuzustimmen, als dass die Produktion des Subjekts nicht primär in der Autobiographie stattfindet – ihr sind in der Regel andere Formen der Interpellation und Subjektivierung vorangegangen –, im autobiographischen Bekenntnis wiederholen und vereinen sich jedoch die Strukturen des juristischen und religiösen Machtdispositivs zu einer umfassenden Differenzierung und Bestimmung des Subjekts, deren klinischer Manifestation schließlich die Psychoanalyse repräsentiert. Peter Brooks hat in diesem Zusammenhang Foucaults These von der Geburt der Psychoanalyse aus dem Geiste der christlichen Beichte genauer differenziert und dabei auf das Übertragungsverhältnis hingewiesen, auf das sowohl Priester, Verhörender als auch Psychoanalytiker angewiesen sind, um aus der Rede des Gegenüber eine ‚Wahrheit‘ herauszufiltern.<sup>234</sup> Die Wahrheit des Subjekts entsteht in

---

<sup>233</sup> „Dieser Erwerb [des Namens (T.L.)] entzieht sich dem Gedächtnis und der Autobiographie, die nur diese sekundären und umgekehrten Taufen erzählen kann, in denen ein Kind durch Eigenschaftswörter beschuldigt und auf eine Rolle festgelegt wird.“ Lejeune, 37.

„The patient with the psychoanalyst resembles a secularized version of the penitent with the priest—with this difference: that the patient does not know the ‚sin‘ to be confessed but only the disorders, the stumbling blocks, produced by material that has been repressed. The analyst, like the interrogator, must attempt to uncover what the analyst knows that the patient knows. In working toward the knowledge of this blocked knowledge, the analyst—relying,



diesem Verhältnis nicht aus seiner selbstoffenbarenden Rede, sondern erst, nachdem es sich der Deutungshoheit eines Gegenüber anvertraut hat. Erst in diesem findet es den gesuchten Schlüssel zur Selbsterkenntnis.

In welchem Maß auch Lejeunes Methode in dieser Lektürepradition steht, zeigt sich nicht nur in den theoretischen Grundannahmen, sondern exemplarisch auch in seiner Untersuchung der Rousseauschen Bekenntnisse. In einer Analyse des ersten Buches der *Confessions* stellt Lejeune ein einzelnes für den Autor prägendes Erlebnis besonders heraus, zu dem, so der Kritiker, wegen der ‚Befremdlichkeit‘ seines Inhalts nur die wenigsten Leser einen unbefangenen Zugang gefunden hätten. Während eine instinktiv ‚ablehnende Lesehaltung‘ frühe Literaturwissenschaftler schnell über die Szene hinweggehen ließ, sieht Lejeune nun (1976) die Zeit gekommen, sich der Züchtigung des jungen Jean-Jacques durch seine Erzieherin Mlle Lambercier besonders ausführlich zu widmen.

Da Fräulein Lambercier uns die Zuneigung einer Mutter entgegenbrachte, besaß sie auch die Machtvollkommenheiten einer solchen, was sie bisweilen, wenn wir es verdient hatten, dahin führte, über uns jene Strafe zu verhängen, die man Kindern zuteil werden zu lassen pflegt. Lange genug ließ sie es bei der Androhung bewenden, und die Androhung dieser für mich ganz neuen Züchtigung hatte viel Erschreckendes, aber nach dem Vollzug fand ich sie in der Tatsache weit weniger peinvoll, als sie es mir in der Erwartung gewesen war;

---

like both the priest and interrogator, on a certain transference bond with the patient—must attempt to elicit a confessional mode of discourse.“ Peter Brooks, "Storytelling Without Fear? Confession in Law and Literature," *Law's Stories: Narrative and Rhetoric in the Law*, ed. Peter Brooks and Peter Gewirtz (New Haven: Yale University Press, 1996). 132-33.

und was das wunderbarlichste ist, diese Strafe steigerte sogar meine Zuneigung zu der, die sie mir verabreicht hatte. Es bedurfte sogar der ganzen Wahrhaftigkeit dieser Zuneigung und aller meiner natürlichen Sanftheit, mich daran zu hindern, die Wiederholung dieses Verfahrens dadurch herbeizuführen, daß ich es zu verdienen suchte, denn ich hatte in dem Schmerz und sogar in der Scham eine Art Wollust empfunden, die mehr Lust als Furcht in mir zurückgelassen hatte, sie noch einmal von derselben Hand bewirkt, zu verspüren.<sup>235</sup>

Als die junge Erzieherin während der Züchtigung sichtbare Zeichen der Erregung bei dem Bestraften wahrnimmt, unterlässt sie nicht nur weitere Schläge, sie lässt auch das Bett des Jungen aus dem bis dahin geteilten Zimmer entfernen. Dieses erste in einer ganzen Reihe von intimen und kompromittierenden Geständnissen Rousseaus ist von Richard von Krafft-Ebing als Beweis für den Masochismus des Schweizer Gelehrten verstanden worden.<sup>236</sup> Dabei beschränkt sich der Psychiater lediglich auf eine bloße Erwähnung der Szene, ohne diese jedoch einer tiefer gehenden Analyse zu unterziehen. Diesem Mangel verspricht Lejeune mit seiner Untersuchung Abhilfe zu leisten, und so versucht er, dem Leser die tiefere Bedeutung des Erlebnisses zu entfalten. Dabei bedient er sich, wie er schließlich selber einräumt, genau der psychoanalytischen Methoden, die er zuvor als zu schematisch abgelehnt hatte. Aus dem ‚autobiographischen Pakt‘ zwischen dem Autor Jean-Jacques Rousseau und dem Leser Philippe Lejeune wird unversehens ein psychoanalytischer Vertrag, bei dem sich der Leser in die

---

<sup>235</sup> Rousseau. 19.

<sup>236</sup> Cf. Krafft-Ebing. 130-31.

Rolle des Analytikers versetzt und den Text entsprechend zur Aussage eines Analysanden herrichtet.

Lejeunes Sprache in diesem Essay ist durchsetzt mit Anspielungen auf Terminologie und Theorie der Psychoanalyse, wobei sein Verhältnis zu ihr deutlich ambivalent bleibt. So streitet er sogar jegliche Kompetenz auf dem Gebiet ab. Am Ende seiner Untersuchung bemerkt er: „[I]ch möchte hier nicht den Wissenden spielen und eine Diagnose vorschlagen, die auf Gewißheiten über den Ursprung des ‚Masochismus‘ beruhten, über die ich nicht verfüge. Damit würde man überdies in die Fehler der Sexualwissenschaft verfallen.“<sup>237</sup> Dass es am Ursprung des als ‚masochistisch‘ bezeichneten Begehrens aber etwas gibt, das es zu entdecken gibt, daran besteht für Lejeune kein Zweifel. Er bemüht sich darum zu begreifen, „was in diesem Geständnis zur Sprache kommen will.“<sup>238</sup> Dieses ‚es‘, das erst noch zu des Rätsels Lösung werden soll, wird als eine verborgene Wahrheit hinter oder unterhalb der unmittelbar zugänglichen Textoberfläche konstruiert, die erst nach sorgfältiger Lektüre und Deutung des Erlebnisses an das Licht des Bewusstseins gebracht werden kann. Lejeunes Bemühungen richten sich dann auch nicht auf Rousseaus ausführliche eigene Reflektionen, sondern direkt auf ein Unbewusstes, das er als Symptom im Text wirken sieht. Letzterer lasse sich dabei selbst nur als „ein Wiederholungsverfahren verstehen. Nicht eine Gegenwart spricht *von* der Vergangenheit, sondern: eine Vergangenheit spricht *in* der Gegenwart, oder versucht zu sprechen.“<sup>239</sup> Lejeune liest Rousseaus Text nicht als konstitutive Aussage über die Vergangenheit, sondern performativ, als eine psychoanalytische Übertragung oder ein *acting out* eines geheimen Etwas, das

---

<sup>237</sup> Lejeune, 89.

<sup>238</sup> Ibid. 58.

<sup>239</sup> Ibid. 59.

sich nur vermittelt zu äußern vermag. Was Rousseau in seinen Anstrengungen nicht gelingt, will nun der Leser Lejeune leisten. „Was ihn [Rousseau] am Sprechen hinderte, hindert ihn noch am Begreifen. Die einmal verlorene Sprache wiederfinden, heißt nicht Laute auszusenden, sondern: die verlorene Bedeutung eines verschlüsselten Diskurses wiederzufinden.“<sup>240</sup>

Wo Es ist, soll Ich werden. Unversehens zeigt sich hier ein Element, das in der Bestimmung des autobiographischen Paktes bisher unerwähnt blieb. Die Aufgabe und die Macht des Lesers liegen nicht mehr ausschließlich darin, als Adressat des Bekenntnisses die Übereinstimmung zwischen Autor und erzählerischem Ich zu bestätigen, er – und nicht der Bekennende – ist die Instanz, die dem präsentierten Lebensmaterial Bedeutung verleiht. Es ist diese in der Entwicklung des Begriffs vom ‚autobiographischen Pakt‘ unerwähnt gebliebene Funktion, durch die sich Lejeunes Theorie in die bereits beschriebenen Mechanismen des Geständniszwangs einreicht. Für den Patienten unsichtbar, setzt er sich in Position und beginnt mit „gleichschwebender Aufmerksamkeit“<sup>241</sup> dem Spiel der Tonfälle in Rousseaus Text zu lauschen.

Sogleich entfernt sich Lejeune jedoch wieder von der vorgeblich unvoreingenommenen Haltung. Noch bevor er sich der eigentlichen Textlektüre widmet, nimmt er eine erste Deutung des Geschriebenen vor. „[A]uf der völlig expliziten Oberfläche erstreckt sich beinahe schamlos das System der Schuld und des Schuldgefühls, [...] hinter diesem Diskurs der Schuld oder vielmehr *durch ihn hindurch* kann man bald explizit, bald verschleiert, die Sprache der Liebe lesen, das Verlangen nach Liebe.“<sup>242</sup> Die

---

<sup>240</sup> Ibid. 88.

<sup>241</sup> Ibid. 59.

<sup>242</sup> Ibid. 59-60.

Unterscheidung zwischen einer Ebene der Aussage (das von Rousseau Geschriebene) und einer Ebene der Bedeutung (das, was Lejeune als solche erkennt) etabliert ein Zeichensystem, in dem nicht nur ein wie auch immer amorphes Begehren von vorneherein als Referent feststeht, sondern auch die Signifikanz des Symptoms völlig unproblematisiert bleibt. Über die Wahrheit des Begehrens hat sich ein diskursiver Schleier gelegt, der das darunter liegende Geheimnis jedoch nur teilweise bedeckt. Die Aufgabe des Lesers besteht nun darin, den Schleier zu lüften, beziehungsweise durch ihn hindurch zum Urgrund eines Begehrens vorzudringen, dessen Ziel von Lejeune zunächst noch mit einiger Dramatik verschwiegen wird: „Die Sprache der Liebe aber wendet sich nur an einen einzigen Menschen, an den Anderen, und möchte jenseits jeder Vermittlung eine unwiederbringliche Zweierbeziehung wiederherstellen.“<sup>243</sup> Ohne dies explizit zu erwähnen, greift Lejeune hier die psychoanalytisch definierte Struktur der Perversion auf, die als Regression in eine durch jegliches Verbot unvermittelte, vordiskursive Symbiose mit der Mutter gefasst wird. Tatsächlich zielt Lejeune genau auf eine solche Deutung ab. Für ihn ist die Strafe, die der junge Jean Jacques durch die Hand seiner Erzieherin erfahren hat und die in Rousseaus Darstellung das perverse Begehren auslöst, bereits Strafe für das ursprünglichste Begehren, das die Psychoanalyse dem männlichen Kind unterstellt: „Fräulein Lambercier bedeutet dem Kind durch ihr Verhalten das Inzestverbot (sie ist die Mutter.)“<sup>244</sup> Als Begehrte und Strafende zugleich vereint sie in sich das ödipale Elternpaar. Diese Doppelfunktion verweist damit auch auf die

---

<sup>243</sup> Ibid. 60.

<sup>244</sup> Ibid. 82.

psychoanalytische Vorannahme, dass hinter der grausamen Frau der masochistischen Phantasie immer der strafende Vater lauere.<sup>245</sup>

Lejeune hat nun die wahre – und angesichts des Freud'schen Vermächtnisses nicht besonders überraschende – Bedeutung der Rousseauschen Perversion ermittelt. Nicht das zufällige Zusammentreffen einer Züchtigung mit den ersten sexuellen Regungen des Kindes haben zu der lustvollen Besetzung der strafenden Hand geführt – so versteht Rousseau selbst den Ursprung seiner Neigungen –, die Bestrafung wird in einer langen Reihe von Substitutionen zum Ersatz für eine mütterliche Liebe, die dem Kind durch das Inzestverbot verwehrt bleibt. Am Ende der Untersuchung zeigt sich nun das Rätsel gelöst; wenn auch nicht der Patient, so hat doch der Analytiker die Wahrheit des Begehrens gesprochen, die Lejeune abschließend noch einmal zusammenfasst:

Das Geständnis ist nicht, wie man im Gedanken an die Beichte meinen könnte, ein Ausdrücken und Äußern einer innerlich bereits bekannten und formulierten Sache: In diesem Fall hätte Rousseau nur sagen brauchen ‚mein ganzes Leben lang hatte ich Lust, gezüchtigt zu werden‘; denn kaum hat der ‚Büßer‘ gestanden, was er für Sünde hält und den andern zu verbergen meint, merkt er auch schon, daß da noch *etwas anderes* ist und die Schwierigkeit sich bloß verlagert hat.<sup>246</sup>

---

<sup>245</sup> Cf. Theodor Reik. 204 „Immer wieder haben wir bei der Untersuchung individueller Fälle den Vater oder seinen Stellvertreter hinter dem Bild der strafenden Frau versteckt angetroffen.“

<sup>246</sup> Lejeune, 87-88.

Der Sünder, der hier seine Schuld gesteht, wartet vergeblich auf Vergebung und Erlösung, es bleibt immer ein Rest, ein ‚*etwas anderes*‘, das sich seinem Blick und seiner Artikulation entzieht. Sichtbar nur für die Anderen, bedarf er *des* Anderen, um dieses Etwas auf einen Begriff zu bringen, der wie in einer zweiten Taufe seinem Namen in Zukunft anhängen wird. Die Zeichen, die Lejeune in seiner Analyse so klar zu lesen versteht, gibt er vor, in den Symptomen des Rousseau’schen Textes selbst zu finden, in seinen „Analysen und Wiederholungen des gehemmtten Verhaltens“<sup>247</sup>, aber auch in den Versuchen des Autors, zu den Ursprüngen seines Wesens zurückzukehren. Es stellt sich an dieser Stelle die Frage, inwiefern Rousseaus Erinnerungsweg tatsächlich den ‚einer psychoanalytischen Entschlüsselung‘ vorzeichnet, beziehungsweise in welchem Maß er sich in dem psychoanalytischen Pakt mit dem Leser kooperativ zeigt und bereit ist, sich dessen Deutungen zu unterwerfen.

Bryan Reynolds antwortet in seinem Aufsatz „Becoming a Body without Organs. The Masochistic Quest of Jean-Jacques Rousseau“<sup>248</sup> indirekt auf diese Frage, wenn er ausführt, dass sämtliche Pathologien Rousseaus, beim Masochismus angefangen bis zu den später einsetztenden hypochondrischen und paranoiden Tendenzen, dazu dienen, einen Körper zu schaffen, der – einer ödipalen Sexualität gegenüber unempfindlich – nur noch auf der Wahrnehmung verschiedener Intensitäten von Schmerz basiert.<sup>249</sup> Gerade dieses perverse Negativ der Neurose finden wir in Rousseau jedoch nicht verwirklicht, misst er sein Verhalten doch immer wieder an dem

---

<sup>247</sup> Ibid.

<sup>248</sup> Bryan Reynolds, "Becoming a Body without Organs: The Masochistic Quest of Jean-Jacques Rousseau," *Deleuze and Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture*, eds. Eleanor Kaufman and Kevin Jon Heller (1998).

<sup>249</sup> Der von Deleuze / Guattari übernommene Begriff des „oK“ wurde bereits in Kapitel 1.5 eingeführt.

Maßstab eines unhinterfragten Gesetzes.<sup>250</sup> Er bleibt sein Leben lang gehemmt, sein Begehren immer ein zurückgehaltenes. „Selbst nach der Zeit meiner Mannbarkeit hat mir dieser seltsame, stets beharrende und bis zur Verderbtheit, bis zum Wahnsinn sich steigernde Hang die ehrbaren Sitten, die er mir doch scheinbar hätte rauben müssen, erhalten.“<sup>251</sup> Die Spaltung zwischen den ehrbaren Sitten und dem wahnsinnigen Hang ist indes unwiderruflich vollzogen, und damit weist die Person Rousseau jenen für das moderne, neurotische Subjekt konstitutiven Riss auf.<sup>252</sup> Ängstlich wendet es sich mit seinen Offenbarungen an die Bedeutung schaffende Macht des Anderen, um Gewissheit darüber zu erhalten, was es ist. Das Subjekt Rousseau ist ein immer schon durch den gesellschaftlichen Normenapparat vermitteltes – ein Umstand, der es ihm erst ermöglicht, sich von seiner Unmittelbarkeit zu distanzieren und sich selbst zum Gegenstand eines schonungslosen Verhörs zu nehmen. Nicht müde wird er dabei zu betonen, mit wie viel Angst vor Scham und Schande diese Bloßstellung verbunden ist. Diese zu überwinden, ermöglicht ihm nur der noch stärkere Glaube an die Notwendigkeit sich zu erklären.

Was mir ein derartiges Geständnis kosten mußte, kann man daran ermessen, daß ich im ganzen Verlaufe meines Lebens, wenn ich an der

---

<sup>250</sup> Starobinski weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Rousseau sich wiederholt an ein nicht näher bestimmtes „man“ richtet, das er als amorphe Norm zur Folie seiner Selbstprüfung macht. Starobinski, *Stil der Autobiographie*. 206.

<sup>251</sup> Rousseau. 20.

<sup>252</sup> Peter Brooks sieht ihn ihm gar einen Vorläufer der Psychoanalyse. „The psychoanalytic understanding of confession is consonant with that enacted, rather than that proposed, by Rousseau—which is not surprising when one considers how much Freud owes to Rousseau. That is, psychoanalysis displays an awareness of the doubleness of the confessional act, the motivational discrepancy between the constative and performative aspects of confession, a suspicion that the referential matter of the confession—the sin or fault presented—is not necessarily the meaning or the truth of the confession, that which is intended by the speech act.“Brooks, *Storytelling*. 133.



Seite derer, die ich liebte, von dem Wüten einer Leidenschaft ergriffen wurde, die mich blind und taub und ganz von Sinnen machte und meinen ganzen Körper wie in Krämpfen schüttelte, es dennoch niemals vermocht habe ihnen meinen Wahnsinn zu verraten und in der höchsten Vertraulichkeit von ihnen die einzige Gunst zu erleben, die im Kreise der gewährten fehlte.<sup>253</sup>

Eindrücklich schildert Rousseau hier den Kampf seines sittlichen Bewusstseins mit seinen Leidenschaften. Im Wissen und in völliger Akzeptanz der Gesetze, die seine Wünsche aus den gewährten Lüsten ausschließt, hat er die meiste Zeit seines Lebens nicht nur auf ein Ausleben seiner Leidenschaften, sondern auch auf deren Artikulation verzichtet, bis zu diesem Moment der *Bekenntnisse*, die durch die Anonymität des Gegenübers und in ihrem vorgeblichen anthropologischen Interesse einen geeigneten Rahmen für die Vertraulichkeit bieten.<sup>254</sup> Dabei werden die kontingenten Erlebnisse des Lebens unter ein Kausalitätsprinzip gestellt, durch welches das gestandene Vergehen auf eine Kette von Ursachen und Wirkungen zurückbezogen wird, in der nun nicht mehr eine vereinzelte Tat, sondern der gesamte Lebensweg bedeutsam werden. Als Rousseau zur Unterstützung seiner Erinnerung keine schriftlichen Aufzeichnungen mehr zur Verfügung stehen, verlässt er sich ausschließlich auf dieses Prinzip. „Ich habe nur einen treuen Führer, auf den ich mich verlassen kann: die Kette der Empfindungen, welche die

---

<sup>253</sup> Rousseau, 23.

<sup>254</sup> Der sekundäre Gewinn für den Autor der *Bekenntnisse* liegt neben der von de Man und anderen identifizierten Selbstentschuldigung, die dem Bekenntnis immer eigen ist, sondern in der von Foucault als illusorisch bezeichneten Befreiung eines bislang unterdrückten Sexes – eine Funktion, die einige Kritiker vielleicht etwas vorschnell von der Literatur als Kloake sprechen lässt: „Das schmutzige Labyrinth der *Bekenntnisse*, in dem sich ihr Schreiber mit Hilfe des Digestifs der Beichte immer wieder erleichtert, nimmt bei näherem Hinsehen Form und Gestalt einer psychischen Kloake an.“ Breuer, *Bekenntnisse. Diskurs-Gattung-Werk*. 189.

Entwicklung meines Wesens bezeichnen, und dank ihrer die Kette der Ereignisse, die ihre Ursache oder ihre Wirkung gewesen sind.“<sup>255</sup>

In diesem sich ständig kritisch hinterfragenden Anteil Rousseaus findet Lejeune in seiner Lektüre nun einen kooperativen Partner, der ihm die folgende abschließende Reflektion ermöglicht: „Wenn ich in Freudschen Begriffen denke, kann ich versuchen, weiter oder anders zurückzuwandern als er: die rückläufige Forschungsrichtung und den affektiven und symbolischen Ursprung der Perversion hat nichtsdestoweniger Rousseau selbst sehr deutlich angegeben.“<sup>256</sup>

### 3.2 Leopold von Sacher-Masochs perverses Bekenntnis

Anders als im Falle Rousseaus liegt von Sacher-Masoch kein zusammenhängendes umfassendes Selbstzeugnis vor.<sup>257</sup> Vereinzelt erschienen aus seiner Feder einige autobiographische Skizzen<sup>258</sup> in literarischen Zeitschriften, in denen er jedoch seine Kindheit und Jugend in Galizien beschreibend vornehmlich darum bemüht ist, seinen Status als slawischer Exot in der deutschsprachigen Literaturlandschaft zu festigen. Eine in der zunächst auf Französisch erschienen Textsammlung *Choses vecues* enthaltene

---

<sup>255</sup> Rousseau, 350.

<sup>256</sup> Lejeune, 87.

<sup>257</sup> Seine erste Ehefrau Aurora Rümelin bzw. Wanda von Sacher-Masoch hingegen nutzte den Skandal, der um das Liebesleben ihres Mannes entstanden war, um nach seinem Tod in *Meine Lebensbeichte* mit ihm und ihrer Ehe abzurechnen. Diese ‚Beichte‘, die im Wesentlichen eine Klage über die sexuellen Abirrungen Leopold von Sacher-Masochs ist, löste einen publizistischen Streit mit dessen letztem Privatsekretär Carl Felix Schlichtegrol aus, der kurz darauf *Wanda ohne Pelz und Peitsche* in ihrem wahren Licht zu zeigen vorgab. Cf. Carl Felix von Schlichtegrol, „Wanda“ ohne Pelz und Peitsche. Eine Antwort auf „Wanda“ von Sacher-Masochs „Lebensbeichte“, nebst Veröffentlichungen aus Sacher-Masochs Tagebuch (Leipzig: Leipziger Verlagsanstalt, 1906).

<sup>258</sup> Die Texte sind von Susanne Farin zusammengetragen und aus dem Französischen übersetzt worden. Cf. Sacher-Masoch, *Souvernirs*.

Erinnerung an eine Schwester seines Vaters nimmt jedoch direkt Bezug auf die später nach ihm benannte Leidenschaft. Als Junge will Sacher-Masoch heimlich beobachtet haben, wie die im Ruf einer Lebedame stehende Verwandte im Streit ihren Ehemann prügelte. Leopold wird von Zenobia, der zürnenden Tante, entdeckt und ebenfalls ihr Opfer:

Im Handumdrehen hatte sie mich der Länge nach auf dem Teppich ausgestreckt; dann packte sie mit der linken Hand meine Haare, setzte ein Knie auf meine Schultern und begann mich heftig auszupeitschen. Ich biß mit aller Kraft die Zähne zusammen; dennoch traten mir die Tränen in die Augen. Aber ich muß doch zugeben, dass ich, obwohl ich mich unter den grausamen Schlägen der schönen Frau wand, eine Art Lust dabei empfand.<sup>259</sup>

In einem ähnlichen Zusammenhang schreibt er, „Später habe ich diese Empfindung verstanden, als ich J.-J. Rousseau las.“<sup>260</sup> Ob die Szene nun der Lektüre Rousseaus tatsächlich vorausgeht oder als Phantasie nicht vielmehr ihr Produkt ist, bleibt unentscheidbar. Gegenüber der vergleichsweise harmlosen Züchtigung durch Mlle. Lamercier trägt das Tribunal Zenobias deutliche Züge der für Sacher-Masoch typischen Hyperbolik. Während, wie im Vorangegangenen gezeigt wurde, Rousseau in seiner Schilderung vor allem der Frage nach dem Ursprung seiner Neigung nachzugehen sucht, steht Sacher-Masochs Erinnerung an die Kinderstrafe vornehmlich im Dienst der erotischen Phantasie und Stimulanz. Deutlich wird dies in der literarischen

---

<sup>259</sup> Zitiert bei Exner, 18.

<sup>260</sup> Ibid. 19.

Verarbeitung des Erlebnisses in seiner Novelle *Venus im Pelz*. Hier erzählt der Protagonist Severin ebenfalls von einer Tante, die er als Kind zu ärgern pflegte.

Eines Tages fuhren meine Eltern in die Kreisstadt. Meine Tante beschloß ihre Abwesenheit zu benützen und Gericht über mich zu halten. Unerwartet trat sie in ihrer pelzgefütterten Kazabaika herein, gefolgt von der Köchin, Küchenmagd und der kleinen Katze, die ich verschmäht hatte. Ohne viel zu fragen, ergriffen sie mich und banden mich, trotz meiner heftigen Gegenwehr, an Händen und Füßen, dann schürzte meine Tante mit einem bösen Lächeln den Ärmel empor und begann mich mit einer großen Rute zu hauen, und sie hieb so tüchtig, daß Blut floß und ich zuletzt, trotz meinem Heldenmut, schrie und weinte und um Gnade bat.<sup>261</sup>

Ähnlich wie bei dem jungen Rousseau hat auch diese Kinderstrafe Folgen, die über die intendierte Disziplinierung hinausgehen: „Unter der Rute der schönen üppigen Frau, welche mir in ihrer Pelzjacke wie eine zürnende Monarchin erschien, erwachte in mit zuerst der Sinn für das Weib und meine Tante erschien mir fortan als die reizendste Frau auf Gottes Erdboden.“<sup>262</sup> War Sacher-Masochs Erinnerung an Tante Zenobia schon wenig wahrscheinlich, verraten Ausstattung und Komposition dieser Szene (selbst die Katze beteiligt sich an der Bestrafung!) nicht mehr nur den Ursprung des unterwürfigen Begehrens, sondern vor allem die Lust des Erzählenden an dem

---

<sup>261</sup> Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*. 40.

<sup>262</sup> *Ibid.* 40.

detailgetreuen Nachvollzug selbst. In welchem Maße dabei der Akt des Gestehens Gegenstand einer erotischen Umfunktionierung wird, zeigen die Umstände, unter denen Severin von diesem Kindheitserlebnis erzählt. Während sich Rousseau in der Einsamkeit des englischen Exils zunächst den Seiten seiner Aufzeichnungen und dann durch diese vermittelt erst später der Öffentlichkeit anvertraute, platzt Severin bei einer seiner ersten Verabredungen mit der angebeteten Wanda mit den für einen solchen Anlass eher unpassenden intimen Details seiner sexuellen Entwicklung heraus. Das Geständnis erfolgt hier nicht vermittelt durch den geschriebenen Text gegenüber einem bloß imaginierten Adressaten, Sacher-Masoch inszeniert das Bekenntnis als eine tatsächliche Interaktion.

Severins Gegenüber, nun eigentlich in der Position, empört über den Geständigen zu richten, reagiert auf überraschende Weise auf das Gehörte.

Wanda stand auf und öffnete das Fenster. ‚Sie haben eine eigentümliche Manier, die Phantasie zu erhitzen, einem alle Nerven anzuregen, alle Pulse höher schlagen zu machen. Sie geben dem Laster eine Aureole, wenn es nur ehrlich ist. Ihr Ideal ist eine kühne geniale Kurtisane; oh! Sie sind mir der Mann, eine Frau von Grund aus zu verderben!’<sup>263</sup>

Wandas somatische Reaktion und die kokette Entrüstung legen nahe, dass die Dynamik dieses Geständnisses mit der einer gewöhnlichen Beichte nichts mehr zu tun hat. Nicht sie als Adressatin des unziemlichen Geheimnisses bestimmt den weiteren Verlauf der Szene. Im Gegenteil; sie zeigt sich

---

<sup>263</sup> Ibid. 43.

überwältigt und fühlt sich bereits selbst in die Rolle der strafenden Tante gedrängt, die sie später dann auch tatsächlich zu spielen bereit ist.

Wenn über vergleichbare Reaktion bei den Lesern von Rousseaus Bekenntnis wenig bekannt ist, liegt dies natürlich primär an der schriftlichen Form, in der Rousseau seine intimen Schilderungen zugänglich gemacht hat. Die physische Präsenz von Beichtendem und Adressaten im Bekenntnis bei Sacher-Masoch erfordert eine unmittelbare Reaktion seitens des Hörers. Dennoch ist die Art der Vermittlung – durch das geschriebene Wort bzw. die direkte Rede – kein hinreichendes Kriterium, durch das die besondere Wirkung von Severins Beichte erklärt werden könnte. Einen Ansatzpunkt für die Bestimmung der Spezifität des Sacher-Masoch'schen Bekenntnistyps liefert die klinische Psychoanalyse, die ebenfalls auf dem gesprochenen Wort und der physischen Präsenz von Bekennendem und Adressaten beruht, und aus deren Praxis Fälle bekannt sind, in denen sich die Dynamik in mit der oben beschriebenen Szene vergleichbarer Weise verkehrt. Janine Chasseguet-Smirgel beschreibt das Phänomen in ihrem Buch *Creativity and Perversion*<sup>264</sup> als ein in der Analyse perverser Menschen typisches Problem der Gegenübertragung:

This counter-transference may be linked to such violent affects that they are able to sweep away, at least for a time, the so-called ‚benevolent neutrality‘ (the other part of the analytical pact). The analyst begins to function in the same way as the analysand. His capacity to interpret is threatened and is even really affected.<sup>265</sup>

---

<sup>264</sup> Janine Chasseguet-Smirgel, *Creativity and Perversion* (London: Free Assoc. Books, 1985).

<sup>265</sup> Ibid. 112.

Die neutrale gleichschwebende Aufmerksamkeit, mit der sich Lejeune noch Rousseaus Text nähern konnte, ist hier ebenso gefährdet wie die hermeneutischen Fähigkeiten des den perversen Diskurs analysierenden Adressaten. Das Bekenntnis wird für den Analytiker unlesbar und hört auf, im konventionellen Sinn zu bedeuten. Chasseguet-Smirgel versteht die Bedingung für referentielle Sprache in diesem Zusammenhang als auf einem den Ursprung von Zivilisation und Menschlichkeit fundierenden universalen Gesetz begründet. Dieses bilde durch ein Prinzip von Unterscheidungen und Teilungen die Grundpfeiler der Wirklichkeit. „The bedrock of reality is created by the difference between the sexes and the difference between generations: the inevitable period of time separating a child from his mother (for whom he is an inadequate sexual partner) and from his father (whose potent adult sexual organ he does not possess).“<sup>266</sup> Das heranwachsende Kind ist erst dann völlig in der realen Welt angelangt, wenn es seinen Wunsch nach Vereinigung mit der Mutter überwunden und die Übermacht des im Vater manifestierten Gesetzes anerkannt hat. In der diese Struktur beschreibenden psychoanalytischen Mythologie des Ödipuskomplexes wird das Gesetz durch die Androhung der Kastration durch den Vater etabliert. Die Drohung hat dabei vor allem die Aufgabe, die narzisstischen Allmachtsphantasien des Kindes zu zerstören und eine klare Scheidung zwischen Ich und Nicht-Ich herbeizuführen. Der Schöpfer-Vater bleibt als Garant dieser Scheidung in der Benennung der Dinge präsent und bildet damit die mythologische Grundlage der referentiellen Sprache. „In fact, Genesis, relates the Story of Creation not

---

<sup>266</sup> Ibid. 2.

merely as a time of separating and dividing, but – and, in my opinion, this comes to the same thing – one of naming.<sup>267</sup>

Das universale Gesetz, dem sich Chasseguet-Smirgel hier beschreibend nähert, beruht auf einer eindeutigen Beziehung zwischen Zeichen und Referent, durch die die Transparenz der Sprache und damit ihre Interpretierbarkeit garantiert werden. Eine solche Transparenz ist in der Sprache des Perversen ebenso wenig vorhanden wie eine Akzeptanz des väterlichen Gesetzes.

Erosion of the double difference between the sexes and the generations is the pervert's objective. He is generally helped to reach it by his mother who, by her seductive attitude towards him and her corresponding rejection of his father, fosters in him the illusion that he has neither to grow up nor to reach maturity, thereby taking his father as a model in order to be her satisfactory partner.<sup>268</sup>

Die Auflösung von Differenz verunmöglicht die interpretatorische Technik und zeigt, was hier eigentlich auf dem Spiel steht: das innerlich oder äußerlich erzwungene Geständnis, durch das sich das Individuum auch in der klinischen Psychoanalyse als Subjekt konstituiert. Die Psychoanalyse bedarf, um zu funktionieren, eines ähnlichen Lektürevertrags, wie wir ihn in der Interpretation der Rousseau'schen Bekenntnisse durch Lejeune gefunden haben. Wie Chasseguet-Smirgel berichtet, wird dieser aber durch das perverse Sprechen verunmöglicht.

---

<sup>267</sup> Ibid. 9.

<sup>268</sup> Ibid. 2.



What is obvious, in any case, is the lack of depth, of a third dimension. In such a situation there are not three persons – the analyst, and the ‚normal‘ part of the analysand, investigating, and taking care together of the sick part of the analysand. Instead there is a chimera which, in extreme cases, gives the impression of a ‚horrible mixture‘ made up from parts of the analyst and the analysand in an inextricable jumble. It may happen that the analysts‘ mental apparatus is paralysed and unable to function.<sup>269</sup>

Die Zerstörung der analytischen Situation ist Ergebnis der Auflösung gleich mehrerer Differenzen. Zum einen fehlt, wie bereits beschrieben, die kooperative Spaltung des Patienten in einen ‚kranken‘ und einen sich dem Gesetz der Analyse unterwerfenden Teil. Noch folgenreicher ist die Infragestellung der für die Kur notwendig phantasierten Allmacht des Analytikers, als desjenigen, der im wahrsten Wortsinne die Dinge beim Namen nennt, und der therapeutisch legitimierten Abhängigkeit des Klienten von eben dieser Deutung. Wenn Chasseguet-Smirgel in der Analyse perverser Patienten den geistigen Apparat des Analytikers als gelähmt und nicht mehr funktionierend beschreibt, dann ist dies ein Anzeichen dafür, dass die zur Interpretation nötige Differenz zwischen beiden überschritten bzw. eliminiert wird und der Analytiker selbst Teil der durch den Patienten vorgegebenen Struktur wird.

Der Effekt ist auf den besonderen Gebrauch zurückzuführen, den der Perverse von seiner Sprache macht. An Severins Bekenntnis lässt sich dieser in

---

<sup>269</sup> Ibid. 111.

exemplarischer Weise nachvollziehen. Auf der konstativen Ebene schildert seine Rede zunächst ein wenn auch ungewöhnliches Erlebnis aus seiner Vergangenheit. Die eingestandene Lust, die er bei der Bestrafung durch die Tante empfundenen hat, überträgt sich nun aber auf die Rede selbst und verändert die sich in ihr ausdrückende performative Geste. Severins Eröffnung zielt nicht darauf, sich für sich und sein Gegenüber als ein bestimmtes Subjekt zu konturieren, sie ist unmittelbarer Ausdruck einer präsenten Erregung, die über den Umweg der Erinnerung vermittelt wird. Erst als sie die strukturelle Analogie zwischen dem Erzählten und der gegenwärtigen Situation des Erzählens bemerkt – Severin hat eine Frau provoziert, um geschlagen zu werden, und versucht gerade genau eine solche Situation wiederherzustellen –, erkennt Wanda, dass sie als Ursache der Erregung bereits in der Lust Severins impliziert ist. Masud R. Khan hat das Verhalten des Perversen als eine Technik zur Herstellung von Intimität beschrieben.

Die Fähigkeit, eine emotionale Atmosphäre zu schaffen, an der eine andere Person freiwillig teilnimmt, ist eines der wenigen wirklichen Talente der Perversen. Diese Einladung, sich der Logik der Körper-Intimität des Perversen hinzugeben, verlangt vom Objekt die Aufgabe seines Urteilsvermögens und seines Widerstands auf allen Ebenen von Schuld, Scham und Getrenntsein.<sup>270</sup>

Die perverse Technik ist also eigentlich die einer Verführung, die von ihrem Objekt totale Hingabe erfordert. Khan schränkt ihre Wirksamkeit jedoch

---

<sup>270</sup> M. Masud R. Khan, Entfremdung bei Perversionen (Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1983). 25.

dahingehend ein, dass die erzeugte Intimität stets eine illusorische bleibt, da der Perverse selbst „sich dem Erleben nicht hingeben“ könne und eine „abgespaltene, dissoziierte manipulative Ich-Kontrolle der Situation“<sup>271</sup> aufrechterhalte. Das Fehlen einer Spaltung zwischen Lustprinzip und dem durch Scham und Schuld operierendem Über-Ich, die Chasseguet-Smirgel in ihren perversen Patienten feststellt, bedeutet also keinesfalls, dass der Analytiker hier mit völlig unkontrollierten Triebenergien konfrontiert würde. Im Gegenteil: die Technik der Verführung manifestiert sich in geschickten Manipulationen der Kommunikation<sup>272</sup> mit dem Gegenüber und erfordert damit eine strategisch operierende Instanz.

Abwesend sind beim Perversen – hier liegt vielleicht der wesentlichste Unterschied zu einem eher neurotisch veranlagten Charakter wie Rousseau – Gefühle von Scham und Schuld. Diese sind für das konventionelle Bekenntnis jedoch sowohl konstitutiv als auch Gegenstand. Anlass beispielsweise der Beichte ist eine Verletzung des durch Gottvater begründeten Gesetzes. Im Bekenntnis wird die Schuld an der Übertretung eingestanden. Es markiert gleichzeitig die Wiederherstellung des zuvor in Frage gestellten Gesetzes als gültiges und dadurch auch die Tilgung der Schuld. Im Bekenntnis erkennt das

---

<sup>271</sup> Ibid. 26.

<sup>272</sup> Nathalie Kok sieht in ihrer Untersuchung *Confession et Perversion* eine grundsätzliche, strukturelle Affinität zwischen konfessioneller und perverser Rede. „Le discours, autrement dit, est centré sur le conflit entre l'intention de dire la vérité et les exigences imposées par la loi de l'Autre. Le narrateur de l'aveu prend le parti de défier la loi en escomptant la collaboration du lecteur qui, ainsi, est associé à une subversion de l'ordre symbolique. Comme le sujet pervers donc, le narrateur de la confession évoque une transgression et crée un rapport particulier au lecteur.“ Nathalie Kok, "Confession et Perversion: une exploration psychanalytique du discours pervers dans la littérature française moderne," Rijksuniv., 2000. 105. Diese These scheint angesichts der Spezifität der Sacher-Masoch'schen Perversion zu allgemein gefasst. Zwar strukturiert sich der Bekenntnistext prinzipiell entlang einer Verführung des Lesers – das hat u.a. Dennis A. Foster gezeigt – die eigentümlich Verschränkung zwischen Inhalt des Bekenntnisses und der sich im Bekennen aktualisierenden Lust an der Erniedrigung erzeugt jedoch eine Manipulation des Lesers, die über die bei der Wahrheitssuche mit dem Leser geschlossene Komplizität hinausgeht.

Subjekt die Nichtigkeit seiner unmittelbaren Bedürfnisse und die absolute Legitimität des abstrakten allgemeinen Rechts an.<sup>273</sup> Der Perverse hingegen versucht nun seinerseits das Gesetz wieder in den Dienst seiner Lust zu stellen, indem er den Adressaten seines Bekenntnisses zu seinem Komplizen und die zu erwartende Strafe zum eigentlichen Ziel seines Verhaltens macht. Die perverse masochistische Lust unterscheidet sich darin von einem bloß transgressiven Verhalten, dass es die Legitimität des Gesetzes in der Überschreitung nicht wieder bestätigt, sondern durch seine Unterstellung in den Dienst der Lust letztendlich wirkungslos zurücklässt.

Der Perverse bietet dem Gesetz in seinem Bekenntnis keine Haftung mehr. Für den Adressaten des perversen Bekenntnisses bedeutet dies, dass ihm ebenfalls die sichere Bodenhaftung der kritischen Deutbarkeit entzogen wird und er sich unversehens als Spielball der perversen Inszenierung wiederfindet.

Der Leser der *Venus im Pelz* glaubt zunächst, in der sicheren Position des Beobachters zu sein. Die Verführung bleibt scheinbar auf die literarische Figur Wanda beschränkt. Liest man jedoch auch die Rahmenerzählung der Novelle unter der Perspektive eines Bekenntnisdiskurses, wird deutlich, dass auch der Leser in eine wahre *mise-en-abyme* der perversen Verführung gezogen wird. Severins gesamte Liebes- und Leidensgeschichte wird hier ebenfalls in Form einer Konfession dargebracht. „Bekenntnisse eines Übersinnlichen“ heißt das Manuskript, in dem Severin seine Erinnerungen an die turbulente Beziehung mit Wanda und seine vermeintliche Heilung

---

<sup>273</sup> Hegel verortet in diesem Prozeß die Entstehung des moralischen Subjekts. So heißt es in seiner Philosophie des Rechts: „Er [der Schuldige] muss für sich selbst Subjektivität seyn und sich sich selbst gegenüber haben. Dieses Verhalten zu sich ist das Affirmative, aber dies kann er nur durch Aufhebung seiner Unmittelbarkeit erlangen. Die im Verbrechen aufgehobene Unmittelbarkeit führt so durch die Strafe, das heisst, durch die Nichtigkeit dieser Nichtigkeit zur Affirmation – zur Moralität.“ Hegel, Philosophie des Rechts. §104Z.

niedergeschrieben hat und das er nun dem Erzähler der Novelle in seiner Anwesenheit zu lesen gibt. Erneut wird hier das Verhältnis zwischen bekenndem Autor und Leser räumlich konkretisiert. Anders als im Falle Wandas identifiziert sich hier jedoch der Leser mit der Perspektive des Erzählers und ist damit der gleichen Situation ausgesetzt wie er.

Anlass für das Bekenntnis ist ein Gespräch über das Verhältnis zwischen den Geschlechtern. Severins Beitrag besteht dabei aus einer Reihe Schopenhauerscher Allgemeinplätze über das Wesen der Frauen, als er plötzlich von seiner Haushälterin in der Rede unterbrochen wird. Es packt ihn auf einmal ein Wutausbruch, der ihn mit einer Peitsche auf die Bedienstete losgehen lässt. Als der erschrockene Erzähler versucht, den Hausherrn von größeren Gewalttaten abzuhalten, erklärt sich dieser mit folgenden Worten: „In der Leidenschaft des Mannes ruht die Macht des Weibes, und es versteht sie zu benützen [...] Er hat nur die Wahl, der Tyrann oder der Sklave des Weibes zu sein.“<sup>274</sup> Severin hat sich offenbar entschieden, Tyrann und nicht Sklave zu sein. Dies ist jedenfalls der Vorwand, unter dem er dem Erzähler und durch diesen vermittelt auch dem Leser schließlich die Geschichte seiner ‚Heilung‘ präsentiert. Als der Erzähler sein Befremden über die merkwürdigen Grundsätze seines Freundes äußert, lässt dieser ihn wissen. „Keine Maximen, sondern Erfahrungen [...] *ich bin im Ernst gepeitscht worden, ich bin kuriert, willst du wissen wie?*“<sup>275</sup> Die Hervorhebung signalisiert bereits, dass es im Folgenden offenbar mehr auf das Peitschen, als auf die Kur ankommt. Bevor der Erzähler noch ein weiteres Wort äußern kann, öffnet

---

<sup>274</sup> Sacher-Masoch, Venus im Pelz. 16.

<sup>275</sup> Ibid. 16.

Severin seinen Schreibtisch und übergibt ihm ein handgeschriebenes Manuskript.

„Da – lies!“ Severin setzte sich zum Kamin, den Rücken gegen mich, und schien mit offenen Augen zu träumen. Wieder war es still geworden, und wieder sang das Feuer im Kamin, und der Samowar und das Heimchen im alten Gemäuer und ich schlug die Handschrift auf und las: *„Bekenntnisse eines Übersinnlichen“*<sup>276</sup>

Der Titel des Manuskripts könnte als Überschrift nicht nur für die Schilderung der Liebespassion Severins dienen sondern auch für die Rahmenhandlung, wird doch hier der Akt des Bekenntens selbst dramatisch in Szene gesetzt. Der Bekenkende sieht sich seinem Richter unmittelbar gegenüber und erwartet, ihm (strafbereit?) den Rücken zukehrend, dessen Reaktion. Die Dimensionen dieser von Severin dirigierte Veranstaltung entfalten sich in Hinblick auf den Gegenstand des Bekenntnisses. Erneut erweist sich die Situation als Wiederholung der beschriebenen Verführung. Es ergibt die folgende Struktur: Wir als Leser lesen eine Novelle, in der ein Erzähler ein Bekenntnis liest, das ein weiteres Bekenntnis zum Gegenstand hat, in dem der Protagonist vermittelt durch die lustvolle Beschreibung einer Kinderstrafe sein Gegenüber zu verführen sucht. Dieses Wuchern der Verführung wird durch Severins Beteuerung, seine ‚übersinnliche‘ Leidenschaft überwunden zu haben, nicht aufgehalten, denn es entsteht gerade aus der Geste der Selbstentblößung, die das Gesagte durchgehend bestimmt.

---

<sup>276</sup> Ibid. 16-17.

Die oberflächliche Maskierung der Verführung in der Rahmenerzählung mag ihren homoerotischen Implikationen<sup>277</sup> geschuldet sein, über die Wirkung, die der Text als Ganzes schließlich wenigstens auf seine weiblichen Leser haben sollte, hat sich Sacher-Masoch jedoch an anderer Stelle deutlich ausgesprochen. So verweist er eine junge Bewunderin unverblümt auf einen nicht unwesentlichen Nebeneffekt der Novelle:

Welchen Eindruck hat Ihnen meine *Venus im Pelz* gemacht? Können Sie sich in das Wesen der Heldin hineindenken? Würde es Ihnen nicht eine dämonische Lust bereiten einem Mann ganz so in ihrer Gewalt zu haben und zu mißhandeln? Liegt in Ihrer Natur Etwas wie Grausamkeit und Despotismus? Und verstehen Sie auch, dass es einen Mann zur höchsten Wollust werden kann, in allem Ernste der Sklave eines geliebten Weibes zu sein und von demselben auf das Grausamste mißhandelt zu werden?<sup>278</sup>

Noch um einiges deutlicher als die oben behandelten Stellen aus der Novelle zeigt der Brief an Emilie Mataja den stark suggestiven Charakter der perversen Verführung. Die als Bekenntnis verfasste Novelle erfährt in diesem Zusammenhang eine wohl einzigartige Funktionalisierung. Auch wenn sie nicht als autobiographischer Text ihres Autors ausgewiesen ist, haben Biographen in ihr bis in einzelne Details Bezüge zu Sacher-Masochs

---

<sup>277</sup> Cf. Ellis Hanson, "Confession as Seduction: The Queer Performativity of the Cure in Sacher-Masoch's 'Venus im Pelz'," *Performance and Performativity in German Cultural Studies*, eds. Carolin Duttlinger, Lucia Ruprecht and Andrew Webber (Bern: Peter Lang, 2003). 41-66.

<sup>278</sup> Leopold von Sacher-Masoch, *Seiner Herrin Diener*, eds. Michael Farin and Albrecht Koschorke (München: belleville, 1987). 13.

Beziehung zu Fanny Pistor nachgewiesen<sup>279</sup>, mit der er für einige Monate ein den Beschreibungen der Novelle ähnliches Sklavenverhältnis eingegangen ist. Die *Venus im Pelz* ist zum einen also ein Text, in dem sich der Autor nachvollziehend das Vergangene wieder vergegenwärtigt, gleichzeitig weist sie – als Vorbild verstanden – auch auf seine zukünftigen Beziehungen voraus. Während es mit Emilie Mataja bei einem bloßen Briefwechsel blieb, wusste eine Freundin die durch die Novelle in der Öffentlichkeit bekannt gewordenen Wünsche des Schriftstellers besser zu bedienen. Die Grazer Tabaksverkäuferin Angelika Aurora Rümelin nahm als Wanda nicht nur den Namen der grausamen Heldin der *Venus im Pelz* an, sondern war als Sacher-Masochs Ehefrau auch willig, die durch die Novelle vorgegebenen Szenarien zu wiederholen.

### 3.3 Eve Kosofsky Sedgwicks produktives Bekenntnis

Während Rousseaus *Bekenntnisse* durch eine narrative Identitätsbestimmung eines Subjekts in der es umgebenden sozialen Ordnung bestimmt sind und Sacher-Masoch seine mit autobiographischen Details angereicherte Literatur zur Verführung der Leser einsetzt, schafft Eve Kosofsky Sedgwick mit *A Poem is Being Written*<sup>280</sup> einen weiteren Bekenntnisdiskurs, der die beiden im Vorgegangenen untersuchten Funktionen des Selbstzeugnisses einschließt, diese jedoch unter dem Einfluss der Überlegungen Foucaults zur Entstehung der Persionen und den Theorien der *queer studies* deutlich erweitert. Der

---

<sup>279</sup> Neben der bekannten Fotografie, die Sacher-Masoch zu Füßen der pelzgewandeten Geliebten zeigt, belegen zwei bisher als verschollen gegoltene Tagebucheinträge das Verhältnis zu der österreichischen Adelligen. Cf. Exner. 61-64.

<sup>280</sup> Der Titel spielt auf Sigmund Freuds Aufsatz *Ein Kind wird geschlagen*, engl. *A child is being beaten* an.



Aufsatz selbst ist ein Text der Hybris<sup>281</sup> und der sprachlichen Grenzgänge: In einem teils autobiographischen Bericht und teils wissenschaftlichen Essay nimmt Eve Kosofsky Sedgwick eine Reihe von Gedichten zum Gegenstand, die – von ihr selbst in jüngeren Jahren verfasst – ihre persönliche Entwicklung mit und gegen die in ihrer Kultur verfügbaren Identitätskonfigurationen nachvollziehbar machen sollen. Die Form des ausdrücklich autobiographischen Nachvollzugs schafft keine narrative Kohärenz, sondern wird durch teils idiosynkratische Assoziationen der Autorin strukturiert. Programmatisch eröffnet sie diese mit der Bemerkung „When I was a little child the most rhythmic things that happened to me were spanking and poetry.“<sup>282</sup> Im Zentrum der Verbindung zwischen Lyrik und Schlagen steht erneut eine Kinderstrafe:

[T]he spanking in my imagination ( I can only barely stop myself from saying, the spanking that *is* my imagination) has always occurred over a table, a table scaled precisely to the trunk of the child, framing it with a closeness and immobilizing exactitude that defined, for me both the English word *truncate* and the French, of course, *tableau*. The glamourized, inbreathing theatrical space of the spanking thus contracted to the framing of a single, striped, and sectioned mid-body that wanted to move and mustn't.<sup>283</sup>

---

<sup>281</sup> Chasseguet-Smirgel verortet auch die Hybris im Reich der Perversionen. „Notice that the word ‚hybrid‘ comes from the Greek ‚hubris‘, which means violence, excess, extremeness, outrageousness. ‚Hubris‘ is for the Greeks, we know, the greatest sin.“ Chasseguet-Smirgel, 9.

<sup>282</sup> Eve Kosofsky Sedgwick, "A Poem is Being Written," *Tendencies* (Durham: Duke University Press, 1993). 182.

<sup>283</sup> *Ibid.* 183.

Ausdrücklich weist Kosofsky Sedgwick darauf hin, dass es sich hier um eine Phantasie handelt. Sie und ihre Geschwister – das ist für den weiteren Verlauf ihrer Argumentation wichtig – sind nicht Opfer eines Missbrauchs, sondern sind in dem liebevollen Kontext einer assimilierten jüdischen Familie im Amerika der frühen sechziger Jahre aufgewachsen. Dennoch ist für sie die Gewalt, die sich hier in dem Bild des an einen Tisch gefesselten Kindes konkretisiert, real als die strukturelle Gewalt der Erziehung in einer repressiven Gesellschaft.

In den Begriffen *trunk* und *truncate* verdichtet sich das den Essay bestimmende assoziative Feld um den disziplinierten Körperteil. Während in weiten Teilen der Psychoanalyse der Penis als das alles bestimmende Organ für die psychischen Entwicklung des Menschen verstanden wird, betont Sedgwick die Bedeutung des Hinterteils für die primäre Erfahrung von Kontrolle und Kontrollverlust. Durch die Beherrschung der Ausscheidungsorgane erfährt das Kind erstmals eine Differenz zwischen sich und seinen Ausscheidungen/Produkten. Karl Abraham hat diese Phase als anal-sadistisch bezeichnet, da hier das Kind erstmals zunächst durch Abstoßen dann durch Zurückhalten lernt, Macht über ein von ihm als getrennt erlebtes Objekt auszuüben.<sup>284</sup> Schläge auf den Hintern kündigen jedoch auch von der ersten Wirkung des Gesetzes, das zwischen erlaubt und unerlaubt zu unterscheiden lehrt.

Diese ersten Erfahrungen sind noch nicht sprachlich vermittelt, und so versucht Sedgwick, sich ihnen zunächst vermittelt durch das Bild des gefesselten Kindes zu nähern. Nicht jedoch als Opfer, sondern als Betrachterin

---

<sup>284</sup> Cf. Karl Abraham, "Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido auf Grund der Psychoanalyse seelischer Störungen," Psychoanalytische Studien zur Charakterbildung (Frankfurt a. Main: Fischer, 1969).

der Szene nutzt sie hier die visuellen Möglichkeiten des *tableaus*. „[T]he entire visible mechanism of the gaze to which the child is exposed, the graphic multicharacter of infliction and onlooking, the visibly rendered plural possibilities of sadism, voyeurism, horror, *Schadenfreude*, disgust, or even compassion.“<sup>285</sup> Die Multiperspektivität des Bildes findet ihre Entsprechung schließlich in der lyrischen Form des Gedichts, in dem sich der jungen Autorin eine erste Möglichkeit bietet, Kontrolle über die Erfahrung der eigenen Disziplinierung zu gewinnen.

The lyric poem, known to the child as such by its beat and by a principle of severe economy (the exactitude with which the frame held the figure) – the lyric poem was both the spanked body, my own body or another one like it for me to watch or punish, and at the same time the very spanking, the rhythmic hand whether hard or subtle of authority itself.<sup>286</sup>

Die lyrische Sprache ist hier kein Medium, durch das sich das Subjekt sein Wesen artikulierend konstituiert, sie ist vor allem Material und Ziel einer Gewalt, die vom Kind zuvor selbst erlitten wurde. Die Ambivalenz zwischen Identifikation mit dem geschlagenen Körper und der distanzierten Betrachtung markiert den kritischen Wendepunkt, an dem das Kind nicht mehr einfach erleidet, sondern beginnt, seine Disziplinierung zu beherrschen.

---

<sup>285</sup> Ibid. 183.

<sup>286</sup> Ibid. 184.

Among the powers to be won was the power to be brazen, to conceal, to savage, to adorn, or to abstract the body of one's own humiliation; or perhaps most wonderful, to identify with it, creating with painful love and care, but in a temporality miraculously compressed by the elegancies of language, [...] – across which in short, the *compelled* body could be *chosen*.<sup>287</sup>

Erst die ästhetische und abstrahierende Distanzierung ermöglicht eine zweite, nun bewusste Identifizierung mit dem erniedrigten Kind. Der Ort, an dem die Gewalt erfahren wurde, befindet sich buchstäblich hinter dem Kind und wird damit erst in der visuellen Konstruktion des *tableaus* und der perspektivischen Distanzierung zugänglich. Diese Konstellation wird in der weiteren Entwicklung der Autorin von einer komplexeren Struktur abgelöst, die Sedgwick durch die Begriffe von Genre und Geschlecht vermittelt sieht. Das *tableau* ihrer ersten lyrischen Versuche entspricht für sie dabei einem Kind, dem noch kein Geschlecht zugeordnet wurde. Seine Disziplinierung verläuft noch nicht entlang der narrativen Mythen späterer Subjektivierungen, sondern folgt dem binären Muster von Belohnung und Bestrafung. Ihre später verfassten langen Prosa-Gedichte versteht sie entsprechend als Ausdruck der komplexeren Entwicklung eines differenzierten Geschlechts. Dessen Ursprung liegt nun nicht mehr allein in der elterlichen Autorität, sondern ist dezentriert und durch eine Reihe institutioneller Machtfaktoren bestimmt: „the generic leap from the tightly framed tableau of parental punishment to the social and institutional framing as narrative of exactly the same scene.“<sup>288</sup>

---

<sup>287</sup> Ibid.

<sup>288</sup> Ibid. 187.

Die Szene bleibt die gleiche, nur die Rahmenbedingungen ändern sich. Und so entwickelt Sedgwick den Nachvollzug ihrer sexuellen Entwicklung nicht entlang eines vorhandenen, abwesenden oder kastrierten Phallus, sondern konzentriert sich erneut auf den Hintern, bzw. genauer den Anus. Dieser bleibt ihr als Frau nämlich – hier findet sich die komplexere Entsprechung zur konkreteren Disziplinierung durch die Schläge – als Organ sexueller Lust verwehrt. Sedgwick merkt in diesem Zusammenhang an: „The sexual politics of the ass are not identical to the sexual politics of the asshole. But they are not totally separate either.“<sup>289</sup> Die metonymische Verschiebung der ‚Politik des Arsches‘ zu der des ‚Arschlochs‘ erfolgt über eine beiden analoge Leerstelle. So wie sich im eingangs beschriebenen *tableau* der Ort der Bestrafung dem sichtbaren Feld des bestraften Kindes entzieht, findet Eve Kosofsky Sedgwick in späteren Jahren keinen Diskurs, der ihr Begehren – das Begehren einer Frau nach analem Sex – repräsentieren könnte. In beiden Fällen wählt sie zunächst eine exzentrische, dissoziierte Position: Im *tableau* der Kinderstrafe wird sie zur aktiven Beobachterin, was es ihr ermöglicht, die Szene noch einmal zu erleben und sich aber diesmal dabei (auch) von hinten zu sehen. In der Suche nach einer sexuellen Identität identifiziert sie sich schließlich mit schwulen Männern, da sie hier – und dies ist ein Zustand, den ihr Essay zu ändern sucht – den einzigen Diskurs über analen Sex findet, der ihr in ihrer Kultur zugänglich ist. Nicht nur durch diese Analogie erweist sich in ihrer Selbstuntersuchung der Sprung zwischen den Genres als letztlich weniger groß als es zunächst schien.

---

<sup>289</sup> Ibid. 203.

I do see, however, as I know, you do, that the move from the childish ,lyric' tableau of shame, exhibition, and misrecognized fury to the more adult ,narrative' pseudolinearity of differentiated gender and identity formation has represented not so much a subsumption as an acting out of those earlier dynamics.[...] I should think that as the vastation of meaning surrounding women's anality propelled one leap of misrecognition, across gender, in a male homosexual identification, its probably at the same time fortified something else, a stubborn siege of misrecognition, in an unshakeableness of the sadomasochistic identification with the punished child. And pointed attention to the one as thematics will necessarily, perhaps, set the other defensively in motion as structure.<sup>290</sup>

Das sadomasochistische *tableau* der Kinderstrafe bleibt als Struktur in der Suche nach einer ,reiferen' sexuellen Identifikation vor allem in der Sprache des Essays erhalten. Die Autorin schreibt über weite Teile in der dritten Person. Insbesondere wenn sie den Zugang zu ihrem früheren Ich sucht, spricht sie von „the child Eve Kosofsky“. Später, in der Diskussion zur Analerotik, wechselt die Perspektive häufiger. Die eingeschobenen Gedichte eröffnen als Zeugnisse früherer Lebensperioden eine weitere Facette, die sich schließlich zu der prismatischen Konstellation der Person Eve Kosofsky Sedgwick hinzufügt. Durch das Eingeständnis der ihrem Text unterliegenden sadomasochistischen Struktur bestimmt sich schließlich auch die Funktion der Leser, die teils in Fußnoten teils im Text selbst direkt angesprochen werden. Wesentlich ist, dass es sich hierbei nicht um eine die allgemeinen

---

<sup>290</sup> Ibid. 211.

gesellschaftlichen Normen repräsentierende Gemeinschaft handelt, sondern um ein Spezialpublikum, das durch feministische und Queer-Theorien geschult grundsätzliche politische Überzeugungen und Vorannahmen mit der Autorin teilt. Der möglichen Kritik an ihren durch masochistische Phantasien inspirierten Gedichten, besonders aus einigen der über politische Korrektheit wachenden feministischen Lagern, begegnet sie dabei offensiv:

Thus rather than present the writer in this essay as an exemplary figure on whom certain airbrushing practices would have had to be used, it seemed more productive to preserve and to invite in the reader a distance from her that licensed freely the ‚operations‘ of knowledge, even a certain examinative sadism. At the same time [...] one might as well make instructively explicit, as one can hardly render inoperative, the truth that one pays for the energy one’s ‚perversia‘ lent to her writing by certain moments of giving away with both hands, at the textual places where these energies break the surface, the poise or secret or charade of authorial control over the identification of ‚the‘ reader: the scandal of any sexuality [...] and the particular scandal of a sadomasochistic one [...] coming together with a projectile force which it would be reckless to make much pretense of keeping under patronage.<sup>291</sup>

Mit diesem Eingeständnis übernimmt Sedgwick formal die Autorschaft für die sich in ihrem Text bahnbrechenden ‚perversen Energien‘ und lädt den Leser ein, sich an der sadomasochistischen Untersuchung am Subjekt/Objekt

---

<sup>291</sup> Ibid. Fn 8. 188.

Eve Kosofsky Sedgwick zu beteiligen. Anders als bei Sacher-Masoch geht es ihr in dieser Aufforderung jedoch nicht primär um einen Lustgewinn, sondern vielmehr um die produktive Schaffung neuer diskursiver Räume, die auch mit den gängigen politischen Tabus inkompatible Erfahrungen und Lüste miteinschließen. Dazu bedarf es zwar wesentlich der Präsenz eines Anderen, dies aber nicht in einer stabilen Opposition zwischen examinierendem Sadismus und denselben erleidenden Masochismus, sondern in der Multiperspektivität des ursprünglichen *tableaus* mit seinen unterschiedlichen Rollenangeboten von Sadismus, Voyeurismus, Horror, Schadenfreude, Ekel und schließlich Einfühlung. In einem kurzen Nachwort zum Text werden die Erwartungen an den Leser noch einmal explizit wiederholt. „Part of the motivation behind my work on it [den Essay] has been a fantasy that readers or hearers would be variously – in anger, identification, pleasure, envy, ‚permission‘, exclusion – stimulated to write accounts ‚like‘ this one (whatever that means) of their own, and share those.“<sup>292</sup>

Der in der Selbstoffenbarung implizite Appell an den Leser zur Selbstprüfung ist Motivation auch für Rousseaus *Bekenntnisse*. Im Gegensatz zu diesem geht es Sedgwick jedoch nicht lediglich um eine Selbstrechtfertigung, etwa durch die Unterstellung, dass der Leser im Geheimen ihre oder ähnliche ‚perverse‘ Lüste teile. Ihre Selbstdarstellung verfolgt andere Ziele: Zum einen vollzieht ihr Text eine Wiederholung der erlittenen Gewalt und ihrem Ringen um eine Artikulation derselben, diesmal jedoch aus einer Position, die lustvolle Distanzierungen und Identifikationen gleichermaßen zulässt und so ermöglicht, dass die aufgezwungene Identität zu einer gewählten wird. Diese wird jedoch auch entschieden erweitert,

---

<sup>292</sup> Ibid. 214.



indem sie auf die diskursive Leerstelle weiblicher Analerotik hinweist und versucht diese durch die komplexe Wiedergabe ihrer eigenen Erfahrungen zu füllen.

Lynda Hart hat sich in ihrem Buch *Between the Body and the Flesh: Performing Sadomasochism*<sup>293</sup> auf den Dialog mit Kosofsky Sedgwick eingelassen. Unter Bezugnahme auf Doris Summer unterscheidet sie zwischen narrativem Bekenntnistext (*confession*) und performativer Bezeugung (*testimony*). Nach Summer wird im autobiographischen Bekenntnistext die Identifikation des Lesers durch die metaphorische Substitution des jeweils Besonderen durch ein universell verfügbares Signifikat vermittelt. Im Falle Rousseaus würde die partikuläre Sünde beispielsweise auf die grundsätzliche Sündhaftigkeit des Menschen verweisen, für die der Leser dann seine jeweils eigenen Inhalte einsetzen kann. Dagegen besteht das Zeugnis auf die nicht abstrahierbare Singularität der geschilderten Erfahrung, die im Dialog mit dem Leser Gestalt und Wirklichkeit erhält.

Hart folgt der Einladung Sedgwicks zur Auseinandersetzung mit ihrer eigenen Sexualität und berichtet, wie sie, die als Kind Opfer einer Vergewaltigung wurde, im ‚sicheren‘ Rahmen eines sadomasochistischen Rollenspiels<sup>294</sup> Zugang zu dem als traumatisch abgespaltenen Erlebnis gefunden hat. Wie in Kosofsky Sedgwicks *tableau* wird auch hier eine visuelle Apparatur zur Bedingung der erfolgreichen Heilung.

What the scene requires, however, in order to be both pleasurable and therapeutic, is someone who watches. These fantasies are not

---

<sup>293</sup> Lynda Hart, *Between the Body and the Flesh. Performing Sadomasochism*. (New York: Columbia University Press, 1998).

<sup>294</sup> Siehe dazu Kapitel 5

monologues that *narrate* the history of her abuse. They are dreams of a performance that takes place in psychoanalytic time – the future anterior – the past that *will have been*.<sup>295</sup>

In der Inszenierung wird eine gewissermaßen ‚verpasste‘ Erfahrung (re)produziert und bezeugt, durch die die traumatische Lücke geschlossen werden soll. Der Betrachter der Szene hat hier nicht mehr die Aufgabe, ein Geständnis abzunehmen und den Sünder durch eine Art Absolution wieder in die Gemeinschaft aufzunehmen, er soll die Wertigkeit und Existenz einer singulären Erfahrung bezeugen und bestätigen. Wenn Hart in diesem Zusammenhang von einer ‚Heilung‘ in der psychoanalytischen Zeit des ‚gewesen sein Werdenden‘ spricht, dann nicht im Sinne einer Rekonstruktion des Vergangenen, sondern explizit als bewusste Konstruktion eines Erfahrungsinhalts, der das unzugängliche Erlebnis ersetzen soll. In einem Bereich zwischen Fleisch und Körper begegnen sich in Harts Text die Möglichkeiten der Psychoanalyse und des sadomasochistischen Rollenspiels. „The ‚flesh‘ is a place toward which we reach that always exceeds our grasp, that indeed *must* elude us for it is the site beyond (or before) the ‚body‘ that permits us to continue *making* reality even as our desire disavows it.“<sup>296</sup>

Ähnlich wie Sedgwick thematisiert Sie in einem literarisch-lyrischen Epilog zu ihrem Buch das bekenntnishafte Schreiben als masochistisches Sich-Ausliefern an den Leser. Auch sie lädt ihre Leser ein, in einen Dialog zu treten, sowohl mit ihr, als auch mit den eigenen Erfahrungen.

---

<sup>295</sup> Hart. 181.

<sup>296</sup> Ibid. 10.

Writing, like riding, is a kind of surrender. Hence my epilogue is an attempt to capture the irony, the terror, and a certain divine comedy of writing a book that has said what it wanted to despite my struggle for control. I can only hope that my readers will find the humor in catching me where I will most assuredly fall, and that for some of you there will be some resonances of your own experiences.<sup>297</sup>

### 3.4 Drei Bekenntnisse, drei Masochismen

Ein Vergleich der drei analysierten Texte zeigt, welche unterschiedlichen Ergebnisse sich aus der Konstellation des masochistischen Bekenntnisses ergeben können. Philippe Lejeunes (Psycho-)Analyse von Rousseaus Erinnerungen an seine Erzieherin zeigt dabei am deutlichsten die normativen Implikationen des Bekenntnisdiskurses. Bedingung dafür ist die vorherige unhinterfragte Anerkennung des Gesetzes durch den Bekennenden, der in der Konsequenz sich selbst als Schuldigen und den Gegenstand so präsentiert, dass er den formalen Anforderungen des Gesetzes entspricht. Diese sind immer narrativer Natur. Vor dem Gericht genügt es nicht zu sagen: ‚Ich bin schuldig‘, es müssen auch der genaue Tathergang und die Umstände, die zur der Schuld führten, geklärt werden. Michel Foucault hat die für das Subjekt konstitutive Funktion dieser Diskurse als ein Merkmal der Moderne identifiziert.

Lange Zeit hat sich das Individuum durch seine Beziehungen zu anderen und durch Bezeugen seiner Bindung an andere (Familie,

---

<sup>297</sup> Ibid. 6.

Gefolgschaft, Schirmherrschaft) ausgewiesen, später hat man es durch den Diskurs ausgewiesen, den es über sich selbst halten konnte oder mußte. Das Geständnis der Wahrheit hat sich ins Herz der Verfahren eingeschrieben, durch die die Macht die Individualisierung betreibt.<sup>298</sup>

Damit die Individualisierung durch das Geständnis funktioniert, reicht nicht die narrative Form allein, der Diskurs über das Selbst muss auch noch in einer Weise bedeutsam sein, die die Wahrheit über das Subjekt ausdrücken kann. In der Frage, was und wie bedeutet wird, unterwirft sich das bekennende Subjekt der Autorität des Adressaten.

Am Beispiel Sacher-Masochs zeigt sich, wie wesentlich die Umstände sind, durch die die Bedeutung des Bekenntnisses als Sprachhandlung festgelegt wird. Sein Geständnis zielt nicht mehr auf Buße und reuige Rückkehr in die Gemeinde, sondern versucht, den Adressaten zum Komplizen seiner Lust zu machen.

Eve Kosofsky Sedgwick schließlich tauscht in ihrem Essay die narrative Einschreibung in bestehende Diskurse gegen die Multiperspektivität des *tableaus*. Der Gewinn dieses Genrewechsels besteht vor allem in einer Er- bzw. Bemächtigung angesichts der eigenen, außerhalb der zugänglichen Erfahrung liegenden Subjektivierung. Diese bleibt nun nicht mehr länger erlitten, sondern kann durch den Perspektivenwechsel gewählt und erweitert werden: „[T]he *compelled* body could be *chosen*.“ Entspricht aber dies nicht genau der im ersten Kapitel problematisierten, von Hegel formulierten Definition des moralischen Selbstbewußtseins, nach der der Knecht erst die durch den Herrn verabreichte Androhung des Todes gegangen sein muss, um aus dem bloßen

---

<sup>298</sup> Foucault, Der Wille zum Wissen. 76.

Stadium des *an sich* in das durch das Gesetz vermittelte *an und für sich* zu gelangen? Vielleicht ist es gerade eine der großen Leistungen von Kosofsky Sedgwicks Essay, genau diesen Prozess der Dissoziierung und Entäußerung zu nutzen, um ihre spezifische Singularität zu behaupten. Ähnlich wie Sacher-Masoch nutzt sie eine Form – hier die der kritischen Distanznahme –, ohne dabei den universellen Gültigkeitsanspruch des examinierenden Gesetzes zu bekräftigen. Ihr Text fordert vom Leser nicht mehr, sich ebenfalls an einem unhinterfragten Maßstab zu messen und schließlich die eigene Unzugänglichkeit in Bezug auf diesen einzugestehen. Vielmehr lädt sie ihn ein, im Dialog mit ihrem Text neue, eigene Singularitäten zu behaupten. Diese Einladung nimmt Lynda Hart an, wenn sie mit ihrer sehr eigenen Vorstellung von Therapie und ‚Heilung‘, das sehnsuchtsvolle Verlangen nach Transgression des Körpers in Richtung eines vordiskursiven Fleisches als eine mögliche Daseinsform (unter anderen) zu etablieren sucht. In ihrer Privilegierung des Zeugnisses (*testimony*) gegenüber dem Bekenntnis (*confession*) besteht die Funktion des Zuschauers nun wesentlich darin, die erneute Wahl des gezwungenen Körpers zu bestätigen und zu legitimieren. Wenn Hart dabei in gewisser Weise wieder auf die Aufgabe des Analytikers zurückgreift, den Äußerungen des Patienten Bedeutung zu geben, dann nur insoweit, als dass sich diese Funktion auf ein nicht wertendes Spiegeln beschränkt. Oder wie es Lynda Hart selbst beschreibt: „I cannot know what I have written until I see it reflected in the desire of others.“<sup>299</sup>

Auffälliges Merkmal – insbesondere dieser letzten, produktiven Selbstzeugnisse – ist die Ästhetisierung des masochistischen Bekenntnisses. Die als Kind erlittene Verletzung wird in eine Erzählung, ein *tableau* oder in einen

---

<sup>299</sup> Hart, 6.

performativen Akt überführt und findet dort ihre jeweilige Umgestaltung. Der Rolle der Kunst im Masochismus und der spezifischen Parameter ihrer Verwendung werden wir in den folgenden Kapiteln nachgehen.

## **II. Ästhetische Strategien des Masochismus**

#### 4. Zu den Grundlagen der masochistischen Kunst

Meine lakonische Strenge, meine Scheu vor dem Weibe war eben nichts als ein auf das höchste getriebener Schönheitssinn.<sup>300</sup>

„Das erste Moment der Masoch’schen Phantasie ist ästhetischer und plastischer Natur“<sup>301</sup> schreibt Gilles Deleuze und weist damit auf ihre wesentlichen kreativen Qualitäten hin. Der Masochismus ist ein Phänomen der Kunst. In kaum einer anderen Novelle Sacher-Masochs führt der Held so häufig Zitate und Verweise auf die literarischen, bildenden und darstellenden Künste im Mund wie in der *Venus im Pelz*. Der Titel selbst weist auf den Ursprung seiner Idealfrau aus dem Reich der antiken Mythologie. Gemälde sind gleichzeitig Inspiration und Produkte seiner Leidenschaft. Severins Begegnungen mit Wanda, der grausamen Frau, gleichen theatralen Inszenierungen, in denen peinlich genau darauf geachtet wird, dass jeder die Anforderungen der ihm zgedachten Rolle erfüllt.

Theodor Reik geht in seiner klinischen Untersuchung zum Masochismus so weit, in dieser ästhetisierenden Tätigkeit der Phantasie den Ursprung und das eigentliche Wesen des Masochismus zu verorten:

---

<sup>300</sup> Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*. 183.

<sup>301</sup> Deleuze, Sacher-Masoch. 230.



„Die Bedeutung dieses Faktors erhellt sich daraus, dass Menschen mit schwach entwickelter oder keiner Phantasie keine Neigung zeigen, Masochisten zu werden.“<sup>302</sup> Wer Masochist werden will, muss über eine gute Imagination verfügen. Eine Anforderung, die er in höherem Maße als mit der abbildenden Künstler mit dem zum Schriftsteller berufenen teilt. Auch dieser nimmt Elemente der Wirklichkeit auf, fügt sie neu zusammen, bemächtigt sich dieses Materials und gestaltet es nach seinen Vorstellungen um. In seinem Aufsatz „Der Dichter und das Phantasieren“ vergleicht Freud diese Tätigkeit mit dem Spiel des Kindes:

Jedes spielende Kind benimmt sich wie ein Dichter, indem es sich eine eigene Welt erschafft oder, richtiger gesagt, die Dinge seiner Welt in eine neue, ihm gefällige Ordnung versetzt. Es wäre unrecht zu meinen, es nähme diese Welt nicht ernst; im Gegenteil, es nimmt sein Spiel sehr ernst, es verwendet große Affektbeträge darauf. Der Gegensatz zu Spiel ist nicht Ernst, sondern – Wirklichkeit.<sup>303</sup>

Dichtung eignet sich in besonderen Maße für eine solche spielerische Tätigkeit, da hier der Phantasie das ganze Potential des in einer Sprache Sagbaren zur Verfügung steht, während ihr in den plastischen oder auch den musikalischen Künsten durch die Materialität der ästhetischen Gegenstände engere Grenzen gesetzt sind. Wird diese Bestimmung dem Dichter gerecht? Freud meint sogar, Dichtung sei, kaum anders als der Tagtraum, im Wesentlichen egozentrische Wunscherfüllung, er fügt jedoch einschränkend

---

<sup>302</sup> Reik, Aus Leiden Freuden. Masochismus und Gesellschaft. 62.

<sup>303</sup> Sigmund Freud, "Der Dichter und das Phantasieren," Studienausgabe, vol. 10 (Frankfurt a. Main: Fischer, 2000). 172.

hinzu: „suchen wir für unsere Vergleichung nicht gerade jene Dichter aus, die von der Kritik am höchsten geschätzt werden, sondern die anspruchsloseren Erzähler von Romanen, Novellen und Geschichten, die dafür die zahlreichsten Leser und Leserinnen finden.“<sup>304</sup> Fällt dieses Werturteil hier lediglich in Voraussicht der Empörung aus dem Lager der Literaten, die über eine solche Reduktion nicht gerade erfreut sein dürften, oder bezeichnet Freud mit dem anspruchsloseren Erzählen einen eigenen Typus tagträumerischer Ästhetik?

Auch Reik spricht von einer Parallele zwischen Dichtung und – in diesem Fall masochistischer – Phantasie und hält dabei die Qualität des Resultats unter ästhetischen Gesichtspunkten für zweifelhaft. In Bezug auf einen Fall, in dem ein Patient die Funktion der phantasierten Folterinstrumente immer wieder an den Rahmenbedingungen des technisch Möglichen überprüfte, jedoch bei der Ausstattung der vorgestellten Szene grobe Anachronismen zuließ, bemerkt er: „Man könnte eine solche Einstellung mit der Haltung eines Dichters vergleichen, der einmal die Einzelzüge einer historischen Darstellung in Übereinstimmung mit dem geschichtlichen Material bringt, um sich an anderer Stelle unmögliche dichterische Freiheiten zu erlauben.“<sup>305</sup> Implizit führt Reik hier als Kriterium gelungener Dichtung die Anlehnung an die Realität an. Damit meint er nicht notwendigerweise direkte Abbildung, jedoch die Orientierung an in der Wirklichkeit vorgegebene Strukturen. Dem gegenüber zeigt sich die Phantasie des Masochisten, wie auch das misslungene Kunstwerk, als defizitär, abgehoben und stärker an der Wunscherfüllung orientiert als an den als objektiv verstandenen Erfordernissen der Kunst.

---

<sup>304</sup> Ibid. 176.

<sup>305</sup> Reik. 75.

Dieses Kriterium bleibt aber noch zu vage, um aus ihm eine Bestimmung der ästhetischen Qualitäten bzw. deren Mangel in der masochistischen Ästhetik abzuleiten. Severin, der Held der *Venus im Pelz* selbst, liefert uns in dieser schwierigen Aufgabe mit dem Begriff des Dilettantismus einen Hinweis zu weiteren Differenzierungen:

Ich bin nichts weiter, als ein Dilettant; ein Dilettant in der Malerei, in der Poesie der Musik und noch einigen anderen brotlosen Künsten, welche ihren Meistern heutzutage das Einkommen eines Ministers ja eines kleinen Potentaten sichern, und vor allem bin ich ein Dilettant im Leben. Ich habe bis jetzt gelebt, wie ich gemalt und gedichtet habe, das heißt ich bin nie weit über die Grundierung, den Plan, den ersten Akt, die erste Strophe gekommen. Es gibt einmal solche Menschen, die alles anfangen und doch nie zu Ende kommen, und ein solcher Mensch bin ich.<sup>306</sup>

Dilettantismus ist die Vorbereitung zur Kunst, ein Plan, der nie eine Umsetzung in einem Werk erfährt. Meisterschaft dagegen schöpft ein Produkt, das gesellschaftlich anerkannt wird und im besten Fall über einen für den Künstler günstigen Tauschwert verfügt. Severin versteht sich jedoch nicht nur in der Kunst, sondern „auch in der Liebe nur [als] ein Dilettant, der nie über die Grundierung, über den ersten Akt hinausgekommen ist“<sup>307</sup> – eine Einschätzung, die wir in überraschend ähnlichen Worten in Reiks Charakterisierung des perversen Masochismus wiederfinden: „Es gehört ja

---

<sup>306</sup> Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*. 18.

<sup>307</sup> *Ibid.* 19.

zum Wesen der Perversion, dass sie bei den vorbereitenden Akten verweilt, statt zur genitalen Befriedigung zu gelangen.“<sup>308</sup> Die Norm, von der die Perversion abweicht, ist die genitale Sexualität, deren funktionales Ziel in der Fortpflanzung, also ebenfalls einem Akt der Schöpfung besteht.

Die besondere Ästhetik des Masochisten – das werden die nächsten Kapitel zeigen – steht im Gegensatz zu dem Typus, der in Diskursen über künstlerische Meisterschaft in Anlehnung an Modelle der Fortpflanzung entwickelt wurde: dem Künstler als Schöpfervater. Auf eine ausführliche Begriffsgeschichte des Dilettantismus wollen wir hier verzichten und stattdessen auf einige wesentliche Abweichungen der masochistischen Ästhetik vom künstlerischen Ideal hinweisen.

Severins Kunst orientiert sich nicht am Vorbild des großen Naturgenzen, sie ist eine recht idiosynkratische Wiederverwertung einer bereits zurückliegenden Kunsterfahrung.<sup>309</sup> Seine ‚übersinnliche‘ Phantasie nimmt ihren Ausgang bei den kanonischen Werken der klassischen Kunstepochen; die Venus von Milo fehlt hier ebenso wenig wie der Apollo Belvedere oder Tizians „Mädchen mit dem Spiegel“. Vermissen lässt Severin jedoch jegliche Systematik in seiner Ausbildung wie auch die Demut vor den Gesetzmäßigkeiten der Kunst.<sup>310</sup> Sein Bildungsweg erscheint wie eine Parodie Faustscher Gelehrsamkeit.

---

<sup>308</sup> Reik. 64.

<sup>309</sup> Karl Phillip Moritz weist in seinem Aufsatz „Über die bildende Nachahmung des Schönen“ darauf hin, dass besonders die für die Sinnlichkeit des Schönen empfänglichen Menschen Gefahr laufen, den eigentlichen Zweck der Kunst, die nachahmend gestaltende Vollendung der Natur, zu verfehlen. „Je vollkommener das Empfindungsvermögen für eine gewisse Gattung des Schönen ist, um desto mehr ist es in Gefahr, sich zu täuschen, sich selbst für Bildungskraft zu nehmen und auf diese Weise durch tausende misslungene Versuche seinen Frieden mit sich selbst zu stören.“ Karl Phillip Moritz, „Über die bildende Nachahmung des Schönen,“ *Werke in zwei Bänden*, vol. 1 (Berlin: Aufbau-Verlag, 1976). 273.

<sup>310</sup> Hans Rudolf Vaget beschreibt in seiner Studie zu dem von Goethe, Schiller und Meyer konzipierten, jedoch unvollendet gebliebenen ‚Dilettantismusprojekt‘ die Ursache für die verfehlte Meisterschaft als eine dem Masochisten nicht unähnliche Verneinung ‚objektiver‘

Ich studierte alles durcheinander, ohne System, ohne Wahl, Chemie, Alchemie, Geschichte, Astronomie, Philosophie, die Rechtswissenschaften, Anatomie und Literatur; las Homer, Virgil, Ossian, Schiller, Goethe, Shakespeare, Cervantes, Voltaire, Molière, den Koran, den Kosmos, Casanovas Memoiren. Ich wurde jeden Tag wirrer, phantastischer und übersinnlicher.<sup>311</sup>

Während Faust in seinem Kampf um die Verbindung von Ich und Welt den Illusionen seines satanischen Verführers schließlich zu entkommen weiß, gibt sich Severin dem Spiel mit seiner Dämonin vollständig hin: „Und immer hatte ich ein schönes Weib im Kopfe.“<sup>312</sup> Chaos, das ungesunde Vermischen unterschiedlichster Disziplinen und sich ausschließender Weltbilder führt nicht zu Weltwissen, sondern zu einer verwirrten Übersinnlichkeit, die, so meint Rudolf Kassner in seiner 1910 erschienenen Polemik *Der Dilettantismus*, mit ‚echter‘ Sensibilität nichts zu tun hat.<sup>313</sup> Ohne die Anbindung an und einen klaren Blick für das Ganze wird ästhetische Empfindsamkeit pathologisch, steril und selbstbezogen. „Der Dilettant hat kein Du. Das Objekt, die Welt erwidert ihm nicht. Wenn er redet, so redet er sich leer. Und das ist sein

---

Verhältnisse. „Er [der dilettantische Künstler] weiß nicht, oder will nicht wissen, daß eine künstlerische Wirkung ‚den Aufwand der ganzen Kunst selbst voraussetzt‘, daß Kunst, im Sinne von Goethe’s Stildefinition, Studium und Kenntnis sowie eine folgerechte Ausbildung voraussetzt.“ Hans Rudolf Veget, *Dilettantismus und Meisterschaft* (München: Winkler, 1971). 186.

<sup>311</sup> Ibid. 42.

<sup>312</sup> Ibid.

<sup>313</sup> „Obwohl Dilettanten sich dafür halten, so sind sie eigentlich nicht sensibel. Das heißt: ihre Sensibilität ist gleichsam isoliert, pathologisch und kann darum nicht dem Ganzen dienen. Das heißt weiter: der Dilettant ist meistens allerhand, dies und das, aber ihm fehlt das Ganze und dessen Zusammenhang in sich, weshalb er auch stets Ziele und Absichten außer sich verfehlt.“ Rudolf Kassner, *Der Dilettantismus* (Frankfurt a. Main: Rütten & Loening, 1910). 27.

eigentliches Leiden.“<sup>314</sup> Die Präsenz des Anderen ist im Masochismus zwar unumgänglich, doch sekundär. Seine Funktion besteht im Wesentlichen darin, wie Wanda in der *Venus im Pelz* eine ihm zuge dachte Rolle auszufüllen und in einer Weise darzubringen, die es dem Masochisten ermöglicht, wenigstens zeitweise zu vergessen, dass es sich bei der vermeintlichen Dämonin bloß um seine eigene phantastische Schöpfung handelt.

Severin befriedigt in den sensuellen Wirkungen der Kunst zwar sein unmittelbares Genussempfinden, es entgeht ihm – so scheint es zunächst – die vom klassischen Künstler gesuchte tiefere Befriedigung, welche die schöpferische Teilhabe an dem großen Weltganzen der Natur verspricht. Diesen Zustand der Selbsttranszendenz erreicht der dilettantische Masochist nicht durch langwieriges, mühsames Studium, sondern unmittelbarer – dies ist eine weitere Funktion der Gewalt im Masochismus – durch ein ekstatisches Außer-sich-Sein. Mit der Schmerzgrenze erreicht er auch die Grenzen seines partikularen Ichs. In der Erfahrung des Schmerzes sucht er die Überwindung des Individuationsprinzips – diese gelingt ihm (darauf werden wir noch zurückkommen) in den inszenierten Folterritualen wenigstens zum Teil.

Bevor wir uns den konkreten Verfahren der masochistischen Ästhetik zuwenden, soll an dieser Stelle durch einige grundsätzliche Vorüberlegungen der Boden für die folgenden Analysen bereitet werden. Erneut wenden wir uns zu diesem Zweck der Psychoanalyse zu – nicht weil sie sich in Fragen der Ästhetik als besonders kompetent erwiesen hätte, sondern weil ihre Begriffe der Sublimierung und der Perversion es erlauben, strukturelle und ideologische Differenzen zwischen Meisterschaft und Dilettantismus zu

---

<sup>314</sup> Ibid. 27.

pointieren, durch die sich auch die Sacher-Masoch'sche Ästhetik schärfer konturieren lässt.

#### 4.1. Die Kunst der Perversion

In seinem Aufsatz über „Triebe und Tribschicksale“ vermerkt Freud über die Sexualtriebe: „Sie sind dadurch ausgezeichnet, dass sie in großem Ausmaß vikariierend füreinander eintreten und leicht ihre Objekte wechseln können. Infolge der letztgenannten Eigenschaften sind sie zu Leistungen fähig, die weitab von ihren ursprünglichen Zielhandlungen liegen.“<sup>315</sup> Für die grundsätzlich perversen Triebe prägenitaler Sexualität gibt es keine fixierten, vorherbestimmten Objekte. Die Fähigkeit zur Verwendung eines Teils dieser Triebenergien für nicht sexuelle Ziele macht Freud für „eine gute Anzahl unserer Kulturleistungen“<sup>316</sup> verantwortlich und erhebt dieses Vermögen damit zum zivilisatorischen Charakteristikum *par excellence*. In seiner Studie zu einer Kindheitserinnerung Leonardo da Vincis führt er diesen Gedanken weiter aus:

Die Beobachtung des täglichen Lebens der Menschen zeigt uns, dass es den meisten gelingt, ganz ansehnliche Anteile ihrer sexuellen Triebkräfte auf ihre Berufstätigkeit zu leiten. Der Sexualtrieb eignet sich ganz besonders dazu, solche Beiträge abzugeben, da er mit der

---

<sup>315</sup> Sigmund Freud, "Triebe und Tribschicksale," *Studienausgabe*, vol. 3 (Frankfurt a. Main: 2000). 89.

<sup>316</sup> Sigmund Freud, "Bruchstücke einer Hysterie-Analyse," *Studienausgabe*, vol. 6 (Frankfurt a. Main: Fischer, 2000). 125.

Fähigkeit der Sublimierung begabt, das heißt imstande ist, sein nächstes Ziel gegen andere, eventuell höher gewertete Ziel zu vertauschen.<sup>317</sup>

Sublimierung bedeutet die Fähigkeit, auf den unmittelbaren Genuss einer Befriedigung verzichten zu können, und die ursprünglich dafür zur Verfügung stehende Energie auf ein nicht sexuelles und – hier weist Freud auf den normativen Druck hin, der die Sublimierung motiviert – auf ein höherwertiges Ziel zu verwenden. Freud spricht in diesem Zusammenhang stets von Anteilen der sexuellen Triebkräfte, die umgeleitet werden. In seinem Aufsatz über „Die kulturelle Sexualmoral und die moderne Nervosität“ präzisiert er, dass es sich dabei nicht um die Anteile handelt, die entwicklungspsychologisch in die der Fortpflanzung dienende genitale Form der Sexualität gebunden wurden, sondern um die für diese unbrauchbaren perversen Anteile der Sexualerregung. Je repressiver sich die jeweils gegebene Sexualmoral einer Gesellschaft verhält, desto höher die Wahrscheinlichkeit, dass die überschüssigen Energien nicht abgeleitet werden können und zu psychischen Problemen führen.

Die Erfahrung lehrt, daß es für die meisten Menschen eine Grenze gibt, über die hinaus ihre Konstitution den Kulturanforderungen nicht folgen kann. Alle, die edler sein wollen, als ihre Konstitution es ihnen gestattet, verfallen der Neurose; sie hätten sich wohler befunden, wenn es ihnen möglich geblieben wäre schlechter zu sein.<sup>318</sup>

---

<sup>317</sup> Sigmund Freud, "Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci," Studienausgabe, vol. 10 (Frankfurt a. Main: Fischer, 2000). 104.

<sup>318</sup> Sigmund Freud, "Die 'kulturelle' Sexualmoral und die moderne Nervosität," Studienausgabe, vol. 9 (Frankfurt a. Main: Fischer, 2000). 21-22.



Diese eher freundliche Beurteilung der Persionen – immerhin führen sie zu mehr Zufriedenheit – vervollständigt mit der auch an anderer Stelle wiederholten Gegenüberstellung von Persion und Neurose die für unseren Zusammenhang wichtige Liste der Treibschicksale: genitale Sexualität, Sublimierung, Neurose und Persion. Das Verhältnis der einzelnen Elemente dieser Konstellation zueinander ist nicht unproblematisch. Sublimierung und Neurose gehen beide aus der Unterdrückung perverser Energien hervor, zeichnen sich dabei jedoch durch unterschiedliche Richtungen der Triebableitung aus. Während die Sublimierung die Energie nach außen auf gesellschaftlich akzeptierte, nicht sexuelle Ziele lenkt, kehrt sich diese unter dem Mandat der Fortpflanzung in der Neurose gegen das Ich und führt zu einem Konflikt zwischen Ich und Über-Ich. In der Persion schließlich findet die Triebenergie einen direkteren Ausweg in der Ausübung einer vom Zweck der Fortpflanzung entfernten sexuellen Praxis.

In der Psychologie des Einzelnen schließen sich diese Treibschicksale jedoch nicht gegenseitig aus. Es wäre sonst, wie Janine Chasseguet-Smirgel bemerkt, kaum möglich, dass kreative und perverse Anteile in einem einzelnen Individuum auftreten. „In perversion, the energy available for sublimation would be possibly non-existent, because totally released directly.“<sup>319</sup> Wie der in der *Venus im Pelz* beschriebene Fall zeigt, können Kreativität und perverse Sexualität nicht nur koexistieren, sondern treten sogar in untrennbarer Weise miteinander vermischt auf. Severin bringt in der ästhetischen Ausgestaltung seiner Phantasien und Folderszenarien nicht gerade geringe Anstrengungen auf. Wie kann diese spezifische Verwendung

---

<sup>319</sup> Chasseguet-Smirgel. 89.

kreativer Energien auf die erotische Wunscherfüllung in den Perversionen im Gegensatz zur rein künstlerischen Betätigung beschrieben werden?

Bezeichnenderweise greift Chasseguet-Smirgel in dieser Frage auf Kategorien der Ästhetik zurück.

The pervert is often an aesthete. The pregnital libido – which, if diverted, may be sublimated – is not always available to the pervert since it is directly released in the perverse act. Moreover, because he has not projected his Ego Ideal onto his father and genitality, he has not introjected his father's genital attributes, The resulting identification gaps constitute a major obstacle to a real sublimation process. Idealization tends more toward aestheticism than creation, and when creation nevertheless develops, it often bears the stamp of aestheticism.<sup>320</sup>

In dieser Abgrenzung von perverser Ästhetizismus und ‚echter‘, durch Sublimierung erreichter Kreativität klingen dieselben Bestimmungen an, wie in den Diskussionen zu Dilettantismus und Meisterschaft. Idealisierender Ästhetizismus wird ‚echter‘ kreativer Schöpfungskraft gegenübergestellt, wobei Chasseguet-Smirgel Idealisierung als Ergebnis der Verneinung der durch das väterliche Vorbild repräsentierten phallischen Genitalität auffasst. Der Perverse nährt die Illusion, er könne in seiner erotischen Besetzung von Teilobjekten und prägenitalen erogenen Zonen ähnlich schöpferisch sein wie der Vater mit seinem Penis.

---

<sup>320</sup> Ibid. 92.

Diese zunächst nur die sexuelle Entwicklung betreffende Unterscheidung überträgt Chasseguet-Smirgel auf eine Differenz zwischen Idealisierung und Sublimierung, die sie anhand eines Fallbeispiels aus ihrer Praxis aufzuzeigen sucht. Ein Schriftsteller, der Probleme mit dem Schreiben hat, berichtet von einem Traum, in dem er in einem Sägewerk Holzscheite sehr sorgfältig mit silberner Farbe bemalen muss. Dieser Traum ruft die Erinnerung an ein Ereignis aus seiner Kindheit wach, bei dem er in einem benachbarten Sägewerk, sehr zum Ärger des Besitzers, Holzscheite mit Kot beschmiert hatte. Chasseguet-Smirgel deutet diese Assoziation nun wie folgt:

The creation imagined by the patient in his dream (which he associates with his wish to write) consists in covering the chocolate, the logs (the anal penis), with silver paint or paper in order to idealize them, without changing their inner nature. One has only to scratch the surface and the excremental nature of the phallus will reappear under the shiny coating.<sup>321</sup>

Das idealisierte Kunstwerk ist also im recht wörtlichen Sinne Dreck. Einige Übereinstimmungen mit dem dilettantischen Künstler fallen auf: der Patient hat sich nicht der erforderlichen genitalen Formation unterzogen, er verfügt daher nicht über die wahre Schöpfungskraft und kann sein Material nicht transformierend bearbeiten. Er muss auf ein ihm zugängliches Surrogat zurückgreifen, das er mit einem Oberflächeneffekt ausstattet. Wie der Dilettant nähert er sich dem Werk lediglich von der Seite der Wirkung her und umgeht damit den durch die Natur vorgegebenen Weg wahrer

---

<sup>321</sup> Ibid. 93.

Schöpfung. Dieser zeigt sich im Zusammenhang mit Chasseguet-Smirgels Diskussion erneut als am Modell der Fortpflanzung angelehnt. Genitale Sexualität steht in dieser ästhetisch und politisch konservativen Theorie nicht mehr wie bei Freud als ein Triebchicksal neben der Sublimierung, sondern wird ihr Modell. Der echte Künstler lernt, den unmittelbaren Genuss zurückzustellen, er nimmt sich den Schöpfervater zum Vorbild, identifiziert sich mit dessen generativen Fähigkeiten und schafft ein Werk, durch das er an dem allgemein Schöpferischen der Natur teilhat. Während Freud in seinen Überlegungen zur Sublimierung das ‚höher gewertete Ziel‘ noch als Produkt gesellschaftlicher Normierungen beschrieben hat, wird hier die Naturalisierung einer auf Fortpflanzung zielenden Heterosexualität unhinterfragt als Maßstab kultureller Leistung übernommen. Gesunde, gute Kunst zeugt ihre Werke wie Kinder im Dienste und zum Wohle der Natur, während der Ästhetizismus steril bleibt und bestenfalls reproduktiv sein kann.

Sarah Kofman beschreibt die Grundlagen einer solchen ästhetischen Normierung als theologische Ideologie, die ein tiefer liegendes Begehren überdeckt. „L’artiste est géniteur de ses oeuvres comme Dieu l’est de la création. Mais derrière cette formulation idéologique se trouve masqué le désir narcissique d’être par là créateur de soi-même, autosuffisant. Dieu procréateur de soi.“<sup>322</sup> Der Künstler ist nicht Schöpfer seiner Werke, sondern wird erst durch sie konstituiert. In seinen Werken hofft er, sich selbst zu erkennen und seine Autonomie zu bestätigen zu sehen. „La structure du texte de l’art dit plus que l’artiste ne veut lui faire dire. Il est lui-même pris dans la texture de son propre jeu, dépassé par sa création comme le père par ses

---

<sup>322</sup> Sarah Kofman, L'enfance de l'art (Paris: éditions galilée, 1970). 184.

enfants.“<sup>323</sup> Das Werk verrät auch hier die heimlichen Wünsche seines Schöpfers. Chasseguet-Smirgel spricht vom Versagen des Perversen, die innere Natur des idealisierten Gegenstandes zu ändern; zu fragen bleibt jedoch, ob es überhaupt eine Kunst geben kann, die Holzscheite in massives Silber verwandelt, ohne zwangsläufig in Magie zu verfallen.

Angesichts der dargelegten Privilegierung der Schöpferkunst gegenüber einer als pathologische verstandenen ‚perversen‘ Ästhetik stellt sich nun die Frage, ob der Perverse im Gegensatz zum ‚normalen‘ Künstler tatsächlich gar nicht oder nur unvollständig sublimiert. Dem Gegenstand angemessener ist es, mit Elizabeth Grozs davon auszugehen, dass es unterschiedliche, ideologisch bestimmbare Modelle gibt, nach denen sich die Ableitung der ursprünglich perversen Triebenergien orientiert. Grozs betont in einer kritischen Analyse der Begriffe Perversion und Sublimierung, dass Freud selbst sämtliche Triebenergien, einschließlich der für die Fortpflanzung verwendeten, als prinzipiell auf die unterschiedlichsten Objekte und Ziele hin ableitbar bestimmt hat. Auch die heterosexuelle, genitale Sexualität ist das Ergebnis einer solchen Ableitung und damit ebenso wenig ‚natürlich‘ gegeben wie die so genannten ‚perversen‘ Sexualitäten.

If sexual instincts are regulated by vicissitudes, by wild fluctuations and variations, if they have no inherent fidelity to given aims and objects, if they achieve heterosexual and copulative normality only tenuously and as a result of the transformation of perversions (either through partial repression into neurosis or through sublimation into cultural, artistic, and intellectual achievements), then there is something

---

<sup>323</sup> Ibid. 187.

perverse about the very form and structure of desire, regardless of its aims and objects, including heterosexual ones, on which it may fixate.<sup>324</sup>

Es gibt kein natürliches Objekt für den Sexualtrieb. Heterosexualität, Perversion und Sublimierung sind lediglich durch unterschiedliche Modelle strukturierte Ableitungen der gleichen perversen Triebenergien. Wenn sich diese Triebe prinzipiell in so unterschiedlichen Aktivitäten äußern können, dann wird die Unterscheidung zwischen sexuellen und nicht-sexuellen, perversen und nicht-perversen Formen ihrer Befriedigung zunehmend schwierig. Grozs beschreibt die Meisterschaft in der Kunst – die gelungene Verschleierung ihres perversen Ursprungs – als:

the capacity of the artist to shape his or her products in the form of guiding collective fantasies and erotic desires (that is, a technical and formal ability); and the ability to remove these products from the founding fantasies and desires that made them possible.<sup>325</sup>

Nicht nur die Initiative zur Sublimierung, sondern auch ihre jeweilige Form ist kollektiv und sozial bestimmt. Bezeichnenderweise spricht Grozs auch hier von Phantasien, die die so genannte gesellschaftliche Realität konstituieren. Ihre Naturalisierung beziehen diese aus ihrer diskursiven Dominanz. Künstlerische Meisterschaft unterscheidet sich von perversen Dilettantismus dadurch, dass sie ihre perversen Impulse in Übereinstimmung mit der allgemein akzeptierten Funktionalisierung der Sexualität für die

---

<sup>324</sup> Elisabeth Grozs, "The Strange Detours of Sublimation: Psychoanalysis, homosexuality, and art," *Umbr(a): A Journal of the Unconscious* 1 (2001). 148.

<sup>325</sup> *Ibid.* 149

Fortpflanzung bringt und ihren eigentlichen Ursprung zu verbergen weiß. Die Kunst des Meisters strebt wie bereits im platonischen Modell nach einer von ihren pervers erotischen Besetzungen bereinigten Prokreation.

Wie könnte dagegen eine Kunst aussehen, die ihren perversen Ursprüngen Rechnung trägt? Kofman plädiert in dieser Frage für eine Auffassung von Kreativität, die sich endgültig von der Schöpfungs-idee befreit.

Il faut pour s'en délivrer non pas tuer le père pour se substituer à lui, auquel cas on resterait pris dans la même clôture et la même idéologie, mais repenser le concept de paternité, expulser de la procréation ce qui y reste encore de création, c'est-à-dire substituer à la finalité la nécessité, à l'esprit de sérieux le hasard et le jeu.<sup>326</sup>

Im Vatermord, wie er in den die Werke der vorangegangenen Generation symbolisch vernichtenden Bewegungen der frühen Avantgarden praktiziert wurde, liegt die Alternative zur theologischen Ideologie der Kunst genauso wenig wie in der Vergötterung einer ursprünglichen und wesentlich ‚guten‘ Natur, die es zu imitieren gälte. „La nature n'est qu'une mythification symbolique de la nécessité, projection déformée des désirs humains qui refoule le caractère de la nécessité, cette sévère éducatrice: la dureté de la Nature ne serait qu'une apparence, en réalité, elle serait toujours une ‚bonne‘ nature.“<sup>327</sup> Kofman setzt gegen die schöpferische Kunst und ihre Imitation einer zum Mythos stilisierten ‚guten‘ Natur eine radikale Anerkennung der

---

<sup>326</sup> Kofman. 187.

<sup>327</sup> Ibid. 222.

nicht auf ein teleologisches Ziel ausgerichteten Zufälligkeit in der Natur, der der Mensch in seinem triebhaften Sein ausgeliefert ist. „Le monde n’est qu’un ‚jeu d’enfant‘ innocent, dirigé par le hasard et la nécessité et le véritable art est celui de la vie qui dans son retour éternel répète dans la différence, douleurs et joies, ‚creations‘ et ‚décreations‘.“<sup>328</sup>

Liefert die durch die Perversion bestimmte Kunst nun ein verlässlicheres Modell, eines das näher an den Realitäten der Natur operiert, weil es einen spielerischen, unernsten Umgang mit den Objekten des Begehrens pflegt? Die Perversion Sacher-Masochs erweist sich als Gegenstand in dieser Frage als besonders geeignet, weil in ihr die Natur nicht unter dem Zeichen der Prokreation, sondern gerade als ‚sévère éducatrice‘ in Erscheinung tritt.

#### **4.2 Das Mutterbild in der masochistischen Ästhetik**

*Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben, niemand kommt zum Vater denn durch mich. (Johannes 14.6)*

Sacher-Masoch beginnt seinen Novellenzyklus über die Leiden des Menschen am Dasein mit einem Monolog der Natur, in dem er einen radikalen Gegenentwurf zum patriarchalischen jüdisch-christlichen Schöpfergott formuliert:

Ich bin deine Mutter, ewig, unendlich, unveränderlich, wie du selbst durch den Raum begrenzt, der Zeit hingegeben, sterblich, wandelbar.

---

<sup>328</sup> Ibid. 249.



Ich bin die Wahrheit, ich bin das Leben. Ich weiß nichts von deiner Angst und dein Tod oder dein Leben sind mir gleichgültig. Nenne mich deshalb nicht grausam, weil ich dich, das was du für dein wahres Wesen hältst, dein Leben dem Zufall preisgegeben, wie jenes deiner Brüder. Du – wie sie alle, ihr kommt von mir und kehrt zu mir zurück, früher oder später. Weshalb sollte ich es hindern, oder um Euch trauern. Ihr seid ich und ich bin in Euch, das, um was Ihr zittert, ist nur ein flüchtiger Schatten, den ich werfe. Euer wahres Wesen kann nicht vergehen durch den Tod, sowie es nicht entstanden ist bei Eurer Geburt.<sup>329</sup>

Es gibt Wahrheit und Leben, aber weder Weg noch Vater als Ziel. Diese Naturvision ist fern von jeglichem theologischen Heilsversprechen. Sie ist radikal diesseitig, selbst den Begrenzungen von Raum und Zeit unterworfen, nicht teleologisch, sondern zyklisch. Grausamkeit, Ungerechtigkeit und Tod sind die illusorischen Begriffe, die der Einzelne in seiner Selbstüberschätzung für die ihm gegenüber gleichgültigen Zufälle und Wandlungen der Natur gefunden hat. Individuelles Leid ist das Leiden des Einzelnen an der Illusion seiner Individualität. Zwar nennt sich die Natur Mutter, ihre Kinder sind dennoch nicht ihre Schöpfung. Sie existieren jedoch auch nicht völlig getrennt von ihr: nicht durch genealogische Abfolge sind sie mit ihr verbunden, sondern als Ausdruck<sup>330</sup> ihrer wandelbaren Erscheinung.

---

<sup>329</sup> Sacher-Masoch, Die Liebe. 29.

<sup>330</sup> Den Begriff ‚Ausdruck‘ verstehe ich in diesem Zusammenhang in dem Sinne, wie ihn Deleuze in seiner Untersuchung zur Immanenz in Spinozas *Ethik* herausgearbeitet hat. „God’s nature is, as natura naturans, in itself expressive. This expression is so natural, or essential to God, that it does not merely reflect a readymade God, but forms a kind of unfolding of divinity, a logical and genetic constitution of divine substance. Each attribute expresses a formal essence; all formal essences are expressed as the absolute essence of a single identical substance whose existence necessarily follows; this existence is thus itself expressed by the

Sacher-Masoch setzt hier ein Verhältnis zwischen Mensch und Natur, das die Psychoanalyse wohl als Phantasie einer prä-ödipale Einheit mit einer Mutter bezeichnen würde, die nicht vom Mangel eines Phallus gekennzeichnet ist. Wenn wir Deleuze in seiner These folgen, dass der Masochist ein Universum zu schaffen sucht, aus dem das Vaterbild rückhaltlos vertrieben ist, dann finden wir hier ein mögliches Gegenmodell.

Der Masochismus erlebt die symbolische Ordnung als intermaternelle und setzt die Bedingungen, unter denen die Mutter innerhalb dieser Ordnung mit dem Gesetz identisch wird. Die Mutter ist keineswegs Objekt einer Identifikation, sondern Bedingung eines Symbolkomplexes, der das Ausdrucksmedium des Masochismus ist.<sup>331</sup>

Die Errichtung einer solchen mütterlichen Ordnung ist, laut Deleuze, das Ziel im Masochismus, seinen Ausgangspunkt nimmt er jedoch (hier schleicht sich die Theologie quasi durch die Hintertür wieder herein) in einem Zustand, in dem der Mensch von seiner ursprünglichen Natur abgefallen ist. Nicht als Ursünde, aber als Ursprung seines Leidens an der Welt steht die Selbstüberschätzung, der Glaube, Schöpfer sein und die Natur beherrschen zu können.

Du aber hast dich von ihr losgerissen, du betrachtetest sie mit Gleichgültigkeit, du verachtetest ihre Kinder, deine Brüder, die geringer

---

attributes. These are the very moments of substance; expression is, in God, his very life. So that one cannot say God produces the world, universe or natura naturata, in order to express himself." Gilles Deleuze, *Expressionism in Philosophy: Spinoza* (New York: Zone Books, 1997). 99.

<sup>331</sup> Deleuze, Sacher-Masoch. 215.

sind wie du, du hast dich über sie erhoben und hängst jetzt wie der Faust der Polen zwischen Himmel und Erde. Und doch nähren ihre tausend Brüste den lieblosen Sohn und ihre Arme sind stets geöffnet, dich wieder aufzunehmen. Ihre strengen Gesetze stehen ringsum aufgerichtet wie eiserne Tafeln, du kannst sie überall herablesen, wenn du von ihr lernen willst.<sup>332</sup>

Wenn Severin dieser Einladung folgen will, kann er dies nicht als Schöpfervater, der narzisstisch darauf bedacht ist, sich selbst in seinen Kreaturen zu reproduzieren. „Wie er sie liebt, seine Erben, sie hütet und pflegt und aufzieht, als wäre sein liebes Ich verdreifacht, verzehnfacht.“<sup>333</sup> Severin verweigert sich in seinem Dilettantismus diesem Modell biologischer und künstlerischer Fortpflanzung. Stattdessen sucht er die Gesetze von Mutter Natur in ihren Erscheinungen. Er glaubt sie versteckt in antiken Mythen, den Abbildern der römischen Liebesgöttin, den Gemälden der italienischen Renaissance und schließlich in leibhafter Verkörperung in Wanda von Durnajew zu finden. Warum aber so viel Kultur und Künstlichkeit? Misstraut Severin dem, was er in den Wäldern und Ebenen seiner galizischen Heimat finden konnte?

Sacher-Masochs Naturbeschreibungen sind von der bisherigen Forschung zu unrecht vernachlässigt worden. Sie sind Versuche, seine Vorstellung von der Ontologie des Menschlichen in Sprache beziehungsweise in deren Abwesenheit zu fassen. Natur wird nämlich vor allem als wortlose erfahren. „Der Abend ließ das scheinbar unbegrenzte Gebiet schwarzen

---

<sup>332</sup> Sacher-Masoch, Liebe I. 112.

<sup>333</sup> Ibid. 110.

Nadelholzes noch finsterer und schweigender als sonst erscheinen; weithin war keine Stimme eines Lebenden, kein Laut, kein Rauschen eines Wipfels zu vernehmen.<sup>334</sup> „Vor uns nicht als Schnee, hinter uns nichts als Schnee, über uns wie Schnee der weiße Himmel, um uns die tiefste Einsamkeit, der Tod, die Stille –“<sup>335</sup>. Diesem Schweigen entspricht der unendlich scheinende, gleichförmige Raum der Ebene. „Und ich dachte auch an ein Schiff, das mit seinen hohen Mastbäumen und seiner stillen ernsten, Bemannung im Ozean treibt, so großartig in unabsehbaren, mattschimmernden Getreidewogen floß die ostgalizische Fläche nach allen Seiten auseinander, ohne Grenze, ohne Ende.“<sup>336</sup> In der stillen Einsamkeit kehrt der Mensch zu seinen Ursprüngen zurück. „Man denkt nicht mehr seine Gedanken, man fühlt nicht mehr wie Menschen fühlen, Moral und Christentum hängen uns wie erstarrte Nebel in den Haaren, das Elementarische an uns wird gewaltsam herausgekehrt.“<sup>337</sup> In dieser elementaren Erfahrung wird der Gegensatz von Tod und Leben auf etwas hin transzendiert, das beiden vorgängig ist: „Ein unendlich trauriges Gefühl der tiefsten Einsamkeit, der trostlosesten Oede, kam über mich, ein Gefühl des Todes und nicht einmal das, es war als drängen wir dort ein, wo noch kein Leben begonnen hat, wo noch nie ein warmer Pulsschlag pochte.“<sup>338</sup> Die Ebene ist ein scheinbar unbegrenzter Unort, vor allem Menschlichen, vor dem Leben und vor der Sprache. Der französische Schriftsteller Pascal Quignard schreibt in einer Essay-Sammlung zu Sacher-Masoch, die in der Sekundärliteratur nur selten beachtetet wird, über das Motiv Ebene in dessen Novellen:

---

<sup>334</sup> Ibid. 1.

<sup>335</sup> Sacher-Masoch, *Eigenthum* I. 167.

<sup>336</sup> Ibid. 54.

<sup>337</sup> Sacher-Masoch, *Die Liebe*. 172.

<sup>338</sup> Idem. *Eigenthum*. 204.

L'essence de la parole de la plaine se précise: par l'infini qui la déporte, la voix est sans écho, la parole ne revient pas. [...] On n'est que la répétition de cette parole dont le sens ne se rejoint pas. L'infini ici est inégalité. L'absence d'écho rejette l'identité, rend impossible d'identifier. Ce qui y parle y précède, ne signifie pas.<sup>339</sup>

Die Sprache der Ebene (*parole*) folgt keinem System (*langage*). Sie bietet keinen Halt für Identität, weil sie nicht repräsentiert, den Menschen nicht widerspiegelt. Auch wenn sie nicht bedeutet, bleibt sie dennoch nicht ohne Ausdruck. Sie konkretisiert sich in der Unendlichkeit, der Mensch selbst ist ihre sinnlose Wiederholung. Nicht als Geschöpf oder Schöpfung geht der Mensch aus ihr hervor, er ist nicht ihr Abbild, sondern ein Ausdruck ohne Rückhalt oder Referenzsystem.

Aus der Ebene konkretisieren sich die Sacher-Masoch'schen Erzählungen über das Leiden am Menschsein. Plötzlich taucht irgendwo im Schneesturm ein Feuer auf, an dem Menschen sitzen, es findet sich ein Dorf mitten im Wald, oder ein Hof erhebt sich aus der flachen Steppe. „Zu beiden Seiten traten die düsteren Baumwände langsam zurück und vor uns wogte die Ebene, ein grünes schimmerndes Meer, auf dem ein weißer Edelfhof mit seinen großen Pappelbäumen wie ein Schiff mit vollen Segeln schwamm.“<sup>340</sup> Es sind dies die Orte, an denen die Natur im Menschen ihren Ausdruck findet und ihr grausames Spiel mit ihm treibt. Hier hat sich der Mensch eine Welt von Gegenständen, Bindungen und Ideen geschaffen, durch die er versucht, sein

<sup>339</sup> Pascal Quignard, L'être du balbutiement (Paris: Mercure de France, 1969). 261.

<sup>340</sup> Sacher-Masoch, Die Liebe. 272.

Dasein zu befestigen. Doch statt in ihnen Halt zu finden, wird der Mensch zum Opfer seiner eigenen Schöpfungen.

Ein Versuch diesem Schicksal zu entgehen besteht in der Askese. Einige der Sacher-Masoch'schen Helden haben diesen Weg gewählt, beispielsweise der Wanderer aus dem Prolog oder Basil Hymen, der, nachdem er sein ganzes Hab und Gut, Frau und Kind verloren hat, sich glücklich schätzt, ohne Besitz zu sein. „Ach wie wohl thut, kein eigenes Dach zu haben, kein Geld, kein Geschäft.“<sup>341</sup> Der Asket hat zwar die Sinnlosigkeit materieller Werte durchschaut, er ist darin der Natur aber noch nicht näher gekommen. Er betreibt Risikovermeidung; was man nicht hat kann auch nicht verloren gehen. Seine Enthaltensamkeit ist reaktiv, die trotzig Haltung eines in seinen Idealen gekränkten Menschen.

Michael Gratzke und andere sehen im Masochismus eine Strategie der Risikovermeidung, in der das bürgerliche Subjekt, die mit der Liebe verbundenen Risiken des leidvollen Verlusts, der Ablehnung und der Selbstauflösung zu kontrollieren sucht. Nicht Entsagung, sondern die von Reik in diesem Zusammenhang als solche bezeichnete ‚Flucht nach vorn‘ werden hier Programm. Diese Bestimmung trifft, wie wir im Folgenden zu zeigen suchen, die masochistische Motivation nicht völlig. Zwar finden wir im Verhalten Severins in der *Venus im Pelz* deutliche Versuche, eine als bedrohlich empfundene weibliche Natur in ästhetische Formen zu bannen, doch dient dies nicht einer Absicherung vor bereits Bestehendem, – Severin macht seine Ikonen erst zu Sinnbildern der grausamen Frau –, sondern vor dem noch Kommenden. Es sind vorbereitende Maßnahmen, die die

---

<sup>341</sup> Sacher-Masoch. Eigentum. 451.

Entgrenzung in Richtung der schweigenden, nicht mehr bildhaften Natur ermöglichen.

Sacher-Masoch setzt seinen Helden aus, er lässt ihn weder die Natur noch sein überzivilisiertes Umfeld fliehen, sondern versucht, seine Vision über das Wesen der Natur mitten in die Kultur hineinzutragen, die sie zu verbannen gesucht hat. Gegen die Illusionen der Alltagswelt setzt er die Phantasie einer Verbindung mit der Natur. Auch Venus erhebt sich aus einer Ebene. „Die Wiese scheint glatt, wie ein Spiegel, wie die Eisdecke eines Teiches. Hehr und leuchtend ragt das Venusbild.“<sup>342</sup> In einem Traum Severins wird das Thema leicht abgewandelt wiederholt.

Wanda flog auf kleinen Schlittschuhen über die Eisfläche heran, ihr weißer Atlasrock flatterte und knisterte, der Hermelin ihrer Jacke und Mütze, vor Allem aber ihr Antlitz schimmerte weißer, als der weiße Schnee, sie schoß auf mich zu, schloß mich in ihre Arme und begann mich zu küssen, und plötzlich fühlte ich mein Blut warm an mir herabrieseln. ‚Was thust du?‘ fragte ich entsetzt. Sie lachte, und wie ich sie jetzt ansah, war es nicht mehr Wanda, sondern eine große Bärin, welche ihre Tatzen in meinen Leib bohrte.<sup>343</sup>

Venus/Wanda ist ein reinerer Ausdruck der glatten Ebene, ihr Gesicht ist weißer als der Schnee, aber auch ihre schöne Gestalt ist lediglich eine Erscheinung, die sich vermittelt über den Pelz in eine Bärin verwandelt. Severins Haltung ihr gegenüber ist ambivalent: einerseits will er sich ihr

---

<sup>342</sup> Sacher-Masoch, Venus im Pelz. 22.

<sup>343</sup> Ibid. 249.

aussetzen, möglicherweise sogar eins werden mit ihr, wie die Märtyrer, „welche am Leiden einen Genuß fanden, welche die furchtbarsten Qualen, ja den Tod suchten wie andere die Freude“<sup>344</sup>, andererseits versucht er auch, sie im Bild der Herrin zu bannen. Die grausame Frau ist doppelgesichtig, sie ist sowohl Gegnerin als auch Verbündete Severins. Als Verführerin gilt es sie zu entmachten, indem die leidvollen Konsequenzen der Liebe vorweggenommen und aktiv gesucht werden. In der Komplizenschaft mit ihr hat die Erniedrigung aber noch einen weiteren Zweck: durch sie versucht Severin, das was ihn eigentlich zum Sklaven macht, sein Festhalten an einer sich als Schöpfer wähnenden Männlichkeit zu überwinden. Sein Ideal ist der hermaphroditische Mann. Immer wieder fordert er Wanda implizit auf, sich weitere Liebhaber zu suchen. Eine Reihe von Männern ziehen durch ihren Salon, keiner scheint gut genug, bis eines Tages ein junger Grieche auf der Bildfläche erscheint. „Da ist er. In seinem mit dunklen Zobel verschwenderisch ausgeschlagenen Sammtrock, ein schöner, übermüthiger Despot, der mit Menschenleben und Menschenseelen spielt.“<sup>345</sup> Der Grieche ist das Pendant zu Wanda, er teilt ihre Qualitäten, ist ihr der Partner, der Severin zu werden hofft. Der Grieche hat das Spiel der weiblichen Natur durchschaut und bedient sich dieser.

In Paris erschien er zuerst in Frauenkleidern, und die Herren bestürmten ihn mit Liebesbriefen. Ein durch seine Kunst und Leidenschaft gleich berühmter italienischer Sänger drang bis in seine Wohnung und drohte, vor ihm auf den Knien, sich das Leben zu

---

<sup>344</sup> Ibid. 39.

<sup>345</sup> Ibid. 116.



nehmen, wenn er ihn nicht erhöere. ‚Ich bedaure‘, erwiderte er lächelnd, ‚ich würde Sie mit Vergnügen begnadigen, aber so bleibt mir nichts übrig, als Ihr Todesurtheil zu vollstrecken, denn ich bin – ein Mann.‘<sup>346</sup>

Die Funktion dieses Dritten innerhalb der masochistischen Phantasie ist rätselhaft. Koschorke argumentiert biographistisch<sup>347</sup>, dass Sacher-Masoch hier eine erlebte Enttäuschung verarbeitet und durch diese unorthodoxe Methode seine Ängste vor dem Verlassen- und Betrogenwerden zu kontrollieren sucht. Severin lässt Wanda immer wieder wissen, dass er nichts mehr fürchtet, als einem ihrer Liebhaber ausgeliefert zu werden, was in seiner Logik gleichbedeutend mit einer Aufforderung ist, genau dies zu tun. Eines Abends erfüllt sich dieser heimliche Wunsch. Severin findet sich an ein Bett gebunden, doch statt Wanda tritt der Grieche hinter ihn.

Das Gefühl, vor einem angebeteten Weibe von dem glücklichen Nebenbuhler misshandelt zu werden, ist nicht zu beschreiben, ich verging vor Scham und Verzweiflung. Und das Schmachvollste war, dass ich in meiner jämmerlichen Lage unter Apollo's Peitsche und bei Venus grausamen Lachen anfangs eine Art, phantastischen, sinnlichen Reiz empfand, aber Apollo peitschte mir die Poesie heraus, Hieb für Hieb, bis ich endlich in ohnmächtiger Wuth die Zähne zusammenbiß und mich, meine wollüstige Phantasie, Weib und Liebe verfluchte.<sup>348</sup>

---

<sup>346</sup> Ibid 117.

<sup>347</sup> Vgl. Koschorke. 85.

<sup>348</sup> Sacher-Masoch, Venus. 136.

Mit dieser Begegnung endet Severins Beziehung zu Wanda. Die Schläge des Griechen sind zugleich Höhepunkt und Grenze der poetischen masochistischen Phantasie. Diese Szene wird in der Literatur zur *Venus im Pelz* psychoanalytisch häufig als aggressive Rückkehr der Vaters gedeutet, der sich eben doch nicht auf Dauer aus dem Bund mit der Mutter verdrängen lässt.<sup>349</sup> Angesichts der ambivalenten geschlechtlichen Identität des Griechen, muss dieser unserer Meinung nach jedoch eher als eine Travestie des Vaters verstanden werden.

Als Severin seine unglückliche Lage erkennt, bemerkt er, „ich war gebunden wie Marsyas und musste sehen, wie sich Apollo anschickte, mich zu schinden.“<sup>350</sup> Entscheidet sich der Masochismus hier erneut in einer Auseinandersetzung zwischen Dilettantismus und Meisterschaft? Im musikalischen Wettstreit mit Apollo unterliegt Marsyas – sein Flötenspiel wird von den Musen als minderwertig bewertet. Zur Strafe lässt ihn Apollo an einen Baum aufhängen und bei lebendigem Leibe häuten. Nicht nur Marsyas, sondern auch Apollo ist in dieser Szene Teil der masochistischen Phantasie. Ist er wirklich der übermächtige Vater, der sich nicht verdrängen lässt, oder erkennt sich Severin auf dem Höhepunkt seiner selbst gewählten Knechtschaft angelangt nicht selbst in dem Gott der schöpferischen Kunst? Dann würden

---

<sup>349</sup> Paul Mann fragt in diesem Zusammenhang: „Will the father stand for this transfer of power, which must strike him as dangerous nonsense? Will his curious suspension or ‚disavowal‘ by the masochist hold? Of course not. That is why (contra Deleuze) the contract that seems to exclude him is after all devised for him, as a sort of veiled invitation, a challenge or seduction that he cannot resist. ‚He‘ will return.“ Paul Mann, *Masocriticism* (Albany: State University of New York Press, 1999). 33. In der Passage auf die sich Mann hier bei Deleuze bezieht schreibt dieser: „Es muss noch einen Aspekt geben, demzufolge dieser Dritte nicht nur die Gefahr der aggressiven Väterückkehr ausdrückt, sondern in einem anderen Sinn auch den glücklichen Ausgang des masochistischen Unterfangens, die Projektion jenes neuen Mannes kraft zweiter Geburt. Der Dritte vereinigt also verschiedene Momente in sich: feminisiert, ist er nur die bloße Verdoppelung der Frau, idealisiert, präfiguriert er den positiven Ausgang des Masochismus; Sadist, repräsentiert er die Vatergefahr, die diesen Ausgang stören und brutal zunichte machen kann.“ Deleuze, *Sacher-Masoch*. 218.

<sup>350</sup> Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*. 135.

Höhepunkt und Umschlag in dieser Szene den Moment markieren, an dem er sich wieder erinnert, dass die grausame Frau, der Nebenbuhler und sein Sklavendasein lediglich sein eigenes phantastisches Werk sind, die Versuche, im Schmerz *übersinnlich* zu werden, eben nicht ohne sichernden Rückhalt waren.

Severin bezeichnet sich nach dieser Erfahrung als geheilt. Die Idee der grausamen Kur, so bezeichnet Wanda das Ende Beziehung später, scheint nicht allein deshalb zweifelhaft, weil Severin sein deutliches Interesse für Pelze nicht ablegt, sondern vor allem weil sich gegenüber der Ausgangssituation nichts Wesentliches geändert hat. Severin ist um ein paar Narben reicher, wenig mehr. Über sämtliche Erkenntnisse, die er aus dem Erlebnis mit dem Griechen hätte gewinnen können, verfügte er bereits vorher. Dies meint nicht nur die blödsinnige Idee, dass die Frau von Natur aus böse und mitleidslos ist – das wusste er bereits nur zu Anfang der Beziehung – sondern auch, dass seine Sklaverei vor allem das Produkt seiner Phantasie ist. Er findet sich unter der Hand des Griechen lediglich wieder am anderen Ende der Phantasie, deren Inszenierungscharakter er zwischenzeitlich, man könnte sagen, aktiv vergessen hat. Dieses Oszillieren zwischen Wissen und Vergessen, Innen und Außen der Phantasie ist konstitutiv für den Masochismus und zielt auf keine Erkenntnis; möglich ist stets nur eine zeitweilige Suspendierung des so genannten Realitätsprinzips und ein Blick in den Abgrund des Selbstverlustes.

Sollte dies sein Ziel gewesen sein, hat Severin mit seinen Phantasien die Umarmung der mit ‚tausend nährenden Brüsten‘ ausgestatteten Mutter Natur verfehlt. In der Alternative, die Venus zu Beginn der Novelle für die Kinder der Moderne ausspricht – „Ihr könnt mich nur bannen und verfluchen oder

euch selbst in bacchantischem Wahnsinn vor meinem Altar als Opfer schlachten.“<sup>351</sup> – hat er jedoch eine Lösung zwischen Begrenzung und Entgrenzung gefunden, die nicht mehr den Gesetzen der Meisterschaft folgt, sondern sich einem Spiel von entstehenden und vergehenden Bildern und Phantasien hingibt, das wenigstens in Teilen einer neuen nicht von einem Schöpfergott beherrschten Auffassung der Welt Rechnung trägt. Welche Formen dieses Spiel dabei im konkreten annimmt, wird der Gegenstand der beiden folgenden Kapitel sein.

---

<sup>351</sup> Sacher-Masoch, Venus im Pelz. 11.

## 5. Die gebildete Passion

Ich wurde jeden Tag wirrer, phantastischer und übersinnlicher. Und immer hatte ich ein schönes Weib im Kopfe, das mir von Zeit zu Zeit gleich einer Vision auf Rosen gebettet, von Amoretten umringt, zwischen meinen Lederbänden und Totenbeinen erschien, bald in olympischer Toilette, mit dem strengen Antlitz der gipsernen Venus, bald mit den üppigen braunen Flechten, den lachenden blauen Augen und in der rotsamtenen hermelinbesetzten Kazabaika meiner schönen Tante.<sup>352</sup>

Sacher-Masochs *Venus im Pelz* zeigt wie kaum ein anderer seiner Texte, in welchem Maße die Werke der Malerei zum bildenden und bildnerischem Material seiner übersinnlichen Helden werden. Die meisten der Novellen aus dem *Vermächtnis Kains* sind in den idyllisch verklärten Landschaften Westgaliziens angesiedelt. Einfache Bauern und kleine Landarbeiter erleiden hier ihr von der Natur auferlegtes Schicksal. Wenn Sacher-Masoch jedoch konkret die Verirrungen der Leidenschaft zum Thema macht, wechselt er das Register. Während Sacher-Masoch in den Novellen *Don Juan von Kolomea* und *Der Kapitulant* seine Helden ihre Geschichten von Ehebruch und Betrug noch in volkstümlichen Wirtshäusern oder am Lagerfeuer der galizischen Bauernwache erzählen lässt, erfordert das ‚widernatürliche‘ homoerotische Begehren in *Die Liebe des Plato* die kultivierte Welt nächtlicher Maskenbälle

---

<sup>352</sup> Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*. 42.

und heimliche Treffen in plüschigen Salons. In der *Venus im Pelz* verwirft der Protagonist schließlich explizit jegliche Naturverbundenheit. „Es ist langweilig zum Idyllenschreiben“ vermerkt Severin in seinem Tagebuch über die Abgeschiedenheit des kleinen Karpatenbades, in dem seine Passion ihren Ausgang nimmt, und er fährt fort: „Ich hätte hier Muße, eine Galerie von Gemälden zu liefern, ein Theater für eine ganze Saison mit neuen Stücken, ein Dutzend Virtuosen mit Konzerten, Trios und Duos zu versorgen.“<sup>353</sup>

Neben dem bereits untersuchten Erlebnis mit seiner strafenden Tante macht Severin eine frühe ästhetische Bildung für die Entstehung seiner übersinnlichen Leidenschaft verantwortlich.

Meine katonische Strenge, meine Scheu vor dem Weibe war eben nichts, als ein auf das Höchste getriebener Schönheitssinn; die Sinnlichkeit wurde in meiner Phantasie jetzt zu einer Art Kultur, und ich schwur mir, ihre heiligen Empfindungen ja nicht an ein gewöhnliches Wesen zu verschwenden, sondern für eine ideale Frau, womöglich für die Liebesgöttin selbst aufzusparen.<sup>354</sup>

Als Severin schließlich in Wanda von Durnajew seine Liebesgöttin gefunden zu haben meint, präsentiert sich diese selbst ein Wesen aus dem Reich der Kunst. „Ich war von der Wiege an mit Abgüssen antiker Bildwerke umgeben, ich las mit zehn Jahren den Gil Blas, mit zwölf die Pucelle. Wie andere in ihrer Kindheit den Däumling, Blaubart, Aschenbrödel, nannte ich Venus und Apollo, Herkules und Laokoon meine Freunde.“<sup>355</sup> Hartmut Böhme nimmt

<sup>353</sup> Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*. 18.

<sup>354</sup> *Ibid.* 42.

<sup>355</sup> *Ibid.* 28.

Äußerungen wie diese zum Anlass, den Masochismus bei Sacher-Masoch nicht als psychogenetisch oder triebdynamisch zu beschreiben, sondern als „Bibliotheks-Effekt“<sup>356</sup>, und er schließt:

Der ‚Masochismus‘ und sein Protagonist Severin sind ein Remake von Bildungsfetischisten, 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.<sup>357</sup>

Diese monokausale Erklärung verkürzt zumindest zum Teil. Das bildungsbürgerliche Kulturgut ist weniger als Ursache, sondern vielmehr als Betätigungs- und Wirkungsfeld des Masochismus zu verstehen. Es stellt sich für uns daher auch weniger die Frage, wie die Kunst in den Masochismus gelangt ist, sondern was mit ihr geschieht, wenn sie Teil der übersinnlichen Phantasie und der masochistischen Inszenierungsstrategie wird.

Teile der Forschung zu den Bildern in Sacher-Masochs Novellen finden ihren Zugang über psychoanalytische Theorien des Blicks. Im Zusammenhang mit den Modellen Jacques Lacans werden dabei die subjektkonstituierende Funktion und gleichzeitige Ambivalenz des Blickmoments betont.

„Subjektconstitution und der Wechselblick der Liebe, beide sind zutiefst masochistisch geprägt. Der verfehlte Versuch – *Schau mich an! Erkenne mich!*,

---

<sup>356</sup> Hartmut Böhme, "Bildung, Fetischismus und Vertraglichkeit in Leopold von Sacher-Masochs 'Venus im Pelz'," Leopold von Sacher-Masoch, eds. Spörk Ingrid and Alexandra Strohmaier (Graz: Literaturverlag Droschl, 2003). 11.

<sup>357</sup> Ibid. 13.

der im Verkennen endet.“<sup>358</sup> Um nicht den zahlreichen und in den Kulturwissenschaften häufig verkürzenden Anwendungen des Lacan'schen Modells eine weitere hinzuzufügen, wollen wir uns den Bildern in Sacher-Masochs Novellen zunächst einmal als dem nähern, was sie sind:  
Bildbeschreibungen in literarischen Texten:

Bilder in erzählerischem Kontext begegnen in der neuzeitlichen Literatur zu häufig, als daß man sie beim Lesen noch besonders beachtet. Sie gehören zum Milieu, zum Ort, auch zur Landschaft, zum Bewohner, zu seinen Interessen, seiner Gemütsbeschaffenheit und zu seiner Geschichte ebenso wie die Architektur und ihre städtische oder ländliche Umgebung. [...] Man sollte aber darauf achten, wann und warum in Erzählungen oder Romane Bilder erwähnt werden. Die Konventionen und Moden wechseln. Auch kann in einem Text irgendein Bild erwähnt werden, das zum Milieu oder den Vorstellungen, die man davon hatte, nicht passt und vom Leser als Fremdkörper auch wahrgenommen wurde. Die gedachten und miterzählten Bilder können signifikant sein.<sup>359</sup>

Bilder bedeuten. Sie bilden innerhalb der erzählenden Literatur ein eigenes Referenzsystem, das im Verhältnis zum Text entweder illustrierende oder kontrastive Bedeutung haben kann. Im Rahmen des Textes steht das Bild damit in einem grundsätzlich anderen Funktionszusammenhang als in seiner

---

<sup>358</sup> Gratzke, 76.

<sup>359</sup> Hans Holländer, "Literatur, Malerei und Graphik. Zu einer Beziehung zwischen Literatur und Malerei," Musik - Malerei - Photographie - Film, ed. Peter V. Zima (Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft, 1995). 144.



primärästhetischen Wahrnehmung, für die Günter Wolfahrt gerade eine  
 Absenz von Sprache als wesentlich bezeichnet. In seinem Modell zur  
 Kunstbetrachtung unterscheidet er drei Entwicklungsstufen: Ignoranz, *doxa*  
 (verstanden als falsche und auch als richtige Meinung) und *docta ignorantia*.  
 Während sowohl das bloß gefühlsmäßige Geschmacksurteil des Ignoranten  
 als auch die Anstrengung des sich in kontemplativer Anschauung des Bildes  
 ergehenden Ästheten ohne Sprache auskommen, bemerkt Wohlfahrt beim  
 gelehrten Kennertum der Philosophen eine „mitunter quälende Omnipräsenz  
 der Sprache“<sup>360</sup>, die den Betrachter von der ‚Wahrheit des Bildes‘ entferne.  
 Wenn hier nun im Folgenden von ‚Bildern‘ die Rede sein wird, dann im Sinne  
 einer sprachlichen Vermittlung im Rahmen der Literatur, die, wie Emil  
 Angehrn argumentiert, in deutlicher Differenz zu den betreffenden  
 Kunstwerken steht.<sup>361</sup> „Beschreiben ist Herstellung von Wirklichkeit.“<sup>362</sup> Das  
 gilt für die Beschreibungskunst der *Ekphrasis* und im Besonderen für die  
 literarische Anverwandlung von Bildern, die im Text mit einer spezifischen  
 Bedeutung versehen und so ein weiteres Mal geschaffen werden. Holländers  
 These von einer „Tendenz zur Verlebendigung und Vergegenwärtigung“<sup>363</sup> in  
 der Bildbeschreibung ist in den Novellen Sacher-Masochs exemplarisch  
 nachvollziehbar. Die begehrte Frau findet sich hier meist zunächst in einem  
 Werk der bildenden Kunst, zu dem dann eine Entsprechung im Leben gesucht  
 wird. Sacher-Masochs Bildbeschreibungen sind damit, wie wir im Folgenden

---

<sup>360</sup> Günter Wolfahrt, "Das Schweigen des Bildes," Was ist ein Bild, ed. Gottfried Boehm  
 (München: Fink, 1994). 170.

<sup>361</sup> Emil Angehrn, "Beschreibung zwischen Abbild und Schöpfung," Beschreibungskunst -  
 Kunstbeschreibung: Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart, eds. Gottfried Boehm and  
 Helmut Pfotenhauer (München: Wilhelm Fink, 1995). 67.

<sup>362</sup> *Ibid.* 72.

<sup>363</sup> Holländer. 143.

zeigen werden, zugleich Interpretation und buchstäbliche Erweckung bildnerischer Werke.

### 5.1 Von der Venus zur Madonna im Pelz

Weite Teile der Kritik zu Sacher-Masoch verstehen die Idealisierung der ‚grausamen Herrin‘ im Masochismus, als eine für das späte neunzehnte Jahrhundert symptomatische Degradierung der Frau. An prominentester Stelle steht hier Bram Dijkstras materialreiche Untersuchung *Idols of Perversity*<sup>364</sup>, in der die in der *Venus im Pelz* beschriebenen Gemälde in einen Zusammenhang mit dämonisierenden Frauendarstellungen in der Malerei des *fin de siècle* gestellt werden. Ziel der Ästhetisierung der Frau zum erotischen Monster und der damit verbundenen Unterwerfungsgeste des männlichen Betrachters sei es, tatsächliche Weiblichkeit auszulöschen und auf eine wenn auch mit Schrecken konsumierbare Form zu reduzieren. Dijkstras Untersuchung beschränkt sich ausschließlich auf die *Venus im Pelz* und hebt daher recht einseitig auf die ästhetizistische Dämonisierung der Frau ab. Tatsächlich lässt sich aber in den gemeinsam in einem Band veröffentlichten Novellen *Die Liebe des Plato*, *Venus im Pelz* und *Marzella* eine in Bildern nachzuvollziehende Entwicklung im Umgang mit dem ‚Problem‘ Frau ausmachen, die bisher in dieser Form übersehen wurde. In der inneren Entwicklungslogik der Novellen zur Liebe (von der Misere zum Ideal) kann die Transformation der Frau von einer bedrohlichen männerverschlingenden Dämonin zur familientauglichen Madonna auf der Ebene der Bildbezüge plausibel verfolgt werden.

---

<sup>364</sup> Dijkstra, *Idols of Perversity: fantasies of feminine evil in fin-de-siècle culture*.

In *Die Liebe des Plato* berichtet der junge Soldat Henryk in einer Reihe von Briefen an seine Mutter von den ungewöhnlichen Umständen seiner ersten Verliebtheit. Der junge Mann ist wegen seiner erklärten Frauenfeindlichkeit verschrien. Nachdem auch der Versuch seiner Kameraden, ihn zu einem Bordellabend zu überreden, scheitert, zeigt sich Henryk bei einem Zusammentreffen mit der schönen Adeligen Nadeschda schließlich doch für die weiblichen Reize empfänglich.

Eine schöne Frau ist das Entzückendste, was es für mich gibt, ich kann mich Tag und Nacht mit ihr beschäftigen, ich erzähle mir selbst Romane, deren Held ich, deren Heldin sie ist, sie taucht in meinen Träumen auf, aber ich denke nie daran, sie zu besitzen, ja ich habe die Erfahrung gemacht, dass ich nur zehn Worte mit ihr zu wechseln brauche, um – Eine schöne Frau ist wie ein Kunstwerk, z.B. ein Gemälde, das man nie berühren, ja dem man nicht einmal nahe kommen darf, wenn man den Zauber nicht schwinden sehen will.<sup>365</sup>

Die schöne Fremde muss, um ihren Zauber zu erhalten, für den jungen Schwärmer im Bereich des traumhaft Imaginären verbleiben. Zunächst scheint das ideale Medium dafür ein von ihm selbst geschaffener Roman, in dem er als Autor die Kontrolle über ihren Charakter und ihre Handlungen behält. Doch was, wenn die von ihm geschaffene Geliebte Widerworte gibt? Man braucht nur „zehn Worte mit ihr zu wechseln um –“: ein signifikanter Gedankenstrich, der auf die Unwägbarkeiten der sprachlichen Repräsentation hindeutet. Um seine Schöpfung in diesem Medium vollends kontrollieren zu

---

<sup>365</sup> Sacher-Masoch, *Die Liebe*, Bd. 2. 17-18.

können, müsste Henryk eine eigene Sprache finden, in der er allein die Herrschaft über den Signifikationsprozess hätte. Weiblichkeit bedeutet für ihn eine potentielle Störung innerhalb des symbolischen Feldes und muss deshalb aus seiner sprachlich vermittelten Weltwahrnehmung ausgeschlossen werden. Das Medium Bild erlaubt dagegen in seiner stummen Zweidimensionalität eine sichere Kontemplation und Anbetung aus der Distanz. Das Bild erzeugt Bewunderung und Schrecken. Die Frau wird dabei Symbol für eine undifferenzierte, für die phallisch organisierte Kultur bedrohliche Natur. Ausgeschlossen vom männlich dominierten sprachlichen Feld, muss sie als unberührbar in den Grenzen des gerahmten Bildes verbleiben. Die Oberfläche des Bildes selbst dient als Schirm, hinter dem Henryk den Abgrund des Weiblichen verortet.

Als Nadeschda die ‚Weiberfeindlichkeit‘ Henryks erkennt, entschließt sie sich zu einem ungewöhnlichen Schritt. Sie verkleidet sich als Mann und sucht in der Rolle ihres vermeintlichen Bruders Anatol die Freundschaft des Begehrten. Bei nächtlichen, heimlich verabredeten Treffen debattieren beide über die Kunst und Philosophie und werden zunehmend intimer. Henryk zeigt sich so begeistert von der neuen Freundschaft, dass er sich in Anlehnung an die einschlägigen Passagen aus dem *Symposion* fortan ‚Plato‘ nennt. Nadeschdas Maskerade funktioniert nur bedingt. Immer wieder droht sie sich durch ihr Verhalten zu verraten. Bei einem Gespräch über die Gemälde der großen italienischen Meister gesteht sie ihr Desinteresse an der bildenden Kunst: „Ich bin ehrlich genug einzugestehen, dass ich bei allen den berühmten Gemälden und Statuen wie bei den gefeierten Dichtungen nur Enttäuschung empfand. Man hört zu viel davon.“<sup>366</sup> Als Frau bleibt Nadeschda der

---

<sup>366</sup> Ibid. 96.

genießende Zugang zu den Bildwerken verschlossen. Sie kann höchstens selbst als Gegenstand in einem Bilder erscheinen, niemals jedoch auf Seiten des Produzenten oder Betrachters. Ihre Kunst ist nicht idealistisch vergeistigt, es fehlt ihr an Imaginationskraft, sie bedarf des trügerischen Spiels mit oberflächlichen und rein dekorativen Illusionen. Anatol/Nadeschda zeigt sich schließlich als Liebhaber des Theaters und des Balletts, zweier Künste, die hier den bildenden entgegengesetzt werden. „Meine Phantasie ist träge“, bemerkt er/sie im Gespräch mit Plato, „eine glänzende Ausstattung muß ihr Zuhilfe kommen, wenn ich etwas Illusion haben soll.“<sup>367</sup>

Weit entfernt davon, im Sinne eines *gender trouble* zu destabilisieren, verfestigt die Travestie Nadeschdas noch die schematischen Geschlechtszuschreibungen, durch die diese Novelle strukturiert ist. Die geistige Freundschaft, die Plato zu Anatol entwickelt, wird schließlich doch von Nadeschdas Unfähigkeit zur Sublimierung eingeholt. Als Anatol eines Abends einen Annäherungsversuch unternimmt, wird Plato für einen kurzen Moment schwach. Im letzten Moment entdeckt er die Maskerade, und so entgeht die Novelle der homosexuellen Konsequenz aus dem zuvor entwickelten Rollenspiel. Tief enttäuscht schreibt Plato nach seiner Entdeckung an die Mutter: „Ein Abgrund, den nichts mehr ausfüllen kann, liegt zwischen gestern und heute.“<sup>368</sup> Hinter dem schützenden Schirm des Bildes verbarg sich nicht nur eine ‚reale Frau‘; sondern der unüberbrückbare Abgrund eines sexuellen Begehrens, das Henryk durch seine Idealisierung abzuwehren versuchte.

---

<sup>367</sup> Ibid. 99.

<sup>368</sup> Ibid. 109.

Innerhalb der Entwicklungslogik des Novellenzyklus zur Liebe, stellt *Die Liebe des Plato* gegenüber der Idealnovelle *Marzella* ein frühes, noch defizitäres Stadium des menschlichen Reifungsprozesses dar. Henryks Versuch, die durch die Nadeschda repräsentierte Sinnlichkeit in der Schöpfung eines platonischen Männerbündnisses auszuschließen, scheitert an der zu einseitigen Privilegierung der Rationalisierung. Im Verhalten des Protagonisten der *Venus im Pelz* finden wir eine dazu komplementäre Haltung. Severin hat aus dem Scheitern Platos gelernt und verdrängt nicht länger die Sinnlichkeit der Frau, sondern bemüht sich diese in seine Bildphantasien mit einzuschließen. Während Henryk bloßer Betrachter des vergötterten Bildes bleibt, findet Severin selbst einen Platz innerhalb des visuellen Feldes. Als er mit seiner Geliebten den folgenreichen Vertrag eingeht, fällt sein Blick auf ein ungewöhnliches Deckengemälde:

Sie nahm den Vertrag und die Feder – ich blickte im Kampfe mit mir selbst einen Augenblick empor und jetzt erst fiel mir, wie auf vielen Gemälden italienischer und holländischer Schule, der durchaus unhistorische Charakter des Deckengemäldes auf, der demselben ein seltsames, für mich geradezu unheimliches Gepräge gab. Delilah, eine üppige Dame mit flammenden roten Haaren, 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.<sup>369</sup>

Die Frau ist in diesem Gemälde nicht länger die unberührbare Göttin der Schönheit, sondern ein grausam laszives, irdisches Wesen, die ihren Widersacher lustvoll für seinen Verrat büßen lässt. Das Gemälde selbst ähnelt in seiner Ästhetik den dekadent ästhetizistischen Bildern eines Gustave Moreau, in denen die Angst des Mannes vor dem unbekanntem Wesen Frau in die Gestalt eines verführerisch dämonischen Wesens gebannt ist.<sup>370</sup> Das Sujet, die Blendung Simsons, ruft Ängste vor Entmachtung und Kastration auf. Es ist die gefürchtete Rache einer Frau, die nicht länger Objekt des männlichen Blicks sein will. Innerhalb der Novelle markiert dieses Gemälde Beginn und Ende der vertraglich geregelten Unterwerfung Severins. Als er es das nächste Mal sieht, wird er von Wandas Liebhaber gepeitscht; ein Erlebnis, das – zumindest auf der Aussageebene des Textes – seine Heilung herbeiführt.

Mein Blick irrte im Zimmer umher und blieb an der Decke haften, wo Simson zu Delilas Füßen von den Philistern geblendet wird. Das Bild schien 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 zuletzt wohl oder übel von dem Weibe, das er liebt verraten, sie mag ein Tuchmieder tragen oder einen Zobelpelz.‘<sup>371</sup>

---

<sup>369</sup> Idem. Venus im Pelz, 88.

<sup>370</sup> Cf. Bram Dijkstra. 373-74

<sup>371</sup> Sacher-Masoch, Venus im Pelz. 135

Während Severin, wie Monika Treut nachweist<sup>372</sup>, in der ersten Begegnung mit dem Bild noch nicht in der Lage ist, sein eigenes blindes Ausgeliefertsein an die grausame Frau zu erkennen, versteht er es in diesem letzten Fall als Spiegel seiner Beziehung zu Wanda und als Allegorie für das Verhältnis der Geschlechter überhaupt. Die Blendung wird in Erkenntnis überführt, die bildliche Darstellung des eigenen Ausgeliefertseins dient damit letztlich seiner Überwindung. Wenn Severin hier mit seiner Folterin gleichermaßen ‚im Bilde‘ ist, dann um seine Kontrolle über seine Unterwerfung zumindest im visuellen Feld wieder herzustellen. Suzanne Stewart sieht hier die masochistische Phantasie in Analogie zu der Struktur des Voyeurismus/ Exhibitionismus. „[I]t will depend on the possibility or the promise that Severin can see himself being seen, on the condition that the passive phrase ‚I am tortured by Wanda‘ means ‚I can direct my own torture to the hand of Wanda‘.“<sup>373</sup> Das mythologische Gemälde soll der vermeintlich dämonischen Natur der Frau nicht lediglich ein konkret fassbares Gesicht geben, sondern auch Severins eigene Position innerhalb des Machtspiels veräußerlichen und so erfahrbar machen. Angesichts des faszinierten Schreckens, den viele der Sacher-Masoch’schen Helden vor allem Weiblichen empfinden, erscheint das Gemälde selbst wie eine harmlose Karikatur. Während sich Henryk in *Die Liebe des Plato* vor allem auf die ästhetische Distanz verlässt, die das auratische Kunstwerk umgibt, versucht Severin das, was gebannt werden soll, in das Motiv des Werks selbst hineinzutragen.

Bram Dijkstra untersucht diese Gemäldebeschreibung Sacher-Masochs im Kontext der zahlreichen Judith-und Salome-Darstellungen der Zeit und

---

<sup>372</sup> Monika Treut, Grausame Frau: zum Frauenbild bei de Sade und Sacher-Masoch (Basel, Frankfurt a. Main: Stroemfeld/ Roter Stern, 1984). 146-47.

<sup>373</sup> Stewart, 30.



sieht im Herzen dieser dämonisierenden Bilder auch einen unartikulierten Antisemitismus am Werk. Letztlich sei es der sich scheinbar unterwerfende Mann, der am Ende doch den Sieg davontrage und sich eine Welt schaffe, aus der das böse Weib durch den masochistischen Exorzismus verbannt sei.

Dijkstra schließt:

The deadly racist and sexist evolutionary dreams of turn-of-the-century culture fed the masochistic middle-class fantasy in which the godlike Greek, the Führer, the lordly executioner, leader of men, symbol of masculine power, at last moved by his assistant's marginalization, would kill the vampire, set his trusty servant free, and bring on the millennium of pure blood, evolving genes, and men who were men.<sup>374</sup>

Derartig grobe Vereinfachungen sind nicht nur kontraproduktiv, sondern in gewisser Weise derselben Logik verfallen, die Dijkstra kritisch zu hinterfragen sucht. Das hier entfaltete apokalyptische Szenario von Führern, Blutreinheit und tausendjährigem Reich bedient sich einer ähnlichen Identifikation des beschriebenen Gegenstandes mit dem ‚absoluten Bösen‘, die wir in den Darstellungen männerverschlingender Amazonen finden. Dijkstra unterschlägt nicht nur das philosemische Engagement Sacher-Masochs, eine genauere Lektüre der *Venus im Pelz* zeigt, dass die Bedingungen der masochistischen Bildproduktion literarisch reflektiert und gebrochen werden.

Als Severin während der Unterzeichnung des Vertrages zur Decke blickt, fällt ihm der „durchaus unhistorische Charakter“ des Gemäldes auf, das diesem für *ihn* ein „seltsames [...], geradezu unheimliches Gepräge“ gibt.

---

<sup>374</sup> Dijkstra, 401.

Das Bild erscheint dem jungen Mann an dieser Stelle nicht bloß unheimlich, weil er ahnt, dass sich hier sein künftiges Schicksal andeutet. Unhistorisch und zugleich unheimlich an dem Gemälde ist vor allem der Pelz, der Delilah so dürftig bekleidet. Er ist im Sinne Roland Barthes das *Punktum*, durch das Severin sich selbst im Gemälde wieder findet und es als seine eigene Schöpfung, als Teil seiner Phantasie und Inszenierung begreift. Der ganze Bilderzauber ist das Werk eines Dilettanten, der mit dem Pelz als Chiffre seiner erotischen Phantasie im Bild eine Spur seines unzureichend verarbeiteten Begehrens hinterlassen hat.<sup>375</sup>

Durch diese zusätzliche Reflektionsstufe wird aus der *Venus im Pelz* noch keine feministische Schrift, jedoch wird deutlich, dass es Sacher-Masoch hier nicht ausschließlich um eine Lösung für das ‚Problem‘ Frau geht. Vielmehr zeigt er einen jungen Mann, der in seinen Phantasien gefangen ist und der versucht, dieser Herr zu werden. Die zweifelhafte ‚Heilung‘ Severins am Ende der Novelle zeigt, dass er an diesem Versuch scheitert. Wenn er nun plötzlich als sadistischer Herr seine Haushälterin prügelt, hat er zwar bestimmte Rollen innerhalb der Phantasie vertauscht, überwunden hat er sie jedoch nicht.

Diese distanzierte Reflektion über den Ursprung der angsteinflößenden Herrin in der Phantasie Severins ist integraler Bestandteil der Sacher-Masochistischen Ästhetik und kann deshalb nicht ausschließlich auf eine misogynie Dämonisierung der Frau verkürzt werden. Die ‚grausame Frau‘ in Severins Phantasie ist sicher kein emanzipatorisches Modell für die am Ende des neunzehnten Jahrhunderts immer noch unter skandalösen Benachteiligungen leidende Frau. Wanda entzieht sich jedoch in der Novelle

---

<sup>375</sup> Vergleiche dazu die Diskussion zum Dilettantismus im vorangegangenen Kapitel

am Ende ihrer Funktionalisierung für das masochistische Spiel und deutet so zumindest auf die Differenz zwischen dem Konstrukt männlicher Ängste und einem „weiblichen Materialismus, [der] auch wenn er am Ende mühsam abgewendet wird, faszinierend als zentrales Motiv herausfordert“<sup>376</sup>.

Als aus feministischer Perspektive viel problematischer erweist die Lösung des Geschlechterkonflikts, die Sacher-Masoch in der ‚Idealnovelle‘ *Marzella* anbietet. „Das Märchen vom Glück“, so der nicht unironische Untertitel der Erzählung, basiert auf der zunächst viel versprechende Prämisse, dass die Frau dem Mann erst gleichberechtigt sein muss, um ihm eine wirkliche Partnerin sein zu können. Der Weg zur Erfüllung dieses Ideals sieht jedoch einen Bildungsweg vor, bei dem die Frau wieder lediglich Gegenstand männlicher Phantasien wird.

Der Protagonist der Novelle, Graf Alexander Komarow, ist das genaue Gegenstück zum übersinnlichen Severin: „Nur die Phantasie hatte keine Macht über ihn. Dies machte ihn so sicher, so fest.“<sup>377</sup> Nach jahrelangen Reisen um die Welt – in deren rückblickender Beschreibung programmatisch noch einmal die unterschiedlichen Entwicklungsstadien der Liebe nachvollzogen werden<sup>378</sup> – hat er schließlich sein Frauenideal gefunden.

[I]ch verlange mir nichts von all den pikanten Reizen unserer gebildeten Frauen, welche so rasch zum Farbentöpfchen und Rosshaar greifen müssen; ich will ein Weib von jener plastischen, dauerhaften

---

<sup>376</sup> Treut, 192.

<sup>377</sup> Sacher-Masoch, *Die Liebe*. Bd. 2. 396.

<sup>378</sup> „Ein Don Juan, wie ich ein Menschenfeind bin. [...] Ich wiederhole Dir, ich habe das Weib kennen gelernt. Ich habe geliebt und wurde geliebt, ich war Sklave und habe meine Odaliskinnen gehabt, ich habe viel gelitten und Andere durch mich.“ Ibid. 398. Auch hier finden wir in den ‚Odaliskinnen‘ einen Verweis auf die Malerei. Begehren wir also stets als durch Bilder vermitteltes beschrieben.

Schönheit, wie wir sie auf den Bildern der venetianischen Schule oder bei unseren Bäuerinnen finden; ein Weib, das nicht nach dem ersten Kinde lungensüchtig, sondern nach jedem neuen Kinde gesünder und schöner wird. [...] Sie muss auch gescheidt sein. Versteh' mich wohl, ja nicht geistreich, sondern klug, verständig; nicht sentimental, sondern guten Herzens, und sie muss *arbeiten* können und *Ehrgefühl* haben wie ein Mann.<sup>379</sup>

Wieder dienen Bilder als Referenzpunkt für das Ideal. Diesmal sind es die Gemälde der venezianischen Schule, die als Musterbeispiel für eine ursprüngliche Weiblichkeit eintreten. Die Doppelbödigkeit dieser Idealisierung wird deutlich, wenn man bedenkt, dass es sich bei den Modellen dieser Bilder meist um genau die Damen der höheren Gesellschaft handelt, die Komarow hier als zu gekünstelt ablehnt. Seine Idealfrau ist gleichzeitig leidenschaftliche Geliebte, treusorgende Mutter, einem Manne gleichwertige Arbeitskraft und anregende Gesprächspartnerin. All dies ist mit den von ihrer Eitelkeit befangenen Frauen der Gesellschaft nicht zu erreichen. In einer Linie mit Schopenhauer argumentiert Komarow, dass erst physische Schwäche und gesellschaftliche Benachteiligung die Frau zu List und Heimtücke hat greifen lassen.<sup>380</sup> Die verbildete Frau ist damit für ein besseres Zusammenleben der Geschlechter für immer verdorben. „[S]o wie [sie] jetzt erzogen ist, bleibt

---

<sup>379</sup> Ibid. 403-04

<sup>380</sup> „Daß das Weib das Bedürfnis nach Unterordnung hat, ist ebenso wahr, als dass der Sklave ein Bedürfnis nach der Peitsche hat. Im Gegentheil werden Beide, da sie ihren Trieb nach Freiheit bei ihrer physischen Schwäche nicht durchsetzen können, zu allen Mitteln der List greifen, und wir sehen auf diese Weise ebenso Sklaven über ihre Herren eine unglaubliche Macht gewinnen, wie das Weib zur Despotin des Mannes werden, den es wie seinen Sklaven grausam mit Füßen tritt.“ S. 466. Cf. Arthur Schopenhauer, "Ueber die Weiber," Parerga und Paralipomena, vol. II (Zürich: Haffmanns, 1988). An dieser Stelle mischt sich bei Sacher-Masoch die Angst des Mannes vor der Unberechenbarkeit der Frau mit der kolonialen Angst vor der Rache der entrechteten Sklaven. Vergleiche dazu: John Noyes. *Mastery*, 105-39.

beinahe nichts übrig, als [sie] zu unserer Magd zu machen.“<sup>381</sup> Hoffnung besteht nur noch in den natürlich gebliebenen Mädchen auf dem Lande. Sie sind noch „ein ganz unbeschriebenes Blatt“<sup>382</sup> und so der bildnerischen Erziehung durch den Mann zugänglich.

Diese Analogisierung von Frau und Kunstwerk ist, wie Gerhard Neumann zeigt, durchaus zeittypisch für das 19. Jahrhundert: „Erziehung der Materie zur Kultur, die im Akt der Bildung als Belebung sich ereignet und das Naturwesen der Statue durch ‚artifizielle‘ Pädagogik zum Kulturwesen macht: zu einer lebendigen Frau.“<sup>383</sup> Die Erziehung wird nun buchstäblich zu einer Bildung. Als der Graf in Marzella ein junges Mädchen findet, das seinen Vorstellungen voll zu entsprechen scheint, zieht er zu ihrer Beschreibung wieder ein ästhetisches Vorbild heran. „’Erinnert Sie dich nicht an die Fornarina, an das Bild, das Raphael von ihr gemalt?’ fragte der Graf in französischer Sprache, ohne das Auge von ihr zu wenden.“<sup>384</sup> Die kultivierte französische Sprache, wie auch das kunsthistorische Referenzsystem bleiben den beiden das Mädchen betrachtenden Männern vorbehalten, sie selbst ist nur ästhetisches Objekt. Dass Raphaels Fornarina nicht unbedingt als eine Allegorie unschuldiger Tugend verstanden werden kann, zeigt beispielsweise ein Gemälde Ingres’, auf dem der italienische Meister in enger Umarmung mit der schönen Bäckerin vor ihrem Portrait zu sehen ist. Die scheinbare Unschuld wird hier also bereits subtil erotisch unterlaufen.

---

<sup>381</sup> Sacher-Masoch. Die Liebe. Bd. 2. 405.

<sup>382</sup> Ibid.

<sup>383</sup> Gerhard Neumann, "Pygmalion. Metamorphosen des Mythos," Pygmalion: die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur, eds. Mathias Mayer and Gerhard Neumann (Freiburg i. Breisg.: Rombach, 1997). 17.

<sup>384</sup> Sacher-Masoch, Die Liebe. Bd. 2. 413.

Marzellas Entwicklung wird in der Novelle durch eine Abfolge von Bildern markiert und so wird der Vergleich mit Fornarina beim nächsten Treffen der beiden Männer wieder verworfen.

[W]ie konnte ich diese geistige Schönheit nur einen Augenblick mit jener der Fornarina vergleichen! Nur das Halbdunkel entschuldigt mich. Sie führt mir heute ein ganz anderes Bild vor die Seele, in dem die ganze Heiligkeit einer edlen, reinen, weiblichen Natur so wunderbar zum Ausdruck gelangt, die ‚Sybilla Sami‘ des Guercino.<sup>385</sup>

Das Bild der lüsternen Fornarina ist nun der Darstellung einer züchtigeren Sybille gewichen. Tatsächlich vollzieht sich – wenigstens in der Wahrnehmung der beiden Männer – auch bei Marzella eine bezeichnende Metamorphose. Wenige Wochen nach der oben zitierten Begegnung erblickt der Erzähler eine Reproduktion des erwähnten Gemäldes auf dem Schreibtisch seines Freundes. Nach eingehender Betrachtung bemerkt er eine große Ähnlichkeit zwischen dem Bild und der jungen Geliebten Komarows.

‚O! wenn du erst das Original kennen würdest!‘ rief der Graf, ‚wenn Marzella ihr grünes Kopftuch gleich einem Turban um den Kopf geschlungen hat, so dass nur zu beiden Seiten die leichten Wellen ihres hellbraunen Haars über die Schläfen herabfließen und sie hört mir aufmerksam zu, die Hände vor sich übereinander gelegt, den Kopf

---

<sup>385</sup> Ibid. 429.

nach rechts geneigt und den Blick erhoben – dann meine ich, die schöne Sybilla leibhaftig vor mir zu sehen ...’<sup>386</sup>

Das Verhältnis zwischen idealem Vorbild und der nach diesem gebildeten Frau erfährt an hier Stelle eine bezeichnende Destabilisierung. Die Übertragung der gemalten Darstellung auf das ‚unbeschriebene Blatt‘ Marzella ist so vollständig vollzogen, dass Komarow seine Geliebte nun selbst für das Original, den Referenten für Guercinos Gemälde hält. Hier zeigt sich nun der tatsächliche Hintergrund des scheinbar liberalen Erziehungsprogramms. Es geht keinesfalls darum, Marzella zu einem dem Mann gleichwertigen Subjekt zu erziehen, sondern um ihre faktische Auslöschung und Ersetzung durch ein ästhetisches Idealbild. Ihre unterwürfige Haltung und die gefalteten Hände können deshalb auch nur eine leere Pose, ein Körpersymptom ohne affektiven Bezug bleiben. Marzella ist, wie Georg Leisten bemerkt<sup>387</sup>, ähnlich wie Hoffmanns Olympia, bloß eine Art Automat, dessen gelegentliche Laute durch den Verliebten als Äußerung eines lebendigen Gegenüber verstanden werden. Aber auch dieser Vergleich trägt nur bedingt. Marzella ist keine Maschine, sondern ein Mensch aus Fleisch und Blut.

Das ‚Märchen vom Glück‘ ist alles andere als die Überwindung der ästhetischen Verkennung, wie wir sie bei Henryk und Severin beschrieben haben. Vielmehr ist hier der Sieg über die Realität völlig geglückt, indem diese nun völlig durch das Idealbild ersetzt wurde. Entgegen ihrem expliziten

---

<sup>386</sup> Ibid. 434.

<sup>387</sup> Dies bemerkt unter anderen auch Georg Leisten, "Bildnisbegegnung-Fetischismus-Schrift: Leopold von Sacher-Masochs Novelle Venus im Pelz," Behext von Bildern? Ursachen, Funktionen und Perspektiven der textuellen Faszination durch Bilder, eds. Heinz J. Drügh and Maria Moog-Grünwald (2001). 108.

Anspruch werden in Sacher-Masochs ‚Idealnovelle‘ Phantasie und Realität keinesfalls miteinander versöhnt, vielmehr gelingt Komarow das, was Henryk nicht vermochte: Die vollständige Bannung des Weiblichen in ein Objekt des männlichen Blicks.

„[M]an nennt sie eigensinnig, doch sie widerspricht nie, aber freilich stimmt sie auch nicht bei.“<sup>388</sup> Dieser widersinnige Kommentar deutet auf das Dilemma, in dem sich Komarow in seiner Liebe zu Marzella befindet. Sie ist einzig und allein sein Geschöpf. Damit die narzisstische Projektion auf Dauer als befriedigendes Liebesmodell funktionieren kann, muss er aber die Illusion aufrechterhalten, es mit einem autonomen Anderen zu tun zu haben. Nur deshalb verfügt Marzella, freilich auch dies nur in erträglichen Maßen, über einen Eigenwillen.

Das Problem der triebhaften Sexualität wird in *Marzella* durch eine Synthese der in den beiden vorangegangenen Novellen wirksam gewordenen Strategien gelöst. Weder platonischer Verzicht noch erotische Ausschweifung führen aus dem Jammertal menschlicher Existenz, sondern nur eine richtig dosierte Mischung aus beidem, verkörpert in einer Frau, die „bei Tag die schönste und klügste der Sybillen ist und bei Nacht eine Venus.“<sup>389</sup> Die bildliche Darstellung der Venus ist durch Severin bereits geleistet worden. Hier war die pelzgewandete Despotin, zu deren Füßen ihr verliebter Sklave liegt, Sinnbild für die naturgegebene Grausamkeit des weiblichen Geschlechts. In *Marzella* wird nun das Gegenbild zum dämonischen Weib geliefert. Nachdem ihm Marzella ein erstes Kind geboren hat, beobachtet Komarow eines Abends eine ihn anrührende Szene.

---

<sup>388</sup> Sacher-Masoch, *Die Liebe*. Bd. 2. 438.

<sup>389</sup> *Ibid.* 502.



[I]ch sah, wie es [das Kind] im Hemdchen auf dem Stuhle stand und lächelte und mit den Händchen und Füßchen schlug – und meine Frau kniete vor dem Kinde, die Hände in ihren Schoß gefaltet und blickte zu dem Kind empor und auf ihrem Antlitz lag es wie Verklärung. Da mit einemale, verstand ich die Madonna des Correggi, die ihr Kind anbetet, und dies wunderbare Bild wurde mir fortan zum reinsten Symbol der Menschlichkeit.<sup>390</sup>

Heilige und sinnliches Weib, die beiden archetypischen Frauenideale Sacher-Masochs, werden nun in einer Person vereint und am Schluss der Novelle in einem Gemälde fixiert. Dabei werden zwei Bilder – das der grausamen Venus und die hier beschriebene Madonnenidylle – übereinander gelagert. Nicht zufällig ist es Severin, der zu Besuch bei dem glücklichen Paar das Bild enthüllt und hier eine Lektion erhält.

Severin stieß vor Überraschung einen Schrei aus. Das Bild war aber auch eigentümlich genug. An einem Kamin, in dem ein freundliches Feuer lodert, hat sich Marzella in einem Samtstuhl niedergelassen, und sie hat ihre fürstliche Zobeljacke geöffnet, um ihrem jüngsten Kind die Brust zu reichen, während die andern sie mit staunender Andacht umgeben, und ihr Mann halb kniend zu ihren Füßen liegt und mit einer Art Anbetung zu ihr emporsieht. Vor ihr auf dem Teppich liegen eine

---

<sup>390</sup> Ibid. 503.

Spindel und eine weiße Katze, welche ihre kleinen weißen Kätzchen säugt.<sup>391</sup>

Aus der ‚Venus im Pelz‘ ist nun, wie Severin selbst bemerkt, eine ‚Madonna im Pelz‘ geworden. Gegenüber den Gemälden aus der vorausgegangen Novelle sind einige signifikante Personen und Requisiten hinzugekommen. Der Pelz bleibt Chiffre für die Nähe der Frau zu animalischer Triebhaftigkeit, nur bezeichnet er eben nicht mehr lediglich eine den Mann unterwerfenden Sinnlichkeit, sondern, wie die Allegorie der im Vordergrund liegende Katze zeigt, einen als natürlich verstandenen Mutterinstinkt. Dennoch bleibt das Bild ambivalent. Das durch die viel versprechend geöffnete Pelzjacke angeregte erotische Begehren des Betrachters wird durch das an der Mutterbrust trinkende Kind aufgehalten. Für es, nicht für ihn, hat Marzella sich halb entblößt. Als Mutter, umringt von ihren Kindern, ist sie für den Mann nun gezähmt und ungefährlich. Seine Anbetung hat nicht mehr ihre Verführungskunst zum Gegenstand, sondern ihre reproduktive Funktion.

Komarow hat Marzella schließlich zur Überfrau männlicher Träume herangebildet. Heilige Mutter und sinnliche Geliebte in einem, versorgt sie nicht nur Haus, Hof und Kinder, sondern ist – anders als noch in *Don Juan von Kolomea* – auch eine intellektuell anregende Gesprächspartnerin und den erotischen Bedürfnissen ihres Mannes ergeben. Es ist bezeichnend, dass das Märchen vom Glück in einem Gemälde endet. „Die moderne Göttin der Liebe und Ehe“<sup>392</sup> wirkt deshalb so stark schematisch, weil Sacher-Masoch in der Anlage ihrer Figur lediglich Bilder gegensätzlicher Frauenideale

---

<sup>391</sup> Ibid. 547.

<sup>392</sup> Ibid. 547.

zusammengeführt hat. Die bloße Synthese der Bilder erzeugt aber noch kein Wesen aus Fleisch und Blut. Marzella bleibt leblos, eine Art ‚Braut Frankensteins‘, zusammengeschnitten aus unterschiedlichen vorgefertigten Bildwerken italienischer Malerei. Die gezwungene Aufhebung der in Konflikt stehenden Elemente fällt dabei wesentlich hinter die Verfahren in der *Venus im Pelz* zurück. Während dort die Differenz zwischen Idealbild und Frau in reflektierter Weise geöffnet bleibt, geht Marzella von Beginn der Erzählung an völlig in dem ihr zugeordneten Bild auf. Erst hier ist zur Gänze vollzogen, was Stewart über die Wirkung der Bilder in *Venus im Pelz* bemerkt hat: „Sacher-Masoch’s goal is to fix these images in time, to freeze them into an immobile, albeit always unstable construct, and thereby render unto them their redemptive power.“<sup>393</sup>

## 5.2 Formen der Bildaneignung

Die feministische Kritik an dem idealisierenden und gleichzeitig dämonisierenden Gebrauch des Bildes ‚Frau‘ in den Novellen Sacher-Masochs hat in überzeugender Weise gezeigt, in welchem Maß in der masochistische Phantasie der männliche Betrachter, definierten ‚symbolischen‘ Frau die ‚reale‘ Frau hinter dem Bild annulliert. Teilweise aus dem Blick geraten ist dabei jedoch die komplexe Funktionalisierung der Kunst an sich, die wenigstens in der *Venus im Pelz* die Phantasie des Protagonisten bestimmt. Hartmut Böhme sieht Sacher-Masochs Novelle an der Schwelle zwischen dem „Goethe’schen Dilettantismus und dem Ästhetizismus Paul Bourget’s; aber er

---

<sup>393</sup> Stewart, 12.

ist auch mehr als das.<sup>394</sup> Dieses ‚mehr‘, die spezifische und originelle Aneignung der Kunstwerke, soll im Folgenden näher beleuchtet werden.

Severins ästhetische Welt ist, wie wir bereits gezeigt haben, nicht die eines originär schaffenden künstlerischen Genies, sondern das Reich eines selbsterklärten Dilettanten. Sacher-Masochs Protagonisten begnügen sich mit Kopien und den ersten technisch erzeugten Reproduktionen kanonisierter Bildungsgüter.<sup>395</sup> „Welch ein Zufall!“, bemerkt Severin, nachdem er bereits einen ersten Blick auf seine schöne Nachbarin Wanda erhaschen konnte, „ein Jude, der mit Photographien handelt, spielt mir das Bild meines Ideals in die Hände, es ist ein kleines Blatt, die ‚Venus mit dem Spiegel‘ von Tizian, welch ein Weib! Ich will ein Gedicht machen. Nein! Ich nehme das Blatt und schreibe darauf: ‚Venus im Pelz‘“.<sup>396</sup> Das Originalbild war zur Zeit der Abfassung der *Venus im Pelz* in der Eremitage in Sankt Petersburg ausgestellt,<sup>397</sup> Severin behauptet jedoch, dass Bild sei in der Dresdner Galerie<sup>398</sup> zu finden, und auch bei seinen Kritikern gibt es einige Unstimmigkeiten über die Lokalisierung des Originals. So bemerkt beispielsweise Böhme den Fehler Severins, verortet das Bild jedoch in der National Gallery in Washington<sup>399</sup>, wohin es aber erst 1937 gekommen ist. Für die Funktion des Tiziangemäldes in der Novelle scheinen diese kunsthistorischen Rekonstruktionen zunächst unbedeutend, gerade der Lapsus Severins ist jedoch symptomatisch für die Entwertung des Originals in einer masochistischen Aneignung der Kunst, in der das ursprüngliche Werk und der es umgebende Kontext keine Rolle mehr spielen.

---

<sup>394</sup> Böhme, 12.

<sup>395</sup> Die vielzitierten Überlegungen Walter Benjamins zu diesem Thema werden hier als bekannt vorausgesetzt.

<sup>396</sup> Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*. 20.

<sup>397</sup> Cf. Filippo Pedrocchi, *Tizian* (München: Hirmer, 2000). 261.

<sup>398</sup> Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*. 15.

<sup>399</sup> Böhme, 37 n.

Das verkleinernde Format und die den reproduktiven Möglichkeiten der Zeit entsprechende schlechte Qualität der Photographie beeinträchtigt Severins Kunstgenuss in keiner Weise, sie werden nicht einmal erwähnt. Im Gegenteil: das massenhaft reproduzierbare Bild ermöglicht erst, was bei einem Original als Zerstörung oder Schändung empfunden würde: Severin beschriftet das Bild, benennt es um und gibt ihm durch ein daraufgeschriebenes Gedicht<sup>400</sup> seine eigene höchst idiosynkratische Deutung. Georg Leisten versteht die Beschriftung als charakteristisch für den masochistischen Fetischismus, den er mit Deleuze als „Modell künstlerischen Abbildens und poetischer Deutungsverschiebung“<sup>401</sup> versteht. Das Hinzufügen von Schrift auf das Bild interpretiert er dabei in Analogie zu der fetischistischen Einkleidungen Wandas mit Pelzen und anderen Insignien der Macht.<sup>402</sup> Severin überführt das Bild in seinen eigenen Bereich privater Phantasien, indem er es mit seiner Handschrift versieht.

Ausführlich ausgearbeitet finden wir diese Form der Aneignung durch Schrift in Sacher-Masochs Novelle *Das Testament*. In einer für den Verlauf der bereits im vorangegangenen Kapitel erwähnten Novelle unwesentlichen Episode<sup>403</sup> besucht der Erzähler einen bildungsbeflissenen und mittellosen Pfarrer aus der Nachbarschaft. Der älteste Sohn des Hauses ist eben von einer langen Reise zurückgekehrt und hat seinem Vater ein lange gewünschtes

---

<sup>400</sup> „An Amor!/ Erlagen ist das Flügelpaar,/ Die Pfeile, die sind Krallen,/ Die Hörnchen verbirgt der Kranz,/ Er ist ohn' allen Zweifel,/ Wie alle Götter Griechenlands,/ Auch ein verkappter Teufel.“ Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*. 20.

<sup>401</sup> Leisten, 111.

<sup>402</sup> „Über die visuelle Energie der Signifikanzen Pelz und Marmor werden durchgängig Farbkontraste hergestellt, die an das ‚Schwarz auf Weiß‘ des Geschriebenen erinnern. Die statuarische Frau, mit *den dunklen Zobelfellen drapiert* (21), ist der zeichentragende Leib, der *dunkle Pelz*, der von den *marmornen Schultern* herabfließt (23), allegorisiert die Bewegungslinien des Tintenstroms.“ Ibid. 112.

<sup>403</sup> Vermutlich hat Sacher-Masoch die Skizze in einem anderen Zusammenhang geschrieben und später hinzugefügt.

naturkundliches Buch mitgebracht. Tief gerührt ruft dieser aus: „Du hast mir lange gefehlt, [...] nun aber bist du mein, mein Juwel, mein theures einziges Buch!“<sup>404</sup> Angeregt durch diese Rede, verlangen die Anwesenden die streng verschlossen gehaltene Bibliothek des Hausherrn zu sehen. Offenkundig peinlich berührt, weigert sich der Pfarrer zunächst die Tür zu seinem Allerheiligsten zu öffnen, doch seine Frau findet den Schlüssel. „Der würdige Pfarrer bebte, aber seine Tyrannin gebot und so gehorchte er seufzend und sperrte das geheimnisvolle Zimmer, vor dem sonst der Engel mit dem feurigen Schwert Wache zu halten schien, auf.“<sup>405</sup>

„Was schämst Du Dich denn“, sprach Frau Sophronia voll Majestät, „es ist nur eine Ehre für Dich,“ Ich nahm einen Band aus der Reihe, schlug den Deckel auf und sah zu meiner Überraschung einen schön geschriebenen Titel: Geschichte der Zivilisation in England von H. Th. Buckle. Ich blätterte in dem Band und sah, dass alles Handschrift war, ebenso ein zweiter, dritter und zehnter Band, den ich besah.<sup>406</sup>

Tatsächlich hat der brave Privatgelehrte die mehreren tausend Bände aus seiner Privatsammlung, aus Geldmangel wie er sagt, eigenhändig aus Exemplaren der öffentlichen Leihbibliothek abgeschrieben. Die spannungsreiche Vorgabe zu dieser Enthüllung lässt den Leser in dem kleinen Paradies des Pfarrers ein kompromittierendes Geheimnis vermuten, stattdessen finden wir hier nur eine Reihe von sorgfältig angefertigten Kopien. Es ist signifikant, dass der Pfarrer durch seine Frau – eine ‚Tyrannin‘, wie der

---

<sup>404</sup> Sacher-Masoch, *Eigenthum*. 235.

<sup>405</sup> *Ibid.*

<sup>406</sup> *Ibid.* 236.

Erzähler sie nennt – zu diesem Schritt gedrängt wird. Sie hält den Schlüssel einer bildungsbürgerlichen Passion, die Böhme für konstitutiv für den Masochismus hält. Er bezeichnet letzteren als „pervertierte Schwester klassischer Bildung“ und meint damit eine „eklektizistische Mixtur aus Bibliothek und Kunstkammer“<sup>407</sup>, aus der Severin seine erotische Phantasiewelt kreiert. Vordergründig kopiert der arme Pfarrer aus Geldmangel, seine Scham und die Strenge, mit der seine Frau sein Geheimnis vor versammelter Runde enthüllt, lassen das Kopieren jedoch als etwas Unanständiges, moralisch Zweifelhafte und als eine einem Mann Gottes nicht Zustehendes erscheinen.

Wie allergisch noch hundert Jahre nach Sacher-Masoch eine konservativ bürgerliche Kultur auf die Kopie und die damit einhergehenden Entwertung des Originals reagiert, zeigt die Einführung, die Chasseguet-Smirgel zu ihrer psychoanalytischen Untersuchung über Kreativität und Perversion liefert.

I happen to live in a country, in a town and at a time where false values – aesthetic and intellectual as well as ethical – seem to be gratified with admiration and success at the expense of ‚true‘ values. [...] So while I was first interested in what differentiates the ‚true‘ from the ‚false‘, and why the false is so popular, I soon came to the conclusion that the pervert was the ‚prototype‘ of those who go in for falsity. For this reason I became interested in perversions and in perverts, those beings who have the quite enviable faculty of creating an artful universe.<sup>408</sup>

---

<sup>407</sup> Böhme, 12.

<sup>408</sup> Chasseguet-Smirgel, 66.

Die Hauptargumentationslinie der von den intellektuellen und ästhetischen Produkten der Postmoderne offenbar alles andere als begeisterten Psychoanalytikerin folgt im Wesentlichen der Annahme, dass ‚echte‘ Kunst nur auf dem Weg einer gelungenen Sublimierung geschaffen werden kann. Während das ‚echte‘ Werk nur in Übereinstimmung mit natürlichen Kausalitätsprinzipien<sup>409</sup> entstehen könne, stelle das ‚falsche‘ Kunstwerk ein illusionäres Produkt dar, in dem ein in Teilen der Psychoanalyse wesentliches Gesetz verworfen werde. „The work thus created will often represent a phallus superior to the father’s genital penis. Indeed, it can only be a make-believe because of the faulty introjection of the paternal attributes. It is a question of making the Ego and the Ego-Ideal coincide by circumventing the process of sublimation which, as we shall see, implies the identification with the father.”<sup>410</sup> Die Rede von dem väterlichen Prinzip im Zusammenhang mit falscher und echter Kunst erweitert unsere Diskussion um Dilettantismus und Meisterschaft aus dem letzten Kapitel. Die Vorstellung des Originals ist abhängig von einem Subjekt und damit von einem Autorenbegriff, der seinerseits historisch gebunden ist.<sup>411</sup> Gabriele Brandstetter vermerkt hierzu: „Erst die Fixierung auf das ‚Original‘ als Modus der Repräsentation singulärer

---

<sup>409</sup> Ibid. 68.

<sup>410</sup> Ibid. 70.

<sup>411</sup> Das Bewusstsein über die Notwendigkeit einer solchen Historisierung finden wir bereits bei Erwin Panofsky in einer Diskussion um die Echtheit einiger Michelangelo zugeschriebenen Handzeichnungen. Er bemerkt hierzu „dass noch um 1515 das Gefühl für den spezifischen Eigenhändigkeitswert einer Handzeichnung in Italien noch unausgebildet war. Erst wesentlich später – zu derselben Zeit, in der auf allen Kulturgebieten, insonderheit auch auf dem Religiösen, ein starker nordischer Einfluß, oder zum mindesten ein starker Hang zu einem dem nordischen Subjektivismus verwandten individuellen Subjektivismus sich geltend macht – tritt es und in vollkommener Stärke entgegen.“ Erwin Panofsky, "Kopie oder Fälschung? Ein Beitrag zur Kritik einiger Zeichnungen aus der Werkstatt Micheangelos," Erwin Panofsky: Deutschsprachige Aufsätze, ed. Karen Michels (Berlin: Akademie Verlag, 1998). 623.



kreativer Subjektivität konstituiert gleichzeitig die Kategorie der ‚Fälschung‘ und zwar ihre Inkriminierung als Täuschung und Raub.“<sup>412</sup> Der Kunstfälscher destabilisiert diese fixierte Beziehung zwischen schöpferischem Subjekt und seinem Ausdruck in einem originalen Kunstwerk. In dem Moment, in dem die Echtheit des Werks zweifelhaft wird, gerät auch der Status des Subjekts als Referent dieses Repräsentationssystems in Zweifel. Die apokalyptischen Visionen der Kritiker postmoderner Simulakren beschreiben in der ‚Agonie des Realen‘ den Verlust eines verlässlichen Referenzsystems, das Ordnung und Stabilität einer Kultur sichern soll. In der fortschreitenden Entwicklung reproduktionstechnischer Verfahren, so die Argumentation, verschwindet das Original als Bezugspunkt in der Masse seiner identischen Vervielfältigungen. Die konstatierte Verneinung der väterlichen Phallus und die Umgehung der Sublimierung als notwendige Voraussetzung schöpferischer Prozesse entsprechen in Teilen der Struktur des Fetischismus, einem Begriff, der sich auch auf den marktwirtschaftlichen Handel mit originalen Kunstwerken übertragen lässt und für unseren Kontext einer genaueren Differenzierung bedarf. Entgegen dem postmodernen Mantra von der Entwertung des Originals, ist gerade dieses im gegenwärtigen Kunsttourismus zum Gegenstand fetischistischer Bewunderung geworden.<sup>413</sup> So fragt Óscar Tusquets Blanco in diesem Zusammenhang:

Kann ich nicht in viel höherem Maße das Talent Leonardos schätzen,  
wenn ich mir in Ruhe eine gute Kopie der Gioconda ansehe, in realer

---

<sup>412</sup> Gabriele Brandstetter, "Fälschung wie ist, unverfälscht' Über Models, Mimikry und Fake," Mimesis und Simulation, eds. Andreas Kablitz and Gerhard Neumann (Freiburg i. Breisg.: Rombach, 1998). 421.

<sup>413</sup> „Das Original wird zur Ikone, mehr noch – im Zuge der Vermarktung des ‚Echten‘, des ‚Limitierten‘ zum Fetisch.“ Ibid. 423

Größe, ohne Glas und einer Absperrung davor, wie es bei dem Original im Louvre der Fall ist? Umdrängelt deutet sich das Gemälde hinter mehreren Glasscheiben an, die mit großer Präzision die Gruppe Japaner reflektieren, die ohne Unterlass ihre Blitzlichter einsetzen, obwohl diese verboten sind.<sup>414</sup>

In dem eigentümlichen Phänomen, das Tusquets Blanco hier polemisch beschreibt, erfährt die physische Materialität des Kunstwerks eine überproportionale Aufwertung gegenüber dem Dargestellten und der Darstellungstechnik. Wahrgenommen wird hier nicht mehr die Komposition des Bildes oder ein besonderer Pinselstrich – Merkmale, die auch auf einer guten Reproduktion adäquat wiedergegeben werden können –, sondern die Wurmstichigkeit des Rahmens oder das Vergilben der Farben. Diese sind aber dem eigentlichen Kunstwerk äußerliche Spuren der Zeit, die seiner Kontemplation eher hinderlich als zuträglich sind. Bereits Panofsky warnte in diesem Zusammenhang: „die an sich legitime Begeisterung für das Original kann zur Gefahrenquelle werden, sobald sie sich zu einer Überbetonung des ‚Echtheits-Erlebnisses‘ auf Kosten des ‚Sinnerlebnisses‘ versteigt.“<sup>415</sup>

Während der Begriff der Fetischismus zwar als konstitutiv für den Masochismus an sich angenommen werden kann, ist er im Zusammenhang mit Sacher-Masochs Faszination für Reproduktionen und Fälschungen zu ungenau. Produktiver ist es, von einer spezifischen Aneignungsform auszugehen, in der durchaus eine eigenständige kreative Leistung besteht und

---

<sup>414</sup> Óscar Tusquets Blanca, *Todo es comparable* (Barcelona: Anagrama, 1998). 23.

<sup>415</sup> Erwin Panofsky, "Faksimile," *Erwin Panofsky: Deutschsprachige Aufsätze*, ed. Karen Michels (Berlin: Akademie Verlag, 1998). 1088.

deren Voraussetzung in der grundsätzlichen Reproduzierbarkeit kanonisierter Kulturgüter liegt.

Grundlage der Ausbildung eines durch Konvention geschaffenen Kulturkanons waren die Musealisierung im 19. Jahrhundert, durch die ein Großteil der Kunst einem bürgerlichen Publikum zugänglich und zunächst auch nur in diesem Rahmen rezipierbar wurde. Der Kunstgenuss, vorher reichen Mäzenen vorbehalten, wird zu einer Angelegenheit der Öffentlichkeit, die nun auch in Form der Kunstkritik die Deutungshoheit über die Werke übernimmt.<sup>416</sup> Die ursprünglich vor allem zu Volksbildungszwecken angefertigten Photographien und Faksimiles berühmter Bildwerke, die ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Europa zu zirkulieren beginnen, ermöglichen es dem Bürger nun erstmals, sich an einer eigenen *Gioconda* in den privaten vier Wänden zu erfreuen. Dabei kommt es ihm als kunsthistorischem Laien vor allem auf das Motiv an. Treue zum Original, z.B. in der korrekten Wiedergabe der Farben oder Pinselstriche, bleiben zunächst nebensächlich.

Zwischen Kunstfälschung und Reproduktion besteht der wesentliche Unterschied darin, dass letztere ihre Differenz zum Original nicht zu leugnen sucht.<sup>417</sup> In der räumlichen Verschiebung des reproduzierbaren Kunstwerks aus der Öffentlichkeit des Museums in die Privatheit der Wohnstuben

---

<sup>416</sup> Oskar Bätschmann bemerkt dazu: „Kunstgeschichte soll nicht nur den Gang der Produktion und die in sie eingehende künstlerische Rezeption verfolgen und darstellen, sondern auch die verschiedenen Formen der Rezeption zur Erkenntnis der Werke ergreifen und die jeweilige öffentliche Rezeption als Bestimmung dessen, was als Kunst und wofür Kunst gilt, auf die Möglichkeit einer in ihr enthaltenen Erklärung der Produktion und ihrer Veränderung untersuchen.“ Oskar Bätschmann, "Pygmalion als Betrachter. Die Rezeption von Plastik und Malerei in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts," Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik, ed. Wolfgang Kemp (Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 1992). 245.

<sup>417</sup> Einen Grenzfall stellen hier die gelehrteren Faksimiles dar, die tendenziell eher bemüht sind, die Charakteristika des Originals adäquat wiederzugeben.

verändert es nicht nur seine Erscheinungsform, es wird nun auch potentielles Objekt eigenwilliger Zuschreibungen.

Severins Liebe zu Tizians „Venus mit dem Spiegel“ beginnt mit einer schwarz-weiß Photographie, die später in der Novelle von einer gemalten Reproduktion abgelöst wird. Die ‚treffliche Kopie‘, wie der Erzähler sie nennt, ist trotz der offenkundigen Ähnlichkeit zu dem Original nun ein völlig anderes geworden.

Severin stand auf und wies mit dem Finger auf den Pelz, mit dem Tizian seine Liebesgöttin bekleidet hat. ‚Auch hier eine Venus im Pelz‘, sprach er fein lächelnd, ‚ich glaube nicht, dass der alte Venetianer damit eine Absicht verbunden hat. Er hat einfach das Porträt irgendeiner vornehmen Messaline gemacht und die Artigkeit gehabt, ihr den Spiegel, in welchem sie ihre majestätischen Reize mit kaltem Behagen prüft durch Amor halten zu lassen, dem die Arbeit sauer genug zu werden scheint. Das Bild ist eine gemalte Schmeichelei. Später hat irgendein ‚Kenner‘ der Rokokozeit die Dame auf den Namen Venus getauft, und der Pelz der Despotin, in den sich Tizians schönes Modell wohl mehr aus Furcht vor dem Schnupfen als Keuschheit gehüllt hat, ist zu einem Symbol der Tyrannei und Grausamkeit geworden, welche im Weibe und seiner Schönheit liegt.<sup>418</sup>

Es ist symptomatisch für diese eigenwillige Betrachtung des Bildes, dass sie mit einem Fehler beginnt. So trägt auf dem Original-Gemälde die Venus

---

<sup>418</sup> Sacher-Masoch, Venus im Pelz. 15.

keinen Pelz, sondern ein Samttuch<sup>419</sup> um ihre Hüften gewickelt. Der Text erlaubt keinen Rückschluss darauf, ob Severin bei seinem Kopisten nun eine entsprechende Änderung in Auftrag gegeben hat oder die ‚Umkleidung‘ der Venus seiner auf den Fetisch fixierten Wahrnehmung geschuldet ist.

Für Monika Treut bietet sich das Motiv des Bildes bereits aus seinem kunsthistorischen Kontext heraus für eine masochistische Besetzung an. Ausführlich rekonstruiert sie die verschiedenen Bildbezüge auf antike Mythologie und Kunst. Besonders der sich spiegelnde Blick der Schönen bietet ihr einen Anknüpfungspunkt an die *Venus im Pelz*. „Es ist jener Blick, dem einst, in der großen Zeit göttlicher Liebe, die ‚Begierde‘ folgte.“<sup>420</sup>

Treuts Beobachtungen überzeugen in diesen Einzelheiten, der Weg von der verführerisch dreinblickenden Venus zur grausam strafenden Göttin ist aber zu weit, um an dieser Stelle von der Fortschreibung einer ikonographischen Tradition auszugehen. Vielmehr zeigen Severins rezeptionsgeschichtliche Ausführungen, dass er die Ausdeutung des Gemäldes vor allem der jeweiligen Phantasie des Betrachters anheim stellt. In der inhaltlichen Umdeutung vollzieht er eine Aneignung zweiter Ordnung, die durch die oben beschriebene physische Aneignung des Gemäldes als Reproduktion erst möglich geworden ist. Während beispielsweise die drei Museumsbesucher in A.W. Schlegels „Die Gemälde. Ein Gespräch“<sup>421</sup> noch darum ringen, objektiven Werkcharakter und subjektives Kunstempfinden miteinander zu vermitteln, ist das privatisierte Gemälde bei Sacher-Masoch vollständig zur Projektionsfläche für den Betrachter geworden. Dabei wird die

---

<sup>419</sup> So lautet jedenfalls die Beschreibung durch Pedrocco, 261.

<sup>420</sup> Treut, 133.

<sup>421</sup> Cf. August Wilhelm Schlegel, "Die Gemälde. Ein Gespräch," Kritische Schriften von August Wilhelm Schlegel (Berlin: Reimer, 1828).

Intention seines Schöpfers nicht nur für irrelevant erklärt, sie wird komplett negiert, und auch die Identität des abgebildeten Modells tritt gegenüber seinem Bedeutungspotential zurück. Severin gibt vor, die Geschichte dieser Zuschreibungen nachzuvollziehen, ist aber im gleichen Moment aktiv an ihrer Produktion beteiligt. Während die Namensgebung des Bildes einem ‚Kenner der Rokokozeit‘ angedichtet wird, vollzieht er selbst eine Bedeutungsverschiebung, wenn er beiläufig aus der fröstelnden Messaline eine Despotin macht. Auch die Symbolkraft des Pelzes als Zeichen der Tyrannei und Grausamkeit entstammt eher seinem privaten Vorstellungshorizont als einer allgemein akzeptierten Konvention.

Wie sehr sich Severin mit dieser Aneignungstechnik ästhetisch auf der Höhe seiner Zeit befindet, zeigt ein verblüffend ähnlich gelagerter Dialog, den Oscar Wilde in seiner ästhetiktheoretischen Schrift *The Critic as Artist* wiedergibt. Gegenstand des Gesprächs ist die eigenwillige Deutung der *Gioconda*, die Walter Pater in seiner Studie *Renaissance* vorgenommen hat.

Who, again, cares whether Mr. Pater has put into the portait of Mona Lisa something that Leonardo never dreamed of? The painter may have been merely the slave of an archaic smile, as some fancied [...] And so the picture becomes more wonderful to us than it really is, and reveals to us a secret, of which, in truth, it knows nothing, [...] The one characteristic of a beautiful form is that one can put into it whatever one wishes, and see in it whatever one chooses to see; and the beauty, that gives to creation its universal and aesthetic element, makes the critic a creator in his turn, and whispers of a thousand different things which

were not present in the mind of him who carved the statue or painted the panel or graved the gem.<sup>422</sup>

Wilde liefert hier beinahe so etwas wie ein ästhetisches Programm für Severins private Reflektionen.<sup>423</sup> Auch hier wird die Bedeutung des Produzenten des ästhetischen Werks relativiert. Das Kunstwerk ist eben nicht bloß ein Medium, in das der Künstler eine ästhetisch verschlüsselte Botschaft hineinlegt, die der Rezipient später wieder enträtseln muss. Wenn sich hier für den Betrachter dennoch ein Rätsel enthüllt, dem gegenüber das Kunstwerk selbst völlig gleichgültig bleibt, so liegt das an einer grundsätzlichen Offenheit des Werks, durch die es als ästhetisches von anderen, auf Kommunikation zielende Medien unterschieden bleibt. Während in der hegelianischen Ästhetik das Moment der Kritik lediglich als ergänzender Teil innerhalb der Ganzheit des Werks verstanden wird<sup>424</sup>, ist sie hier verabsolutiert und selbst zum künstlerisch kreativen Akt erhoben. Die Aneignung zweiter Ordnung bedeutet im Fall Severins genau dies: die Schöpfung einer neuen Deutung, eines neuen Sinns für das Gemälde. Böhme fasst den Masochismus daher auch als „eine phantasmatische Verdrehung und Sexualisierung von Bildungs-Codes“<sup>425</sup>, die – so müssen wir ergänzend bemerken – bei Severin entsprechend dem bereits beschriebenen Verfahren der masochistischen

---

<sup>422</sup> Oscar Wilde, "The Critic as Artist," *The Portable Oscar Wilde*, eds. Richard Aldington and Stanley Weintraub (London: Penguin Books, 1981). 84-87.

<sup>423</sup> Die gegenwärtige Forschung belegt nicht, ob Wilde die *Venus im Pelz* gelesen hat. Der Erfolg und die Verbreitung von Sacher-Masochs Texten in Frankreich legen zumindest die Möglichkeit nahe.

<sup>424</sup> Vergleiche dazu unter anderem Oskar Bätschmann: „Mit der Betrachtung als Produktion wird aber ausgesprochen, dass den Werken in ihrem vorliegenden An-sich wegen ihres Vergangenheitscharakters und ihrer Nichtlebendigkeit keine volle Präsenz zukommt. Damit setzt sich die Betrachtung als Für-sich des Werkes, und sie bezeichnet sich als Ergänzung, nach der das Werk zur Überwindung seines bloßen An-sich verlangt.“ Bätschmann, 242.

<sup>425</sup> Böhme, 12.

Phantasie auf einen historischen Entwicklungsprozess rückprojiziert wird und daraus ihre Legitimierung abzuleiten sucht.

Diese von uns als solche bezeichnete ‚Aneignung zweiter Ordnung‘ erfährt in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts eine konzeptuelle und ästhetische Weiterentwicklung – unter anderem hier zeigen sich die bereits nachmodernen Tendenzen Sacher-Masochs. Als radikalisierte Strategie finden wir sie beispielsweise in den Konzepten der *appropriation art*, besonders aber im Begriff des *détournement*, mit dem der dänischen Künstlers Asger Jorn in den frühen sechziger Jahren Aufsehen erregte. In der Zeitschrift der ihm nahe stehenden Internationalen Situationisten schreibt Jorn programmatisch:

Le deux lois fondamentales du détournement sont la perte d'importance – allant jusqu'à la déperdition de son sens premier – de chaque élément autonome détourné ; et en même temps, l'organisation d'un autre ensemble signifiant, qui confère à chaque élément sa nouvelle portée. [...] Le détournement se révèle ainsi d'abord comme la négation de la valeur de l'organisation antérieure de l'expression. [...] Mais, en même temps, les essais de réemploi du 'bloc détournable' comme matériau pour un autre ensemble expriment la recherche d'une construction plus vaste, à un niveau de référence supérieur, comme une nouvelle unité monétaire de la création.<sup>426</sup>

Die Metapher einer neuen kreativen Währung ist in diesem Zusammenhang keinesfalls zufällig. *Détournement* ist ein ästhetisches Verfahren im Zeichen

---

<sup>426</sup> Asger Jorn, "Le Detournement comme Negation et comme Prelude," *internationale situationiste*, ed. Patrick Mosconi (Paris: Libraire Arthème Fayard, 1997). 78.



einer Kulturindustrie, in der die Kunst, ihrer Erhabenheit beraubt, nur noch als Tauschobjekt existiert. Diese Strategie, bei der die Mechanismen der spätkapitalistischen Warengesellschaft für die Überwindung repressiv wirkender Strukturen einer moralisch und ästhetisch zurückgebliebenen Gesellschaft kreativ genutzt werden, bildet das Zentrum der spät-avantgardistischer Kunst und Theorie der sechziger und siebziger Jahre. Bewegungen wie Fluxus oder Pop-Art sind dabei, in ihrem halb-ironischen Verhältnis zur *société du spectacle*, den Endpunkt einer Entwicklung, die zu Zeiten Sacher-Masochs begonnen hat. Die Deterritorialisierungen durch den Kapitalismus, in denen Deleuze und Guattari in *Anti-Edipe* noch ein subversives Potential vermuten, sind jedoch mittlerweile selbst wieder von der beschleunigten Maschinerie der Marktwirtschaft eingeholt worden.<sup>427</sup> Severins erotische Aneignungen müssen auch in diesen ökonomischen Zusammenhängen verortet werden, d.h. als Phänomen einer frühen Phase der Konsumgesellschaft, in der die kulturellen Wertesysteme von den destabilisierenden Wirkungen des Marktes noch unberührt sind. Seine Interpretation des italienischen Meisterwerks wirkt nur in einem noch gefestigten System ästhetischer Parameter provokant, im gegenwärtig liberalisierten Kapitalismus entspricht dieser Tabubruch jedoch der Norm der Kunstvermarktung.

Die erotische Aneignung der „Venus mit dem Spiegel“ bildet nur ein Element in der gebildeten Passion Severins. Dem Gemälde wird in der Novelle ein weiteres Bild gegenübergestellt, das in wesentlich deutlicherer Weise auf die masochistische Neigung seines Besitzers Bezug nimmt.

---

<sup>427</sup> Cf. Eugene W. Holland, "From Schizophrenia to Social Control," *Deleuze & Guattari: New Mappings in Politics, Philosophy, and Culture*, eds. Eleanor Kaufman and Kevin Jon Heller (1998). 71-72.

Es war ein großes Ölgemälde in der kräftigen farbensatten Manier der belgischen Schule gemalt, sein Gegenstand seltsam genug. Ein schönes Weib, ein sonniges Lachen auf dem feinen Antlitz, mit reichem, in einen antiken Knoten geschlungenem Haare, auf dem der weiße Puder wie leichter Reif lag, ruhte, auf den linken Arm gestützt, nackt in einem dunklen Pelz auf einer Ottomane; ihre rechte Hand spielte mit einer Peitsche, während ihr bloßer Fuß sich nachlässig auf den Mann stützte, der vor ihr lag wie ein Sklave, wie ein Hund, und dieser Mann, mit den scharfen, aber wohlgebildeten Zügen, auf denen brütende Schwermut und hingebende Leidenschaften lag, welcher mit dem schwärmerischen brennenden Auge eines Märtyrers zu ihr emporsah, dieser Mann, der den Schemel ihrer Füße bildete, war Severin, aber ohne Bart, wie es schien um zehn Jahre jünger.<sup>428</sup>

In der Struktur der Erzählung nimmt dieses Gemälde eine zentrale Position ein: Zunächst dient es als Gesprächsanlass für Severin und den Erzähler, es markiert aber gleichzeitig in einer vorwegnehmenden bildhaften Konzentration die Beziehung zwischen Wanda und Severin. Wie wir im Verlauf der Novelle erfahren, ist es das Werk eines deutschen Künstlers, der die beiden in Wandas florentinischer Villa besucht und gemalt hat. Am Ende des Romans wird Wanda ihrem ehemaligen Liebhaber das Bild als Erinnerung und Zeichen seiner Heilung übersenden. Während die „Venus mit dem Spiegel“ eine tatsächliche Kopie des Originals darstellt, wird hier mit der ‚belgischen Schule‘ – die Bezeichnung der flämischen Kunst als belgisch ist in

---

<sup>428</sup> Sacher-Masoch, Venus im Pelz. 14.

sich bereits ein Anachronismus – ein Stil epigonal kopiert. Der Aneignungsprozess ist hier anders gelagert als bei dem Tizianbild. Brandstetters bereits zitierter Bezug der Kategorien ‚echt‘ und ‚falsch‘ auf einen Werkbegriff und der Differenz von ‚originell‘ und ‚imitativ‘ auf einen Autorenbegriff<sup>429</sup> kann nur bedingt helfen, die beiden Bilder in Bezug zu setzen. Tatsächlich markieren sie die beiden Tendenzen zu Fixierung und Belebung in Severins ästhetischer Leidenschaft, für die Deleuze zu einseitig das Moment der Erstarrung hervorgehoben hat.<sup>430</sup>

Dem Gemälde des deutschen Malers geht ein Vorbild voraus. Als Severin in einem eher harmonischen Moment ihrer Beziehung seine Geliebte, nachdem er sie gebadet hat, aus dem Wasser hebt, fällt sein Blick auf einen gegenüberliegenden Spiegel. Er verspürt den dringenden Wunsch, seiner Liebe eine dauerhafte Form zu geben. „Dein Bild muß leben, wenn du selbst schon längst zu Staub zerfallen bist, deine Schönheit muß über den Tod triumphieren!“<sup>431</sup> Die Verewigung Wandas wird, da kein Tizian oder Raphael als Künstler verfügbar sind<sup>432</sup>, von einem unbekanntem deutschen Maler unternommen, der – wie er selbst bei seiner Ankunft angibt – noch keinen Namen hat. Dieser Umstand ist keinesfalls nebensächlich, er ist vielmehr Voraussetzung für die Produktion eines Bildes, das eben nicht das Werk eines Künstlergenies, sondern das seiner Modelle ist. So findet Wanda, als der Maler sie als Madonna porträtiert, dass ihr diese Darstellung nicht angemessen sei und holt daraufhin Pelz und Peitsche als würdigere Insignien ihrer weiblichen, grausamen Macht hervor. Trotz dieser augenscheinlichen

---

<sup>429</sup> Brandstetter, 420.

<sup>430</sup> „Die masochistischen Szenen müssen wie Plastiken oder Gemälde erstarrt sein, Plastiken oder Gemälde kopieren, sich in Spiegeln und Reflexen wiederholen.“ Deleuze, Sacher-Masoch. 221.

<sup>431</sup> Sacher-Masoch, Venus im Pelz. 107.

<sup>432</sup> Ibid. 107.

Einflussnahme bleibt Severin aber der eigentliche Produzent des Bildes. Er sieht das Bild zunächst in einem Spiegel. Hier ist er zugleich im Bild und als Betrachter außerhalb, was ihm eine gewisse Kontrolle über seine Position in der leidenschaftlichen Konstellation ermöglicht. Um dieser Aufteilung des visuellen Raums die gewünschte verdinglichte Permanenz zu geben, bedarf es des Malers, der eigentlich bloß ein Doppelgänger bzw. eine Abspaltung Severins ist und schon deshalb namenlos bleiben muss. Die Fähigkeit zur Abbildung setzt eine Dissoziierung von der Situation voraus, die Severin als genießend Leidender nicht leisten kann, und auch der Maler scheitert zunächst in seiner Kunst, als er sich zu sehr mit seinem Motiv identifiziert. „[I]ch kann jetzt nicht mehr malen –“<sup>433</sup> stammelt der Maler, als Wanda ihren grausamen Blick auf ihn richtet, und verlangt ebenfalls von ihr gepeitscht zu werden.<sup>434</sup> Am Ende gelingt das Bild doch und wird Zeugnis der Liebesmartyriums Severins.

In dieser Spiegelstruktur, die es Severin erlaubt, sich selbst ins Bild zu setzen, besteht einer der wesentlichen Unterschiede zum Tiziangemälde, dem er als Betrachter zunächst äußerlich bleibt. Stewart nimmt zwischen beiden Bildern folgende Unterscheidung vor: „The first [Tizian] explains how pleasure and power come to stand one for the other; the second, how Severin is allowed to participate in that history.“<sup>435</sup> Diese Beobachtung erlaubt eine weitere Differenzierung des masochistischen Umgangs mit Geschichte: Severin schafft zunächst die allgemeinen Parameter seiner umgearbeiteten

---

<sup>433</sup> Ibid. 110.

<sup>434</sup> Cf. Stewart. „Although this scene is about the painting of the scene itself – one founded in the masochistic gaze of both Severin and the painter – it also leads to an inevitable doubling and the reintroduction of precisely the mirroring that Sacher-Masoch and Severin had wanted to freeze in time. As long as the painter cannot paint, he can direct his masochistic gaze of desire at Wanda; as soon as he paints and thus stops the mirroring, he must in some fundamental sense relinquish his desire.“ Stewart, 28.

<sup>435</sup> Ibid. 14.

Geschichte – hier durch eine bildliche und interpretatorische Überlagerung von Motiven, die für Macht und für erotisches Begehren eintreten –, um dann seine Rolle innerhalb dieses Gefüges zu wählen. Ein weiterer wichtiger Unterschied zwischen beiden Gemälden besteht in der Art und Weise, wie Kunst hier im Dienste der Leidenschaft eingesetzt wird. Während das Bild des Deutschen Severin zum einen eine sichernde Dissoziation von der Situation und zum anderen eine wenigstens ästhetische Konservierung der flüchtigen Liebe zu Wanda ermöglichen soll, bildet Tizians Venus sowohl Vorbild als auch Projektionsfläche für seine Phantasie. Dabei wird das im Bild angebotene Material nicht fixiert, sondern im Gegenteil kreativ dynamisiert. In der Chronologie der Ereignisse besitzt Severin zunächst nur eine schwarz-weiße Photographie der „Venus mit dem Spiegel“, die am Ende von der farbig gemalten Kopie des Gemäldes abgelöst wird. Diese beiden Bilder markieren Anfang und Ende der schmerzvollen Bildungsreise Severins, während der die zu Beginn noch blasse Reproduktion durch die Erfahrungen und Neubewertungen des Materials allmählich mit Leben und Farbe versehen wird. Die Verwendung einzelner Bildelemente, zum Beispiel des vermeintlichen Pelzes, mit dem Severin seine Geliebte bekleidet, hinterlassen – ähnlich wie die Missetaten des *Dorian Gray* in seinem Porträt – ihre Spuren im Bild. Dieses Bild wird für den individuellen Betrachter deshalb lebendiger als die Photographie, weil in seinen Farben die Erinnerungen an die Geliebte aufbewahrt sind, die dem Motiv eine fleischliche Verkörperung gegeben haben. Es befindet sich so auf der Grenze zwischen Fixierung und Verlebendigung – eine Ambivalenz, die George Didi-Huberman für die geheimen Kompositionen des Inkarnats der italienischen Meister beschreibt.

[Das Inkarnat ist ein Kolorit,] vermittelt dessen sich die Malerei als Körper und Subjekt träumen kann: als Kolorit der Wandelbarkeit, also des Erwachens zum Begehren. Daß ein Gemälde schläft, erwacht, leidet, reagiert, sich verweigert, sich wandelt oder verfärbt wie das Gesicht einer Geliebten, wenn sie sich vom Liebhaber beobachtet weiß, – all das kann man träumen in bezug auf die Wirksamkeit des Bildes.<sup>436</sup>

Von einem solchen Erwachen seiner Fotografie träumt auch Severin. Während der Fleishton der Renaissancemalerei ein Oberflächeneffekt bleibt, der die körperliche Tiefe mittels unterschiedlicher teils halbtransparenter Farbschichten herstellt, ist Severins Bildbegehren durch eine Reihe von Substitutionen gekennzeichnet. Das Tizianbild wird als Wahrnehmungsfolie zu einer Art Filter, durch den hindurch Severin nach seiner Venus sucht bzw. sich diese erschafft. Das Verfahren steht in engem Zusammenhang mit den von Leisten beschriebenen „vestmentären Attributionen“<sup>437</sup>. Es scheint, als würde Wanda mit einem Bild bekleidet, das sie quasi von innen heraus mit einer körperlichen Präsenz füllt.

---

<sup>436</sup> Georges Didi-Huberman, Die lebendige Malerei (München: Fink, 2002). 27-28.

<sup>437</sup> Leisten, 112. Von der Lust am Einkleiden seiner Idealfrauen zeugt auch Sacher-Masochs Briefwechsel mit Emilie Mataja. Im Austausch für einige Empfehlungen, gab der Autor seiner jungen Briefbekanntschäften detaillierte Anweisungen dafür, wie sie sich bei ihrem ersten, schließlich nicht zustande gekommenen Treffen zu kleiden habe. „Für die Hermelinjacke bitte ich violetten Samt zu nehmen, auch ich schwärme für diese Farbe, aber ich meine Pensée (Veilchenblau), *blauviolett* nicht *rothviolett*. Vor allem muß die Jacke nicht zu kurz und überhaupt reich gemacht sein, wenn sie jene blendende Wirkung üben soll, die in meinen Novellen geschildert wird. Es kommt nicht so sehr auf den Stoff als auf den Schnitt an. Eine prächtig gemachte Jacke von wohlfeilem Sammet verleiht der Gestalt mehr majestätische Üppigkeit, als eine ärmlich zugeschnittene aus kostbarem. Nur beim Pelzbesatz dürfen Sie etwas verschwenderisch sein, wenn er sich wollüstig weich um Büste und Hüften legen soll. Ich lege einen Streifen Papier bei aus dem Sie ersehen wie breit der Hermelin sein muß, um reich auszusehen. Sacher-Masoch, *Seiner Herrin*. 42.

### 5.3 Das erwachte Bild

Mit der Beschriftung der Photographie des Tiziansgemäldes wird eine transmediale Verbindung zwischen Bild und Schrift hergestellt, die in der für die Novelle zentralen Erweckung der marmornen Venus im Garten des Kurhotels um ein weiteres Medium erweitert wird. Die zunächst als Objekt des Begehrens fungierende Reproduktion der ‚Venus mit dem Spiegel‘ wird anspielungsreich durch eine Kopie der römischen Venus von Milo ersetzt. Nächtelang hat Severin bei Mondschein eine Statue der Göttin im Garten seiner Residenz bewundert, bis sich die kühle Schöne eines Nachts tatsächlich für ihn zu erwärmen beginnt.

Ich beschleunige meine Schritte; da sehe ich, daß ich die Allee verfehlt habe, und wie ich seitwärts in einen der grünen Gänge einbiegen will, sitzt Venus, das schöne steinernen 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; zwar ist das Wunder erst halb vollbracht. Ihr weißes Haars scheint noch von Stein 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 ihre Wangen färben sich, und aus ihren Augen treffen mich zwei diabolische, grüne Strahlen und jetzt lacht sie.<sup>438</sup>

---

<sup>438</sup> Idem. Venus im Pelz. 22-23.

Der durch Ovid beschriebene Mythos um den Bildhauer Pygmalion steht hier ebenso Pate wie seine romantischen Bearbeitungen, zum Beispiel in Eichendorffs *Das Marmorbild*; ein intertextueller Bezug, der besonders von Michael Gratzke ausführlich herausgearbeitet worden ist.<sup>439</sup> Wie die zahlreichen Bearbeitungen und Umarbeitungen des Stoffes zeigen, wird der Mythos um den verliebten Bildhauer und seine Schöpfung Galathea immer wieder dann bemüht, wenn es gilt, das komplexe Spannungsverhältnis zwischen Kunstproduktion, Bildbetrachtung und Eros zu fassen.<sup>440</sup> Dabei eröffnet sich für die *Venus im Pelz* wieder ein Kontext, in dem sich die oben beschriebenen Aneignungsstrategien als Residuen einer Tradition männlicher Bildbetrachtung erweisen. So bemerkt Oskar Bätschmann im Pygmalionmotiv eine Struktur, die wir in Analogie zu unserem Aneignungsmodell lesen können. Der Pygmalionmythos als Modell für das Verhältnis zwischen Bild und Betrachter „enthält nicht nur die Zurückweisung des Gesellschaftlichen als ‚refus du monde‘, sondern spricht auch die Bildung einer neuen, auf dem Eros gründenden Sozietät für die Entwicklung des Selbstbewusstseins aus.“<sup>441</sup> Dabei deutet die Popularität dieses Mythos seit der Mitte des 18. Jahrhunderts hin auf einen Paradigmenwechsel in der erotischen Beziehung zwischen Betrachter und Werk, in der „zugleich die Belebung des Werks aus dem toten Marmor und gesteigertes Leben des Betrachters im intimen ‚moment heureux‘ mit dem Werk“<sup>442</sup> greifbar werden. Vor diesem Hintergrund können wir die intertextuellen Verflechtungen zwischen dem Pygmalionstoff und der *Venus im Pelz* bis einzelne Details hinein nachvollziehen. So ist Pygmalion wie

---

<sup>439</sup> Cf. Gratzke, 152-64.

<sup>440</sup> Für einen historischen Nachvollzug der Wandlungen des Mythos siehe Neumann, "Pygmalion. Metamorphosen des Mythos."

<sup>441</sup> Bätschmann. 248.

<sup>442</sup> Ibid. 266.



Severin ein Feind der ‚realen‘ ihn umgebenden Frauen, und seine Geliebte aus Elfenbein ein Versuch, eine ‚bessere‘, seinen Vorstellungen entsprechende Frau zu schaffen. Ähnlich wie das Verfahren Severins, der seine Geliebten durch strenge Kleidervorschriften seinem Idealbild näher zu bringen sucht, bekleidet auch Pygmalion sein Werk mit Schmuck und anderem Zierrat. Auch in der Abfolge der Erweckung entspricht die *Venus im Pelz* ihren literarischen Vorläufern. Bevor noch der „diabolisch grüne“ Blick als Zeichen der Belebung aufscheint, zeigt das Erröten der Wangen und Lippen die allmähliche Belebung des toten Steins als somatische Reaktion auf den begehrenden Blick des Betrachters, unter dem sich die Figur ihrer Nacktheit schamvoll bewusst wird. Didi-Huberman beschreibt das Erröten Galatheas als „ereignishafte[s] Inkarnat und Inkarnationsereignis“<sup>443</sup> und verweist damit auf den Moment, in dem räumlicher Bildeffekt (Inkarnat) und zeitlicher Performativitätseffekt (Ereignis) zusammenfallen. Die Belebung der Figur kann so als mediale Transformation – Böhme spricht von einem „Effekt medialer Verwirrung“<sup>444</sup> – aufgefasst werden, die freilich erst durch die Bewegungen der Frau völlig vollzogen ist.

Neben all diesen Gemeinsamkeiten besteht zwischen Ovids Pygmalion und Sacher-Masochs *Venus im Pelz* jedoch ein wesentlicher Unterschied hinsichtlich der Ursache der Belebung. So lässt Ovid die Göttin der Schönheit selbst als belebendes Agens eingreifen, bei Sacher-Masoch dagegen erscheint die Belebung der steinernen Venus zunächst ebenfalls als Produkt einer Täuschung, die aber schließlich durch eine mediale Verschiebung aufgeklärt wird. Nicht Venus erwartet nämlich den schwärmenden Statuenliebhaber,

---

<sup>443</sup> Didi-Huberman, 85.

<sup>444</sup> Böhme, 15.

sondern Wanda, die als *tableau vivant* eine lebendige Version der steinernen Göttin gibt. Sie hat Severins nächtlichen Besuch im Garten der Residenz beobachtet und weiß durch das ‚zufällig‘ in ihre Hände gekommene Tizianbild auch um seine Vorliebe für Pelze. Die Zusammenführung beider Bildwerke suggeriert eine Vitalisierung des idealen kalten Marmors durch den wärmenden Pelz im Sinne einer temperaturabhängigen Änderung des Aggregatzustandes eines identisch bleibenden Materials. Tatsächlich erweist sich die Belebung als Bühneneffekt einer aufmerksamen Beobachterin männlichen Begehrens. Galatheas Erweckung wird zu einem für die masochistische Praxis konstitutiven Rollenspiel. Während in Pygmalions Formung des natürlichen Materials zu einem kultivierten weiblichen Gegenüber bereits das Ziel des kreativen Begehrens dargestellt wird, bedeutet es, wie wir im folgenden Kapitel ausführlich zeigen, für Severin lediglich eine Voraussetzung für eine wesentlich im Bereich des Theatralen verwirklichte Phantasie. Die Bilder dienen ihm hierbei als Rollenvorlagen, und ihre Belebung markiert erst den Beginn des masochistischen Schauspiels.

## 6. Die theatrale Leidenschaft

Was ist wahr von dem, was in meiner Erinnerung schwebt? Was habe ich erlebt und was nur geträumt? Gepeitscht bin ich worden, das ist gewiß, ich fühle noch jeden einzelnen Hieb, ich kann die roten brennenden Streifen an meinem Leib zählen. Und sie hat mich gepeitscht. Ja, jetzt weiß ich alles.<sup>445</sup>

In einer abgelegenen Florentischen Villa liest eines Abends ein junger Diener seiner Herrin aus der *Manon l'Escault* vor. Die Dame ist trotz des mediterranen Klimas in einen Pelz gehüllt, während der junge Mann zu ihren Füßen eine phantastische Livree trägt, deren Knöpfe das Wappen seiner kleinrussischen Herrin tragen. „[E]ndlich klappt sie das kleine Buch zu. ‚Wollen Sie nicht weiterlesen, gnädige Frau?‘ ‚Heute nicht. Heute spielen wir selbst Manon l'Escault.‘“<sup>446</sup> Das Spiel beginnt; das heißt, eigentlich hat es längst begonnen, denn der junge Mann ist weder der Diener der pelzgewandeten Frau, noch hat sich diese als besonders gnädig erwiesen. Severin und Wanda sind schließlich in Italien angekommen, um sich ihren erotischen Phantasien hinzugeben. Alles ist auf das Genaueste vorausgeplant: Die Kulisse ist mit Bedacht so gewählt, dass das, was in ihr zur Aufführung kommen soll, sich klar als

---

<sup>445</sup> Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*. 53.

<sup>446</sup> *Ibid.* 101.

Besonderes von den allgemeinen Verhältnissen abhebt.<sup>447</sup> In den eigens angefertigten Kostümen manifestiert sich die Differenz zwischen dargestellter Rolle und Alltagspersönlichkeit. Schließlich hat Severin vor der Abreise den Namen Gregor angenommen<sup>448</sup> und damit den letzten Schritt in seine neue Rolle getan. Das Spiel hält sich höchstens in Ansätzen an konkrete literarische Vorbilder, trotzdem ist es nicht improvisiert, sondern folgt genauen Vorschriften. Die Handlung selbst ist ein wenig repetitiv, wiederholt sich doch hier im wesentlichen ein Thema: Die brutale Misshandlung eines Dieners durch seine Herrin. Dabei überschreitet die hier zur Ausführung gelangende Gewalt jedoch die Grenze dessen, was gemeinhin dem Theater zugestanden wird. Die Peitschenhiebe sind echt, und auch aus den von ihnen stammenden Wunden des Dieners rinnt kein Theaterblut. Ist das Ganze nun doch mehr als bloßes Spiel und ernster als es anfangs schien?

Wir haben in den vorangegangenen Kapiteln wiederholt auf die entscheidende Rolle der Phantasie für den Masochismus hingewiesen. Kennzeichnend für diese ist der hypothetische Modus des ‚als ob‘, den wir auch als eine der grundsätzlichen Bedingungen des Theaters wieder finden. Ein Schauspieler verhält sich auf der Bühne als wäre er König Lear, als litte an der Verzweiflung Hamlets oder an der Zerrissenheit des Doktor Faust. Daher überrascht es nicht, dass bei der Charakterisierung des Masochismus häufig auf dem Theater entlehnte Begrifflichkeiten zurückgegriffen wird. So schreibt Theodor Reik:

---

<sup>447</sup> So reisen beide nicht, wie zunächst geplant, nach Konstantinopel. „Nein. Ich habe es mir überlegt. Welchen Wert hat es für mich, dort einen Sklaven zu haben, wo jeder Sklaven hat; ich will hier in unserer gebildeten, nüchternen, philisterhaften Welt, ich allein einen Sklaven haben...“ Ibid. 63-64.

<sup>448</sup> Gregor, wie Severin nun genannt wird, ist ein in der slawischen Welt typischer Name für einen Diener.

Masochistische Veranstaltungen sind nur Ausführungen vorangegangener Phantasien [...] Im Anfang war im Masochismus nicht die Tat, sondern die Phantasie. Die aktuellen Szenen des Perversen entsprechen so Inszenierungen eines Dramas und verhalten sich zu den Phantasien wie die Aufführung zur dichterischen Konzeption. [...] Die Anweisungen an die Partnerin in einer solchen Szene lassen sich wirklich mit Regieanweisungen vergleichen. Es entspricht dem Spielerischen im Masochismus, dass in ihnen viel seltener ‚blutiger Ernst‘ gemacht wird als in der sadistischen Perversion.<sup>449</sup>

Mit Albrecht Koschorkes biographischer Monographie zu Leopold von Sacher-Masoch wird die Vorstellung vom Inszenierungscharakter des Masochismus auch in die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Thema eingeführt.<sup>450</sup> Im Untertitel „Zur Inszenierung einer Perversion“ erweitert Koschorke die Idee der Inszenierung auf die psychopathologische Klassifikation selbst und eröffnet damit eine *mise-en-abyme*, in deren Spiegelungen und Substituierungen der Masochismus selbst beinahe zu verschwinden scheint. Paul Mann kommentiert dieses Phänomen in Bezug auf Krafft-Ebings Definition des Masochismus. „One is subject [...] to a series of representations: the masochist scene represents a fantasy, which represents a perversion, which represents ... what? The answer must be suspended, precisely because we are in a realm of extreme surrogacies.“<sup>451</sup>

---

<sup>449</sup> Reik. 68-69.

<sup>450</sup> „Er versucht, ein allgemeines Interesse an seiner fetischistischen Besonderheit zu erregen und wachzuhalten, indem er eine Scheinbegründung für sie angibt und verwirft. [...] Aus Wahrem und Erfundenem komponiert er sich eine Lebensgeschichte, die in bunten Ausmalungen die Unmittelbarkeit des Erlebten geltend macht, ohne ihr doch im Mindesten verpflichtet zu sein.“ Koschorke. Leopold von Sacher-Masoch, 8.

<sup>451</sup> Mann, Masocriticism. 25-26.

Diesen Beschreibungen des Masochismus als einer vor allem dramatischen Perversion ist gemeinsam, dass sie den Begriff der Inszenierung vor allem im Sinne einer Fiktionalisierung oder eines Zitats einer Gewalt verstehen, die im masochistischen Akt lediglich dargestellt wird.<sup>452</sup> Die Schläge, die Erniedrigung und die Rollen im Masochismus werden im Gegensatz zum Sadismus als ‚unernst‘ aufgefasst, wobei bei Koschorke und Mann sogar unterschwellig der Vorwurf der Unaufrichtigkeit laut wird. Viel hängt dabei vom Begriff der Inszenierung selbst ab. Reik versteht ihn als die schauspielerische Umsetzung einer vorgängigen ‚dichterischen Konzeption‘, und auch Mann fasst die Inszenierung als eine Repräsentation oder Wiedergabe von etwas zeitlich und ontologisch Vorgängigem, das er dann im dekonstruktivistischen Abgrund versinken lässt. Bedenkt man jedoch die nicht minder mathematisch genauen Planungen der Sade’schen Orgien<sup>453</sup>, wird deutlich, dass die Existenz einer vorhergehenden Phantasie oder konkreter Anweisungen an die an der ‚Veranstaltung‘ Beteiligten allein nicht zu einer spezifischen Bestimmung des Masochismus ausreicht.

Weitaus differenzierter als die zitierten Autoren zeigt Lynda Hart in ihrer Studie *Between the Body and the Flesh. Performing Sado-masochism*, dass die Verortung des Masochismus zwischen Wirklichkeit und Spiel von dem jeweils zugrunde gelegten Verständnis von Theatralität und dem Kontext abhängt, der dagegen als kontrastive Folie vorausgesetzt wird. Das Spannungsfeld von Realität und Fiktionalität im Masochismus wird von ihr dabei im

---

<sup>452</sup> Siehe dazu auch Rainer Warnings Beschreibung des Fiktiven durch das Theatermodell „als Paradigma für die Situationskonstitution fiktionaler Rede generell“. Rainer Warning, "Funktionen des Fiktiven," *Funktionen des Fiktiven*, eds. Dieter Henrich and Wolfgang Iser, Poetik und Hermeneutik X (München: Fink, 1983). 193.

<sup>453</sup> Vielleicht liegt hier einer der Gründe, warum sich die strukturalistische Kritik zunächst vor allem mit de Sade beschäftigt hat. Cf. Roland Barthes, "Der Baum des Verbrechens," *Das Denken des Marquis de Sade* (Frankfurt a. Main: Fischer, 1988). 39-61.

Zusammenhang mit der Thematisierung von Gewalt und Sex in der Performance-Kunst der achtziger und neunziger Jahre diskutiert. Ohne hier auf die jeweiligen Spezifika der von ihr herangezogenen Künstler einzugehen, können wir feststellen, dass allen untersuchten Performances eine wie auch immer kontextualisierte reale Verletzung des Körpers gemeinsam ist. Die Provokation und die teils schockierten Reaktionen des Publikums auf diese Veranstaltungen versteht Hart dabei vor allem als ein Problem der Referentialität. „[I]t seems that their work is linked with a kind of referentiality that collapses any distinction between the sign or signifier and referent. Their performances are received as if the signifiers are the referent, and the referent becomes the thing itself.“<sup>454</sup>

Was von Reik und Koschorke im Masochismus als ein Zuviel an als fiktionalisierter Repräsentation beschrieben wird, empfinden die Zuschauer der teils blutigen Selbstverletzungsperformances als ein Zuwenig theatraler Zeichenhaftigkeit. Die Spannung zwischen diesen beiden Positionen ist nicht ohne weiteres aufzulösen, sondern konstitutiv für unseren Gegenstand. Der Masochismus kann in diesem Zusammenhang als eine doppelte Geste von Entgrenzung und Begrenzung verstanden, wie Michael Gratzke sie in *Liebesschmerz und Textlust* als zentrale Figur der Perversion identifiziert hat.<sup>455</sup> Sowohl die schockierten Zuschauer der masochistischen Performances als auch die Kliniker des Masochismus nehmen jeweils nur eine Seite dieser Doppelbewegung wahr, nämlich die Transgression einer unhinterfragten Grenze zwischen Theater und Wirklichkeit. Theater wird hier im traditionellen Sinn als Repräsentation von literarisch vorkonzipierten Figuren,

<sup>454</sup> Hart, 147. Einen analogen Mechanismus sieht Hart auch in der Ablehnung konsensueller masochistischer Beziehungen.

<sup>455</sup> Cf. Gratzke, 84-119 und dort besonders die Zusammenfassung auf S. 122.

Handlungen und Konflikten aufgefasst. Der Schauspieler erzeugt in seinem Rollenspiel auf der Bühne eine Figur, deren fiktiver Status vom Publikum als selbstverständlich vorausgesetzt wird. Erika Fischer-Lichte beschreibt dieses Verständnis des Schauspiels durch den Begriff der Verkörperung: „Der Schauspieler sollte seinen phänomenalen sinnlichen Körper so weit in einen semiotischen transformieren, dass dieser instand gesetzt wurde, für die sprachlich erzeugten Bedeutungen des Textes als Zeichenträger, als materielles Zeichen zu dienen.“<sup>456</sup> Das Verschwinden des Schauspielerkörpers hinter dem zeichentragenden Rollenkörper ist Bedingung der Theaterkonvention. Sowohl die Differenz zwischen beiden als auch die durch die Abgeschlossenheit des Theatererlebnisses hergestellte Differenz zwischen Theater und Alltagswelt muss gegeben sein, damit der Zuschauer das Bühnengeschehen als Fiktion genießen kann.

Die masochistische Praxis und die Aktionen der Performancekunst überschreiten die Grenze zwischen Theater und Alltagswelt aus jeweils entgegengesetzter Richtung. Das bedeutet nicht, dass sie notwendigerweise identisch werden (wobei auch das, wie wir sehen werden, in einigen Fällen möglich ist); ihre jeweilige Richtung wird in unserer Diskussion aber dazu dienen, wechselseitig die hier zentrale Bewegung von Entgrenzung und Begrenzung zu markieren. Die vielfältigen Überschneidungen und Parallelen zwischen beiden sind hierbei nicht zufällig oder lediglich auf Analogien gegründet, sondern notwendig und unvermeidlich. Sowohl der Masochismus als auch das Theater der Avantgarde, an das die Performancekultur anknüpft, sind Ausdruck einer ästhetischen Neubelebung von zuvor vor allem religiös

---

<sup>456</sup> Erika Fischer-Lichte, "Verkörperung/Embodiment," *Verkörperung*, ed. Erika Fischer-Lichte (Tübingen, Basel: Francke, 2001). 12.



eingebundenen ekstatischen Ritualen der Selbsttranszendenz. Wegbereitend für diese Formen des Theaters war Nietzsches *Geburt der Tragödie*. Von ihm und seinen unmittelbaren Adepten, über Artauds ‚grausames Theater‘ bis zu dem ‚sodomasochistischen Grundexzessen‘ in Herman Nitschs *orgien mysteries theater* lässt sich eine transgressive Bewegung über eine bloße Darstellung von theatralen Zeichen hinaus zu einer als authentisch verstandenen Erfahrung verfolgen, deren Bedingung es aber wie im Masochismus bleibt, dass irgendwo eine Partitur, ein Choreographie oder ein Vertrag existiert, die die Folgen der Überschreitung regulieren (und teilweise aufhalten).

### 6.1 Eine tragische Perversion (Friedrich Nietzsche)

Euch erscheint die Natur als etwas Feindseliges, ihr habt aus uns lachenden Göttern Griechenlands Dämonen, aus mir eine Teufelin gemacht. Ihr könnt mich nur bannen und verfluchen oder euch selbst in bacchantischem Wahnsinn vor meinem Altar als Opfer schlachten...<sup>457</sup>

So spricht die marmorne Liebesgöttin zu Sacher-Masochs Erzähler und ruft damit den spätestens mit der Klassik zum feststehenden Topos gewordenen Verlust Arkadiens auf. Das Christentum und der moderne Rationalismus haben den Menschen von der ursprünglichen Natur entfremdet, und in der Folge kann er diese nur noch als dämonische Bedrohung wahrnehmen. Verbannende Abgrenzung oder selbstzerstörerischer Wahnsinn bleiben als einzige Haltungen im Gedenken an die einst lachenden Götter Griechenlands.

---

<sup>457</sup> Sacher-Masoch, Venus im Pelz. 11.

Diese Polarisierung ist in der Deutung Friedrich Nietzsches jedoch bereits in der antiken Hochkultur selbst angelegt. So beschreibt er in der *Geburt der Tragödie* den dorischen Staat und seine Kunst als ein „fortgesetztes Kriegslager des Apollinischen“ gegen das „titanisch-barbarische Wesen des Dionysischen.“<sup>458</sup> Apollo, auf den sich diese vor-attische Kultur gründet, ist der Gott der Bilder. Sein Reich ist die Anschauung, der visionäre Traum und der schöne Schein der repräsentierenden Kunst, wobei Schein hier in seiner doppelten Bedeutung von Erscheinung und Illusion verstanden werden muss. In dem maßvollen und mäßigen Gott manifestiert sich aber auch das Prinzip der Individuation, der klar getrennten Formen und Differenzen. „Diese Vergöttlichung der Individuation kennt, wenn sie überhaupt imperativistisch und Vorschriften gebend gedacht wird, nur ein Gesetz, das Individuum d.h. die Einhaltung der Grenzen des Individuums, das Maass im hellenischen Sinne.“<sup>459</sup>

Die apollinischen Griechen der dorischen Kunstperiode sehen sich nun einer barbarischen Kultur orgiastischer und wilder Zügellosigkeit gegenübergestellt. Dionysos, römisch dann später Bacchus, ist der Gott des Rausches und der Feste. Ihm entsprechen die gestaltlose Ausdruckskraft der Musik und die abgründige All-Einheit des Menschen mit der Natur. Zu seinen Merkmalen gehören aber auch Gewalt, Anarchie und eine „überschwängliche, geschlechtliche Zuchtlosigkeit, deren Wellen über jedes Familienthum und dessen ehrwürdige Satzungen hinweg flutheten; [...] bis zu jener abscheulichen Mischung aus Wollust und Grausamkeit, die mir immer als der

---

<sup>458</sup> Friedrich Nietzsche, *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Kritische Studienausgabe, ed. Giorgio Montinari Colli, Mazzino, vol. 1, 15 vols. (Berlin; New York: de Gruyter, 1999). 41.

<sup>459</sup> Ibid. 40.

eigentliche ‚Hexentrunk‘ erschienen ist.“<sup>460</sup> Wollust und Grausamkeit erscheinen hier gepaart und zerstören mit den familiären Satzungen, d.h. dem Inzesttabu, die fundamentalen Grundlagen von Differenz und Gesetz.<sup>461</sup>

Auf diese Exzesse blickt der apollinische Grieche mit „einem Erstaunen, das um so größer war, als sich ihm das Grauen beimischte, dass ihm jenes alles doch eigentlich so fremd nicht sei, ja dass sein apollinisches Bewusstsein nur wie ein Schleier diese dionysische Welt vor ihm verdeckte.“<sup>462</sup> Apollo ist also ohne Dionysos nicht zu denken, er hat seinen Ursprung in dem ur-einen Prinzip, über dessen grausame Abgründe er den Menschen hinwegtäuschen soll. Damit diese Täuschung gelingen kann, muss er seinen eigentlichen Ursprung leugnen und sich ihm gegenüber als dialektischer Gegenspieler aufbauen. Solange dieses polarisierte Verhältnis besteht, gibt es nur die Alternative zwischen apollinischer Unterdrückung der Sinnlichkeit oder bacchantischem Wahnsinn. Ästhetisch versöhnt, aber nicht aufgehoben wird der Kampf dieser beiden Prinzipien schließlich in der Tragödie der attischen Kunst.

Die Tragödie stellt zwischen die universelle Geltung ihrer Musik und den dionysisch empfänglichen Zuhörer ein erhabenes Gleichnis, den Mythos, und erweckt bei jenem den Schein, als ob die Musik nur ein höchstes Darstellungsmittel zur Belebung der plastischen Welt des Mythos sei. Dieser edlen Täuschung vertrauend, darf sie jetzt ihre

---

<sup>460</sup> Ibid. 32.

<sup>461</sup> Mit ähnlichen Begriffen beschreibt auch René Girard das Wesen der frühen Dionysoskulte. „Family and social hierarchies are temporarily suppressed or inverted; children no longer respect their parents, servants their masters, vassals their lords. [...] As one might expect, this destruction of difference is often accompanied by violence and strife.“ René Girard, Violence and the Sacred, trans. Patrick Gregory (Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1977). 119.

<sup>462</sup> Nietzsche, 34.

Glieder zum dithyrambischen Tanze bewegen und sich unbedenklich einem orgiastischen Gefühle der Freiheit hingeben, in welchem sie als Musik an sich, ohne jene Täuschung, nicht zu schwelgen wagen dürfte. Der Mythos schützt uns vor der Musik, wie er ihr andererseits erst die höchste Freiheit gibt.<sup>463</sup>

Erst der apollinisch bildhafte Mythos der Tragödie ermöglicht einen gesicherten Genuss der abgründigen dionysischen Musik. Als Zuhörer sind wir vor der bedrohlichen Wirkung einer unmittelbaren, gewaltvollen Musik dadurch geschützt, dass wir sie durch einen repräsentierenden Schleier hindurch wahrnehmen. Die Tragödie erlaubt eine kontrollierte und reversible Erfahrung der ekstatischen Selbstvergessenheit, die ohne diese Bedingungen die bereits angedeuteten desaströsen Folgen hätte.

Nietzsches Philosophie wird häufig auf eine einseitige Privilegierung einer amoralischen und zerstörerischen Dionysosverehrung verkürzt. Dabei wird jedoch leicht übersehen, dass er erst aus der ästhetischen Vermittlung heraus überhaupt beim Zerschneiden des apollinischen Individuationsprinzips von „wonnevollen Verzückungen“ und von einem „Versöhnungsfest“ der unterjochten Natur mit „ihrem Sohn, dem Menschen“ spricht.<sup>464</sup> Wie in der Tragödie selbst geht auch dieser Beschreibung dionysischer Entgrenzung die repräsentierende Begrenzung als Bedingung voraus.

Eine ähnliche Struktur finden wir auch bei Severins lustvoller Selbsterniedrigung. Bevor er sich der erotischen Selbstvergessenheit völlig

---

<sup>463</sup> Nietzsche. 134

<sup>464</sup> Ibid. 28-29. Deleuze beschreibt in seiner Untersuchung zum Masochismus ein ähnliches Bündnis zwischen dem masochistischen Sohn und der oralen Mutter, „die Mutter der Steppen, die große Näherin, die Todesbringerin.“ Deleuze, Sacher-Masoch. 208.

hingeben kann, muss er erst einen sichernden ästhetischen Rahmen schaffen. Dieser besteht, wie wir im vorangegangenen Kapitel gesehen haben, zunächst in einer Reihe umfunktionierter, umgedeuteter und schließlich zum Leben erweckter Bildwerke. Was für die Tragödie der Mythos im Verhältnis zur Musik, ist hier das belebte Bild in Relation zu einem Selbstverlust, den Karen Horney in direkten Bezug zu Nietzsches Begrifflichkeiten gesetzt hat.

[A]ll masochistic strivings are ultimately directed toward satisfaction, namely, toward the goal of oblivion, of getting rid of self with all its conflicts and all its limitations. The masochistic phenomena which we find in neuroses would then represent a pathological modification of the dionysian tendencies which seem to be spread throughout the world.<sup>465</sup>

Wenn der Vergleich mit der attischen Tragödie die masochistische Inszenierung eher wie eine durchschnittliche Operette erscheinen lässt, liegt dies vor allem daran, dass die leid- und lustvolle Selbstvergessenheit hier wenigstens oberflächlich auf das Phänomen der Liebe zwischen den Geschlechtern beschränkt bleibt. Im Zusammenhang mit Michael Gratzkes These von der Vermeidung des Liebesrisikos als wichtigstem Moment im Masochismus wäre zu bedenken, ob das Liebesmotiv nicht selbst schon eine Art apollinischer Schleier ist, durch den die weitergehenden Dimensionen des dionysischen Triebes ausgeblendet werden. So beschreibt Severin seine Emotionen an einer Stelle zwar als physisch, aber dennoch deutlich von denen

---

<sup>465</sup> Horney, *New Ways in Psychoanalysis*. 248.

der Leidenschaft der Liebe unterschieden.<sup>466</sup> Dem romantischen Liebesdiskurs selbst, der in der *Venus im Pelz* aufgerufen wird, käme dann ebenfalls lediglich die Funktion des sichernden Mythos/ mythologischen Rahmens zu.

Wir haben hier bisher einseitig die Sicherung vor der Abgründigkeit als kennzeichnend für die Tragödie und den Masochismus bezeichnet.

Bedingung für beide ist aber, dass genau dieser Sicherungsmechanismus wieder ausgeblendet, seine Existenz, wenn auch nicht komplett verdrängt, so doch wenigstens verworfen wird. Die ‚gute Domina‘<sup>467</sup> muss ihren Sklaven an ihre genuine Grausamkeit glauben lassen, so wie die gute Tragödie ihren Zuschauer von der Echtheit des Pathos überzeugen muss, um Furcht und Mitleid auszulösen. Das Streben nach Authentizität und das Durchbrechen des schönen Scheins der Repräsentation hat als seine Bedingung die verworfene Bewahrung des Scheins. Daraus resultiert eine Ambivalenz, die sowohl für Nietzsches Tragödie<sup>468</sup> als auch für Severins Masochismus zentral ist. Zu Beginn von Severins und Wandas leidenschaftlicher Beziehung kommt es zu einem signifikanten Wortwechsel. „Tritt mich mit Füßen!’ rief ich und warf mich, das Antlitz zur Erde, vor ihr nieder. ‚Ich hasse alles, was Komödie ist’, sprach Wanda ungeduldig. ‚Nun, so misshandle mich Ernste.’ Eine

---

<sup>466</sup> „Es ist eine merkwürdige Empfindung, die ich habe. Ich glaube nicht, dass ich in die Fürstin verliebt bin, wenigstens habe ich bei unserer ersten Begegnung nichts von jenem blitzartigen Zünden der Leidenschaft gefühlt. Aber ich empfinde, wie ihre außerordentliche, wahrhaft göttliche Schönheit allmähig magische Schlingen um mich legt. Es ist aus keine Neigung des Gemüthes, die in mir entsteht, es ist eine physische Unterwerfung, langsam, aber um so vollständiger.“ Sacher-Masoch, *Venus im Pelz*. 164.

<sup>467</sup> Der Begriff stammt von Catherine Robbe-Grillet.

<sup>468</sup> Peter Sloterdijk bemerkt in einem Nachwort zur *Geburt der Tragödie*: „Als Dionysus glaubt Nietzsche nicht an sich, weil er seine wilde Unterseite im apollinischen Kompromiß hat opfern müssen. Als Apollo glaubt er ebensowenig an sich, weil er sich im Verdacht hat, nur Schleier vor dem Dionysischen zu sein. [...] Ob als Apollo, ob als Dionysos – nie darf das benannte, identifizierte und maskierte Subjekt daran glauben, auf seinem Identitätsgrund angekommen zu sein. [...] Was immer auf der Bühne Ich sagt – es wird ein symbolisch vorgestelltes Ich sein, ein apollinisches Kunstgebilde, das wir wie einen Schleier vor uns halten, um an der vollen Wahrheit nicht zugrunde zu gehen.“ Peter Sloterdijk, „Philologie der Existenz, Dramaturgie der Kräfte“, Friedrich Nietzsche. Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (Frankfurt a. Main: Insel, 1987). 218-20.

unheimliche Pause.“<sup>469</sup> Das Wesen des Masochismus fällt – so die hier zu entwickelnde These – in genau dieses unheimliche Schweigen der grausamen Herrin, als einem andauernden Suspens der Frage nach Ernst oder Spiel der Gewalt. Wandas Hass auf die Komödie zielt auf jenes harmlose Theater des schönen Scheins, mit dem auch Nietzsche endgültig brechen wollte.

## 6.2 Das grausame Spektakel (Rafael Cansinos-Assens)

Kann ich selbst nicht glücklich sein so habe ich doch den Genuß, andere leiden zu sehen und verzehnfacht, wenn ich es bin, durch die sie leiden.

„Unmöglich!“

„Unmöglich!“ Die Fürstin sah mich verächtlich an, „ich habe einmal bei einer Hinrichtung zugesehen und mich köstlich unterhalten.“

„Und sie haben den Unglücklichen nicht bedauert?“

„Ich habe nur bedauert, dass ich es nicht war, die ihn hinrichten ließ.“<sup>470</sup>

Meint Wanda es hier auf einmal doch ernst mit der Grausamkeit, und muss Severin nun fürchten, Opfer ihrer mörderischen Lust zu werden? Allein die Vorstellung – oder besser, *nur* die Vorstellung dessen, was er in Zukunft noch von der Hand dieser Frau zu erwarten haben wird – wirkt auf Severin als erotische Stimulation. Für die progressiv sich steigernde dramatische Spannung ihrer Beziehung hat der Verweis auf Wandas sadistisches Vergnügen die Funktion, ihre Grausamkeit an einen realen Referenten zu binden. Ihre Lust am Quälen soll an diesem Punkt echt und nicht mehr länger

---

<sup>469</sup> Sacher-Masoch, Venus im Pelz. 52.

<sup>470</sup> Ibid. 276.

als bloße Erfüllung Severins erotischer Wünsche wirken. Die volle Entfaltung der masochistischen Phantasie ist erreicht, wenn der Masochist beginnt, sein eigenes Traumgebilde zu glauben. Wie wir bereits an anderer Stelle bemerkt haben, ist es wesentlich, dass es bei der Drohung bleibt. Am Ende des masochistischen Rollenspiels bleibt Wandas behauptete Grausamkeit wenigstens für Severins physisches Heil ohne irreversible Folgen.

Jedoch finden wir auch anderes bei Sacher-Masoch. Sehr endgültige Konsequenzen hat die Hingabe an die grausame Frau nämlich nicht nur für den bereits behandelten Leutnant Mirowitsch in den Katharina-Novellen, auch der Held aus Sacher-Masochs Novelle *Die Gottesmutter* bezahlt seine Leidenschaft am Ende mit dem Leben. Hier verliebt sich der junge Bauer Sabadil in die mit strenger Gewalt über ihre Anhänger herrschende Sektenführerin Mardona. Der junge Mann wird in die Gemeinschaft der Duchoborzen aufgenommen und von der schönen Herrin als Liebhaber akzeptiert. Nach kurzer Zeit muss er aber feststellen, dass er nicht als einziger mit Mardona das Bett teilt. Enttäuscht wendet er sich von ihr ab und unterstützt eine Konkurrentin bei ihrem Versuch, die Macht in der Sekte an sich zu reißen. Der Umsturz misslingt, und als Sabadil schließlich reumütig zu seiner ehemaligen Geliebten zurückkehrt, verhängt sie die Todesstrafe über ihn. Bis zum Schluss nicht an die Ernsthaftigkeit dieses Urteils glaubend, findet sich der junge Mann schließlich ans Kreuz genagelt wieder, und wird von seiner ehemaligen Geliebten eigenhändig getötet. Die Novelle entspricht in ihren Motiven und Konflikten dem typischen Sacher-Masoch'schen Schema, mit einem wesentlichen Unterschied: In den meisten seiner Erzählungen bleibt die Grausamkeit der Frauen auf körperliche Züchtigungen oder seelische Quälereien beschränkt.



Die unwiderrufliche Konsequenz einer tatsächlichen Tötung, wie wir sie hier finden, können wir in Anschluss an Gilles Deleuze eher der sadistischen Ordnung zusprechen. Michael Farin, ausgewiesener Kenner Sacher-Masochs und Herausgeber zahlreicher seiner Werke, sieht hierin den Beweis, dass es auch im Masochismus nicht immer so harmlos zugeht, wie allgemein angenommen wird.<sup>471</sup> Ist nun die grundlegende Unterscheidung zwischen Sadismus und Masochismus ebenso hinfällig wie unsere These von der für den Masochismus kennzeichnenden Absicherung gegen die letzten Konsequenzen der Gewalt?

Stellt Euch den außerordentlichen Genuss eines sensiblen Geistes, zum Beispiel eines Sacher-Masoch, vor, der in die Lage versetzt wurde, auf so einfache Weise die Grausamkeit zu kosten, die durch die erotische Bildlichkeit in die Manifestation einer exzessiven Liebe gewandelt wurde, einer Liebe, die nicht zurückschreckt vor dem Schmerz und die sich durch eine definitive Verbindung mit dem Tod verewigt.<sup>472</sup>

Für den spanischen Autoren und Essayisten Rafael Cansinos-Assens liegt der Ursprung der Leidenschaft Sacher-Masoch in der ästhetisch-erotischen Vereinigung von Tod und Liebe, deren reinstes Beispiel er ausgerechnet in der delikaten Beziehung zwischen Henker und seinem auf die Hinrichtung wartenden Opfer zu finden glaubt. Die Natur dieser Verbindung sucht er in

---

<sup>471</sup> In einem unveröffentlichten Vortrag auf der Konferenz Phantom der Lust. Visionen des Masochismus in Graz 2003.

<sup>472</sup> „¡Figuraos el placer extraordinario de un espíritu sensible, de un Sacher-Masoch, por ejemplo, puesto en condiciones de saborear tan plena y sinceramente la crueldad, transformada por la imagen erótica en la manifestación de un amor excesivo, de un amor que no se amedrenta ante el dolor y que se hace infinito uniéndose en un definitivo enlace con la muerte!“. Rafael Cansinos-Assens, Estética y Erotismo de la Pena de Muerte (Madrid: Renacimiento, 1916). 113.

einer provokativen Studie über die Ästhetik und die Erotik der Todesstrafe genauer zu fassen. *Estética y Erotismo de la pena de muerte* ist heute auch in Spanien so gut wie vergessen, sein Autor ist als Romancier, vor allem aber als Übersetzer Goethes bekannt. Wenn Rafael Cansinos-Assens in Literaturgeschichten Erwähnung findet, dann als Grenzgänger innerhalb einer weitgehend nach Generationen organisierten Periodisierung<sup>473</sup> der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts. Einerseits dem Modernismus der 1898'er Generation zugeschrieben, galt er dem jungen Jorge Luis Borges als „Irónico padre del Ultraísmo“, einem der zahlreichen avantgardistischen Ismen, den Esther Bartolomé Pons als „la transposición hispana del Futurismo de Marinetti“<sup>474</sup> charakterisiert. Dieser recht schematische Bezug hilft, den betont amoralischen Ästhetizismus näher zu kontextualisieren, der in Cansinos-Assens' Essay Ausdruck findet.

Die Kapitalstrafe wird von ihm nicht als grundsätzlich schön oder erotisch betrachtet. Inspiriert von Thomas de Quinceys Überlegungen zum schönen Mord, geht es Cansinos-Assens darum die Voraussetzungen zu klären, unter denen die Todesstrafe diese beiden Qualitäten aufweisen kann. Dazu müssen so zahlreiche und komplexe Bedingungen erfüllt werden, dass wohl kaum jemals eine faktische Exekution an seine Forderungen heranreichen wird. So soll das Opfer nicht nur jung, schön und physisch unversehrt sein und seinem Schicksal ruhig und mutig entgegensehen, auch die Hinrichtungsmethode selbst sollte eine der Bedeutung des Aktes angemessene Feierlichkeit und Würde ausstrahlen. Sowohl die seiner

---

<sup>473</sup> Cf. Ramon Oteo Sans, *Cansinos-Assens: Entre el modernismo y la vanguardia*, Colección Amalgama (Alicante: Editorial Aguaclara, 1996). Andrés Soria Olmedo, "Cansinos como síntoma: del modernismo a la vanguardia," *Vanguardismo y crítica en España*, ed. Andrés Soria Olmedo (Madrid: Bella Bellatrix, 1988).

<sup>474</sup> Esther Bartolomé Pons, "Rafael Cansinos-Assens: Fracaso y gloria para el poeta de una hora tardía," *Ínsula*.444-445. 3.

Meinung nach zu schnelle Methode der Erschießung oder die wissenschaftlich rationalisierte Exekution auf dem elektrischen Stuhl gehören für ihn daher auch zu den unästhetischen Barbareien.<sup>475</sup> Der Autor selbst verrät schließlich seine Amoralität als Pose, wenn er abschließend feststellt, „getrieben von einem rein ästhetischen Gefühl, sind auch wir Befürworter der Abschaffung der Todesstrafe.“<sup>476</sup> Gegenstand seiner Untersuchung ist also nicht die Realität der Hinrichtungen, sondern eine ästhetisch vorgeprägte Idealvorstellung. Es geht Cansinos-Assens nicht darum, gegen oder für Veränderungen in der Hinrichtungspraxis zu argumentieren, seine Polemik zielt, wie ein Vergleich mit seinen anderen Schriften der Zeit zeigt, implizit vielmehr auf eine Erneuerung der ihm zeitgenössischen Theaterpraxis. „Das Theater ist die Negation der Logik, die lebendigste Anrufung der Vermögen der Phantasie und des Deliriums, es ist die Akzeptanz eines vorübergehenden, mit der Paarung vergleichbaren Wahnsinns.“<sup>477</sup> Diese ästhetische Prämisse Cansinos-Assens' kommentierend bemerkt Ricardo de la Fuente Ballestro: „Das Theater ist ein orgiastisches Phänomen.“<sup>478</sup> Vor diesem Hintergrund erschließt sich uns auch seine Beschreibung des erotischen Verhältnisses zwischen Henker und seinem Opfer.

---

<sup>475</sup> „Desde el punto de vista erótico, como desde el punto de vista estético, ninguna de esas formas de muerte, ideadas por la barbarie militar la una, hija la otra del frío y utilitario espíritu científico, tienen para nosotros el menor interés.“ Cansinos-Assens, 134. „Sowohl vom erotischen als auch vom ästhetischen Standpunkt haben wir für keine dieser beiden Formen des Todes, bei der die eine der Barbarei des Militärs und die andere dem kalten und utilitaristischen Geist der Wissenschaft entspringt, das geringste Interesse.“

<sup>476</sup> „inspirados en un puro sentimiento estético, somos partidarios de la abolición de la pena de muerte.“ Ibid. 89.

<sup>477</sup> „El teatro es la negación de la lógica, la apelación más viva y plena al don de la fantasía y de delirio, la aceptación de una locura pasajera, comparable a la de la cópula“ Zitiert bei Ricardo de la Fuente Ballestro, „Las ideas sobre el teatro de Rafael Cansinos Asséns,“ Letras de Deusto 17.39 (1987). 177.

<sup>478</sup> „El teatro es un fenómeno orgiástico.“ Ibid. 168.

Die Hinrichtung ist ein komplizierter und perfekter Akt des Sadismus und des Masochismus: auf der einen Seite das resignierte Opfer [dieses ist bei Cansinos bezeichnenderweise weiblich], auf festliche Weise dem Schmerz ausgeliefert, getrieben von dem glorreichsten und reinstem Begehren zu erliden und mit der Klarsicht und der Perspektive der Unsterblichkeit aus dem Leben zu scheiden. Auf der anderen Seite finden wir den Henker, der überzeugt ist von der Heiligkeit und der nützlichen Grausamkeit seines Amtes, welches er schnell und sicher von der Stimme der Frömmigkeit geleitet ausführt. Entflammt durch die tödliche Praxis und durch die Liebe zur technischen Schönheit des Berufs selbst, neigt er sich unermüdlich und nüchtern über das Opfer, das vor mystischer Glückseligkeit in einer berausenden Musik seufzend und schluchzend vergeht und seinen Hals anbietet, bleich mit einer leichenhaften Süße, weiß, von einer hymnischen Zartheit.<sup>479</sup>

Nur in dieser ästhetizistischen Überzeichnung ist die Hinrichtung ein orgiastisches Phänomen. In ihrer Ausführung unterscheiden sich der Genuss des masochistischen Opfers und des sadistischen Henkers zunächst wesentlich. Während das Opfer sich in wollüstiger Ekstase verliert, erfreut sich der Täter mit apathischer Kälte an der Nützlichkeit und Präzision seines Handwerks. In dieser zum ästhetischen Modell erhobenen Form der

---

<sup>479</sup> Cansinos-Assens, 112. „La ejecución capital es un acto de masoquismo y de sadismo, complejísimo y perfecto: de un lado la víctima, resignada, festivamente pronta al dolor, animada del más glorioso y puro deseo de padecer, de abandonar la vida, con un deslumbramiento ya de perspectivas inmortales; de otro el verdugo, convencido de la necesidad y hasta el del carácter sagrado de su ministerio, exhortado a la crueldad benéfica, rápida y certera por la misma voz de la piedad, enardecido por la práctica mortífera y por el amor mismo a la belleza técnica del oficio, encorvándose inexorable y siniestro sobre la víctima que supira y solloza de felicidad mística con incitante música de arullos y ofrece su cuello, pálido de una dulzura cadavérica, blanco, de una ternura epitalámica.“

Hinrichtung spielen weder das zwischen Schuldigem und Strafendem unterscheidende Gesetz noch das sich in ihm vollziehende staatliche Gewaltmonopol eine Rolle. Beide werden bei Cansinos durch ein beinahe komplizenhaftes Einverständnis zwischen den beiden Beteiligten suspendiert.

Jedes Phänomen des Schmerzes kann sich unter zwei Aspekten manifestieren: dem Genuss des handelnden oder dem des erduldenen Individuums. Diese Unterscheidung zwischen Sadismus und Masochismus ist genauso wichtig, wie jene andere zwischen dem Apollinischen und dem Dionysischen. Dionysisch wäre hier der Handelnde, während sich der Erduldende in apollinischer Extase versenkt [se abismaría]. Es ist unverzichtbar, dass der Handelnde und der Erduldende in dem gleichen Willen aufgehen: fast können wir hier von derselben Liebe zum Schmerz sprechen.<sup>480</sup>

Das Moment, welches Henker und Opfer vereint, wird hier in einer gemeinsamen Liebe zu einem nicht näher bestimmten Schmerz verstanden. Cansinos-Assens spricht von einem orgiastischen Moment, von „dem großartigen Gift der allgemeinen Leidenschaft“ auch von der „großen Leidenschaft der Menschheit“<sup>481</sup>. Der Verweis auf Apollo und Dionysos in dem zitierten Abschnitt gibt einen deutlichen Hinweis auf den

<sup>480</sup> “Todo fenómeno doloroso puede manifestarse bajo dos aspectos: placer, para el individuo agente ó para el paciente. [...] Esta distinción entre sadismo y masoquismo es tan preciosa como aquella otra entre lo dionisiaco y lo apolíneo. El dionisiaco sería aquí el agente, mientras el paciente se abismaría en el éxtasis apolíneo. [...] Es precioso que agente y paciente se confundan en una misma voluntad: casi diríamos en un mismo amor al dolor.” Ibid. 98.

<sup>481</sup> Cansinos-Assens kann hier stärker als im Deutschen auf die semantische Doppeldeutigkeit des Wortes *pasión* zurückgreifen. “... comunicación directa y religiosa con el gran veneno de la pasión universal [...] Sumergiéndose en esos abismos inconscientes donde hierve la gran pasión de la humanidad.” Feuntes-Balestro, 181.

Nietzscheanischen Ursprung seiner Ideen. Aktivität/Sadismus/Dionysos und Passivität/Masochismus/Apollo werden hier durch das übergreifende Phänomen des Schmerzes aufeinander bezogen, wobei die abgründige Ekstase, in der sich der apollinische Masochist verliert, die eigentlich dionysische Erfahrung ist.

Wie wir bereits gesehen haben, bringt auch Karen Horney den Masochismus in Zusammenhang mit Nietzsches Dionysos. Im Unterschied zu ihrer knapp 20 Jahre nach *Estética y Erotismo de la Pena de Muerte* erschienenen Untersuchung jedoch betont Cansinos die wesensmäßig apollinische, d.h. ästhetische Ausgangslage des nach dionysischer Abgründigkeit strebenden Masochismus. Die Verwendung der Begriffe aus der *Geburt der Tragödie* mag bei Cansinos stark verkürzend sein – wahrscheinliche entspricht sie eher der Mode der Zeit als einer eingehenden Lektüre des Werks<sup>482</sup> – sie eröffnet jedoch eine Perspektive auf die erotischen Dimensionen der Tragödie, die bei Nietzsche lediglich implizit bleiben. Was haben die Hinrichtung, der Sadomasochismus und die attische Tragödie gemeinsam? Cansinos-Assens gibt wenigstens auf einen Teil dieser Frage eine Antwort.

Bisher haben wir diese Frage nur in Hinblick auf die beiden an der Hinrichtung unmittelbar Beteiligten betrachtet. Wesentliches Element des Vollzugs der Todesstrafe ist für Cansinos-Assens aber auch die Anwesenheit eines Publikums<sup>483</sup>. Zwischen Mord und Hinrichtung verläuft der Unterschied entlang der Trennungslinie von Privatheit und Öffentlichkeit.

---

<sup>482</sup> Einen ausführlichen Nachvollzug der beträchtlichen Nietzsche-Rezeption in Spanien liefert Gonzalo Sobejanos, *Nietzsche en España* (Madrid: Gredos, 1967).. Zu unserem Autor wird hier aber lediglich festgestellt, dass in zwei weiteren, heute bekannteren Werken, Nietzscheanische Begriffe Verwendung finden. Cf. idem. 518-19.

<sup>483</sup> Daran hat sich auch heute wenig geändert, man denke nur an die Exekution von Timothy McVeigh am 11. Juni 2001.

Der Mord verbirgt sich, er genießt egoistisch sein ästhetisches Gefühl, er teilt es nicht mit der Menge. Fast könnte man sagen, er fühle die Scham und Schüchternheit eines einsamen Trinkers. Die Kunst des Mordes ist *l'art pour l'art*. Aber die Todesstrafe [...] gehört – wenn wir sie auf die Kunst beziehen – zu den großen klassischen, öffentlichen und feierlichen Werken, an denen das Publikum seinen verdienten Anteil hat. Es gibt in ihr die Vorbestimmung der großen gesellschaftlichen Werke, sie wird unter freiem Himmel und bei vollem Sonnenschein mit der Feierlichkeit eines hohen geteilten Gefühls abgehalten, das wie alle Werke dieser robusten Kunst, das Ziel einer Reinigung, einer moralischen und ästhetischen Lehre hat.<sup>484</sup>

Die öffentliche Hinrichtung als moralische Anstalt; über eine solche Zuschreibung wären Schiller und Nietzsche – wenn auch aus unterschiedlichen Gründen – gleichermaßen unerfreut gewesen. Ausdrücklich hat sich Nietzsche gegen jegliche moralische Nützlichkeit der Tragödie verwehrt<sup>485</sup>, während Schillers Konzeption der moralischen Schaubühne gerade auf der Fiktionalität der Mitleid und Furcht erzeugenden Akte basiert.

---

<sup>484</sup> “El asesino se oculta, saborea egoísticamente su emoción estética, no la comparte con los muchedumbres y dijérase que siente el sonrojo y la timidez de los bebedores solitarios. El arte del asesino es un arte por el arte. Pero la pena de muerte, [...] pertenece, en esta relación de obra estética al gran arte clásico, público y solemne, en el que la muchedumbre tiene su merecida parte; hay en ella la premeditación de las grandes obras sociales, se celebra en aire libre, a pleno sol, con la solemnidad de una alta emoción compartida, y tiene, como todas las obras de ese arte robusto, la finalidad de una purificación, de una educación moral y estética.” Cansinos-Assens, 15-16.

<sup>485</sup> “Bald soll Mitleid und Furchtsamkeit durch die ernsten Vorgänge zu einer erleichternden Entladung gedrängt werden, bald sollen wir bei dem Sieg guter und edler Principien, bei der Aufopferung des Helden im Sinne einer sittlichen Weltbetrachtung erhoben und begeistert fühlen; und so gewiss ich glaube, dass für zahlreiche Menschen gerade das und nur das die Wirkung der Tragödie ist, so deutlich ergibt sich daraus, dass diese alle, sammt ihren interpretirenden Aesthetikern, von der Tragödie als einer höchsten Kunst nichts erfahren haben.” Nietzsche, 142.

Cansinos-Assens entdeckt in seiner Verbindung von Hinrichtung und Tragödie Bezüge, die über die den beiden Veranstaltungen gemeinsamen äußeren Bedingungen hinausgehen. So versteht er das religiöse Menschenopfer, die Tragödie und den römischen Zirkus als historische, mehr oder weniger blutige Vorläufer der öffentlichen Hinrichtung. „Die hellenische Tragödie war der Überrest und die Spur des Menschenopfers, das durch die aufkommende Versüßung der Gebräuche abgeschafft wurde. Es war eine Opferung ohne Opfer.“<sup>486</sup>

René Girard argumentiert in eine ähnliche Richtung, wenn er in *Violence and the Sacred* auf den etymologischen Ursprung des aristotelischen Begriffs der Katharsis hinweist: „The word *katharsis* refers primarily to the mysterious benefits that accrue to the community upon the death of a human *katharma* or *pharmakos*. The process is generally seen as a religious purification and takes the form of cleansing or draining all impurities.“<sup>487</sup> Während Derrida die Doppelbedeutung des griechischen *pharmakos* als Heilmittel/Gift unterstreicht, fasst Girard die Doppelung in der Unberührbarkeit des Heiligen und des Verseuchten, die sich in der Gestalt des Opfers manifestiert. Es ist heilig, weil es die Gemeinschaft reinigt, gleichzeitig ist es aber auch gerade durch die Gewalt verseucht, die es auf sich genommen hat. Wenn wie im Sodomasochismus die Verbindung von Gewalt und Sexualität mit Schmutz assoziiert wird, dann weil die Erotik hier durch Gewalt verunreinigt wurde. „Sexuality is impure because it has to do with violence.“<sup>488</sup>

---

<sup>486</sup> „La tragedia helena era el vestigio y el trasunto de un sacrificio humano abolido por la adveniente dulzura de las costumbres. Era un sacrificio en el que faltaba la víctima.“  
Cansinos-Assens, 32-33.

<sup>487</sup> Girard, 287.

<sup>488</sup> Girard, 34.



Die reinigende Funktion des Rituals kann also in diesem Zusammenhang vor allem als eine Reinigung von der Gewalt verstanden werden, wobei betont werden muss, dass es sich hierbei nicht lediglich um eine symbolische Handlung aus dem Reich des magischen Denkens handelt. Was sich in der Tötung des Opfers manifestiert, ist tatsächliche soziale Gewalt, von der die Gemeinschaft durch kontrollierte Abfuhr befreit werden soll. Girard beschreibt die kollektive Wahl des Opfers als eine Ersetzung des ursprünglichen Ziels der Aggression im jeweils Nächsten. „The victim is not a substitute for some particularly endangered individual, nor is it offered up to some individual of particularly bloodthirsty temperament. Rather, it is a substitute for all the members of the community, offered up by the community itself.“<sup>489</sup>

In einer solchen Funktion des Opferrituals konkretisieren sich für Cansinos-Assens auch die Begriffe des Dionysischen und Apollinischen. Gewalt und Grausamkeit sind hier nicht lediglich auf das Zerschneiden eines abstrakten Individuationsprinzips bezogen, sondern werden auf ihre soziale Realität zurückgeführt.

Unberührte Jungfrauen; Alte mit zerrissenen Gebärmüttern; Männer, die die rauesten Gipfel der Virilität bereits hinter sich gelassen haben; Greise, die an verloschenen Feuern ruhen; Kinder, die mit ihrem frischen Atem beginnen, Flammen zu entzünden; diese ganze Menschheit, durch unbefriedigte erotische Leidenschaften beunruhigt,

---

<sup>489</sup> Ibid. 8.

nährt sich dann an dem blutigen Spektakel und ruht mit besagter apollinischer Stille über jenen dionysischen Schrecken.<sup>490</sup>

Hier ist es nicht mehr das masochistische Opfer, das sich aus einer apollinischen Verklärung heraus in den dionysischen Abgrund wirft, sondern das Publikum, das sich in sicherer Distanz zum Spektakel einer grausam-erotischen Ekstase hingibt. Cansinos-Assens' Modell trifft sich wieder mit dem Nietzsches, wenn er das Spektakel der rituell vollzogenen Hinrichtung mit der ästhetischen Anschaulichkeit des Apollinischen zusammenführt. Die Funktion des Opfers als einem apollinischen operiert hier auf zwei Ebenen: es ist zum einen Ersatzobjekt, an dem sich die gesellschaftliche Gewalt entladen kann, es ist aber gleichzeitig auch der schützende Schleier, der es erlaubt, die Gewalt zu erfahren, ohne dafür die Konsequenzen tragen zu müssen. Girard bemerkt in diesem Zusammenhang: „The considerable importance this freedom from reprisal has for the sacrificial process makes us understand that sacrifice is primarily an act of violence without the risk of vengeance.“<sup>491</sup> Die zunächst scheinbar so klare Unterscheidung zwischen apollinischem Schein und dionysischer Grausamkeit beginnt sich hier immer stärker zu verwischen. Dem schönen Schein, durch den die Gewalt begrenzt wird, liegt bereits selbst ein Gewaltakt zugrunde, die Vermeidung des Risikos der Endkonsequenz ist erkaufte durch den Tod eines stellvertretenden Opfers.

Was bedeutet diese Erkenntnis für den Status der Gewalt in Sacher-Masochs Hinrichtungsphantasien? Kehren wir zu unserem Anfangsbeispiel

---

<sup>490</sup> „Virgenes intactas, viejas de matrices desgarradas, hombres enaltecidos sobre las cumbres más ásperas de la virilidad, ancianos que reposan junto á hogueras extintas, niños que empiezan a encender llamas con su hálito fresco; toda esta humanidad, acongojada por insatisfecho deseo de erótica pasión, se nutre entonces del sangriento espectáculo y reposa con dichosa apolínea quietud sobre aquel horror dionisiaco.“ Cansinos-Assens, 115.

<sup>491</sup> Girard, 13.

aus der *Gottesmutter* zurück, dann ist zunächst festzuhalten, dass der gekreuzigte Sabadil kein eigentlicher Masochist ist. Weder empfindet er den für Severin so wichtigen erotischen Reiz bei der Untreue seiner Geliebten, noch genießt er ihre grausamen Bestrafungsaktionen. Dennoch spielt er innerhalb der masochistischen Ordnung eine wesentliche Rolle. Als Idealtypus des unglücklichen Liebhabers erleidet er stellvertretend die absolute Konsequenz einer Grausamkeit, die für den Masochisten im Bereich der Phantasie verbleibt. Der Tod Sabadils verbürgt für den Masochisten die Echtheit und Möglichkeit einer solchen Grausamkeit. So wie der Baron de Charlus in Prousts *Die wiedergefundene Zeit* darauf besteht, von einem echten Mörder gepeitscht zu werden, ohne dabei natürlich selbst Opfer eines solchen Kapitalverbrechens werden zu wollen, reizt auch Severin lediglich die Vorstellung, dass seine Herrin bei einer Exekution selbst Hand anlegen könnte.

### 6.3 Das orgien mysterien theater (Hermann Nitsch)

Stärker noch als Rafael Cansinos-Assens stellt der Aktionskünstler Hermann Nitsch in seinem *orgien mysterien theater*<sup>492</sup> (o.m. theater) und dem dazu entwickelten umfangreichen theoretischen Werk<sup>493</sup> Katharsis und Opfer in das Zentrum seiner Anverwandlung der spektakulären Grausamkeit. Der ursprünglich mit Malerei befasste österreichische Künstler begann Anfang der sechziger Jahre zunächst mit Formen des *action paintings* und des Tachismus

---

<sup>492</sup> Im weiteren Verlauf als o.m. theater abgekürzt.

<sup>493</sup> „meine arbeit kann ohne theorie nicht existieren, sie ist wesentlicher bestandteil meines projektes, sie macht dieses erst möglich“ Hermann Nitsch, Das Orgien Mysterien Theater. Manifeste, Aufsätze, Vorträge (Wien: Residenz Verlag, 1990). 4.

zu experimentieren – Spuren davon lassen sich auch heute noch in seinem Werk verfolgen – bis er schließlich durch und im Kontakt mit Künstlerfreunden aus der Gruppe des Wiener Aktionismus seine orgiastischen Veranstaltungen entwickelte. Nitsch verortet seine Aktionen zwar in der Nähe der zeitgenössischen *happenings* der Neo-Dada- und Fluxus-Bewegungen, er kritisiert bei diesen jedoch die Privilegierung des Zufallsmoments als künstlerische Sackgasse.<sup>494</sup>

Kühl kontrolliert wirkt dabei aber auch das o.m. theater auf den ersten Blick kaum. Schockiert zeigten sich 1961 die Zuschauer seines ersten *Abreaktionsspiels*, in dem er bereits mit Blut, Tierkadavern und explizit sexuellen Handlungen zu experimentieren begann. Im Wortlaut eines Augenzeugen stellt sich die Veranstaltung wie folgt dar. „[D]ie Bilder die man davonträgt, widerstreben der verbalen Rekonstruktion. Zu sprechen wäre allenfalls von gekreuzigten Lämmern, von Tiereingeweiden, von Blut, Wein, einem geschundenen Knaben und dem besudelten, am Kruzifix begatteten Mädchen.“<sup>495</sup> Die Beschreibung enthält sich einer eindeutigen Wiedergabe der Handlungen – eigentlich, so sollte man meinen, der zentrale Aspekt einer Aktion – und liefert lediglich eine Aufzählung der zum Einsatz gekommenen Requisiten und Personen. Nur durch die verwendeten Adjektive ‚geschunden‘, ‚besudelt‘ und ‚begattet‘ lässt sich erahnen, was sich hier in einer Münchner Galerie unter Ausschluss der Öffentlichkeit zugetragen haben mag. Die Bestandsaufnahme geschieht *post factum*. Wie an dem Tatort eines Verbrechens, kann der Leser das vorherige Geschehen nur durch die

---

<sup>494</sup> Ibid. 67.

<sup>495</sup> K.H. Kramberg, "Unter Ausschluss der Öffentlichkeit. Süddeutsche Zeitung 2. März. 1970," Hermann Nitsch. Leben und Werk, ed. Danielle Spera (Wien; München: Verlag Christian Brandstätter, 1999). 108.

zurückgebliebenen Spuren rekonstruieren. Wenn es dem Augenzeugen angesichts der Aktion die Sprache verschlagen hat, dann ist dies sicherlich zu einem großen Teil auf den schockierenden Tabubruch zurückzuführen, im Verstummen tritt aber auch etwas ein, das Nitsch zum Ziel seiner Kunst gesetzt hat. „nicht sprache (sprachliches assoziieren) lotet in die tiefe, sondern durch in aktionen bewirktes ekstatisches sinnliches erleben in richtung triebdurchbruch wird verdrängtes aufgedeckt.“<sup>496</sup> Ziel dieser Transgression sprachlich repräsentierenden Denkens ist ein Erleben, das Nitsch als ‚sado-masochistischen Grundexzess‘ bezeichnet. Diesen sieht er als Ausdruck eines dem Menschen wesensmäßigen, lediglich durch kulturelle Überformung verdrängten Bedürfnisses: „selbstverständlich ist mir auch hier klar, dass die sadomasochistische grausamkeit eine uralte tradition hat und dass meine arbeit endlich die ursache der sado-masochistischen bedürfnisse und die ursache von deren projektion in mythos, kult, kunst aufdeckt.“<sup>497</sup> Ähnlich wie Nietzsche versteht auch Nitsch die orgiastische Überschreitung als eine Art Rückkehr zu einer elementaren vorsprachlichen Erfahrung, zum anderen aber auch als Bruch mit einer Darstellungsform, in der das vom Zuschauer Erlebte in der beruhigenden Distanz der Fiktionalität verbleibt.

das wichtigste an meinem theater – das ich zusammen mit den zuschauern aufführe – ist, dass alles wirklich geschieht. auf dem alten, konventionellen theater ‚spielt‘ der schauspieler seinen part. das ist nicht wirklichkeit. in meinem theater dagegen ist alles real. die objekte, die ich verwende, sind real, z.B. tiere, blut, zucker. sie sind keine

---

<sup>496</sup> Nitsch, 6.

<sup>497</sup> Ibid. 31.

symbole für etwas anderes, wie es beim alten theater der fall war. dort ‚spielt‘ der schauspieler, er sei ‚tot‘. bei mir ist das lamm wirklich tot. ich schütte blut darüber, ich werfe es fort – all dies ist wirklich. ich möchte ein theater entwickeln, wo sich alles wirklich ereignet.<sup>498</sup>

Die bloß scheinhafte, konsumierbare Ästhetik des Illusionstheaters soll in Richtung auf eine als wahrhaftiger und realer verstandene Erfahrung durchbrochen werden. In Nitschs theoretischen Äußerungen zum o.m. theater kristallisieren sich dabei zwei wesentliche Elemente für die Praxis heraus. Zum einen gründet er seine Arbeit auf eine nichtdiskursive Organisation von Zeichenmaterial, zum anderen deutet der Begriff des ‚sich ereignens‘ auf eine besondere Wertigkeit der Aktion im Verhältnis zu den Aufführungen des bürgerlichen Schauspiels. Die Gegenstände und Personen in seinem o.m. theater werden nicht als Zeichen für einen von ihnen unterschiedenen Referenten eingesetzt, sie sollen nicht ‚bedeuten‘, sondern physisch affizieren. Das heißt jedoch nicht, dass sie nicht semantisch aufgeladen wären. Im Gegenteil: Seine Akteure werden an Kreuze gehängt und mit Blut und Essigwasser begossen. Fleisch, Blut, Wein und Brot sind dabei nur einige der Elemente aus dem christlichen Ritus, die zum Einsatz kommen. Gerade die Assoziation mit der Eucharistie weist aber auf die eigentliche Versinnlichung und Fleischwerdung der Zeichen, die Nitsch in seinem Theater leistet. Das symbolische Brot wird durch den Referenten des noch blutigen Fleisches ersetzt und damit, zumindest in den Augen Nitschs, die ursprüngliche Erfahrung des christlichen Opfers wieder erlebbar.<sup>499</sup> Die intellektuell

---

<sup>498</sup> Ibid. 21.

<sup>499</sup> Joachim Küpper weist in seiner Diskussion des Spanischen *auto sacramental* daraufhin, dass in einem geschlossenen Glaubenssystem, wie es das katholische Spanien zu Zeiten Calderóns

entsinnlichten Rituale werden als synästhetische Totalerlebnisse vor allem physisch erfahrbar. Bewusst setzt er Geschmack, Geruch und bis an die Schmerzgrenze reichende laute Musik als Mittel ein, um Zuschauer und Akteure in einen „zustand der seinstrunkenheit“<sup>500</sup> zu versetzen, der sie in eine sprachlich nicht zu erfassende Wirklichkeitsebene führen soll. Diese Wirklichkeit steht aber nicht allein in Opposition zum Illusionstheater, sondern auch zur Alltagswirklichkeit, der gegenüber sie eine eigene Wertigkeit beansprucht, oder wie Oliver Jahraus formuliert:

Die Aktion dringt zwar zur Wirklichkeit durch, der damit realisierte Wirklichkeitsstatus entspricht aber nicht dem der zur Aktion in Differenz stehenden Wirklichkeit, sondern konstituiert eine Wirklichkeit eigener Art, die dann zur „eigentlichen“ Wirklichkeit verklärt wird.<sup>501</sup>

Das diskursiv geprägte alltägliche Wirklichkeitsverständnis wird in Nitschs Aktionen auf eine sich als realer behauptende, weil primär verstandene Körpererfahrung hin durchbrochen. Nicht zuletzt deshalb werden in seinen

---

war, die Unterscheidung zwischen Symbol und realem Gegenstand keine Bedeutung hat. „Ist aber das, worauf auch alle von Menschen ersonnenen Zeichen verweisen, notwendigerweise die eine immergleiche Wahrheit, gibt es letztlich, wie in der Eucharistie, keine Opposition von Vergegenwärtigung und Sein, von Re-Präsentation und Präsenz. Als eine Struktur, außerhalb deren es nichts gibt, ist das System von Welt und Zeichen autopoietisch.“ Joachim Küpper, "Repräsentation und Real-Präsenz. Bemerkungen zum auto sacramental (Calderón: *Pisquis y Cupido*)," Theatralität und die Krisen der Repräsentation, ed. Erika Fischer-Lichte, Germanistische Symposien. (Stuttgart: Metzler, 2001). 99. Es stellt sich die Frage, in welchem Maß Nitschs Aktionen nicht – wie er selbst an verschiedener Stelle darlegt – primär als eine Reaktion auf eine unterdrückende christliche Moralordnung zu verstehen ist, sondern vielmehr Produkt einer zunehmenden Verselbstständigung der Zeichen in der sogenannten Postmoderne.

<sup>500</sup> Nitsch, 165.

<sup>501</sup> Oliver Jahraus, Die Aktion des Wiener Aktionismus, Das Problempotential der Nachkriegsavantgarden, ed. Michael; Dreher Backes, Thomas; Jäger, Georg; Jahraus, Oliver, vol. 2 (München: Wilhelm Fink Verlag, 2001). 289.

Aktionen die vorher fachmännisch getöteten Tierkörper geöffnet, ausgeweidet und so vor allem die gestaltlose Materialität des Fleisches zur Erfahrung gebracht.<sup>502</sup> Die Überschreitung der Ekelgrenze bei den Teilnehmern – man denke hierbei nicht nur an die visuellen und haptischen, sondern vor allem auch an die olfaktorischen Sinneswahrnehmungen – spielt hier eine wichtige Rolle. Wie sich in der Wahl der Materialien andeutet, setzt Nitsch vor allem auf die besonderen archetypischen Reaktionen, die durch das konkret gewordene Fleisch ausgelöst werden. Eng mit dieser Konkretisierung verbunden ist jedoch ein zweites wesentliches Merkmal der Abgrenzung vom Illusionstheater: die betonte, nicht mit Zufall zu verwechselnde Ereignishaftigkeit der Aktionen. Während im Schauspielhaus jeden Abend die gleichen Handlungen als Wiederholung einer zuvor einstudierten Dramaturgie zur Darstellung gelangen, sind die Aktionen Nitschs von einer Aura der Einmaligkeit umgeben. Ziel ist hier nicht die Tradierung ritueller Handlungs- und Denkweisen durch das performative Zitat, sondern die Zerstörung solcher Automatismen zugunsten einer ‚authentischen‘, transformierenden Erfahrung.

In Hinblick auf die Vorgänge im Theater definiert Erika Fischer-Lichte Performativität als den „Vollzug von Handlungen, die Selbstreferentialität von Handlungen und ihr[en] wirklichkeitskonstituierende[n] Charakter“<sup>503</sup> und argumentiert, dass Performativität und Ereignis zwar voneinander zu

---

<sup>502</sup> „Es sind Materialien des Körperinneren, die in bestimmten Entäußerungsformen von innen nach außen transportiert werden und die in den Aktionen durch diese Operationalisierung aktionistisch nachvollzogen werden: Blut, Urin, Fäkalien, Organe, Erbrochenes, Schleim, Sperma oder Substitute (wie Tierblut, rote Farbe, flüssiges Eiweiß, Bierschaum u.ä.m.).“ Ibid. 225.

<sup>503</sup> Erika Fischer-Lichte, "Performativität und Ereignis," Performativität und Ereignis, ed. Erika; Horn Christian; Umathum Fischer-Lichte, Sandra; Warstat, Matthias (Tübingen, Basel: Francke, 2003). 31.



unterscheiden sind, aber entgegen dem ersten Eindruck in keinem Oppositionsverhältnis zueinander stehen.

Denn derartige Aufführungen [gemeint sind u.a. die Selbstverletzungsperformances] repräsentieren performative Prozesse, aus denen Ereignisse emergieren, indem sie diese performativen Prozess vollziehen und aus ihnen Ereignisse hervorgehen lassen, und sie repräsentieren darüber hinaus Ereignishaftigkeit, indem sie sich als ein Ereignis vollziehen. D.h. die Aufführung vermag nur als Repräsentation zu fungieren, indem sie performative Prozesse vollzieht, aus denen Ereignisse entstehen.<sup>504</sup>

Gemeint ist hier nicht nur, dass das Ereignishafte einer jeweiligen Aufführung bewusst herstellbar und damit auch im Sinne der Performativität wiederholbar wird; das Ereignis wird selbst zu einer Repräsentation von Ereignishaftigkeit, insofern in der Performance das hervortretende ‚Was‘ hinter dem ‚Dass‘ des Ereignisses zurücksteht.

Dieses Prinzip kennzeichnet in Ansätzen die Arbeit Hermann Nitschs. Zu allen seinen Aktionen fertigt er genaue Partituren an, in denen er den Einsatz der unterschiedlichen Handlungen, Materialien, Gerüche, Geschmäckern etc. koordiniert. Wie bereits erwähnt wurde sein erstes Abreaktionsspiel 1961 in Wien durchgeführt.<sup>505</sup> 34 Jahre später, im September 1995, kam es unter der Leitung von Julie Wilson-Bokowiec in Manchester zu

---

<sup>504</sup> Ibid. 31.

<sup>505</sup> Ein wegen einer Anzeigen wegen Erregung öffentlichen Ärgernisses angefertigte Polizeibericht liefert in der dem Genre eigenen Trockenheit eine Aufzeichnung der Aktion von beinahe theatersemiotischer Qualität. Gleichzeitig zeigt er in hervorragender Weise die Unzulänglichkeit dieser Methode für moderne theatrale Prozesse. Cf. Danielle Spera, Hermann Nitsch. Leben und Werk (Wien: Brandstätter, 1999). 74.

einer zweiten ‚Aufführung‘. Die Regisseurin ist mit Nitsch bekannt und hat sich von ihm in sein kompliziertes Notationssystem einweisen lassen. Die Akteure und Musiker wurden mit der Partitur vertraut gemacht, es gab einige Proben, nie wurde jedoch die Aktion komplett vorvollzogen. So wurden die Schauspieler nur zum Teil vorher mit dem organischen Material konfrontiert. „However, the actors did not encounter all the materials until they were in front of the audience, this was in order to keep intact that sense of authenticity of first contact with the material, for the actual staging.“<sup>506</sup> Die Aufführung selbst wird auch hier als einmaliges Ereignis wahrgenommen, dessen authentischer Effekt aus der tatsächlichen physischen Affiziertheit der Schauspieler resultiert. Diese ist aber Ergebnis einer vorherigen Planung und Vorbereitung. Die Handlungen mit dem Material in der Aufführung erfüllen die performative Funktion, die schließlich das Ereignis hervorruft. Es ist also niemals pures Ereignis im Sinne eines unkontrollierbaren sich Ereignens, sondern tatsächlich die Herstellung eines spezifischen sich Ereignens. Nitschs *o.m. theater* setzt nicht lediglich auf eine Repräsentation von Ereignishaftigkeit an sich, sondern zielt in der Spezifität seiner Aktionen auf sehr konkrete Erfahrungen. Einen Eindruck davon erhalten wir, wenn wir die olfaktorischen und gustatorischen Elemente zweier signifikanter Leitmotive des *o.m. theaters* genauer betrachten.

qualwollustmotiv:

*geschmack:*

eine weinbeere (rot) wird zerbissen

*geruch:*

holunder

---

<sup>506</sup> Julie Wilson-Bokowiec, "Human Beings in extremis: Reconstructing Hermann Nitsch's 1st Abreaction Play," Centre Stage: Contemporary Drama in Austria, eds. Frank Finlay and Ralf Jeutter (1999). 118.

rohes fleisch wird zerbissen	schweiss
in das innere lippenfleisch wird gebissen	jasmin
blut wird geschluckt	zyklamen
honig	eingeweide eines frisch
kristallzucker	geschlachteten tieres

der sadomasochistische grundexzess:

<i>geschmack</i>	<i>geruch</i>
rohes fleisch (schaf)	narzissen
saccharinwasser	mastix
fruchtfleisch einer überreifen weinbeere	kampfer
gezuckertes ziegenblut	heisser honig
äther	äther <sup>507</sup>

Auffallend in dieser Komposition ist auf der horizontalen Ebene die Zusammenführung von Wahrnehmungen der Süßlichkeit und denen von rohem, blutigem Fleisch. Die hier produzierte Ambivalenz wird durch die simultanen visuellen und haptischen Reize noch potenziert. Das synästhetische Zusammenspiel erzeugt eine Überreizung der Sinne, durch die jegliche intellektuelle Vermittlung ausgeschaltet werden und die Erfahrung unmittelbar wirken soll. Vertikal gelesen ergibt sich aus der Abfolge der Komposition aber auch eine klare, beinahe narrative Struktur. Das Motiv der Qualwollust beginnt mit einer das Blut Christie substituierenden Weintraube, die zerbissen wird, um nur kurz darauf von tatsächlichem Fleisch abgelöst zu

---

<sup>507</sup> Hermann Nitsch, Zur Theorie des Orgien Mysterien Theaters. Zweiter Versuch (Wien: Residenz Verlag, 1995). 348.

werden. Das aggressive Beißen wendet sich dann gegen das Selbst, und Blut (es bleibt unklar, ob es sich dabei um das eigene oder fremdes Blut handelt) wird geschluckt. Dieser von Schmerzen begleitete Höhepunkt schlägt nun um in die Süßigkeit des Honigs, die durch die Reinheit des Kristallzuckers noch einmal gesteigert wird. Eine ähnliche Bewegung durch die organische Materialität des Fleisches hin zu einer transzendenten Verzückung finden wir im sadomasochistischen Grundexzess in dem Umschlag von Ziegenblut zu Äther. Nitsch beschreibt diesen Prozess so:

der sadomasochistische grundexzess ist eintauchen in etwas, das über uns hinaus und durch uns hindurch geht, das für uns zu stark ist, das uns vernichten kann. intensivste weltverwandlung ereignet sich, ein intensiver grundsätzlicher schöpferischer akt geschieht, die freigelegte kraft zerstört und gebiert gleichzeitig.<sup>508</sup>

Die beiden mythologischen Grundmotive, in denen Nitsch diesen schöpferischen Vernichtungsakt verwirklicht sieht, sind die Zerreißung des Dionysos und die Kreuzigung Christi.<sup>509</sup> Beide Motive überlagern sich häufig im o.m. theater in sehr konkretem Sinne. Beispielsweise entweiden Spielteilnehmern ein Lamm auf dem Körper eines an ein Kreuz gebundenen Mannes. Der Bezüge auf Dionysos und Christus als Paradigmen für den sadomasochistischen Grundexzess weisen auf eine ihnen gemeinsame archetypische Basis.<sup>510</sup> Beide evozieren religiöse Opferrituale, wobei das

---

<sup>508</sup> Nitsch, o.m. theater. 132.

<sup>509</sup> Ein weiteres zentrales Motiv ist für Nitsch die Blendung des Ödipus.

<sup>510</sup> Nitsch bezieht sich in seinen Schriften neben Nietzsche zunächst immer wieder auch auf Freud. In seinen späteren Arbeiten werden wie hier jedoch deutliche Einflüsse der Theorien C.G. Jungs deutlich.

Lamm als Bindeglied zwischen Dionysoskult und Christentum fungiert. Ähnlich wie Cansinos-Assens betrachtet auch Nitsch die im sadomasochistischen Ritual sich vollziehende rauschhafte Selbstvergessenheit als eine wesentliche menschliche Triebgröße, die nach Entladung verlangt. ‚Abreaktion‘ nennt Nitsch diesen Vorgang und meint damit wieder im Sinne Girards Katharsis. Hier zeigt sich, dass Nitsch die Aufgabe seines o.m. theaters vornehmlich als eine hygienische begreift. Statt die sadomasochistischen – für Nitsch gleichbedeutend mit dionysischen – Triebe zu unterdrücken, wie es die christlich abendländische Kultur vollzogen hat, soll das o.m. theater eine geregelte Abfuhr dieser Energien ermöglichen und sie so auch kreativ nutzbar machen.

trotz aller effektiven gefährlichkeiten der dionysischen aufwallung wird der abreaktionsrausch im theater gebändigt, er vollzieht sich innerhalb der spielordnungen, spielregeln, ist abgesichert, wird als ästhetisches phänomen anschaulich und bewusst gemacht. [...] wie schon angedeutet, unterliegen alle meine aktionen dem prinzip der form, in der findung neuer ästhetischer werte.<sup>511</sup>

Auch in dieser ekelerregenden Praxis findet das dionysische Spiel also mit Schleier und auf ästhetischem Boden statt. Wie im masochistischen Rollenspiel begrenzen Regeln die dionysische Erfahrung. Einen Eindruck von dem Ausmaß dieser Reglementierung gibt die Partitur zu Nitschs 1998 aufgeführtem *Sechs-Tage-Spiel*. Auf beinahe 1500 Druckseiten werden jede der Einzelaktionen sowie ihr Zusammenspiel untereinander bis auf die Minute

---

<sup>511</sup> Nitsch, o.m. theater. 39.

genau geplant. An einigen Punkten gibt es zwar Raum für Spontaneität, doch gehören unkontrollierte Zufälle nicht konstitutiv zur Aktion. Von der Begrenzung eingeschlossen sind auch die kontrovers diskutierten Tierkadaver in Nitschs Aktionen.<sup>512</sup> Bereits in seiner ersten Programmschrift zum o.m. theater von 1962 heißt es: „wegen mir soll kein tier getötet werden. im o.m. theater werden nur an altersschwäche gestorbene und notgeschlachtete tiere ausgeweidet und zerrissen.“<sup>513</sup> Das Zerreißen der Lämmer übertritt also ausdrücklich nicht die Grenze einer tatsächlichen Tötung. Das unabhängig von seiner späteren Verwendung gestorbene Lamm ersetzt das reale Tieropfer – im Sinne Girards findet hier also eine doppelte Substitution statt. Trotzdem bleibt die archaisch sinnliche Erfahrung in der Materialität des Fleisches erhalten. Diese Simulation am tatsächlichen Material, die Konvergenz zwischen authentischer Erfahrung und ästhetischem, weil substituierendem Handeln kennzeichnet sowohl das religiöse ekstatische Ritual als auch die grenzgängerische Kunst Nitschs.

alle schreckens- und schmerzenvisionen des tragischen, alle zwischen erotik, perversen, sadomasochismus und heiligem hin- und herpendelnde, aus dem kollektiven unbewussten aufsteigende mythische und neomythische symbolik muss durch die form gebunden werden, um so einer neutralen betrachtung erst zugänglich gemacht zu werden.<sup>514</sup>

---

<sup>512</sup> Peter Gorsen berichtet in einer Besprechung des *Sechs-Tage-Spiels* ausführlich von den massiven Protesten, die von Seiten internationaler Tierschützer (allen voran die FN-Symphisantin Brigitte Bardot) gegen Nitschs Aktion vorgebracht wurden. Cf. Peter Gorsen, "Auf der Suche nach den Mythen der Psyche. FAZ. 17. August 1998," Hermann Nitsch. Leben und Werk., ed. Danielle Spera (Wien; München: Verlag Christian Brandstätter, 1999). 241.

<sup>513</sup> Nitsch. o.m. theater. 45.

<sup>514</sup> Idem. theorie. 100.

Wenn Nitsch hier auf die Form und die Findung neuer ästhetischer Werte in seiner Arbeit abhebt, so ist die Form gegenüber dem exzessiven Ereignis weder als äußerlich noch als gegensätzlich zu verstehen. Ähnlich wie Nietzsche sieht Nitsch das dionysische Erlebnis immer schon vom vermittelten Standpunkt der Ästhetik aus. Die Ästhetisierung des Lebens ist dem Exzess vorgängig und gibt so zum einen von Anfang an den Rahmen und die Begrenzung vor, in dem sich die Entgrenzung vollziehen kann; zum anderen kann die „lebensbejahende seinstrunkenheit“<sup>515</sup> überhaupt nur unter diesen ästhetischen Vorbedingungen erfahren werden.

#### 6.4 Was ein Körper vermag

Es ist eine merkwürdige Empfindung, die ich habe. Ich glaube nicht, dass ich in die Fürstin verliebt bin, wenigstens habe ich bei unserer ersten Begegnung nichts von jenem blitzartigen Zünden der Leidenschaft gefühlt. Aber ich empfinde, wie ihre außerordentliche, wahrhaft göttliche Schönheit allmählich magische Schlingen um mich legt. Es ist auch keine Neigung des Gemüthes, die in mir entsteht, es ist eine *physische Unterwerfung*, langsam, aber um so vollständiger.<sup>516</sup>

„Wir wissen nicht, was ein Körper vermag“, paraphrasiert Deleuze in seinem Nietzschebuch eine These Spinozas und fährt fort: „wir reden über das Bewusstsein und den Geist, wir unterhalten uns über all das, aber wir wissen

---

<sup>515</sup> Ibid. S. 165

<sup>516</sup> Sacher-Masoch, Venus im Pelz. 164.

nicht, was ein was ein Körper vermag, noch welches die Kräfte sind, die ihn herstellen.“<sup>517</sup> Severin, der an diesem Punkt der Beziehung zu Wanda das Ende seiner Unterwerfung nur erahnen kann, wird in den Wochen und Monaten in Italien erfahren, wozu sein Körper im Stande ist.

Es ging in diesem Kapitel bisher vor allem um die ästhetischen Rahmenbedingungen und interpersonellen Strukturen, unter denen sich die masochistische und die theatralische Inszenierung einander annähern. Diese können aber nur dann ausreichend verstanden werden, wenn wir die wesentliche Rolle des Körpers als Material, Erkenntnismedium und Ort innerhalb dieser beiden Ordnungen verstehen. Deleuze beschreibt in der zitierten Passage den Körper in der Philosophie Nietzsches als Produkt eines Zusammenspiels von aktiven und reaktiven Kräften. Wir können nicht wissen, wozu ein Körper in der Lage ist, weil das Bewusstsein per Definition reaktiv ist und den Körper auch nur in diesem Modus wahrnehmen kann. Die aktiven Kräfte des Körpers können folglich nicht gewusst, sie müssen erfahren werden.<sup>518</sup> Eine neue, außerhalb des cartesianischen Bewusstseins gemachte Erfahrung des Körpers – so viel können wir an diesem Punkt bereits feststellen – ist sowohl eine Motivation im Masochismus als auch in einem Theater, das nicht mehr den Text, sondern den Schauspielerkörper in den Mittelpunkt der Arbeit stellt.

Zur Bestimmung des Körperverständnisses in diesem von Christopher Innes nicht zufällig als ‚heilig‘ bezeichnetem Theater greift Erika Fischer-Lichte auf Begriffe der Phänomenologie zurück: „Der Körper wird hier nicht nur als Objekt oder Ursprungsort und Medium von Symbolbildungsprozessen

---

<sup>517</sup> Deleuze, Nietzsche. 59.

<sup>518</sup> Cf. Ibid. 62-63.



betrachtet, nicht nur als Oberfläche für und Produkt von kulturellen Einschreibungen, sondern vor allem als leibliches In-der-Welt-Sein.<sup>519</sup> Oliver Jahraus bezieht sich in einem ähnlichen Zusammenhang auf Merlau-Ponty: „Der Körper ist nach Merleau-Ponty ‚das Subjekt der Wahrnehmung‘. In der Wahrnehmung werden die Selbsterfahrung und die Welterfahrung des Körpers so miteinander verknüpft, dass daraus Existenz und Wirklichkeit gleichursprünglich hervorgehen.“<sup>520</sup> Entgegen der in den letzten Jahren die Diskussion um Körperlichkeit bestimmenden Rede vom Körpertext oder vom Körper als Text wird hier der Körper nicht primär als ein Produkt diskursiver Verfahren, sondern in seiner räumlichen und existentiellen Materialität begriffen. Die Existenz und Effektivität symbolischer Einschreibungen wird dabei keinesfalls geleugnet, aber sie gehören gerade einer Ordnung des Bewusstseins an, die das ‚heilige‘ Theater zu überschreiten sucht. Lynda Hart fasst diese Transgression als eine von einem symbolischen Körper in Richtung auf die Erfahrung eines phantasmatischen vor-/außerdiskursiven Fleisches gerichtete, wobei dieses jedoch deutlich in seiner utopischen Unerreichbarkeit verstanden wird. „The ‚flesh‘ is that phantasmatic ‚object‘ of our desires, as well as our longings for and resistances to merging the distinctions between the real and the phantasmatic.“<sup>521</sup> Das Fleisch ist hier also nicht, wie man leicht zu glauben geneigt ist, einfach mit dem Lacan’schen Begriff des Realen gleichzusetzen.<sup>522</sup> Während Hart in ihrem Verständnis von Performativität auf

---

<sup>519</sup> Fischer-Lichte, Verkörperung/Embodiment. 18.

<sup>520</sup> Jahraus, 231.

<sup>521</sup> Hart, 10.

<sup>522</sup> Judith Butler hat den Rückbezug auf diese Kategorie in den Diskussionen um Geschlecht und Körperlichkeit deutlich kritisiert. „Das Reale als das unmögliche „Außen“ zum Diskurs einzufrieren ist gleichbedeutend damit, einen auf Dauer nicht zu befriedigenden Wunsch nach einem stets ausweichenden Referenten zu instituiieren: das sublimale Objekt der Ideologie. Die Festgelegtheit und Universalität dieses Verhältnisses zwischen der Sprache und dem Realen erzeugt jedoch ein vorpolitisches Pathos, das die Art von Analyse ausschließt, die die Unterscheidung Reales/Realität als Instrument und Wirkung kontingenter

der einen Seite weitgehend mit Judith Butlers vielzitiertes Bestimmung einer Öffnung diskursiv festgelegter Rollenmuster durch linguistische Effekte von Wiederholung und Differenz übereinstimmt, betont sie dagegen trotzdem die Bedeutung des Referenten für die performativen Anteile im Sadomasochismus.

But s/m also longs for a referent, for something that provides an anchor, or ground, beyond representation. As Artaud wanted a theater that, to the degree that life is unrepresentable [was] meant to be the equal of life,' I think that lesbian sadomasochism is a performance that yearns for an experience that is beyond the closure of representation, and it seeks to that beyond through the apparently paradoxical method of discipline, regulation, prescription.<sup>523</sup>

Der Name Antonin Artaud und das mit ihm assoziierte 'grausame Theater' sind in ihrer mythischen aufgeladenheit beinahe selbst so etwas wie ein Referent für die revolutionäre Befreiung des Körpers aus den Fängen der Repräsentation geworden. Der bereits in dieser Arbeit behandelte Begriff des ‚organlosen Körpers‘ und seine Popularisierung durch Deleuze/Guattari sind dabei nach wie vor kontrovers. In einem Hörspieltext zum grausamen Theater schreibt Artaud: „Dort [gemeint sind ‚entsetzliche körperliche Riten primitiver Naturvölker‘, die dem Theater als Vorbild dienen sollen] werden die für verächtlich gehaltenen Glieder und Organe [...] im ganzen Delirium einer zügellosen Erotik gebraucht.“ Dieser erotische Exzess ist nicht mit einem bloß

---

Machtbeziehungen auffassen würde.“ Judith Butler, Körper von Gewicht (Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1997). 284-85.

<sup>523</sup> Hart, 159.

karnevalistischen Tabubruch zu verwechseln. „Es geht nicht in erster Linie um das Geschlecht oder den After, die im übrigen abgeschnitten und liquidiert werden müssen, sondern um Oberschenkel, Hüften, Lenden, um den ganzen und geschlechtslosen Bauch und Nabel.“<sup>524</sup> Die durch diskursive Festschreibungen mit bestimmten Funktionen versehenen Glieder und Organe des Körpers werden hier missbraucht, zweckentfremdet und ihrer jeweiligen Bedeutung entledigt. Der Körper soll hier nicht mehr in seinen kulturellen Bedeutungen und Zuschreibungen als genitaler repräsentiert, sondern in einer nicht diskursivierbaren Realität präsent werden.

Nun lässt sich durch das Abschneiden und Liquidieren von Organen weder ein avantgardistisches Theater noch eine masochistische Praxis begründen. Susan Sontag spricht zwar davon, dass Artaud in seinem Theater den Unterschied zwischen Sprache und Fleisch, zwischen Wirklichkeit und Darstellung durch ‚außerordentliche‘ Gewalttätigkeit wenn nicht schließen, so doch überbrücken wollte,<sup>525</sup> aber auch sie weiß, dass in Artauds Theater kein Tropfen Blut geflossen ist, geschweige denn ein Organ entfernt wurde. Bewegt sich Artaud hier nicht doch auf einer stark metaphorischen Diskursebene, d.h. einem Höchstgrad von sprachlich vermittelter Repräsentation? Vielleicht ist es gerade der paradox scheinende Weg über eine sprachliche oder – wenn man an das Zerschneiden der Sprache in Artauds Theater denkt – stimmliche Gewalt gegen einen repräsentierten und repräsentierenden Körper, durch den hier ein zweiter präserter Körper hervorgebracht werden soll.

---

<sup>524</sup> Antonin Artaud, "Das Theater der Grausamkeit," Letzte Schriften zum Theater, ed. Antonin Artaud (Matthes & Seitz: München, 2002).

<sup>525</sup> Cf. Susan Sontag, "Annäherung an Artaud," Im Zeichen Saturns, ed. Susan Sontag (München: Carl Hanser, 1981). 63-64.

Um die Natur dieses zweiten Körper genauer zu fassen, soll zunächst der Frage nach dem ‚Wie‘ seiner Hervorbringung nachgegangen werden. Wie der Begriff der Hervorbringung bereits andeutet, steht dieser Körper am Ende eines Prozess, der wiederum durch zwei unterschiedliche, wenn auch miteinander zusammenhängende Figuren beschrieben werden kann. Diese bestehen auf der einen Seite in der Idee einer Reduktion im Sinne einer Eliminierung von Funktionen und Zuschreibungen, auf anderen Seite greifen zahlreiche Theorien und Zeugnisse aber auch auf ein Transformationsmodell zurück, um den Umschlag von einem Alltagskörper in einen wie auch immer zu fassenden präsenten Körper zu markieren.

Zu einem der radikalsten Vertreter einer totalen Reduktion des Theaters auf seine als wesentlich verstandenen Elemente gehört Jerzy Grotowski. In seinem Theaterlabor gibt es weder Schminke noch Kulissen oder aufwendige Kostüme, sondern nur den Schauspieler und die Auseinandersetzung mit seiner Körperlichkeit. Auch die Körperarbeit selbst wird durch ein reduzierendes Verfahren beschrieben, das Grotowski mit dem eines Bildhauers vergleicht.<sup>526</sup>

Bei der Ausbildung eines Schauspielers in unserem Theater geht es nicht darum, ihn irgendetwas zu lehren; wir arbeiten darauf hin, die Widerstände seines Organismus gegen diesen psychischen Vorgang zu eliminieren. Das Ergebnis ist ein Befreisein vom Zeitsprung zwischen innerem Impuls und äußerer Reaktion, so, dass der Impuls schon eine

---

<sup>526</sup> „[E]l escultor elimina cuanto oculta o disimula la forma, ya dispuesta, por así, en el interior del bloque, donde nosotros queremos no instalarla sino encontrarla.“ (Der Bildhauer entfernt das, was die Form verbirgt oder verstellt, um sie so im inneren des Blocks ferizulegen, dort wo wir sie nicht hineinlegen, sondern finden wollen) Jerzy Grotowski, Qué significa la palabra 'teatro' (Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1998). 19.

äußere Reaktion ist. Impuls und Aktion fallen zusammen: der Körper verschwindet, verbrennt, und der Zuschauer sieht nur eine Reihe sichtbarer Impulse. Unser Weg ist mithin eine *via negativa* – keine Ansammlung von Fertigkeiten, sondern die Zerstörung von Blockierungen.<sup>527</sup>

Was hier zerstört wird, sind durch Kultur und Sozialisation erlernte Vermittlungen und Reflektionsstufen, die einen direkten, körperlichen Ausdruck verhindern. Der Schauspieler im ‚armen Theater‘ soll nicht mehr die in seinem Kulturkreis üblichen Zeichen affektiver Zustände reproduzieren – als eine Ansammlung von solchen wird der Körper hier verstanden –, sondern unmittelbarer und reiner Impuls sein. Grotowski hat in den Jahrzehnten seiner Arbeit nur wenige Schauspieler gefunden, die diesen Prozess bis in ein solches Extrem vollzogen haben wie Ryszard Cieslak in einer mittlerweile legendär gewordenen Inszenierung von Calderóns *Der standhafte Prinz*.

Cieslak's body expressed his psychological state in physical reactions that are usually considered involuntary – sweating profusely while remaining still; a red flush sprang over all his skin; tears flooding from closed eyes – giving an affect of absolute authenticity to the experience

---

<sup>527</sup> Jerzy Grotowski, *Für ein armes Theater* (Zürich; Schwäbisch Hall: Orell Füssli, 1986). 13. Grotowski nimmt hier eine Arbeit auf, die auch in seinem eigenen Selbstverständnis, von Stanislawski und seiner Schauspielerarbeit begonnen wurde. Bis zu seinem Tod 1999 hat er an den Handlungen vorausgehenden Impulsen weitergeforscht und mit seinen Schauspielern gearbeitet.

presented. As a result however, the self-transcendence became an act of voluptuous masochism.<sup>528</sup>

Die Assoziation mit einem wollüstigen Masochismus deutet auf ein wesentliches Moment in der hier beschriebenen Schauspielpraxis. Grotowski selbst spricht dabei von einer passiven Disposition des Schauspielers zur Realisierung eines aktiven Teils<sup>529</sup> – eine Bereitschaft und Fähigkeit des Schauspielers, seine erlernten körperlichen und psychischen Widerstände aufzugeben, um dadurch einen neuen Körper zu erzeugen. Ähnlich wie der dominante Part in einer S/M-Beziehung übernimmt der Regisseur dabei die Aufgabe, den Schauspieler durch ständige Herausforderungen in diesen neuen Körper zu geleiten.<sup>530</sup> Vergleichen wir diesen Prozess einmal mit der Erfahrung eines masochistischen Bondage-Liebhabs:

Even Scott's ever-moving body, so often using more muscle power than makes sense for ordinary chores, is given a jolt of otherwise unfamiliar reality when ropes and his submission bring all movements to a halt. [...] Ordinarily, to do nothing might mean to pace, to drum idle

---

<sup>528</sup> Christopher Innes, *Holy Theatre: ritual and the avant garde* (Cambridge, London: Cambridge University Press, 1981). 173.

<sup>529</sup> Grotowski. *Qué significa* .... 17

<sup>530</sup> Grotowski selbst schreibt zu den möglichen sado-masochistischen Anteilen in der Arbeit mit dem Schauspieler „Lo que podríamos llamar componente masoquista del actor es la variante negativa de lo que es creador en el director de escena bajo la forma de una componente sádica. Es la variante negativa del proceso global de la lucha ejercida contra sí mismo. Aquí, como en otros lugares, todo lo que es oscuro está inseparablemente ligado con lo que es claro.“ „Das, was wir als masochistischen Anteil des Schauspielers bezeichnen können, ist die negative Variante dessen, was in der Schöpfung des Bühnenregisseurs einem sadistischen Anteil entspricht. Es ist die negative Variante des allgemeinen gegen das Selbst ausgeführten Kampf. Hier, wie auch in anderen Orten, ist alles Dunkle unweigerlich mit dem Hellen verbunden.“ Grotowski, *Qué significa*. 29.

fingertips on a desk top, to flip blindly through newspaper pages. Now, in bondage, doing nothing means doing nothing – just Being.<sup>531</sup>

Die absolute Unbeweglichkeit eliminiert die alltäglichen Routinen des Körpers und reduziert ihn auf sein wesentliches Sein. Der Prozess verläuft hier nicht linear, sondern zielt auf das Eintreten eines transformativen Umschlags oder Durchbruchs. Das enigmatische 'Sein' bezeichnet hier nicht nur das was übrig bleibt, wenn man alle anderen Qualitäten abgezogen hat, sondern meint eine beinahe religiöse Erfahrung. Grotowski spricht von einem „Durchstrahlen“ der intimsten psychischen und körperlichen Kräfte des Schauspielers<sup>532</sup>, während Scott hier einen Moment ekstatischer, energetischer Transzendenz erlebt.<sup>533</sup> Das sich hier Bahn Brechende speist sich aus einer anderen, existentieller verstandenen Quelle als den erlernten Routinen des Alltagskörpers. Dieses ‚etwas‘ kann erst dann zum Vorschein kommen, wenn die Routinen durch die körperliche Disziplinierung abgetragen werden – wie wir gesehen haben, spricht Grotowski gar von einem ‚Verschwinden‘ und ‚Verbrennen‘ des Körpers. ‚Transformation‘ bezeichnet hier also eigentlich die Ablösung einer Körperlichkeit durch eine andere. Sowohl die Figur der Reduktion als auch die der Transformation gehen von der Vorstellung einer Spaltung in zwei Körperlichkeiten aus. Ziel ist es, diese Spaltung zu überwinden, indem der mit Kultivierung und Sozialisation assoziierte Anteil eliminiert wird. Dieser Anteil erscheint dabei deshalb als repressiv, weil er sich, – als aus dem Feld der Repräsentation stammende Instanz – zwischen

---

<sup>531</sup> Joseph W. Bean, "The Spiritual Dimension of Bondage," Leatherfolk. Radical Sex, People, Politics, and Practice, ed. Mark Thompson (Boston: Alyson Publications, 1991). 258.

<sup>532</sup> Grotowski, Armes Theater. 13.

<sup>533</sup> Bean, 258.

eine angenommene Unmittelbarkeit des Individuums und seine Außenwelt gestellt hat.

Erneut fühlen wir uns an Gilles Deleuzes Beschreibung dieser Struktur in seinem Essay zu Sacher-Masoch erinnert: Nachdem der Masochist sich in der physischen Bestrafung seiner Ähnlichkeit mit dem Vater entledigt hat, wird er „frei für eine neue Geburt, in der der Vater funktionslos ist.“<sup>534</sup> Der Vater steht hier ein für Gesetz, Symbolisierung, Sprache und für die als repressiv empfundenen gesellschaftlichen Repräsentationsmechanismen.<sup>535</sup> In diesem Sinne argumentiert auch Derrida, dass der Ursprung des Artaud'schen Theaters im Vaternord zu suchen ist. Die Grausamkeit richtet sich hier „gegen den widerrechtlichen Besitzer des Logos, gegen den Gott einer Szene, die der Macht der Rede und des Textes unterstellt ist.“<sup>536</sup> Seine Prägungen und Einschreibungen auf den Körper des Kindes sollen ausgelöscht werden, damit der eigentliche Mensch zum Vorschein kommen kann. Was aber bleibt, nachdem der Körper verbrannt, der Vater geschlagen und der Mensch neu geboren wurde?

His mind, like most, usually contents itself with memory, expectation, regret, foreboding, hope, and idle chatter, but it must be present and clear now. His mind will stay in the present moment while his muscles are lashed to this box. [...] The clarity of ‚nothing but being with his lover and being entirely within himself‘ is the reward he will achieve by his unwavering presence now.<sup>537</sup>

---

<sup>534</sup> Deleuze, Sacher-Masoch. 217.

<sup>535</sup> Zum Verhältnis von Repräsentation und Repression Cf. Jahraus, 318.

<sup>536</sup> Jacques Derrida, "Das Theater der Grausamkeit und die Geschlossenheit der Repräsentation.," Die Schrift und die Differenz, ed. Jacques Derrida (Frankfurt a. Main: Suhrkamp, 1976). 361.

<sup>537</sup> Bean, 258.



Was in diesem Zeugnis als Präsenz, als hier und jetzt In-der-Welt-Sein beschrieben wird, gehört im Theater der Körper zu den wesentlichen und gleichzeitig am schwersten zu fassenden Merkmalen vollendeter Schauspielkunst. Fischer-Lichte fasst die Bühnenpräsenz eines Schauspielers als energetisches Phänomen:

Präsenz meint in diesem Sinne die spezifische Ausstrahlung eines Darstellers, die er durch seine bloße physische Gegenwart im Raum vermittelt; sie ist also nicht auf die dramatische Figur bezogen (im Falle dass eine solche ins Spiel kommt) sondern geht von dem phänomenalen Leib des Darstellers aus. Man könnte sie als eine Art Energietransfer vom Darsteller auf die Zuschauer beschreiben, der diesen die Erfahrung einer ungewöhnlichen Intensität ermöglicht.<sup>538</sup>

Die Präsenz des Schauspielers wird hier von dem Komplex der seine Rolle konstituierenden Zeichen unterschieden. Präsenz bleibt amorphe, weil vom phänomenalen Leib ausgehende, aber keinesfalls mit ihm identische Energie, die ungebunden zwischen Zuschauer und Darsteller transferiert werden kann. Derrida setzt in seinem Essay zu Präsenz und Repräsentation in Artauds ‚grausamem Theater‘ die beiden Begriffe zunächst in ein zeitliches und ontologisches Verhältnis. „Die Szene [im grausamen Theater] ... wiederholt und re-präsentiert nicht länger eine Präsenz, die anderswo vor ihr bestünde [...] Sie wird uns selbst keine Präsentation einer Präsenz darbieten, wenn

---

<sup>538</sup> Fischer-Lichte, *Performativität und Ereignis*. 30.

Präsenz etwas bedeutet, das *vor* mir steht.“<sup>539</sup> Re-Präsentation wird hier als Wiederholung einer vorgängigen Präsenz aufgefasst, die um ihren Status zu erhalten selbst nicht wiederholbar und einzigartig sein muss. „Die Nicht-Wiederholung, die entschlossene und rückkehrlose Verausgabung im einzigen Male, das die Gegenwart verbraucht“<sup>540</sup>, führt, wenn sie gezielt (z.B. im Theater) hervorgebracht werden soll, in ein logisches Paradoxon. „Das Präsenze nicht bewahren zu wollen, heißt das bewahren zu wollen, was seine unersetzliche und tödliche Präsenz bildet, das, was sich in ihm nicht wiederholt.“<sup>541</sup> In dieser Ökonomie der Verausgabung bleibt das bewahrende Wollen als irreduzibler Rest zurück und verhindert damit die unwiederholbare Einmaligkeit der Präsenz. Derrida beschränkt sich in seiner Dekonstruktion vor allem auf die temporalen Probleme, die der Begriff der Präsenz in seiner Bestimmung als einmalig produziert.

Wie Scotts Bondage-Erlebnis zeigt, ist die zeitliche Gegenwärtigkeit ein wesentliches Moment der Präsenz. Gegenwärtigkeit wird hier aber auch im Sinne von Unvermitteltheit verstanden, und das einerseits als Abwesenheit von Bezügen auf vorher gebildete Zeichen- und Repräsentationssysteme, vor allem aber auch als ein räumliches Zusammenfallen von Zeichen und Referenten. Grotowski fasst dieses Moment als Verschwinden des Zeitsprungs und der Distanz zwischen Impuls und Reaktion. Es ist nicht nur für seinen Text symptomatisch, dass er in diesem Moment von einem Verschwinden des Körpers spricht. In allen hier behandelten Diskursen über Theater, Performance und S/M-Sex ist die Rolle des Körpers ausgesprochen ambivalent. Er wird zum Schauplatz einer angenommenen Befreiung vom

---

<sup>539</sup> Derrida, Theater der Grausamkeit. 359.

<sup>540</sup> Ibid. 373.

<sup>541</sup> Ibid. 374.

Zwang der Repräsentation und dabei mit widersprüchlichen Funktionen belegt. Als durch Sprache und symbolische Ordnung geprägt, ist der Körper Gegenstand eines Verfahrens von Reduktion und Transformation. Der durch das väterliche Gesetz zugerichtete Körper wird geschlagen, misshandelt und durch rigide Trainings gebrochen, damit ein zweiter, ‚phänomenaler‘ Körper aus ihm hervorgehen kann. Der Weg dorthin kann wiederum nur über den Körper selbst führen: als Körper (body) ist er zugleich Medium und als Fleisch (flesh) Referenzpunkt einer Wahrhaftigkeit, die gerade jegliche Medialisierung ausschließt. Was wir hier mit Präsenz beschrieben haben, kann auf der einen Seite nur durch den Körper erscheinen, andererseits bedingt sie sein Verschwinden als Medium. Die Materialität des Fleisches selbst bleibt in der Präsentation als nicht zu eliminierender Rest erhalten. Hierin ein Scheitern der ‚heiligen‘ Rituale zu vermuten, würde das Verhältnis von Körperlichkeit und gesuchter Transzendenz auf ein dialektisches Entweder-Oder bzw. eine Polarisierung zwischen Diesseits und Jenseits verkürzen. Dagegen ist es ähnlich wie im Zusammenspiel von Dionysos und Apollo in der attischen Tragödie gerade die wechselseitige Spannung zwischen zwei Prinzipien, die es ermöglicht, die ekstatische Selbsttranszendenz im Hier und Jetzt des Körpers zu finden.

### **6.5 S/M, Theater und die Religion**

Wir haben bisher vor allem auf die zahlreichen Gemeinsamkeiten der Diskurse über Opferrituale, S/M-Sex und Performancekunst hingewiesen. Abschließend sollen die Differenzen Erwähnung finden und die in diesem Zusammenhang greifenden Unterscheidungskriterien hinterfragt werden. Die

kritischen Auseinandersetzungen mit dem Thema legen dabei ein Vorgehen nahe, bei dem zunächst das Verhältnis älterer, religiös motivierter Riten mit gegenwärtigen Manifestationen in Theater und in der Sex-Subkultur bestimmt werden soll, um dann das komplexere Verhältnis zwischen Performance und S/M-Sex zu untersuchen.

Barbara Vinken unterscheidet in ihrer kulturhistorisch angelegten Abhandlung über Stigmata die Liebeswunden, Brandmarkungen und andere körperlichen Zeichnungen aus religiösen Kontexten einerseits von denen aus zeitgenössischeren sadomasochistischen Kontexten andererseits durch ihre Anbindung an beziehungsweise Loslösung von einem transzendenten Hintergrund. „Ohne die transzendente Dimension jedoch wird das, was vorher sublim war, abjekt.“<sup>542</sup> Während im christlichen Kontext die Stigmata als Zeichen der Liebe Gottes gewertet werden und für den oder die Gezeichnete eine besondere Auszeichnung bedeuten, ist in dem von Vinken analysierten Roman *Histoire d'O* von Pauline Réage die Brandmarkung der Titelheldin, ‚O‘, durch Sir Stephen Zeichen einer Verworfenheit, durch die sie aus der Gemeinschaft ausgeschlossen wird. Ihr diesseitiges Begehren verweltlicht die göttliche Praxis und führt deshalb auch nicht mehr ekstatisch ins Licht; „alles um sie herum wird schwarz, bevor sie in die Nacht der Ohnmacht sinkt.“<sup>543</sup>

Im Vergleich zwischen religiösem Ritual und Nitschs orgien mysterien theater argumentiert Fischer-Lichte strukturell ähnlich wie Vinken, dass die Performances entgegen ihrem Anspruch keinesfalls mit griechischen oder

---

<sup>542</sup> Barbara Vinken, "Gezeichnet," *Phantom der Lust. Essays und Texte*, ed. Peter Weibel, vol. 1 (Graz, München: belleville, Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, 2003). 271.

<sup>543</sup> Ibid.

katholischen Riten vergleichbar sind. Auf entsprechende Bestimmungen aus der Sprachhandlungstheorie verweisend, schreibt sie:

When, for instance the Holy Communion to which Nitsch refers is performed as a ritual, this procedure is certified as a ritual because an authorized person executes the action in a particular context and under particular conditions and because the congregation is convinced that she/he is entitled to perform the actions.<sup>544</sup>

Sowohl Vinken als auch Fischer-Lichte beschreiben das Wesen des religiös bestimmten Rituals als abhängig von dem Glauben an eine unhinterfragbare Ordnung, die schließlich das Gelingen – hier verstanden als Erlebnis göttlicher Transzendenz – sichert. Dem gegenüber verhalten sich sadomasochistische Praktiken oder die Rituale in Nitschs Performances wie die seelenlos reproduzierten zu den auratischen Kunstwerken Benjamins. Die Form und der Ablauf der Handlungen bleiben vielleicht gewahrt, es fehlt dennoch der gemeinschaftliche Rahmen. Diese Säkularisierungshypothese – auf eine solche laufen die Argumente ja schließlich hinaus – mag zunächst einleuchten, sie ist, wie ein erneuter Verweis auf Girard zeigt, bei einer näheren Untersuchung nicht haltbar.

Sacrificial substitution implies a degree of misunderstanding. Its vitality as an institution depends on its ability to conceal the displacement upon which the rite is based. It must never lose sight

---

<sup>544</sup> Erika Fischer-Lichte, *The Show and the Gaze of Theatre. A European Perspective*, trans. Jo Riley, *Studies in Theatre History and Culture*, ed. Thomas Postlewait (Iowa City: University of Iowa Press, 1997). 244.

entirely, however, of the original object, or cease to be aware of the act of transference from that object to the surrogate victim; without that awareness no substitution can take place and the sacrifice loses all efficacy.<sup>545</sup>

Das Ritual selbst ist bereits ein Ersatz, es operiert wie Kunst und – wie wir gesehen haben – auch einige S/M-Rollenspiele auf der Basis eines ‚als-ob‘. Damit es funktioniert, muss aber gerade das Wissen um diese Virtualität ausgeschlossen oder wie auch immer bewusst vergessen werden. Die rituellen Handlungen müssen dazu bestimmte Bedingungen erfüllen. „[I]f sacrificial violence is to be effective it must resemble the nonsacrificial variety as closely as possible.“<sup>546</sup> Um diesen Realismus der rituellen Gewalt beurteilen zu können, bedarf es einer Kenntnis der Qualitäten nicht-ritueller Gewalt, was wiederum das Wissen um die grundsätzliche Verschiedenheit beider voraussetzt. Dieses Wissen also, dessen Existenz die Wirksamkeit des Rituals und seine sublimen Qualitäten gefährdet, kommt nicht, wie es die Säkularisierungshypothese vereinfacht darstellt, mit Aufklärung und Rationalisierungen in die Welt, sondern ist überhaupt die Grundlage rituellen Denkens und Handelns. Beiden liegt die psychologische Einsicht zugrunde, dass der Mensch auf affektiver Ebene nicht zwischen Realität und Fiktion unterscheidet. Sowohl die Idee der Aristotelischen Katharsis als auch Schillers ‚moralisches Anstaltstheater‘ beruhen auf der Fähigkeit, in einem gegebenen Kontext Fiktion als Realität zu akzeptieren. Damit ein Ritual den gewünschten

---

<sup>545</sup> Girard, 5.

<sup>546</sup> Ibid. 37.

kathartischen Effekt hat, muss das Wissen um den Substitutionscharakter des Objekts nicht komplett eliminiert, sondern lediglich verworfen werden.

Es ist daher zweifelhaft, ob die rituellen Performances Nitschs und auch die dramatischen S/M-Inszenierungen tatsächlich ihr Ziel verfehlen und notwendigerweise in bedeutungsloser oder abjekter Nachahmung einstig sublimen Formen befangen bleiben. Auch hier ist nämlich innerhalb des Spiels zunächst der Glaube an die Realität der Gewalt und die Echtheit des Opfers wesentlich. Nur so kann die Angst des Sklaven tatsächlich erfahren werden und die künstlerische Transgression schockieren. Der Unterschied zwischen früheren, religiös motivierten Ritualen und den hier besprochenen gegenwärtigen Formen besteht nicht in der ‚inneren‘ Wirkungslosigkeit letzterer, sondern allein in den ihnen äußerlichen sozialen Bewertungen und Kontextualisierungen. Während die religiösen Systeme, von denen Vinken und Fischer-Lichte in ihren Kritiken ausgehen, für ihren jeweiligen sozialen Kontext konstitutiv und in der Regel mit ihm deckungsgleich sind, funktionieren Kunst und Sexualität in der Moderne als Untersysteme und sind als solche auch relativierbar. Die hier wirkenden Regelungen gelten zwar nicht mehr universal, ihr Funktionieren im Binnenverhältnis wird dadurch aber in keiner Weise beeinträchtigt. Severin weiß durch seinen stillschweigenden Pakt mit Wanda, dass sie ihn nicht töten wird. Als Gregor jedoch wird er an diese Möglichkeit glauben, um seine Unterwerfung voll genießen zu können. Gleichmaßen ist es in Nitschs orgien mysterien theater für die beabsichtigte Wirkung unerheblich, ob die ausführenden Personen mit der Autorität eines Priesters versehen sind oder nicht. Die Publikumsreaktionen bei der britischen Wiederaufführung des

Abreaktionsspiels zeigen, dass sich der kathartische Effekt ebenfalls einstellt, wenn die Handlungen von Laienschauspielern ausgeführt werden.<sup>547</sup>

Schwieriger noch als die Abgrenzungen zwischen religiös und ästhetisch/sexuell motivierten Ritualen ist der Versuch, die Trennungslinie zwischen Performancekunst und S/M-Sex zu ziehen. Leicht ist man versucht, die künstlerische Performance von der S/M-Inszenierung durch die Anwesenheit von Zuschauern abzugrenzen. Eine 1969 durchgeführte Aktion von Valie Export und Peter Weibel zeigt jedoch die beinahe unlösbare gegenseitige Durchdringung beider Formen. Dokumentiert auf einigen Fotos „Aus der Mappe der Hundigkeit“<sup>548</sup> sehen wir eine junge Frau, die in verschiedenen Straßenszenarien einen Mann an einer Hundeleine führt. Der Mann kriecht auf allen Vieren, den Kopf hält er gesenkt. Beide tragen der Mode der 1960er Jahre entsprechende Alltagskleidung und sind damit zunächst nicht von den anderen Passanten zu unterscheiden. Diese Abwesenheit einer Markierung der Aktion als Kunst produziert angesichts der Pose der beiden erwartungsgemäß deutliche Befremdung bei den weiteren auf den Fotos zu erkennenden Personen. Sie sehen mehr oder weniger schockiert oder belustigt einen Mann, der von einer Frau an einer Hundeleine durch die Stadt geführt wird. Auch Severin wird als Diener Gregor von seiner Herrin Wanda auf ihrer Zugfahrt nach Italien im Beisein anderer erniedrigt. Die Zurschaustellung der eigenen Erniedrigung gehört, wie bereits Theodor Reik bemerkt, zum klinischen Bild des Masochismus. Die

---

<sup>547</sup> "I felt opened up by the actions of the actors and felt very strongly that they were doing me a favour. I felt that they were shouting down all the partitions and walls that limit us, they seemed to remind me and urge me not to succumb to small emotions." Zuschauerkommentar zitiert in Wilson Bokowiec, 121.

<sup>548</sup> Valie; Weibel Export, Peter, "Aus der Mappe der Hundigkeit. 1969. 5 S/W Fotografien," Phantom der Lust, ed. Peter Weibel, vol. 2 (Graz; München: belleville; Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum, 2003). 174-75.



Präsenz eines Anderen, der nichts von der Absprache zwischen Herrin und Knecht weiß, erhöht nicht nur der Reiz der Veranstaltung durch die zusätzliche Erniedrigung, er hat vor allem die Funktion, den Inhalt der Phantasie als real zu bezeugen. Der unwissende Zuschauer komplettiert die Illusion; vermittelt durch seinen Blick kann der Masochist an sein Sklavensein glauben.

Die Rolle der Passanten in Exports/Weibels Aktion in der Wiener Innenstadt ist im Vergleich dazu anders gelagert. Das Binnenverhältnis zwischen Akteuren und Zuschauern wird hier nämlich durch das Auge der die Aktion dokumentierenden Kamera ein weiteres Mal reflektiert. So werden die Beobachter des ungewöhnlichen Paares wenn auch unwissend selbst Teil der in den öffentlichen Raum eingreifenden Performance. Damit aus dieser Kunst wird, bedarf es eines Publikums zweiter Ordnung und eines Meta-Standpunktes, der das Wissen um die ästhetische Konstruiertheit der Versklavung einschließt, die der Masochist wenigstens zeitweise zu vergessen sucht.

Im vorliegenden Fall beschränkt sich der Blick des die Aktion als Kunst bezeugenden Zuschauers jedoch nicht auf die bloße Außenperspektive auf das masochistische Verhältnis, die ahnungslosen Passanten sind vielmehr konstitutiver Teil der Performance. Sie sind Stellvertreter der Öffentlichkeit, in die die Künstler zu intervenieren suchen. Die Differenz zwischen ihnen und dem Betrachter der Fotografien aus der Mappe der Hundigkeit eröffnet letzterem eine Reihe von Möglichkeiten zwischen direkter Identifikation (er teilt ihre Verwunderung, Belustigung, Befremdung etc.), hypothetischer Identifikation (wie hätte er an ihrer Stelle reagiert?) Überlegenheit (er weiß, dass sie – ähnlich wie beim Prinzip der ‚Versteckten Kamera‘ – Teil eines

Experiments sind) und einer kritischen Reflektion über die Bedeutung der zur Schau gestellten Unterwerfung. Ist sie eine Allegorie für das Knechtische des modernen Individuums, Aufforderung, geheime Lüste an die Öffentlichkeit zu bringen, oder wird hier gar die geheime Lust einer Avantgarde ausgestellt, die entsprechend der masochistischen Logik die Kalkulierbarkeit der ablehnenden Reaktion der Öffentlichkeit auf eine Provokation als Bestätigung der knechtischen Macht über den Herrn genießt?

## Schlussbemerkungen

Warum Masochismus? Diese irritierte Frage, von der unsere Arbeit ihren Ausgang nahm, haben wir nach ersten Lektüren schließlich durch die spezifischeren Fragen nach dem Wesen der masochistischen Subjektivität und den ästhetischen Bedingungen ihres Wirkens modifiziert. Im Ergebnis unserer Untersuchung zeigt sich die ‚verschlagnene Lust‘ als ein Phänomen, das in vielleicht einmaliger Weise die Problemfelder Sexualität, Macht und Ästhetik miteinander ins Spiel bringt. Die Strukturen und Mythen der bürgerlichen Subjektwerdung werden im Masochismus zweckentfremdet und in den Dienst einer Lust gestellt, die ihren paradoxen Triumph in einer Erniedrigung erfährt, die keine ist. Bereitwillig lässt sich der Masochist auf seine Disziplinierungen ein. Es unterwirft sich, bekennt sich zu seinen geheimsten erotischen Phantasien und bleibt doch am Ende Herr und nicht Knecht der Situation. Reik hat den Masochisten einen ‚Rebellen‘ genannt; anders als in der einen gegebenen Normenzusammenhang verletzenden Transgression, die wir gemeinhin mit der Rebellion assoziieren, verfährt der Masochist jedoch immanent. Er handelt nicht von einem Gegenentwurf zum Bestehenden aus, er negiert das Gegebene nicht, sondern macht es zum Gegenstand eines ästhetischen Spiels. Dadurch wird er nicht nur für die Wächter der politischen Korrektheit suspekt. Zu ambivalent bleibt seine verneinende Phantasie zwischen Konformität und Abweichung. Das Suspens-Moment, das Reik und Deleuze in Bezug auf die hinausgezögerte Erfüllung der Lust als charakteristisch für den Masochismus bezeichnet haben, erhält in Hinblick auf

seine politischen Implikationen eine weitere Bedeutung. Suspendiert, bzw. nicht konkretisiert bleibt nämlich auch das, was in Deleuzes Worten durch die Anfechtung des Rechtsgrundes dessen, was ist, am Horizont des nicht Gegebenen aufscheinen' wird.<sup>549</sup>

John Noyes bezeichnet den Masochismus Sacher-Masochs als Phänomen der Moderne und begründet dies mit dessen Tendenz zur rationalen Totalisierung einer nur noch fragmentierten Wirklichkeit.<sup>550</sup> Dagegen sehen wir in der Immanenz der ästhetischen Verfahren Sacher-Masochs bereits Hinweise auf eine spezifisch nachmoderne Problemlage. Wir haben im Kapitel zu den Aneignungen von kanonischen Kunstwerken in der *Venus im Pelz* auf Analogien zum Konzept des situationistischen *détournement* hingewiesen. Auch in den Konzepten der Neo-Dada und Fluxus gehören Umkodierungen, Verschiebungen und Neukontextualisierungen vorhandenen bereits künstlerisch gestalteten Materials zu den Merkmalen einer sich auch politisch verstehenden ästhetischen Programmatik. Das experimentelle Spiel mit Versatzstücken des jeweils Gegebenen wird weder als Repräsentation von Wirklichkeit noch im Gegensatz zu ihr aufgefasst, Realität selbst wird als ein veränderbares Konstrukt begriffen. In der Theatralisierung der Unterwerfung, der Infragestellung der Grenze zwischen ‚echter‘ und ‚repräsentierter‘ Gewalt schließlich haben wir Parallelen zu Tendenzen in der Performancekunst der sechziger Jahre aufgezeigt, das zuvor meist dem Religiösen vorbehaltenen Erleben von Selbsttranszendenz in der körperlichen Erfahrung neu im Diesseits zu verorten.

---

<sup>549</sup> Cf. Deleuze, Sacher-Masoch. 185.

<sup>550</sup> „When it comes to masochism, the crisis of modernity reveals itself as a crisis in liberals subjectivity. Everywhere Severin turns, he finds a system of rationality that promises to bring order to his life. And yet the proliferation of rationalities has exactly the opposite effect. It adds to the fragmentation of life, producing unwarranted fits of passion.“ Noyes, *Mastery*. 1999.

Wenn es mit den Skeptikern des Sacher-Masoch-Forschung gesprochen naiv wäre, den Masochisten zum avantgardistischen Subjekt zu verklären, so finden wir in ihm doch deutliche Züge eines Subjekts der späten Avantgarde. Nicht zufällig wird der Masochismus auch als symptomatisch für jene ästhetischen und philosophischen Theorien gelesen, die die Letztbegründungen der hermeneutischen Denktradition infrage gestellt und durch Modell immanent wirkender Differenzierungen zu ersetzen gesucht haben.

In einem seiner ersten Artikel zu Sacher-Masoch setzt John Noyes eine durch Deleuze vermittelte masochistische Dekonstruktion gegen die Vorstellung von einer im literarischen Text zu identifizierende Wahrheit. Auf Noyes produktive Pointierung der masochistischen Verneinung, als einem Verfahren, bei dem Vergangenes so re-präsentiert wird, als ob es nicht da wäre, haben wir bereits im Kapitel zur Herr-Knecht-Dialektik hingewiesen.<sup>551</sup> Im Umkehrschluss beschreibt diese Struktur jedoch auch die Konstruktion von nicht Dagewesenem als Vergangenheit, ein für Noyes unvermeidlicher Effekt der Literaturwissenschaft, der in der Hermeneutik verdrängt werde. Notwendig ausgeblendet bleibe, dass sie eben selbst die Wahrheit produziert, die sie durch ihre Analysen zu finden meint. Von Sacher-Masochs Dramatisierung der eigenen Lust in seinem Blick auf die Vergangenheit und auf die grausame Frau bleibt laut Noyes zu lernen, dass „es die Ausdehnung der Kleider [ist], die uns glauben macht, es stecke ein Art Wahrheit darin.“<sup>552</sup>

Während Noyes den Masochismus als Mittel zur Destabilisierung der Wahrheitsansprüchen in der Literaturwissenschaft nutzt, kritisiert Paul Mann

---

<sup>551</sup> Cf. Kapitel 1.3. Verneinung vs. Negation

<sup>552</sup> Noyes, Deleuze. 80.

genau diesen mittlerweile gängig gewordenen Vorbehalt gegenüber definitiven Festlegungen im gegenwärtigen Umgang mit Literatur und bezeichnet diesen polemisch als *masocriticism*. Zu beschreiben versucht er durch diesen Begriff das prekäre Verhältnis zwischen literarischem Primärtext (*master text*) und dem sich stets als Scheitern inszenierenden Versuch des Kritikers, diesem gerecht zu werden. Ähnlich wie der Masochist wähle auch der ‚masokritische‘ Literaturkritiker die strategische Flucht nach vorn:

Whatever stands behind the *other* that one affects to see in the text, submission to its rule is a highly formalized attempt to control its anticipated retribution for the aggressive identifications one imagines oneself inflicting upon it. One believes retribution is necessary because one knows that these identifications must betray both the text and whatever it finally represents for us.<sup>553</sup>

Wenn die Primärtexte am Ende doch immer die Unzulänglichkeiten und Reduktionen der kritischen Deutung entlarven, warum diese nicht gleich selbst öffentlich zum Gegenstand einer erniedrigenden Kritik machen, um so der unvermeidlichen Erniedrigung zuvor zu kommen? Je glaubwürdiger die masochistische Unterwerfung unter das Diktat des Primärtextes gelänge, desto sicherer der akademische Erfolg.<sup>554</sup> Mann geht von einer wesentlichen Indifferenz des ästhetischen Primats gegenüber seinen Deutungen aus, die durch das ‚masokritische‘ Verfahren bezwungen bzw. geleugnet wird, um

---

<sup>553</sup> Mann, *Masocriticism*. 37.

<sup>554</sup> „The critic’s professional success is bought not only by betraying the writer but by submitting this betrayal to public judgment, to the judgment of others who are themselves traitors and will happily transfer onto him the punishment for their own crimes. There is nothing more humiliating than a brilliant critical career.“ Ibid. 38

eine an sich überflüssige akademische Industrie zu legitimieren. Die radikale Alterität des Gegenstandes wird in der Unterwerfungsgeste und in der fälschlicherweise erwarteten Rache des literarischen Textes zugleich verfehlt und eliminiert.

Nick Mansfield argumentiert – ebenfalls unter Bezugnahme auf den Masochismus – in eine ähnliche Richtung, wenn er insbesondere die poststrukturalistische Theorie für eine als Verfehlung verstandene Auseinandersetzung mit ihren Gegenständen kritisiert. Konkret meint er dabei zwei Phänomene, deren ursächlichen Zusammenhang er in einer, wie er meint dem Masochismus analogen, Schutzfunktion hegemonialer Diskursmächte sieht. Zum einen beschreibt er die Aufnahme zuvor ausgegrenzter Minoritäten nicht nur in das akademische Zentrum der Gesellschaft als masochistische Selbstdekonstruktion der eurozentrischen, männlich dominierten Weltanschauungen, die letztlich jedoch genau zu deren Erhalt diene. Zum anderen wirft er dem ‚poststrukturalistischen *Remaking*‘ des Subjekts (hier bezieht sich Mansfield auf die theoretischen Entwürfe Foucaults und Deleuzes) und der von den Vertretern der S/M-Szene selbstbewusst als sexuelle Befreiung dargestellten sadomasochistischen Praxis vor, dass sie notwendige politische Auseinandersetzung in eine quietistische Erhabenheit sich unendlich perpetuierender Differenzsysteme verlegt hätten.

By expecting a beyond into which new possibilities of the self must be at least rhetorically projected, poststructuralism unwittingly reproduces the sublime on which the operation of masochistic power depends. The

sublimity of differ $\acute{a}$ nce then is not the liberation of the subject as much as the measure of the subject's fulfillment of masochistic logic.<sup>555</sup>

Die ‚masochistische Logik‘ versteht Mansfield als konservative Strategie der Machterhaltung. „Masochism, defined in terms of indifference and impossibility of subjectivity, and subsisting in the sublime, creates a way for masculine hegemonic systems to confirm their own power, and annihilate the other, while performing a loud and even self-mutilating powerlessness.“<sup>556</sup>

Diese Argumentation nimmt Bezug auf zwei bekannte Interpretationen des Masochismus: 1) Sartres Annahme, im Masochismus ginge es um den notwendig scheiternden Versuch Subjektivität auszulöschen und 2) die These, dass das wahre Ziel der masochistischen Unterwerfung in der Eliminierung der Frau als Anderem und der strategischen Festigung männlicher, bürgerlicher Subjektivität bestehe.

Die Beobachtung, dass es im Masochismus nicht um die Abgabe von Macht geht, ist richtig, die Kritik an dieser Tatsache scheint uns jedoch von einer dem Gegenstand nicht angemessenen Frage auszugehen. Die Verwirrung liegt offenbar im Begriff der Subjektivität selbst begründet. So geht es doch wenigstens im Masochismus Deleuze'scher Lesart keinesfalls um die Zerstörung von Subjektivität an sich, sondern um eine Neudefinition der Bedingungen, unter denen diese produziert wird. Laut Deleuze strafft der Masochist nicht sich selbst, sondern die Spuren, die eine repressive Ordnung an ihm hinterlassen hat. Mansfield schreibt, „there are types of radical intersubjective politics that might set out to ridicule their own power, but still

---

<sup>555</sup> Nick Mansfield, Masochism. The Art of Power (Westport, CT: Praeger, 1997). 99.

<sup>556</sup> Ibid. 51.



always take place at someone else's expense, often in conformity to traditional power structures."<sup>557</sup> Eine wichtige und von Mansfield nicht reflektierte Frage ist in diesem Zusammenhang, von wem die masochistische List als Strategie gewählt wird. Zu selbstverständlich geht er von einer Rollenverteilung aus, in der die masochistische Position mit einer eigentlich hegemonialen Macht identisch ist, während die strafende Instanz durch die Vertreter einer lange ausgegrenzten und nun scheinbar ermächtigten Peripherie ausgefüllt wird. Seine These und die vieler anderer ist, dass es eben nicht die *Underdogs*, die ökonomisch und politisch Ausgebeuteten sind, die sich der masochistischen Strategie bedienen, sondern im Gegenteil gerade die weißen, heterosexuellen Männer, durch die die bestehenden Machtsysteme getragen werden. Masochismus und die poststrukturalistische Kritik wären dann nichts weiter als Täuschungsmanöver einer in die Kritik geratenen hegemonialen Kultur. Die wenigstens in der akademischen Diskussion erfolgte Aufwertung von Frauen, Minoritäten und den vom Eurozentrismus so lange ignorierten Peripherien wären in dieser Perspektive analog zu Severins Unterwerfung unter die Peitsche der grausamen Frau. Die ihr bereitwillig zugestandene Macht, das haben wir mehrfach betont, ist keine, sondern dient letztlich der Ermächtigung Severins.

Dass der Masochismus strategisch auch in Fällen zum Einsatz kommt, in denen das sich unterwerfende Subjekt nicht zu den Vertretern des etablierten *Mainstreams* gehört, haben wir in unserer Analyse der Texte von Eve Kosofsky Sedgwick und Lynda Hart gezeigt. Auch sind die Debatten um Feminismus, *Queer Studies* und Postkolonialismus in eher seltenen Fällen von weißen, heterosexuellen Männern in den akademischen Diskurs getragen

---

<sup>557</sup> Ibid. 55.

worden. Die Frage nach der politischen und ästhetischen Signifikanz des Masochismus kann durch eine einseitigen Identifikationen der in ihm zum tragen kommenden Rollen mit gesellschaftspolitischen Gruppen nicht gelöst werden. Stattdessen müssen wir hier also von einer grundsätzlichen Offenheit der Rollenverteilung. Der Masochismus ist – das zu zeigen ist ein Anliegen dieser Arbeit – vor allem als diskursive und ästhetische Strategie zu verstehen.

Schwerer wirkt daher Mansfields Einwand, dass die häufig ironische und parodistische Überführung des Politischen in ein ästhetisches Spiel, wie auch wir sie für den Masochismus beschrieben haben, letztlich die Möglichkeiten politischen Handelns reduzieren und damit der Erhaltung des *status quo* dienen. Als Tanz an einem romantisch verklärten Abgrund hat bereits Mark Tansey<sup>558</sup> den Dekonstruktivismus bildlich dargestellt. Nun ist die Vorherrschaft weißer, mächtiger Männer in der Welt weder durch den Masochismus noch durch die mit ihm sympathisierenden Theorien beendet worden, sind die Akteure der masochistischen Destabilisierung jedoch mit den tatsächlichen Inhabern der Macht identisch? Nutzt die Infragestellung von Kategorien wie Wahrheit, Wirklichkeit und einer naturalisierten Auffassung von Subjektivität tatsächlich der Erhaltung eines bürgerlich konservativen *status quo*? Keine abschließende, aber eine tendenzielle Antwort auf diese letzten Fragen liefert uns ein Blick die Entwicklungen der jüngsten Geschichte. Die Wiedereinsetzung längst überwunden geglaubter Letztbegründungen und verbindlicher Wertsysteme in den gegenwärtigen Fundamentalismen geht einher mit dem höhnischen Abgesang auf das ‚Zeitalter der Ironie‘. So schreibt Roger Rosenblatt schreibt 24. September 2001 im Time Magazine unter dem Titel „The End of the Age of Irony“:

---

<sup>558</sup>Mark Tansey, Derrida Queries de Man.

For some 30 years – roughly as long as the Twin Towers were upright – the good folks in charge of America's intellectual life have insisted that nothing was to be believed in or taken seriously. Nothing was real. [...] History occurs twice, crack the wise guys quoting Marx: first as tragedy, then as farce. Who would believe such a thing except someone who has never experienced tragedy? Are you looking for something to take seriously? Begin with evil.<sup>559</sup>

Die wütende Heftigkeit, mit der der Triumph über die verächtlich auf *Pomo* (postmodern) und *Poco* (postcolonial) *Studies*<sup>560</sup> reduzierten kritischen Modelle gefeiert wird, mag als Indikator dafür dienen, dass die verschlagenen Subversionen der Macht ihr Ziel nicht völlig verfehlt haben.

---

<sup>559</sup> Roger Rosenblatt, "The End of the Age of Irony," Time Magazine 24. 09. 2001. 79.

<sup>560</sup> „One can only hope that finally, as the ramifications sink in, as it becomes clear how close the attack came to undermining the political, military and financial authority of the United States, the Western relativism of *pomo* and the obsessive focus of *poco* will be widely seen as ethically perverse. Rigidly applied, they require a form of guilty passivity in the face of ruthless and unyielding opposition.“ Edward Rothstein, "Attacks on U.S. Challenge the Perspectives of Postmodern True Believers," The New York Times 22. 09. 2001.