



DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

« *Je vais faire de vous mon jouet* »

Das Erotische bei Leopold von Sacher-Masoch und seine
Rezeption in Frankreich

Verfasserin

Lara Samuel

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, im September 2008

Studienkennzahl lt.
Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt.
Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuerin / Betreuer:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Norbert Bachleitner

Danksagungen

Ich danke meiner Familie für ihre jahrelange moralische und finanzielle Unterstützung, ohne welche ein Universitätsabschluss nicht möglich gewesen wäre.

Ich danke Professor Bachleitner für die Betreuung meiner Arbeit sowie für sein uneingeschränktes Engagement für die Studierenden und Anliegen der Vergleichenden Literaturwissenschaft.
Dank gebührt auch Anna Siblik, ohne die die letzten vier Jahre nicht annähernd so bedeutend gewesen wären.

Thank You to all those who have believed in me so far
and to all those who continue to do so.

**

Merci Raphaël - tu m'instruis et tu m'inspires.

*

Time may change me
But I can't trace time.
- David Bowie -

Inhalt

Vorwort.....	5
Biographie Leopold von Sacher-Masoch.....	8
I. Begriffsdefinitionen.....	11
<u>I.1. Erotische Literatur: ein Genre?</u>	12
<u>I.2. Sind Sacher-Masochs Texte erotisch? Erotik VS Pornographie</u>	16
<u>I.3. Masoch - Masochismus</u>	21
II. Das Erotische bei Sacher-Masoch.....	23
<u>II.1. Das Frauenbild</u>	24
<u>II.2. Die Schönheit</u>	27
<u>II.3. Das Leiden und die Grausamkeit</u>	30
II.3.1. Das Leiden.....	30
II.3.2. Die Grausamkeit.....	32
II.3.3. Das Naturmotiv.....	35
II.3.4. Das Tiermotiv.....	37
<u>II.4. Die Liebe als Spiel</u>	41
II.4.1. Das Wechselspiel der Macht.....	42
II.4.2. <i>volenti non fit injuria</i> : Der Vertrag.....	43
III. Die Moral bei Sacher-Masoch.....	47
<u>III.1. Frivol ist das pikant Entblößte – Der Pelz als Inszenierung der Unanständigkeit</u>	49
<u>III.2. Die selbstgerechte Moral der grausamen Frauenfiguren</u>	51
<u>III.3. Die Demütigung - Eine Frage der Ehre?</u>	57
<u>III.4. Die Moralprozesse in Frankreich</u>	66
IV. Vorbereitung der Rezeption.....	68
<u>IV.1. La femme idéale est la femme cruelle: Das „neue alte“ Frauenbild der Troubadours bei Sacher-Masoch</u>	70
IV.1.1. Die Schönheit – Das <i>objet du désir</i>	70
IV.1.2. Das Leiden und die Grausamkeit.....	72
IV.1.3. Die Liebe als Spiel: Die „Spielregeln“ der Troubadours.....	75

III.2. „Tu es le corps, Dame, et je suis ton ombre“ – Die zerstörerische Angebetete bei Leopold von Sacher-Masoch und der <i>école lyonnaise</i>	77
IV.2.1 Die Schönheit.....	78
IV.2.2 Das Leiden und die Grausamkeit.....	79
IV.2.3. Die Liebe als Spiel.....	81
III.3. Die Liebe als <i>Passion</i> – Sacher-Masoch und die religiöse Literatur.....	82
IV.3.1. Die Schönheit.....	82
IV.3.2. Das Leiden und die Grausamkeit.....	84
IV.3.3. Der „Vertrag“ mit Gott - Die Liebe als Spiel.....	87
V. Sacher-Masoch in Frankreich.....	90
V.1. Die Beziehung zu Frankreich.....	91
V.2. Armand Rosenthal.....	92
V.3. Die Paris-Reise 1886/1887.....	94
V.4. Der Aufenthalt in Paris 1890.....	95
VI. Die französische Rezeption Sacher-Masochs.....	96
VI.1. Übersetzungen.....	98
VI.1.1. Verlage.....	98
VI.1.2. Periodika.....	101
VI.1.3. ÜbersetzerInnen.....	104
VI.2. Sacher-Masoch in Zeitungen und Zeitschriften des 19. Jahrhunderts	109
VI.3. Neue Ansätze: Zur Rezeption nach 1960.....	121
VI.3.1. Gilles Deleuze.....	121
VI.3.2. Auswahl von Werken über Sacher-Masoch.....	126
Nachwort.....	131
VII. Anhang.....	136
VII.1. Bibliographie.....	137
VII.1.1. Primärliteratur.....	137
VII.1.2. Sekundärliteratur.....	137
VII.1.3. Nachschlagewerke.....	140
VII.1.4. Digitale Quellen.....	140
VII.2. Abbildungsverzeichnis.....	141
VII.3. Publikationen zu Sacher-Masoch in Frankreich.....	142
VII.4. Übersetzungen von Sacher-Masochs Werken ins Französische.....	143
VII.5. Sacher-Masoch im Spiegel der französischen Presse.....	147
 <u>Zusätzliche Beilagen :</u>	
Abstract.....	149
Lebenslauf Lara Samuel.....	150

Vorwort

„De Masoch, (..) il faut dire qu'on n'a jamais été aussi loin, avec autant de décence“¹

Gilles Deleuze

Der moderne Leser bringt den Begriff Erotik nicht unmittelbar mit Leopold von Sacher-Masoch in Verbindung. Sacher-Masochs bekanntestes und heute noch meist verbreitetes Werk *Venus im Pelz* diente dem Psychiater Richard von Krafft-Ebing 1886 als Basis für den Terminus Masochismus, der die Lust eines Menschen daran beschreibt, sich Erniedrigungen und körperliche Schmerzen zufügen zu lassen. Die Tradition der simplen Lust am physischen Schmerz lässt sich bis in die Antike zurückverfolgen. Masoch verfolgt das Thema noch einen Schritt weiter, indem er die Lust am körperlichen Schmerz durch das unausgesprochene Muss der psychischen Demütigung ergänzt und kreiert so das Ideal einer herrischen Frau, die durch die Kombination aus Schönheit, selbstgerechter Moralvorstellungen und dem Vergnügen, Leid zuzufügen, dem Mann zu ihren Füßen wortwörtlich *die Sinne raubt*. Sacher-Masochs Werk ist einer der bedeutendsten Beiträge - wenn nicht der Ursprung – der eigentümlichen Philosophie, die den Masochisten motiviert. Die Verwendung der nach dem Schriftsteller benannten Perversion im heutigen Sprachgebrauch setzt, im Gegensatz zum Marquis de Sade und dem nach ihm benannten Sadismus, jedoch nur bedingt eine Kenntnis des Werkes von Sacher-Masoch voraus.

Zur Lebenszeit des Autors wurden seine Texte vielfach verlegt, und in mehreren Ländern kam es zu literarischen Reaktionen auf das *Phänomen* Sacher-Masoch. Diese Arbeit widmet sich dem Zielland Frankreich als Ort der Rezeption, da einige Kernelemente der Literaturgeschichte des Landes ausgesprochen günstige Bedingungen für die Aufnahme von Sacher-Masochs eigentümlicher Erotik schufen. Bereits in der Tradition der Troubadours, die im Mittelalter in ganz Frankreich ihre Spuren hinterließen und nicht nur die poetische Sprache sondern auch die Themen in der Literatur der nachfolgenden Jahrhunderte nachhaltig beeinflussten, findet sich ein Konzept der Liebe, das in der Definition der Rollen (Liebender, Geliebte) sowie in seiner strengen Ablaufregelung auffällig an die Texte Masochs erinnert.

¹ Deleuze 1967, S.32

In der französischen Renaissance präsentieren die Dichter der *école lyonnaise* später unter dem Einfluss der Ideale Petrarcas und Dantes eine Sicht der Liebe, in der das (freiwillige) Leiden, genau wie bei Sacher-Masoch, eine elementare Rolle spielt. Auch die religiöse Literatur Frankreichs widmet sich dem Thema der Liebe als dem idealisierten Zustand des Leidens. Wie Masoch sieht auch Saint-François de Sales 1616 im Prozess des Erlangens der idealisierten Schönheit einen nötigen Spielraum des Leidens, ohne den der Eindruck der absoluten Liebe für den Menschen nicht zu ertragen ist.

All diese Traditionen, die auch die Essenz des Erotischen bei Sacher-Masoch darstellen, sind in der Kultur der Leser und Kritiker Frankreichs fest verankert, als der Schriftsteller 1886 in Paris feierlich empfangen wird. Angesehene Journale drucken seine Texte und zahlreiche Verleger bezeugen reges Interesse an der raschen Publikation seiner Werke in französischer Übersetzung. Trotz der positiven Aufnahme Masochs in Frankreich über einige Jahre hinweg ist der Autor heute so gut wie gar nicht mehr im Denken der Franzosen vorhanden. Obwohl regelmäßig neue Artikel über die Erkenntnisse in der Studie des Masochismus erscheinen, gerät das literarische Werk Sacher-Masochs immer mehr in Vergessenheit. War also die Euphorie, die die Ankunft des Schriftstellers in Paris begleitete, eine Folge der imminenden Verbreitung seiner Texte, und diese wiederum lediglich ein Produkt des Interesses der Zeit, in die auch die Anfänge der Psychoanalyse zu verlegen sind?

Die interessierte Aufnahme der Erotik bei Sacher-Masoch in den französischen Leserkreisen des 19. Jahrhunderts und sein anschließendes Abdriften in die Vergessenheit sind nur unzureichend mit dem Interesse der Epoche zu erklären. Die Themen, in welchen sich das Erotische bei Masoch manifestiert, sind unter anderem die Schönheit, die Grausamkeit und das Prinzip der Liebe als Spiel, also Themen, die bis heute in der Literaturlandschaft einen wichtigen Platz einnehmen. Ist das aktive Ausleben des Prinzips von Lust und Schmerz, das laut den Figuren Sacher-Masochs in jedem Menschen verankert ist, also doch „eine Nummer zu groß“ für den Durchschnittsleser auf der Suche nach Abwechslung? Oder fürchtet das Publikum, einmal hinter die autodestruktive Philosophie der Werke Masochs gekommen, genau diese Regung in sich selbst und übt deshalb Zurückhaltung, nach dem Vorbild Wandas:

« Je vois que des dispositions dangereuses sommeillent en moi »²

² Deleuze 1967, S.159

Zwecks Erörterung dieser Fragestellung konzentriert sich die vorliegende Arbeit auf die Werke Sacher-Masochs, in denen jenes bereits angesprochene Ideal der grausamen Frau als erotisches Hauptelement aufscheint. *Venus im Pelz* wird hierbei als Hauptwerk dienen; andere Analysequellen sind die Texte *Die geschiedene Frau* und *Die Seelenfängerin*. Aufgrund der erschwerten Zugänglichkeit von Sacher-Masochs Werken – viele seiner Romane und Erzählungen sind heute in Österreich vergriffen und nicht mehr lieferbar – wurden hierbei im Fall der Unauffindbarkeit der deutschen Originaltexte besonders französische Übersetzungen herangezogen. Dies gilt auch für Richard von Kraft-Ebbings *Psychopathia sexualis*, auf deren deutsche Originalversion nur mit Einschränkungen zugegriffen werden konnte.

Lara Samuel, März 2008

Biographie Leopold von Sacher-Masoch³

Leopold von Sacher-Masoch kommt am 27. Januar 1836 im galizischen Lemberg als Sohn von Leopold von Sacher und Caroline Masoch zur Welt. Aufgrund seiner mangelhaften Gesundheit wird er einer Amme, Handscha, übergeben, die später in den Erinnerungen des Autors einen wichtigen Platz einnimmt. Eingebettet in die Interkulturalität des Kaiserreiches, lernt Masoch schon früh mehrere Sprachen. Zur Faszination für die verschiedenen Kulturen kommt bald die Liebe für die weite, unberührte Landschaft und das Leben der Steppe, da der Autor einen Großteil seiner Kindheit im Heimatort seiner ukrainischen Amme verbringt.

Nach eigenen Angaben hat der Autor seine erste „masochistische“ Erfahrung im Kontakt mit seiner Tante. Die Episode wird in die Jahre zwischen 1846 und 1850 geschätzt. 1848 übersiedelt die Familie Sacher-Masochs mit ihm nach Prag – der erste von unzähligen Ortwechseln, die Sacher-Masoch in seinem Leben effektuiert wird. In seiner Biographie *Choses vécues* hält Masoch später fest, dass das Haus seines Vaters in Prag intellektuelles Zentrum der slawischen Politik war. Der Autor erlebt die Revolution am 12. Juni an vorderster Front und entdeckt seine Leidenschaft für die tschechische Sprache und Kultur.

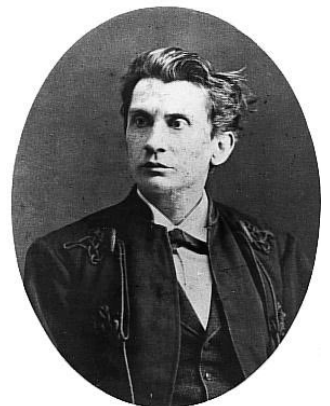


Abb.1: Leopold von Sacher-Masoch

Über die Studienzeit Sacher-Masochs in Prag und anschließend in Graz ist nur wenig bekannt. Aus seinen autobiographischen Schriften weiß man, dass er zwischen verschiedenen Studien schwankt bevor er schließlich den Dokortitel der Philosophie verliehen bekommt. 1857 veröffentlicht er seine erste wissenschaftliche Schrift beim Schweizer Verlag Herter. Ein Jahr später erscheint ein erster Roman, *Eine Galizische Geschichte*, und Masoch beginnt eine Beziehung mit Anna von Kottowitz, die spätere *Geschiedene Frau*. Die nächsten Jahre sind geprägt durch die Schaffung von historischen Werken und Theaterstücken, von denen es einige bis ins Theater schaffen und großen Erfolg erfahren. 1866 endet die turbulente Beziehung mit Anna von Kottowitz, und mit dem Jahr 1868 beginnt Masoch das Projekt, das ihn auch heute noch in Erinnerung ruft: Den Roman *Venus im Pelz*. 1869 trifft er in Südtirol auf die Baronin Fanny von Pistor, die als Hauptinspiration für die Figur der Wanda im Roman dient. Gemeinsam verfassen die beiden einen Vertrag, der Fanny von Pistor als Herrin und Sacher-Masoch als Sklaven bestimmt, und der in der *Venus im Pelz* übernommen wird.

³ Nach: Sacher-Masoch 1991

1870 erscheint der erste Teil von *Das Vermächtnis Kains*, der den Titel *Die Liebe* trägt. Ebenfalls in diesem Jahr veröffentlicht Sacher-Masoch *Die Liebe des Platon*, *Die geschiedene Frau* und *Venus im Pelz*. 1871 beginnt Sacher-Masoch eine Korrespondenz mit Aurora Rümelin; in ihren Briefen gibt sich diese als junge Adelige aus. Über die Herkunft der späteren Wanda von Sacher-Masoch ist so gut wie nichts bekannt, und die zwei Hauptdokumente, die über ihr Leben vor Sacher-Masoch erzählen (*Meine Lebensbeichte* von Wanda von Sacher-Masoch und *Wanda ohne Pelz und Maske* von Carl Felix Schlichtegroll), weisen beide große Unsicherheiten bezüglich ihrer Glaubwürdigkeit auf. Ein erstes Treffen findet 1872 statt, und bald kommt es zur Unterzeichnung eines neuen Vertrags: Aurora wird *Wanda*.

1873 geht Sacher-Masoch mit Wanda ins choleraverseuchte Wien, wo er hofft, durch einen neuen Posten seine Geldnöte zu überwinden. Wanda bringt einen Jungen zur Welt, der bald nach seiner Geburt der Epidemie zum Opfer fällt. Ernüchtert von der Realität gesteht Wanda ihre wirkliche Identität. Noch im gleichen Jahr kehrt das Paar nach Graz zurück und vermählt sich, und 1874 und 1875 kommen die Söhne Alexander und Demetrius zur Welt. Das Leben des Paares ist bestimmt durch die Suche nach einer Person zur Verkörperung der Figur des „Griechen“ im Ideal der *Venus im Pelz*. 1880 kommt es zur Anklage Sacher-Masochs durch seinen Verlag Froben, und der Autor wird in Abwesenheit zu acht Tagen Gefängnis verurteilt. Sacher-Masoch flüchtet ins deutsche Passau, um den Skandalen um seine Person zu entkommen. Er übernimmt den Posten als Herausgeber der internationalen Revue *Auf der Höhe*, in der er neben slawischen Texten auch zahlreiche zeitgenössische französische Werke publiziert.

1882 macht das Paar Bekanntschaft mit dem Hochstapler und Betrüger Armand Rosenthal, der bald zum Geliebten Wandas und zum Zerstörer Sacher-Masochs wird. Im Rahmen der Feierlichkeiten anlässlich Sacher-Masochs 25. Schriftstellerjubiläum erhält der Autor das Kreuz der französischen Ehrenlegion. Durch Rosenthals Betrug sieht sich Sacher-Masoch mit hohen Schulden konfrontiert, und 1882 geht Wanda mit Armand nach Paris. Den Sohn Alexander nimmt sie mit sich, und 1884 stirbt dieser in Paris an Typhus. Gezeichnet von den Schicksalsschlägen verlässt Sacher-Masoch 1886 Deutschland und seine Lebensgefährtin Hulda Meister, die bereits für die Revue *Auf der Höhe* als Übersetzerin beschäftigt gewesen war, sowie die gemeinsame Tochter Olga, geboren 1886, und kommt nach Paris, wo er sich von seinem guten Ruf einen neuen Anfang erwartet.

Nach einem mehr oder weniger erfolgreichen Jahr kehrt der nun geschiedene Sacher-Masoch nach Deutschland zurück und heiratet Hulda Meister, die ihm nach Frankreich nachgereist ist und in Paris 1887 die zweite gemeinsame Tochter Marfa zur Welt gebracht hat. Gemeinsam lässt sich das Paar in Hessen nieder, und 1889 wird der Sohn Ramon geboren.



Sacher-Masochs letzte Lebensjahre sind geprägt vom Widerstand gegen den Antisemitismus in seiner Region sowie von der Neuauflage vieler seiner Bücher. Trotz seiner Herzprobleme veröffentlicht Masoch neue Romane, unter anderem *Die Schlange im Paradies* (1890). Leopold von Sacher-Masoch stirbt am 5. März 1895 in Lindheim und wird am 11. März in Heidelberg eingeäschert.

Abb.2: Sacher-Masoch mit Hulda Meister

I. Begriffsdefinitionen

I. Begriffsdefinitionen

« Il a une manière très particulière,
à la fois de « déssexualiser » l'amour,
et de sexualiser toute l'histoire de l'humanité »⁴

Gilles Deleuze über Sacher-Masoch

Für die nachfolgende Bearbeitung der erotischen Werke Leopold von Sacher-Masochs und die Untersuchung ihrer Rezeption in Frankreich sind zuallererst einige Definitionen notwendig. In der Geschichte der Literaturkritik findet sich eine große Anzahl von Definitionsansätzen, die einerseits der Fragestellung nach erotischer Literatur als einem eigenen Genre nachgehen und andererseits den Unterschied zwischen erotischer und pornographischer Literatur verdeutlichen. Wie sich in der Bearbeitung aller dieser Ansätze klar heraus kristallisiert, kann eine solche Definition immer nur subjektiv sein. Die nachfolgenden Definitionen sind demnach als Hilfsmittel für das bessere Verständnis der Arbeit zu verstehen und erheben keinerlei Anspruch auf allgemeine Gültigkeit und/oder die Deutung im Rahmen einer wissenschaftlichen Terminologie.

I.1. Erotische Literatur: ein Genre?

Die Frage, ob erotische Literatur als solche ein eigenes Genre darstellt, wird von verschiedenen Seiten sehr unterschiedlich beantwortet. Obwohl in der Literaturproduktion zweifellos regelrechte „Hochphasen“ der erotischen Literatur festzustellen sind, kommt in der Literaturkritik immer wieder die Frage nach der grundsätzlichen Trennbarkeit von Literatur und Erotik auf. Wenn man Erotik als System der Empfindung festlegt und man davon ausgeht, dass jede Art von Lektüre im Leser Gefühle hervorruft, dann ist die erotische Literatur ein Medium, das die Evokation der Gefühlsart vorgibt, die Empfindung also in die Richtung von erotischen Gefühlen beim Leser lenkt. Ein solches „gesteuertes“ Empfinden findet sich zwar im Ansatz auch in den festgelegten Genres der Literatur, wie zum Beispiel beim Abenteuerroman, jedoch ist das Hervorrufen bestimmter „festgelegter“ Gefühle in diesen Genres eher ein Nebenprodukt der Gesamtwirkung, das bei der Klassifizierung von Literatur nicht im Vordergrund steht.

⁴ Deleuze 1967, S.9

Genres sind allgemein aufgrund ihres speziellen Stils, der Art der Anwendung von bestimmten Erzählkriterien wie Fiktionalität/Faktizität und Zeit, Modus und Stimme der Erzählung sowie der daraus resultierenden Wirkung auf das Publikum als solche festgelegt. Die „Erscheinung“ erotische Literatur aber nimmt in der Literaturgeschichte alle möglichen Formen an und lässt sich somit nicht als eigenes Genre „festnageln“. Die erotische Schreibweise erscheint mehr wie ein Stilelement, das in mehreren Genres angewandt wird. Marthe Robert spricht in *La Vérité littéraire* der Literatur im Allgemeinen die Fähigkeit ab, sich in Genres einteilen zu lassen:

La littérature en tant que telle ne supporte pas la qualification; elle est tout court ou elle n'est pas du tout, et dès qu'on la classe dans des catégories limitées, en la disant par exemple érotique, policière, régionale, féminine, engagée, elle perd sa seule qualité incontestable, qui est refus de se spécifier.⁵

Jene Meinung, dass erotisches Schreiben als ein Stilelement der Erzählweise erscheint, stützt sich meist auf die bereits erwähnte These der Untrennbarkeit von Literatur und Erotik. Beide Felder repräsentieren laut Schriftstellerin Frederika Fenollabbate die „geheime Mischung von Fleisch und Geist“⁶. Hugo Marsan spricht sogar jedem fiktiven Text ein Potential für Erotik zu: „*La littérature érotique n'est pas un genre dans la mesure où elle ne définit pas un espace particulier et n'impose aucune règle de discours. Toute fiction est érotique: elle dévoile et provoque l'imaginaire*“⁷. Diese Ansicht vertritt auch die Literaturwissenschaftlerin Anne Fabre-Luce: „*Dire que la littérature ,érotique' est un ,genre' impliquerait qu'il existe une écriture qui ne serait pas soumise au double principe de plaisir et de sublimation. Or, nous savons que ce genre de texte n'existe pas.*“⁸ Geneviève Hélène nennt gar den Ausdruck „erotische Literatur“ einen Pleonasmus⁹. Jeder Text, der den Leser also anregt und ihm zugleich Vergnügen und die Umlenkung seiner Triebwünsche auf eine geistige Ebene beschert, ist demnach erotisch. Michel Leiris wendet diese These in seinen Tagebüchern gleich auf das gesamte Feld der Kunst an und beschreibt das Kunstwerk als ein Medium „mit dem einen Zweck, die inneren Dämonen ins Bewusstsein zu rufen“¹⁰.

⁵ Pauvert 2000, S.8

⁶ Fenollabbate, Frederika, in: Abeille 1993, S.59

⁷ Marsan, Hugo, in: Abeille 1993, S.86

⁸ Fabre-Luce, Anne, in: Abeille 1993, S.56

⁹ Hélène, Geneviève, in: Abeille 1993, S.71

¹⁰ Zitiert nach Genève, Max, in: Abeille 1993, S.62

In seiner Vorlesung über die Erotik in der europäischen Literatur präsentiert Herbert Van Uffelen Erotik und Literatur als zwei Spannungsfelder, von denen nicht eines dem anderen unterzuordnen ist, sondern die dieselbe Aufgabe haben, nämlich das „Erfahrbar-Machen“¹¹, und die das gleiche Ziel verfolgen: das Öffnen eines Fensters „für eine tiefere (..) Wahrheit als die, die Realität zeigen kann“. Für Van Uffelen geht es sowohl in der Literatur als auch in der Erotik um „die Erfahrung der Gegensätze in ihrer paradoxen Beziehung“.¹²

Die Stimmen, die der erotischen Literatur ein eigenes Genre zusprechen, berufen sich bei der Begründung dieser These auf die Definition des Genres durch einen eigenen Stil und seine Wirkung auf den Leser sowie auf einen Kanon der erotischen Literatur, der zwar nicht eindeutig begrenzbar, aber im subjektiven Gedächtnis des Lesers vorhanden ist. Im Gegensatz zu einem eher festgelegten Literaturkanon in anderen Genres - hier sei zum Vergleich wieder der Abenteuerroman erwähnt - ist der Kanon der erotischen Literatur, nicht zuletzt aufgrund der Streitfrage um die Klassifizierung, ein sehr subjektiver. In einer Zeit, in der mehrere Tages- und Wochenzeitungen mit einer Auswahl von Romanen der Weltliteratur ihren eigenen Kanon vorlegen, sei es mit dieser Absicht oder nicht, ist die wenig objektive Natur des Kanons eine noch weniger objektive und die Kanonfrage an sich aktueller als je zuvor.

Bereits die Definition des Wortes Erotik stellt ein Problem für diese Frage dar. Viele Literaturkritiker und Autoren versuchten und versuchen sich an der Unterscheidung zwischen Erotik und Pornographie in der Literatur, und es gibt ebenso viele Meinungen wie Stimmen. Seltsamerweise ist die Kreation eines Kanons der pornographischen Literatur mit weniger Problemen verbunden als die Festlegung eines solchen im Bereich der erotischen Literatur. Über die Werke, die in einem solchen erotischen Kanon ihren Platz haben oder haben sollten, scheiden sich die Geister, und auch wenn viele Versuche unternommen wurden, jegliche erotische Literatur ein für allemal in einem Band zu vermerken (man beachte die erhebliche Zahl an neueren ein- und mehrsprachigen Lexika zur erotischen Literatur), weist jedes neue Werk in seiner Totalität eine andere Philosophie und einen anderen Ausgangspunkt auf als die ihm vorhergehenden. Der Literaturkanon der erotischen Literatur ist also, wie auch der Scheidungspunkt zwischen Erotik und Pornographie, ein sehr subjektiver, und jedes gelesene erotische Werk wird demnach vom Leser in dessen persönlichen erotischen Literaturkanon eingefügt.

¹¹ Van Uffelen 2007, S.237

¹² Ibid., S.237

Im Falle einer individuellen Unterscheidung von Erotik und Pornographie verändert sich naturgemäß auch das Wertesystem, das für die Eingliederung von Werken in den erotischen Literaturkanon angewandt wird. Die zweite wichtige Definitionsfrage ist demnach, nicht zuletzt in Hinsicht auf den Titel der vorliegenden Arbeit, die oben angesprochene Unterscheidung von Erotik und Pornographie.

I.2. Sind Sacher-Masochs Texte *erotisch*? Erotik VS Pornographie

Der Begriff „Erotik“ im Titel dieser Arbeit ist bewusst provokant gewählt, da die meisten von Sacher-Masochs Lesern diesen Begriff bestimmt nur mit Schwierigkeit auf Texte anwenden, deren Erzähler von herrschsüchtigen, pelzbekleideten Damen mit Genuss misshandelt und gedemütigt werden. Der Leser zur Zeit Sacher-Masochs kannte vergleichbare ausführlich geschilderte „anormale“ körperliche Misshandlungen vor allem aus den Werken des Marquis de Sade, der als Autor von pornographischen Texten bekannt, verachtet und gefürchtet war. Obwohl sich die gesellschaftlichen Tabus seit der Zeit von *Venus im Pelz* grundlegend verändert und verschoben haben, ruft das Thema der gewalttätigen Austragung des Machtspiels zwischen Partnern in der öffentlichen Meinung noch wie damals eine Reaktion hervor, die sich in der Gefühlspalette vage zwischen Ekel und Faszination ansiedelt.

Heute rufen die Beschreibungen von Sacher-Masoch, in denen Männer sich freiwillig von Damen züchtigen lassen und dabei große Lust empfinden, unumgänglich Assoziationen mit dem S/M-Milieu hervor. Auf den ersten Blick hat Sacher-Masoch also nichts mit dem romantisch geprägten Begriff der *Erotik* zu tun. Ohne Zweifel spielt der Text mit einer Vielzahl gesellschaftlicher Tabus, stellt aber den Geschlechtsakt nicht explizit dar, was auf den ersten Blick auf eine Mischform hindeutet. Dennoch finden sich in der Novelle *Venus im Pelz* einige Schlüsselemente der *Erotik*, die in Folge erörtert werden sollen.

Der Begriff *Erotik* ist ein sehr komplexer. Etymologisch steht hinter dem Begriff *Erotik* der griechische Gott Eros. Als Gott der Liebe ist Eros in unserer Sprache zu einer Allegorie der Liebe geworden. So wie Eros Liebe stiftet und zur Liebe anregt, ist auch den Begriffen *Erotik* und *erotisch* eine sinnliche Bedeutung zugewiesen. Laut dem *Wörterbuch der deutschen Sprache* des Verlags dtv bedeutet *erotisch* „die (körperliche) Liebe betreffend, auf sie bezüglich, auf ihr beruhend; das Liebes- und Geschlechtsleben betonend oder anreizend“. *Erotisch* ist auch als Synonym für „sinnlich“ und „(verhüllend) sexuell“ angeführt.¹³ Als Elemente der *Erotik* definiert das *Dictionnaire de la pornographie* unter anderem die Spannung zwischen Nacktem und Verhülltem, die Verführung und die dem Akt vorausgehenden Handlungen.¹⁴

¹³ Wahrig 2003

¹⁴ Zitiert nach : Maingueneau 2007, S.27

Der Terminus Pornographie fügt sich zusammen aus dem griechischen Wort *πόρνη* (*pórne*) (=Dirne) / *πόρνος* (*pornos*) (= Hurer, Unzüchtiger) / *πορνεία* (*porneía*) (= Unzucht) und dem altgriechischen Wort *γραφειν* (*graphein*) (= malen, schreiben, beschreiben).¹⁵ Pornographie bedeutet also in freier Übersetzung: die *Beschreibung des Unzüchtigen* oder auch die *Beschreibung einer/eines Unzüchtigen* in Wort oder Bild. Elemente der Pornographie sind bei Willem Jan Otten Willkür, Verwechselbarkeit, Umkehrbarkeit, Banalität und Ohnmacht.¹⁶

In der Literaturgeschichte wurde erotische Literatur lange Zeit mit pornographischer Literatur gleichgesetzt. Als erotisch und pornographisch wurden Werke bezeichnet, die die Religion und die guten Sitten angriffen, „offensichtlich“ nur dazu dienten, die Leidenschaft anzuregen, oder mit ihren Darstellungen und ihrer Sprache die „fundamentalen Prinzipien der Moral“ in Frage stellten.¹⁷ Heute findet sich eine Vielzahl an Ansätzen, die Erotik und Pornographie als Partner oder auch als interagierende Kontrahenten darstellen. Bei Maingueneau fügen sich die beiden Bereiche zu einem Paar zusammen und können in der Folge als Gegenstücke zueinander definiert werden.¹⁸ Erotik und Pornographie behandeln zwar beide das gleiche Thema, nämlich das Verlangen, jedoch konzentriert sich das Feld der Erotik dabei sowohl auf das Entstehen von erotischer Energie als auch auf ihre Erfüllung, ihren Abbau im Akt, während die pornographische Literatur erst beim Prozess des Spannungsabbaus ansetzt.¹⁹ Dieser Fakt hat auch ästhetische Konsequenzen, da die „umfassendere“ Beschreibung des gesamten erotischen Spannungsfeldes, also Auf- und Abbau, die ästhetische Wahrnehmung des Lesers stärker anspricht. Maingueneau spricht der Pornographie den Anspruch auf Ästhetik von vornherein ab, was im Französisch mit der bewussten Verwendung der Wörter *représenter* (wiedergeben) als Eigenschaft der Erotik und *évoquer clairement* (eindeutig darstellen) als Eigenschaft der Pornographie verdeutlicht wird (Maingueneau und andere unterscheiden jedoch in der Klassifizierung zwischen gänzlich pornographischen Werken und Werken, die lediglich pornographische *Szenen* enthalten.²⁰). Wie bereits erwähnt sind Erotik und Pornographie auch bei Herbert van Uffelen zwei gleichgestellte Spannungsfelder, die dasselbe Thema von unterschiedlichen Standpunkten aus und mit unterschiedlichen Zielen behandeln:

¹⁵ Quelle: www.wikipedia.de

¹⁶ Van Uffelen 2007, S.241

¹⁷ Pauvert 2000, S.8f

¹⁸ Maingueneau 2007, S.26

¹⁹ Ibid., S.45

²⁰ Ibid., S.13

Im Unterschied zur Pornographie, die vor allem das Obszöne vor allem affirmiert (und nur in kurzen Momenten aufscheinen lässt), wird in der Erotik ein Raum konstruiert, in dem die einzelnen Perspektiven nicht verabsolutiert werden, sondern sich immer wieder verschieben, so dass immer wieder neue Fenster auf das Unsagbare geöffnet werden.²¹

Die unbestrittene Wechselbeziehung von Erotik und Pornographie im Auge behaltend, kann man anhand einer Darstellung der Gegensätze trotzdem eine klare Einteilung der zwei Bereiche und ihrer Wirkung vornehmen.

Belinda Cannone unterscheidet zwischen Erotik und Pornographie anhand der zwei simplen Begriffe *désir* (Verlangen) und *plaisir* (Vergnügen).²² Die Erotik steht für den bereits erwähnten Prozess des Entstehens und des Aufbaus des Verlangens während die Pornographie dort ansetzt, wo das *Verlangen* am Höhepunkt ist und in den Abbau, die Erfüllung und somit das *Vergnügen* übergeht. Erotik kann also, muss aber nicht, auch die Erfüllung des Verlangens mit einschließen. Entscheidend ist für die Definition die Tatsache, dass auch der Aufbau des Verlangens beschrieben wird. Der Gleichung $désir + résolution = plaisir$ folgend, ist die Erfüllung des Verlangens in der Erotik zwar ins Gesamtbild integriert, ist aber nicht das einzige Thema. Der Vergleich des Prinzips *désir – plaisir* mit den Werken *Erwartung* und *Erfüllung* von Gustav Klimt liegt nahe.

Abb. 3: Gustav Klimt, Die Erwartung, 1905-09



Abb. 4: Gustav Klimt, Die Erfüllung, 1910



²¹ Van Uffelen 2007, S.242

²² In: Abeille 1993, S.33

Bei Herbert van Uffelen ist der Höhepunkt des Spannungsaufbaus mit dem Wort „Grenze“ fixiert. Erotik ist demnach das „(Er-)Leben der Spannung an der Grenze“, während Pornographie das „Überschreiten“ dieser Grenze darstellt.²³ Er beschreibt den Zustand der zwei Felder auf beiden Seiten der Grenze auch als das *Werden* (Erotik) im Gegensatz zum *Sein* (Pornographie):

Anders als in der Pornographie geht es (in der Erotik) nicht um absolute Subjekte, sondern um sich situativ immer wieder neu orientierende Subjekte, die sich einem ebenfalls subjektiv orientierten Gegenüber zuwenden, ohne dieses zu werden.²⁴

Dieses Erleben der Spannung durch den Leser ist abhängig von der Möglichkeit des Textes, eine Situation erfahrbar zu machen. Der erotische Text verlangt also die Fähigkeit des Lesers, eine Situation zu erfahren. Bei Georges Bataille ist die erotische Situation eine Situation, in der der Mensch sich selbst in Frage stellt, stellen muss, um offen für die Erfahrung zu sein.²⁵ Das Erfahrbar-Machen ist bei van Uffelen ein Charakteristikum des erotischen Textes, während der pornographische Text eindeutig auf die Situation hinweist und dem Leser somit die Möglichkeit nimmt, eine literarisch dargestellte Situation auf seine Art zu erleben. Auch bei Denis Émorine ist diese Terminologie zu finden, wenn er dem erotischen Text die Fähigkeit zuspricht, dem Leser etwas „zu sehen zu geben“, wo der pornographische Text eindeutig „zeigt“²⁶. Das Nicht-Gezeigte wiederum führt zu einer Unterscheidung durch die Kriterien der Ästhetik. Dominique Maingueneau wirft die Frage auf, ob ein ästhetischer Text überhaupt pornographisch sein kann, da die Ästhetik eines der inoffiziellen Kriterien des erotischen Textes darstellt.²⁷ Pornographie ist also nicht ästhetisch, sie widersetzt sich bewusst der Zweideutigkeit:

(..) Pornographie et érotisme, *low* and *high*, bas et haut, ignoble et noble. À partir d'un contenu représentatif commun – la chair sexuée –, l'image pornographique et l'image érotique diffèrent par la finalité, la façon de gérer le code, l'écriture visuelle. (..) L'image pornographique se veut totalement univoque, massivement « unaire ». Elle ne délivre qu'un message – extrêmement simple au demeurant –, se refuse à l'ambiguïté et à l'équivocité. Et c'est précisément dans ce refus, tant éthique qu'esthétique, que se manifeste le mieux son opposition à l'image érotique.²⁸

²³ Van Uffelen 2007, S.237

²⁴ Ibid., S.247

²⁵ Bataille 1957, S. 37

²⁶ Ibid., S.53

²⁷ Maingueneau 2007, S.31

²⁸ Baqué 2002, S.43f

In *L'érotisme* umschreibt Roger Dadoun jene Unterscheidung von Erotik und Pornographie durch „high“ und „low“ auch mit „Dauer“ und „Augenblick“ und mit „kreativ“ und „destruktiv“, passend zum Aufbau und Abbau der sexuellen Spannung.²⁹ Auch Gilles Deleuze stellt in *L'Anti-Oedipe* fest: „*Le désir éteint la vie avec une puissance productrice*“.³⁰

Eine andere Frage, die sich im selben Themenkreis auftut, ist die Frage nach der Moral von erotischen/pornographischen Texten. Das pornographische Werk stößt seine Leser mit der Nase ins Obszöne, während das erotische Werk dieses nur suggeriert (jedoch trotzdem auf seine Existenz hinweist), den Lesern aber die Entscheidung offen lässt, um das Obszöne herum zu lesen. Der somit als zu beschützend deklarierte Leser eines erotischen Textes wird also vor der überraschenden Konfrontation mit dem Obszönen bewahrt, solange er selbst sich nicht zu einer anderen Reaktion entscheidet: seine Moral ist damit *in sicheren Händen*. Nimmt jedoch der Leser wissentlich ein pornographisches Werk in die Hand, hat er nach dem Prinzip *volenti non fit injuria*³¹ etwaige Gefährdungen seiner Moral selbst zu verantworten. Oder mit den Worten von Boris Vian: „*Il y a deux façons d'enculer les mouches: avec et sans leur consentement*“.³² Ist sich der erotische Text seiner „Schuld“, das Obszöne darzustellen, bewusst und präsentiert sich aus diesem Schuldbewusstsein heraus in einem Gewand aus Verhüllung und Andeutung? Ist jeder Text nun moralisch, solange dieses Schuldbewusstsein in ihm zum Ausdruck kommt? Die Frage nach dem Unterschied zwischen Erotik und Pornographie fällt in der Literaturgeschichte immer wieder zurück auf die Frage nach der Moral. Dieser Punkt, auch in Hinsicht auf die Prozesse, die Büchern und ihren Verfassern aufgrund „fehlender Moral“ gemacht wurden und bis heute gemacht werden, wird später in der Arbeit noch ausführlicher behandelt werden. Zunächst muss jedoch der literarische Masochismus, also die Grundzüge des literarischen Werks von Sacher-Masoch, vom klinischen Terminus „Masochismus“ abgegrenzt werden.

²⁹ Dadoun 2003, S. 25

³⁰ Ibid., S.23

³¹ Lat. „Dem Einwilligen geschieht kein Unrecht“

³² Zitiert nach Cendres, Julien, in: Abeille 1993, S.38

I.3. Masoch - Masochismus

Nach der Gründung eines Lehrstuhls für Psychiatrie und Neurologie an der Universität Graz 1872 veröffentlicht der Psychiater Richard von Krafft-Ebing die Schrift *Psychopathia sexualis*. In der Auflage von 1890 scheint zum ersten Mal der Begriff „Masochismus“ auf, gepaart mit dem Begriff „Sadismus“. Die beiden Begriffe stehen für klinische „perverse“ Störungen des Sexuallebens. Die Algolagnie, also das Vergnügen, physische Schmerzen zu erleiden, ist als Phänomen bereits seit der Antike bekannt. Bei Sacher-Masoch wird jedoch das verwandte Phänomen des Lustschmerzes angesprochen, bei dem das physische Leid durch eine psychologische Komponente ergänzt wird. Anstatt sich wie sein Kollege Sigmund Freud eines griechischen Namens für seine Neuentdeckungen zu bedienen, greift Krafft-Ebing auf den Namen Sacher-Masochs zurück. Obwohl er sich einige Jahre mit dem Schriftsteller in der gleichen Stadt aufhält, lernt der Arzt Sacher-Masoch nie persönlich kennen. Die Perversion, die Masochs Namen trägt, stützt sich ausschließlich auf Krafft-Ebings Lektüre einiger Romane des Schriftstellers, darunter *Venus im Pelz*. In der Auflage von 1890 ist zum Kapitel Masochismus zu lesen:

Ces perversions de la vie sexuelle peuvent être appelées masochisme, car le célèbre romancier Sacher-Masoch, dans de nombreux romans et surtout dans son célèbre la *Vénus à la fourrure*, a fait de ce type spécial de perversion sexuelle, le thème favori de ses écrits. (..) Ses écrits (..) peuvent être décrits directement comme des romans masochistes. Il en est de même pour un roman de sa femme (..) qui a paru chez Fröben, à Leipzig en 1879, sous le titre de *Véritable Hermine*. (..) Dans les romans de Masoch, il s'agit d'individus qui, comme objet de leur désir sexuel, créent des situations dans lesquelles ils sont soumis sans limites à la volonté et à la puissance d'une femme. (..) Comme expression de ces rapports servent la flagellation passive, mais aussi tout autre mauvais traitement ou, au moins, une attitude mortifiante, dominatrice de la part de la femme ; et même tout acte exprimant la soumission suffit à leurs besoins particuliers.³³

Masochismus als klinischer Terminus bezeichnet bei Krafft-Ebing die Lust am Schmerz, der durch einen Partner herbeigeführt wird.³⁴ In der *Psychopathia sexualis* kann dieser Partner eine willkürliche Figur sein (als Beispiel wird bei Krafft-Ebing eine Prostituierte aus einer niedrigen Gesellschaftsschicht genannt), während in den Werken Sacher-Masochs ein klares Schema in der Partnerwahl der Erzählerfiguren erkennbar ist.

³³ Zitiert nach Michel 1989, S.294

³⁴ Rudloff 1994, S.20

Sacher-Masoch wehrte sich gegen die Verwendung seines Namens für die Beschreibung der Perversion, Freude an Schmerzen zu empfinden.³⁵ Auch seine Frau Wanda, die nach der Scheidung zuerst aus Geldgründen vom allgemeinen Interesse an der Definition Sacher-Masochs perverser Fantasien profitierte, erklärte bald darauf, Sacher-Masoch sei in den Charakterzügen des von Krafft-Ebing definierten Masochisten nicht wiederzuerkennen.

Im Text spricht Krafft-Ebing vom Fetischismus der Hände und Füße als einem der essentiellen Charakterzüge des Masochismus. Das Werk, in dem Krafft-Ebing Sadismus und Masochismus als zwei komplementäre Perversionen darstellt, ist der Ausgangspunkt vieler Studien über das Phänomen des Masochismus. Die meisten neueren Studien distanzieren sich von der Paarung von Sadismus und Masochismus als zwei Seiten einer Perversion mit der Charakteristik der Freude am Leid sowie der Freude daran, Leid zuzufügen.³⁶ Im Gegensatz zu den Büchern, die sich mit Sade und dem Sadismus beschäftigen weist jedoch eine Vielzahl der Studien über den Masochismus als klinische Diagnose eine totale Unkenntnis des Werkes von Sacher-Masoch auf.³⁷ Aus diesem Grund nimmt diese Arbeit Abstand vom klinischen Krankheitsbild des Masochisten und bezieht die Bezeichnung Masochismus einzig und allein auf die Werke des Schriftstellers.

³⁵ Koschorke 1988, S.70

³⁶ Bonnet 2007, S. 37ff

³⁷ Deleuze, Gilles, in: Sacher-Masoch 1980, S.168

II. Das Erotische bei Sacher-Masoch

II. Das Erotische bei Sacher-Masoch

Wie in der Begriffsdefinition zu Beginn festgelegt wurde, ist Sacher-Masochs erotisches Werk durch das *Verlangen* bestimmt. Zwecks späterer Analyse der Rezeption seiner Texte soll das Erotische in Masochs Werk in die drei Charakteristika **Schönheit, Leiden/Grausamkeit** und **Liebe als Spiel** eingeteilt werden, die in den Texten alleine, aber auch häufig gemeinsam auftreten. Für ein besseres Verständnis dieser Eigenschaften, die allen weiblichen Hauptfiguren in den erotischen Werken des Autors zugewiesen werden können, soll hier zunächst auf das Frauenbild der Romane Masochs eingegangen werden.

II.1. Das Frauenbild

« Il y a des femmes qui inspirent l'envie de les vaincre et de jouir d'elles; mais celle-ci donne le désir de mourir lentement sous son regard³⁸. »

Charles Baudelaire

In den drei behandelten Romanen *Venus im Pelz*, *Die geschiedene Frau* und *Die Seelenfängerin* von Sacher-Masoch manifestiert sich das Frauenideal, das dazu führte, dass die Texte des Autors als innovativ befunden wurden. Teilweise ist dieses Frauenbild auch eines der wenigen Elemente, für die der Autor heute noch bekannt ist. Als Hauptfiguren der drei Texte präsentieren Wanda, Anna und Dragomira das Frauenbild Masochs in höchster Perfektion: Im Gegensatz zum *anderen* Ideal des Autors, der braven und verständnisvollen Ehefrau, von dem sowohl in der *Venus im Pelz*³⁹ als auch in *Die geschiedene Frau*⁴⁰ die Rede ist, präsentieren sich jede der drei behandelten Figuren als das „*stolze und despotische Weib, das lediglich die tierischen Instinkte des Mannes aufreizt und diesen mittels seiner eigenen Sinnlichkeit zum Sklaven ihrer Launen macht, ihn zum Nichts herabdrückt und seiner Würde entkleidet, ihn quält und mißhandelt.*“⁴¹ Das Gegenbild der braven aber schwachen Frau konnte Masoch auf Dauer nicht begeistern, wie Wanda von Sacher-Masoch in ihrer *Lebensbeichte* bestätigt: Laut Masoch wären „*Frauen (..) in allem schwach, im Guten wie im Bösen, und eine schwache Frau sei sein Ideal nicht.*“⁴²

³⁸ Baudelaire 2006, S.195

³⁹ Sacher-Masoch 1980, S.37

⁴⁰ Sacher-Masoch 2004, S.50

⁴¹ Sacher-Masoch 1996, S.29

⁴² Ibid., S.36f

Gilles Deleuze schreibt in seiner *Studie über den Masochismus* über die Frauen bei Sacher-Masoch:

Les héroïnes de Masoch ont en commun des formes opulentes et musclées, un caractère hautain, une volonté impérieuse, une certaine cruauté, même dans la tendresse ou la naïveté. La courtisane orientale, la tsarine terrible, la révolutionnaire hongroise ou polonaise, la servante-maitresse, la paysanne sarmate, la mystique glacée, la jeune fille de bonne famille participent à ce même fond.⁴³

Sacher-Masochs Frauenfiguren sind allesamt reich, mächtig und selbstständig – Eigenschaften, die im 19. Jahrhundert für eine Frau nicht selbstverständlich sind. Sie sind von überdurchschnittlicher Schönheit und Eleganz und können aufgrund ihrer Bildung in einer Konversation mit dem Mann brillieren und ihm neue Aspekte und Sichtweisen präsentieren. Die Frauen vertreten einen modernen Standpunkt und sehen sich nicht in erster Linie als Ehefrauen und Mütter – im Gegenteil: Auch ohne diese zwei Aufgaben haben sie ihren Platz in der Gesellschaft, und meist sogar einen sehr angesehenen Ruf.

Sie sind allein stehend, verwitwet oder verheiratet, hängen aber allerhöchstens in finanziellen Belangen von einem Partner ab. Die Frauen in Masochs Romanen sind den Männern nicht gut gesinnt, sei es aufgrund von schlechten Erfahrungen oder durch ihre moderne Erziehung. Sie sehen im Mann höchstens einen Ernährer, der von ihnen geduldet wird, nie aber den Mittelpunkt ihres Lebens und ihrer Welt.

Der Mann ist ihnen willkommene Abwechslung, Gefährte über begrenzte Zeit und *Spielzeug*. Wenn Wanda in der *Venus im Pelz* auf den Vorschlag Severins hin entscheidet, ihn „zu ihrem Spielzeug zu machen“⁴⁴, dann ist dies keine Entscheidung, die vom Erzähler ausgeht. Die Anlage, einen Mann als Spielzeug anzusehen, ist in Wanda bereits vorhanden, was für Severin wiederum einen großen Teil ihrer Anziehungskraft ausmacht.



Abb.5: Wanda von Sacher-Masoch
(Aurora Rümelin)

⁴³ Deleuze 1967, S.42

⁴⁴ Sacher-Masoch 1980, S.38

Der Mann ist für die Frauen Masochs also zu allererst ein Spielzeug, ein Zeitvertreib. In weiterer Folge besitzt die Frau das Recht, über ihr Spielzeug frei zu verfügen - diese Beziehung räumt ihr also keinerlei Verpflichtungen dem Mann gegenüber ein. Sie kann sich jederzeit aus der Beziehung zurückziehen und das Interesse daran verlieren, aber auch jederzeit an ihre Grenzen gehen und diese überschreiten, um den Mann psychisch und physisch zu misshandeln. Diese Option ist zwar in den Romanen Sacher-Masochs vom Mann selbst bestimmt und die Frau ist nur die Vollstreckerin seiner Fantasien, jedoch wird in den Texten auch festgelegt, dass nur grausame Frauen an einer solchen Tätigkeit Gefallen finden können.

In der Beziehung mit dem Mann wird es in den Texten von Masoch der Frau möglich, sich selbst zu erforschen. So erzählt zum Beispiel Anna in der *Geschiedenen Frau* über ihre Beziehung zu Julian, durch die sie gereift ist und im Laufe derer sie begriffen hat, wie weit sie in der Liebe zu gehen bereit ist. Als Erzählerin bezieht sich Anna immer wieder auf ihren Charakter, der zum Zeitpunkt der Ereignisse noch nicht am gleichen Standpunkt steht wie zum Zeitpunkt des Erzählens. Sie bezeichnet sich selbst in der Vergangenheit als schwach, unwissend und dumm.⁴⁵ Alles, was Anna über die Menschen weiß und alles, was sie über sich selbst und ihre Grenzen gelernt hat, stammt aus der Beziehung mit Julian. Die Strenge und Disziplin, die alle von Masochs Frauen innehaben, ist ein Produkt des Schmerzes, der ihnen von denen zugefügt worden ist, denen sie ihr Vertrauen geschenkt haben.

Masochs Frauenfigur vertraut nur noch sich selbst und empfindet weder absolute Liebe für ihren Geliebten noch aufrichtiges Mitleid mit dem, der sie hoffnungslos verehrt. Ohne Zweifel ist sie eine Heldin in der Beziehung mit dem Mann, jedoch, wie Dragomira, immer nur eine „Heldin der Tragödie“⁴⁶.

⁴⁵ Sacher-Masoch 2004, S.34ff

⁴⁶ Sacher-Masoch 1991, S. 158

II.2. Die Schönheit

«Une puissance suprême a été accordée à la beauté ;
captivé par elle, l'homme abandonne la terre »⁴⁷

Leopold von Sacher-Masoch, La pêcheuse d'âmes

Die Schönheit ist in Sacher-Masochs Texten das, was die Frau auf den ersten Blick anziehend erscheinen lässt. Erst später kommen zum ersten Eindruck Ausstrahlung, Sprechweise und Charakter hinzu. In der *Venus im Pelz* ist das Schönheitsideal bereits von vornherein festgelegt. Severin fühlt sich seit seiner Kindheit zu Frauen im Pelz hingezogen, in deren Gesichtszügen er außer nobler Eleganz auch gnadenlose Strenge erkennen kann. Die Frau, die seine Phantasie der üppigen grausamen Frauenfigur im Pelz weckt, ist seine Tante: eine, wie er sagt, „majestätisch schöne Frau“⁴⁸. Er bezeichnet sich selbst als „Übersinnlicher“⁴⁹ und verbindet in seiner Erklärung die gesteigerte Wahrnehmung mit der Notwendigkeit, mit Schönheit konfrontiert zu sein:

Meine kanonische 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.⁵⁰

Severin hält sich also von „gewöhnlichen“ Frauen fern und sucht das außergewöhnliche, das Ideal der Schönheit, das er in Folge auch mit den Worten „göttlich“ und „majestätisch“ beschreibt. Als Basis seines Schönheitsideals visualisiert er die Göttin Venus und ihre Repräsentation als Marmorstatue, die, wie er sagt, die „schönste Frau ist“ die er „je gesehen“⁵¹ hat. Wie auch die Götter mit ihrer Zweiseitigkeit haben die schönen Frauen in den Texten von Masoch immer etwas Grausames an sich. Der Mann sieht zwar die Gefahr, die hinter der Schönheit der Frau lauert, ist aber geblendet und erkennt zu spät, dass die Jagd auf ihn bereits begonnen hat. In *Die geschiedene Frau* erwähnt der Erzähler, dass Annas Schönheit mit der „Schönheit eines Vampirs“ vergleichbar ist⁵², und sie selbst stellt später fest, dass es Julian an einer Frau fehlte, die sein Leben „verschlingt wie ein Vampir“⁵³.

⁴⁷ Zitiert nach: Sacher-Masoch 1991, S.171

⁴⁸ Sacher-Masoch 1980, S.41

⁴⁹ Ibid., S.17

⁵⁰ Ibid., S.41f

⁵¹ Ibid., S.19

⁵² Sacher-Masoch 2004, S.29

⁵³ Ibid., S.149

Ein interessanter Punkt ist bei Masoch die Unterscheidung zwischen der Wahrnehmung der Schönheit und der Wahrnehmung der Liebe als zwei komplett getrennte Bereiche in einer existierenden Beziehung. Die Schönheit der Frau raubt dem Gefährten zwar die Sinne, impliziert aber keine Verliebtheit. Severin beschreibt in der *Venus im Pelz*, wiederum auf das Wort „göttlich“ zurückgreifend:

Es ist eine merkwürdige Empfindung, die ich habe. Ich glaube nicht, dass ich in Wanda 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.⁵⁴

Im Roman *Die Seelenfängerin* lässt sich ein ähnliches Symbol entdecken, als Henryka die magische Anziehungskraft Dragomiras in Worte fasst: „*Je sens qu’une puissance mystérieuse vous entoure, mais ce sentiment ne fait qu’augmenter encore l’attrait magique qui m’entraîne vers vous*“.⁵⁵ So wie Severin in *Venus im Pelz* von der Schönheit Wandas berauscht ist, so sind auch alle um Dragomira herum « trunken von ihrer Schönheit »⁵⁶. In *Die geschiedene Frau* ist die Beobachtung der weiblichen Schönheit nicht mit sexuellem Interesse verbunden sondern ist ein Verlangen für sich, wie Julian erklärt, als er an Anna mit der Bitte herantritt, sie nackt sehen zu dürfen:

Ce n’est pas un désir sensuel qui me pousse à te demander cette faveur, dit-il, mais un besoin d’observation, une envie immense de contempler ta beauté sans voiles. Je sais que je n’ai aucun droit d’exiger de toi ce sacrifice. S’il te plaît de me l’accorder, je le considérerai comme une grâce, et je t’en remercierai à genoux.⁵⁷

Julian kann sich dem „Effekt“, die Annas Schönheit auf ihn hat, nicht entziehen, und vergleicht die Betrachtung ihres Körpers mit der Betrachtung eines Tempels.⁵⁸ Die Betrachtung der Schönheit wird also zu einer beinahe religiösen Erfahrung, einer Notwendigkeit für den *Übersinnlichen*. Der oben zitierte Absatz aus *Die geschiedene Frau* fügt sich nahtlos in die speziell masochsche Art der Anbetung der Frau und ihrer Schönheit ein.

⁵⁴ Sacher-Masoch 1980, S.31

⁵⁵ Sacher-Masoch 1991, S.182

⁵⁶ Ibid., S.187

⁵⁷ Sacher-Masoch 2004, S.122

⁵⁸ Ibid., S.128

Obwohl die weibliche Schönheit in Masochs Texten konstant mit der Schönheit von Kunstwerken, also Statuen oder Bildern, verglichen wird, entziehen sich die Beschreibungen nur selten dem Eindruck, der Leser wohne einer Landschaftsbeschreibung oder der Erzählung eines Naturspektakels bei. Oft finden sich Naturmotiv und Motiv weiblicher Schönheit auch nahe beieinander. Diese beinahe wissenschaftliche Beschreibung des Gesehenen ist das Element, das Kritiker in erster Linie an Sacher-Masochs frühen Novellen loben. Die daraus resultierende Distanzierung der Persönlichkeit der Frau von ihrer körperlichen Erscheinung kann in den Texten von Masoch beinahe als Stilelement gesehen werden und fügt sich nahtlos in die Ablehnung des körperlichen Genusses im erotischen Werk des Autors ein.

Die Schönheit ist es auch, die die Frau als „Objekt der Begierde“ charakterisiert. Laut Georges Bataille beginnt die Erotik mit dem Verlangen und endet mit der Überschreitung der Grenze:

Le sens dernier de l'érotisme est la fusion, la suppression de la limite. En son premier mouvement, l'érotisme n'en est pas moins signifié par la position d'un *objet du désir*.⁵⁹

Dieses Prinzip kann direkt auf die Novelle *Venus im Pelz* umgelegt werden: Severin trifft erstmals auf die schöne Wanda und macht sie zum „Objekt seines Verlangens“, auch wenn dieses Verlangen nicht von Wanda selbst ausgeht, sondern von ihrer Verkörperung seines Ideals.

⁵⁹ Bataille 1957, S.143

II.3. Das Leiden und die Grausamkeit

II.3.1. Das Leiden

“Sed tamen heret amor, crescitque dolore⁶⁰”
(Die Liebe entwickelt und verstärkt sich und blüht auf im Schmerz)

Inscription auf einem Emblem des 16. Jahrhunderts

Das Hauptelement der Erotik bei Leopold von Sacher-Masoch ist das Leiden, und ein unmöglich davon zu trennendes Element ist die Grausamkeit einer herrischen Frau, die jenes Leiden hervorruft. Im Gegensatz zu Texten, in denen der Held durch das Leiden einer Prüfung unterzogen wird, deren Überwindung schlussendlich zum Glück führt, wird bei Sacher-Masoch im Zustand der „qualvollen Seligkeit“ das Leiden selbst zum Glück, und der leidensreiche Weg zum Glück formt sich um zu einem glücklichen Leidensweg:

Lieben, geliebt zu werden, welch ein Glück! und doch wie verblasst der Glanz desselben gegen die qualvolle Seligkeit, ein Weib anzubeten, das uns zu seinem Spielzeug macht, der Sklave einer schönen Tyrannin zu sein, die uns umbarmherzig mit Füßen tritt.⁶¹

Georges Bataille fasst dieses Phänomen in seinem Werk *Histoire de l'érotisme* unter dem Begriff *transgression* zusammen und versteht darunter den „Übergang von Lust zu Schmerz, bei dem die Lust nicht mehr als Prämie für den Schmerz auftritt, sondern als Schmerz, und sich umgekehrt auch der Schmerz als Lust manifestiert“⁶². Das doppelte Prinzip des „süßen Leidens“ tritt bereits in den *Amores* von Ovid auf, wo es heißt:

'Vive' deus 'posito' siquis mihi dicat 'amore!'
deprecer—usque adeo dulce puella malum est.⁶³

"Wollte mir einer sagen: ‚Lebe wie ein Gott, aber ohne Liebe‘,
so verbäte ich es mir: Das Mädchen ist doch ein gar zu süßes Übel.“⁶⁴

⁶⁰ Zitiert nach: Ardouin 1981, S.68

⁶¹ Sacher-Masoch 1980, S.21

⁶² Zitiert nach Kaempfer, Wolfgang, in: Cremerius 1988, S.33

⁶³ Ovid: *Amores* II,IXb. Zitiert nach <http://www.thelatinlibrary.com/>

⁶⁴ Zitiert nach <http://www.klassphil.uni-muenchen.de/~stroh/ovid-kroener.htm>

Dieses Motiv des *dulce malum* findet sich, in ähnlicher Form, auch bei Petrarca im 14. Jahrhundert. Die Hauptmotive in seinem Werk gruppieren sich rund um das Prinzip der *voluptas dolendi*, der schmerzlichen Lust. Hauptelemente seines Werkes sind, vergleichbar mit Sacher-Masoch, die Preisung der Frau, Sehnsucht und Liebesschmerz sowie die Lust, im Dienst der Frau zu stehen.

Im Unterschied zu Sacher-Masoch tritt jedoch bei Petrarca die angebetete Frau niemals direkt auf. Der Leser bekommt vom Erzähler nur ein perfektes, idealisiertes Frauenbild präsentiert, dessen Vertreterin meist in der Ferne weilt.⁶⁵ Die Beschreibung der Frau wird bei Masoch, wie bei Petrarca, in detaillierten Einzelbeschreibungen von Körperteilen vorgenommen. Die literarische Strömung des Petrarkismus greift auch im 16. Jahrhundert noch auf diesen „catalogue“ der Körperteilbeschreibungen zurück. Häufig wird dabei der beschriebene Körperteil mit Naturelementen verglichen, wie auch in Masochs *Venus im Pelz*:

(..) und jetzt treffen mich ihre Augen wie grüne Blitze – ja, sie sind grün, diese Augen, deren sanfte Gewalt unbeschreiblich ist – grün, aber so wie es Edelsteine, wie es tiefe, unergründliche Bergseen sind.⁶⁶

Wie die Schönheit wird auch das Leiden in den Texten Masochs oft in Naturmotiven ausgedrückt, und die Naturszene agiert als Spiegel der Seele der Hauptfigur. Wenn die Gefühle des Erzählers in der *Venus im Pelz* aufgrund von Wandas Worten, die ihre Zuneigung ausdrücken, aufbrausen, setzt ein „kurzer, aber heftiger Gewitterregen“ ein, und nach dem Regen, wenn Severin sich über seine Reaktion Wandas Worten gegenüber im Klaren ist und einige rare freudige Momente verbringt, springen „Sperlinge und Finken (..) von Zweig zu Zweig und zwitschern lebhaft, wie wenn sie über etwas hoch erfreut wären“, und alles ist „mit frischem Wohlgeruch erfüllt“⁶⁷. Nachdem Severins Vorschlag, seine Phantasie zu erfüllen, von Wanda akzeptiert worden ist, reitet er ins Karpatengebirge, um in der weiten und satten Natur seine wirren Gedanken zu ordnen und seine „Sehnsucht zu betäuben“⁶⁸.

⁶⁵ <http://www.romanistik.uni-muenchen.de/cervantes/SDQRamSin#6>

⁶⁶ Sacher-Masoch 1980, S.24

⁶⁷ Ibid., S.31

⁶⁸ Ibid., S.51

II.3.2. Die Grausamkeit

„Ich leide täglich mehr, und sie – sie lächelt nur dazu“⁶⁹

Venus im Pelz

Sacher-Masochs „glücklich leidende“ Hauptfiguren suchen stets nach ihrem Gegenstück: dem Ideal einer Figur, die im Zufügen von Leid ihr Glück findet und deren Charakter durch die Haupteigenschaften Wollüstigkeit, Schönheit und Gewalttätigkeit geprägt ist. Dabei ist auch die Rolle der physischen Erscheinung nicht ohne Bedeutung, da erst der Pelz aus einer herrischen Frau eine Tyrannin macht. Sacher-Masoch selbst kann der Kombination aus Grausamkeit und Pelzbekleidung nicht widerstehen. In seinem Tagebuch vom 6. Mai 1882 notiert er:



Wanda infam mit mir; ich kalt, schroff. Sie ruft mich. „Gib mir Pelz.“ Zieht an. Verführt mich mit grausamem Lächeln. Dann kokettiert sie, bringt mich dahin, daß ich wieder vor ihr kniee. Der neue Hermelinpelz so schwellend weich; ich bin berauscht, fürchte wieder ihre Macht.⁷⁰

Abb. 6: Wanda und Leopold
von Sacher-Masoch

Diese Idealvorstellung wird in der *Venus im Pelz* als dem Erzähler „angeboren“⁷¹ beschrieben und meist durch bekannte historische Frauenfiguren verkörpert. So erzählt Severin, dass ihn die Neigung zu herrischen Frauen im Pelz bereits von seiner Kindheit an beschäftigte:

Ich beneidete König Gunther, den die gewaltige Brunhilde in der Brautnacht band; den armen Troubadour, den seine launische Herrin in Wolfsfelle nähen ließ, um ihn dann gleich einem Wild zu jagen; ich beneidete den Ritter Ctirad, den die kühne Amazone Scharka durch List im Walde bei Prag gefangennahm, (..) und nachdem sie sich einige Zeit mit ihm die Zeit vertrieben hatte, auf das Rad flechten ließ – (..) ich las fortan mit einer wahren Gier Geschichten, in denen die furchtbarsten Grausamkeiten geschildert, (..) und alle die blutigen Tyrannen, die je auf einem Throne saßen, die Inquisitoren, welche die Ketzer foltern, braten, schlachten ließen, alle jene Frauen, welche in den Blättern der Weltgeschichte als wollüstig, schön und gewalttätig verzeichnet sind, wie Libussa, Lucretia Borgia, Agnes von Ungarn, Königin Margot, Isabeau, die Sultanin Roxolane, die russischen Zarinnen des vorigen Jahrhunderts, alle sah ich in Pelzen oder hermelinverbrämten Roben.⁷²

⁶⁹ Sacher-Masoch 1980, S.31

⁷⁰ Zitiert nach Schlichtegroll, Carl Felix in: Sacher-Masoch 1996, S. 225

⁷¹ Sacher-Masoch 1980, S.44

⁷² Ibid., S.46

Ein häufiges Beispiel ist hierbei auch Katharina die Große, mit der Severin Wanda oft vergleicht, wie zum Beispiel in der Beschreibung der Kleider:

Plötzlich klopfte sie mit dem Stiel der Peitsche an mein Fenster. Ich öffnete und sah sie draußen stehen in ihrer mit Hermelin besetzten Jacke und einer hohen, runden Kosakenmütze von der Art, wie sie die große Katharina zu tragen liebte⁷³

Mir ist zumute, als stände ich vor dem Schlafgemach der großen Katharina und als müsste sie jeden Augenblick im grünen Schafspelz mit dem roten Ordensbande auf der bloßen Brust und mit ihren kleinen, weißen, gepuderten Löckchen heraustreten.⁷⁴

Auch in der *Geschiedenen Frau* kommt das Motiv der Katharina als idealer Frau vor. Anna, die durch die Trennung von ihrem Mann und die emotionale Abhängigkeit von Julian geschwächt ist, kann zwar die äußerliche Erscheinung, nicht aber den Charakter von Julians Ideal annehmen:

Sein Ideal war ein starkes stolzes Weib mit dem grausamen Zuge Katharina der Großen, und ich war weich und schwach, und konnte beim besten Willen nicht so leicht in ihren Charakter, wie in ihre kaiserlichen Pelze schlüpfen.⁷⁵

Anna erkennt, dass sie, um ihn bei sich zu halten, grausam sein muss, da er dies von seinem Ideal erwartet. Hier kommt also, wie in der *Venus im Pelz*, erneut die Frage nach der Gleichberechtigung von Mann und Frau in einer leidenschaftlichen Beziehung zu Tage. In Masochs Philosophie muss einer der Partner grausam und herrisch, der andere unterwürfig sein. In der *Venus im Pelz* beneidet Severin die historischen Helden Simson und Holofernes darum, von einer schönen und grausamen Frau hingerichtet zu werden, die den Mann als Spielzeug betrachtet:

Auch Simson, der Held, der Riese, gab sich Delila, die ihn verraten hatte, noch einmal in die Hand, und sie verriet ihn noch einmal und die Philister banden ihn vor ihr und stachen ihm die Augen aus, die er bis zum letzten Augenblicke von Wut und Liebe trunken auf die schöne Verräterin heftete. (..) Ich (..) las im Buche Judith und beneidete den grimmen Heiden Holofernes um das königliche Weib, das ihm den Kopf herunterhieb, um sein blutig schönes Ende.⁷⁶

⁷³ Sacher-Masoch 1980, S.72

⁷⁴ Ibid., S.85

⁷⁵ Sacher-Masoch 1989, S.135

⁷⁶ Sacher-Masoch 1980, S.21

Severin wird am Ende der Erzählung seine „von Wut und Liebe trunkenen“ Augen zuerst auf seine schöne Tyrannin richten, bevor er den Blick zur Decke hin wendet:

Mein Blick irrte im Zimmer umher und blieb an der Decke haften, wo Simson zu Delilas Füßen von den Philistern geblendet wird. Das Bild erschien mir in diesem Augenblicke wie ein Symbol, ein ewiges Gleichnis der Leidenschaft, der Wollust, der Liebe des Mannes zum Weibe. „Ein jeder von uns ist am Ende ein Simson“, dachte ich, „und wird zuletzt wohl oder übel von dem Weibe, das er liebt, verraten (..)“.⁷⁷

Die Figur Severin fasst in der *Venus im Pelz* das Frauenideal Sacher-Masochs in Worte. Das Thema der Ungleichheit von Mann und Frau, die notwendigerweise in der Unterwerfung eines der beiden endet, scheint in beinahe allen Werken des Autors auf und bildet die elementare Philosophie im erotischen Werk Masochs:

Ich habe zwei Frauenideale. Kann ich mein edles, sonniges, eine Frau, welche mir treu und gütig mein Schicksal teilt, nicht finden, nun dann nur nichts Halbes oder Laues! Dann will ich lieber einem Weibe ohne Tugend, ohne Treue, ohne Erbarmen hingegeben sein. Ein solches Weib in seiner selbstsüchtigen Größe ist auch ein Ideal. Kann ich nicht das Glück der Liebe voll und ganz genießen, dann will ich ihre Schmerzen, ihre Qualen auskosten bis zur Neige; dann will ich von dem Weibe, das ich liebe, misshandelt, verraten werden, und je grausamer, um so besser. Auch das ist ein Genuß! (..) wenn eine Ehe nur auf Gleichheit, auf Übereinstimmung gegründet sein kann, so entstehen dagegen die größten Leidenschaften durch Gegensätze. (..) In einem solchen Verhältnisse aber kann nur eines Hammer, das andere Amboß sein. Ich will Amboß sein. Ich kann nicht glücklich sein, wenn ich auf die Geliebte herabsehe. Ich will ein Weib anbeten können, und das kann ich nur dann, wenn es grausam gegen mich ist. (..) Man kann nur wahrhaft lieben, was über uns steht, ein Weib, das uns durch Schönheit, Temperament, Geist, Willenskraft unterwirft, das unsere Despotin wird.⁷⁸

Wie Severin in der *Venus im Pelz*, ist auch Julian in der *Geschiedenen Frau* ein *Übersinnlicher* und erträgt keinerlei Heuchelei von der Frau, die er liebt. Als er Annas wahre Natur kennt, verlangt er, dass sie sich von ihrem Mann und ihren Kindern trennt und ganz ihm gehört. Als sie ihm das verweigert, nennt er sie erstmals eine „herzlose grausame Kokette“⁷⁹.

⁷⁷ Sacher-Masoch 1980, S.135

⁷⁸ Ibid., S.37f

⁷⁹ Sacher-Masoch 1989, S.77

II.3.3. Das Naturmotiv

(..) et son pied, pareil aux pied des déesses de marbre (..) ⁸⁰

Charles Baudelaire

Wie bei der Beschreibung der Schönheit ist das Naturmotiv bei Sacher-Masoch ebenfalls allgegenwärtig wenn es um die Beschreibung der Grausamkeit einer Frau geht. Dabei sind vor allem das Motiv des Steins und das Motiv des Eises vorrangig.

Das Motiv des Steins tritt in den Texten Masochs als zugleich positiv und negativ auf. Wenn Severin zu Beginn der Erzählung *Venus im Pelz* ⁸¹ von seiner Leidenschaft für die Statue der Venus schwärmt, wird einerseits der Stein und alles was mit ihm assoziiert wird als kalt und tot beschrieben, andererseits wird dem Marmor eine noble Eleganz und anziehende Blässe zugeschrieben. Dem Marmor wird in Ausdrücken wie „Marmorleib“ (Seite 9), „Marmorblässe“ (Seite 10) und „die schöne Marmordame“ (Seite 11) gehuldigt. Gleichzeitig ist von „toten Steinaugen“ (Seite 9) und „in entsetzlichen Qualen versteinert“ (Seite 119) die Rede. In *Die geschiedene Frau* wird Anna von Kossows perfekter Körper mit einer Statue aus Marmor verglichen („*Elle reposait là, les yeux fermés, la bouche dédaigneuse, comme une statue de marbre*“ ⁸²) und in Reinheit und Schönheit sogar noch über eine solche gesetzt:

Eh bien, je vous conseille d’y songer au plus vite et de saisir cette occasion-là aux cheveux. Croyez-vous que vous retrouverez, durant votre vie, une statue d’un marbre aussi pur ? ⁸³

Auch der Roman *Die Seelenfängerin* benutzt das Symbol des Marmors für die Beschreibung der Hauptfigur Dragomira, zum Beispiel wenn es heißt: « *Ses cheveux blond-dorés, d’une rare abondance, étaient simplement séparés sur son front blanc et pur et rattachés sur son cou de marbre par un grand nœud tout uni.* » ⁸⁴ Auch hier wird der Marmor als Symbol für das Reine, Pure, gleichzeitig aber auch für das kalte, grausame verwendet.

⁸⁰ Baudelaire 2006, S. 162

⁸¹ Sacher-Masoch 1980

⁸² Sacher-Masoch 2004, S. 127

⁸³ Ibid., S.122

⁸⁴ Sacher-Masoch 1991, S.25

Das Motiv des Eises ist in den drei in dieser Arbeit untersuchten erotischen Werken Sacher-Masochs ein Hauptmotiv der Grausamkeit. Auch Gilles Deleuze gibt seiner Studie über Sacher-Masoch den Titel *Le froid et le cruel* und spielt damit auf das vielseitig interpretierbare Motiv der Kälte an. Im Werk heißt es:

(..) la cruauté n'est qu'une apparence sur un fond plus secret: la froideur de la Nature, la steppe, l'image glacée de la Mère où Caïn découvre son propre destin. Et le froid de cette mère sévère est plutôt comme une transmutation de la cruauté d'où sortira le nouvel homme.⁸⁵

und :

L'idéal masochiste a pour fonction de faire triompher la sentimentalité dans la glace et par le froid. On dirait que le froid refoule la sensualité païenne comme il tient à distance la sensualité sadique. (..) Le froid masochiste est un point de congélation (..) Ce qui subsiste sous le froid, c'est une sentimentalité suprasensuelle, entourée de glace et protégée par la fourrure ; et cette sentimentalité à son tour rayonne à travers la glace comme le principe d'un ordre générateur, comme une colère, une cruauté spécifiques. D'où cette trinité de froideur, de sentimentalité et de cruauté.⁸⁶

Es ist also kein Zufall, dass die symbolische Kälte des Masochismus sich im Werk auch im Motiv des Eises widerspiegelt. Bereits am Anfang von *Venus im Pelz* spricht die Liebesgöttin im Traum zum Erzähler und beschwert sich über die Kälte des Nordens, in dem sie – als Symbol der wahren, aufrichtigen Liebe – bei längerem Aufenthalt zugrunde gehen würde.

Als Wanda in der *Venus im Pelz* „mit herzloser Kälte“⁸⁷ das „Spiel“ zwischen ihr und Severin als beendet erklärt, besiegelt dies den Fall Severins und die absolute Manifestation von Wandas Grausamkeit. Im Werk *Die Seelenfängerin* wird die Kälte Dragomiras direkt mit ihrer Grausamkeit gleichgesetzt:

(..) qui pourrait jamais vous avoir vue et ne pas vous reconnaître entre mille?
Qui pourrait avoir vu le regard de vos yeux et l'oublier ? (..) Oui, c'est vous,
Dragomira, vous, avec toute votre puissance, votre froideur, votre cruauté !⁸⁸

⁸⁵ Deleuze 1967, S.9

⁸⁶ Ibid., S.47

⁸⁷ Sacher-Masoch 1980, S.90

⁸⁸ Sacher-Masoch 1991, S.186

Die zwei Motive des Herzens aus Eis und der Augen aus Eis finden sich häufig in den erotischen Texten von Sacher-Masoch im Zusammenhang mit der Beschreibung der grausamen Frauenfiguren. So wird Wandas Blick in der *Venus im Pelz*⁸⁹ als „kalter Blick, der wie ein Dolch ins Herz dringt“ (Seite 66) beschrieben, und in den Momenten, in denen sie grausam ist, haben ihre Augen einen „kalten Glanz“ (Seite 37) und Wanda selbst ein „kaltes, schönes Antlitz“ (Seite 89), wie später auch der Grieche, der seinen „kalten Tigerblick“ auf Severin heftet, während er ihn peitscht (Seite 135).

Selbst der deutsche Maler, der die beiden in der Erzählung trifft und Wanda malt, ist „verwirrt“ von dem „kalten Strahl ihres Auges“ (Seite 110). Fast immer tritt der „kalte, herzlose Blick“ in Verbindung mit einem „bösen Lächeln“ auf (Seite 121). Als Severin seine Phantasie von Wanda in die Tat umsetzen lässt, und sie als ihr Sklave auf eine Italienreise begleitet, ist er fasziniert von ihrer Grausamkeit und träumt nachts von seiner Herrin inmitten einer Eislandschaft (Seite 81).

In *Die Seelenfängerin*⁹⁰ tritt das Symbol der „kalten Augen“ ebenfalls im Zusammenhang mit Grausamkeit und Gefühllosigkeit auf. Dragomira, „die Kalte“ (Seite 199), wird als „eisig“ (Seite 25) beschrieben, und ihre „großen blauen kalten Augen“ (Seite 25) haben die Macht, Männerherzen „in Eis zu verwandeln“ (Seite 203). Dragomira selbst ist der Meinung, das Einzige, was ihr „Herz aus Eis“ (Seite 180) zum Schmelzen bringen könnte, sei die Liebe, zu der sie jedoch, als „Venus aus Eis“ (Seite 180), nicht fähig ist.

II.3.4. Das Tiermotiv

Die Symbolisierung der Grausamkeit durch Tiermotive bei Sacher-Masoch ist vor allem im Motiv der Spinne erkennbar, das sich dem Leser in der Erzählung *Die geschiedene Frau* beinahe aufdrängt. Am Anfang des Romans unternimmt der Erzähler einen Spaziergang im Wald. Die Umgebung ist von einer scheinbar idyllischen Stimmung geprägt, und kurz bevor ihm Anna von Kossow zum ersten Mal begegnet bemerkt er ein Spinnennetz an einem Baum:

Entre deux branches, une araignée a tendu sa toile où une petite coccinelle se berce gaiement comme dans un hamac (..) ⁹¹

⁸⁹ Sacher-Masoch 1980

⁹⁰ Sacher-Masoch 1991

⁹¹ Sacher-Masoch 2004, S.7

Das Spinnennetzmotiv zieht sich durch das Buch wie der sprichwörtliche Faden, und etwas später entdeckt der Erzähler erneut ein Netz, diesmal in Annas Haus.⁹² Gegen Ende des ersten Teils der Erzählung ist Julian Anna komplett unterworfen. Durch Grausamkeit hat sie ihn in ihre Gewalt gebracht. Hier tritt erneut das Spinnenmotiv auf:

Il voulait me posséder sans perdre Elisa; il voulait être heureux et rester honnête ; mais je lui avais ravi sa force : boucle après boucle, sa chevelure était tombée de son front sous mes ciseaux. Il était faible. J'aurais pu le lier avec les fils d'une toile d'araignée.⁹³

Dasselbe Motiv der Spinne findet sich in mehreren literarischen Texten, so auch im *Kaufmann von Venedig* von William Shakespeare bei der Beschreibung der Figur Portia, die sich, wie die Figuren Sacher-Masochs, durch überdurchschnittliche Schönheit auszeichnet:

Die Spinne wob ein Netz, der Männer Herzen
Zu fangen wie die Mück im Spinnweb⁹⁴

Auch andere Tiermotive unterstützen die Beschreibung von bedrohlichen Situationen und unberechenbarer (weiblicher) Grausamkeit. So wie dem Griechen in der *Venus im Pelz* ein „Tigerblick“⁹⁵ zugesprochen wird, ist auch Dragomira in *Die Seelenfängerin* mehrmals als Tigerin und als Löwin⁹⁶ beschrieben. Die Aussagekraft von weiblichen Raubtieren wird in Sacher-Masochs Romanen nicht selten zur Beschreibung der weiblichen Hauptfiguren verwendet. In *Venus im Pelz* wird Wanda beispielsweise mit einer Bärin verglichen:

Ich schlang die Arme um sie, und ihre Lippen sogen sich an den meinen fest, und wie sie in dem großen, schweren Pelze an meiner Brust lag, hatte ich ein seltsames, beklemmendes Gefühl, wie wenn mich ein wildes Tier, eine Bärin umarmen würde, und mir war es, als müßte ich jetzt ihre Krallen in meinem Fleische fühlen. Aber für diesmal entließ mich die Bärin gnädig.⁹⁷

Auch Anna in der *Geschiedenen Frau* wird mit einer Bärin verglichen, als sie sich zwischen ihren Mann und ihre Kinder stellt.⁹⁸

⁹² Ibid., S. 25

⁹³ Ibid., S.88

⁹⁴ Shakespeare, William: *Der Kaufmann von Venedig*. Zitiert nach: <http://www.gutenberg.org/>

⁹⁵ Sacher-Masoch 1980, S.135

⁹⁶ Sacher-Masoch 1991, S.307, S.313

⁹⁷ Sacher-Masoch 1980, S.80

⁹⁸ Sacher-Masoch 1989, S.124

Die gleiche Angst vor den bedrohlichen Krallen der Frau empfindet Soltyk in *Die Seelenfängerin*, als er in einer leidenschaftlichen Umarmung mit Dragomira begriffen ist:

J'ai senti... c'était comme si tu avais des griffes aux mains et comme si tu voulais m'arracher le cœur.⁹⁹

An einer Stelle im Text *Venus im Pelz* beschreibt Severin seine Beziehung mit Wanda wie die bedrohliche, grausame Beziehung zwischen Katze und Maus:

Diese Liebenswürdigkeit, mit der sie mich behandelt, hat etwas Unheimliches für mich. Ich komme mir wie eine kleine, gefangene Maus vor, mit der eine schöne Katze zierlich spielt, jeden Augenblick bereit, sie zu zerreißen, und mein Mausherz droht mir zu zerspringen.¹⁰⁰

Auch Dragomira stellt in *Die Seelenfängerin* über ihre Beziehung mit Henryka fest: „*Je joue avec vous, comme le chat avec la souris, voilà tout.*“¹⁰¹ In der *Geschiedenen Frau* benutzt Julian das gleiche Symbol der „schönen Katze“ für die Beschreibung von Anna, die „leicht und behend wie eine Katze“¹⁰² aus ihrem Wagen springt, aber auch an vielen anderen Stellen von *Venus im Pelz* vergleicht der Erzähler Frauen mit Katzen. Eine Magd, die ihn als Studenten verführen will und die er dafür verachtet, bezeichnet er als „kleine Katze“¹⁰³. Die Dienerin Wandas in Italien kauert sich „wie eine schwarze Katze“¹⁰⁴ auf den Stiegen zusammen. Als er zu Beginn der Erzählung in seinem Traum auf Venus trifft, ist diese „zitternd wie eine Katze zusammengerollt“¹⁰⁵, und auch im Gespräch mit Wanda, als er seine Faszination für den Pelz zu erklären versucht, greift Severin auf die Anziehungskraft des Pelzes als Erklärung für die Beliebtheit von Katzen zurück. Wanda erwidert ihm: „*Eine Frau, die also einen Pelz trägt ist also nicht anderes als eine große Katze?*“, dem Severin ein nachdenkliches „Gewiß“ entgegenbringt.¹⁰⁶

⁹⁹ Sacher-Masoch 1991, S.321

¹⁰⁰ Sacher-Masoch 1980, S.69

¹⁰¹ Sacher-Masoch 1991, S.317

¹⁰² Sacher-Masoch 1989, S.92

¹⁰³ Sacher-Masoch 1980, S.41

¹⁰⁴ Ibid., S.131

¹⁰⁵ Ibid., S.9

¹⁰⁶ Ibid., S.44

Nachdem sie durch den Vertrauensbruch ihre eigene Moral verleugnet und damit den Anspruch auf Menschlichkeit verloren hat, wird die Figur der Wanda im Vergleich mit einem Tier vollständig „enthumanisiert“. Die Fähigkeit, Mitleid, Würde oder Ehre zu empfinden, wird ihr aberkannt. Aus der kirchlichen Literatur kennt man den Vergleich mit einem wilden Tier nur von den Beschreibungen des Teufels. Auch Bataille schreibt in *L'érotisme*:

La valeur suprême revint à l'homme, en opposition avec les êtres inférieurs, dans la mesure où « Dieu fit l'homme à son image », où la divinité, en conséquence, échappa définitivement à l'animalité. Le diable seul garda l'animalité pour attribut.¹⁰⁷

Wanda gleicht am Anfang der Novelle in den Augen Severins nicht einem „gewöhnlichen Wesen“¹⁰⁸, sondern einer Göttin, doch verliert sie durch den Beweis ihrer Untauglichkeit zum Masochschen Spiel den Status der „Göttin“¹⁰⁹ und wird zu einem „Teufel“¹¹⁰. Dazu passt auch die Assoziation Wandas mit dem symbolträchtigen Motiv der Schlange.¹¹¹ Hat Wanda einmal sie den Status der Göttlichkeit verloren hat, wird sie gewöhnlich, „gemein“¹¹². Auch Anna in *Die geschiedene Frau* bezeichnet sich als „Teufel“¹¹³ und als „Dämon“¹¹⁴, und Dragomira warnt ihre Verehrer in *Die Seelenfängerin*: „Prenez garde, (..) vous découvrirez peut-être à la fin sous cette robe un corps de serpent“¹¹⁵, bevor sie wenig später von einem ihrer Opfer als „Dämon“¹¹⁶ und als „Satan“ bezeichnet wird.¹¹⁷

¹⁰⁷ Bataille 1957, S.151

¹⁰⁸ Sacher-Masoch 1980, S.42

¹⁰⁹ Ibid., S.22

¹¹⁰ Ibid., S.48

¹¹¹ Ibid., S.98

¹¹² Ibid., S.135

¹¹³ Sacher-Masoch 1989, S.140

¹¹⁴ Sacher-Masoch 2004, S.149

¹¹⁵ Sacher-Masoch 1991, S.181

¹¹⁶ Ibid., S.218

¹¹⁷ Ibid., S.224

II.4. Die Liebe als Spiel

Die Beziehung zwischen Mann und Frau wird in den Texten Sacher-Masochs als Spiel gestaltet, und die Liebe wird zu einer Inszenierung, bei der jeder der Partner eine bestimmte Rolle zu erfüllen hat. Auf die Spitze getrieben und zur Perfektion gebracht wird diese Rollenverteilung bei Masochs *Venus im Pelz* mit der Unterzeichnung eines Vertrages, in dem die Rollen Sklave/Herrin festgelegt und definiert sind. Bis es in der Novelle zur Einwilligung Wandas kommt, die Phantasie Severins zu erfüllen, bedarf es viel Überzeugungskraft. Severin überredet Wanda anhand seiner Philosophie, die, ähnlich wie bei den Werken des Marquis de Sade, eine „Verschleierungstaktik für seine Verführung“¹¹⁸ ist.

Wanda protestiert mehrere Male gegen die von Severin gewünschte Verkörperung seines Ideals und bittet ihn, „ernst und vernünftig“¹¹⁹ zu sein, stellt seine Phantasie so der Realität gegenüber und definiert sie als Spiel. So wird die Möglichkeit aufgeworfen, das Spiel nicht als ernsthafte Alternative zur Beziehung der beiden zu sehen. Severin aber bringt Spiel und Beziehung wieder auf dieselbe Ebene und zieht, als er danach gefragt wird, das grausame Spiel, das eine Beziehung und sein Zusammensein mit Wanda beinhaltet und ihm erlaubt, diese zu „besitzen“, der simplen Beziehung ohne Spiel vor. Ein Grund dafür ist, dass die von Severin erdachte Utopie der moralischen Herrscherin nicht „theoretisierbar“¹²⁰ ist. In der Theorie wird das Spiel nach festgelegten Regeln gespielt, aber allein die Praxis erlaubt die Verwirklichung der gesamten Phantasie, die den Regelbruch bereits beinhaltet.

Er wendet dabei ein Prinzip der Gesprächsführung an, das der sokratischen Mäeutik nicht unähnlich ist: Als Wanda ihn vor die Wahl stellt: „*Sie wissen, daß ich in einem Jahre Ihnen meine Hand reichen will, wenn Sie der Mann sind, den ich suche; aber ich glaube, Sie würden mir dankbarer sein, wenn ich Ihnen ihre Phantasie verwirkliche. Nun, was ziehen Sie vor?*“¹²¹, antwortet Severin: „*Ich glaube, daß alles das, was mir in meiner Einbildung vorschwebt, in Ihrer Natur liegt*“. Obwohl sie dem Vorhaben ursprünglich abgeneigt war, ist es somit Wanda, die schlussendlich anstelle ihres zukünftigen Sklaven eine Entscheidung trifft, die sein und ihr Schicksal besiegelt, und sich dadurch bereits unbewusst in die Rolle der Herrin einfügt.

¹¹⁸ Hainz 2004, S.16

¹¹⁹ Sacher-Masoch 1980, S.36

¹²⁰ Hainz 2004, S. 22

¹²¹ Sacher-Masoch 1980, S.48

Das Spiel mit der Liebe wird auch in *Die Geschiedene Frau* thematisiert. Hier ist wiederum Anna von Kossov die Herrin, die ihren Sklaven Julian besitzt und mit seiner Seele spielen kann, wie es ihr beliebt:

Il était à moi. Je jouais avec son âme comme avec un instrument.¹²²

II.4.1 Das Wechselspiel der Macht

In der Novelle *Venus im Pelz* lässt Wanda Severin mehrere Male die Möglichkeit, sich noch einmal anders zu entscheiden und sie nach der Probezeit von einem Jahr zu seiner Frau zu nehmen. Am Tag nach der ersten Flagellationsszene zeigt sie sich sogar reuig und beschämt, sich von ihm so weit gebracht haben zu lassen und schlägt vor: „*Jetzt wollen wir vernünftig sein und glücklich und uns lieben, und in einem Jahr bin ich ihre Frau*“¹²³ – sie bietet ihm also, mit anderen Worten, ein *happy end* ihrer Geschichte. Bis zur endgültigen Entscheidung Wandas, aus Severin ihren Sklaven zu machen, ist das Machtverhältnis in der Beziehung ausgeglichen. Auch wenn Severin sich bereits nach ihrem Willen richtet, sind die Rollen noch nicht unverrückbar festgelegt. Ist der Vertrag jedoch einmal unterzeichnet, bekommt das Spiel eine Eigendynamik, die Severin als gleichzeitig beängstigend und erregend empfindet.

Severin erkennt bald, dass ihn die „gefährlichen Anlagen“¹²⁴ die er mit seiner Philosophie in Wanda geweckt hat, zerstören könnten. Hin- und her gerissen zwischen der Faszination für seine schöne Despotin, und der Furcht, das Spiel zu weit getrieben zu haben, bekennt er: „*Manchmal wird mir doch etwas unheimlich, mich so ganz, so bedingungslos in die Hand eines Weibes zu geben. Wenn sie meine Leidenschaft, ihre Macht mißbraucht?*“¹²⁵. Er beruft sich jedoch auf die seiner Meinung nach *vorgeschriebene* Moral im Vertrag, die der Herrin den Missbrauch ihrer Macht verbietet, was sich am Ende als Fehler erweist.

In *Die geschiedene Frau* wechselt die Machtsituation zwischen Anna von Kottowitz und Julian mehrere Male. Am Anfang der Erzählung ist es Anna, die sich ihrem Liebhaber Julian in die Hand gibt, wenn sie sagt:

¹²² Sacher-Masoch 2004, S.101

¹²³ Sacher-Masoch 1980, S.54

¹²⁴ Ibid., S.50

¹²⁵ Ibid., S.64

„Was Sie mir sagen, das, das allein werde ich vollführen, (..) ich lege mein Schicksal Ihnen in die Hände“¹²⁶. Im Fortlauf der Geschichte ist er in sie verliebt und tut alles, was sie von ihm verlangt. Als Annas Mann aber von der Liaison erfährt, wendet sich das Blatt abermals, und Anna kommt „stets in Thränen aufgelöst zu Julian“¹²⁷, und stellt fest:

Wir hatten unsere Rollen getauscht. Mich drückte jetzt sein ehernes, strenges Wesen, sein Genius zu Boden, wie ihn früher meine Schönheit und mein gestohlenen Löwenfell¹²⁸

Gegen Ende des Textes hat sie ihn unterworfen wie einen Sklaven, und Julian empfindet Lust dabei, von Anna beherrscht zu werden:

„Siehst du endlich, blöder Thor“, rief sie mit diabolischem Hohn, „was den Mann dem Weibe unterwirft, was Dich zu meinem Sklaven macht? Ich könnte Dir jetzt den Kopf herunterschlagen, und Du empfändest es als Wollust.“¹²⁹

II.4.2. *volenti non fit injuria*: Der Vertrag

Der Vertrag bei Sacher-Masoch tritt meist in Form einer mündlichen Abmachung auf, die mit der Formulierung „*Tu n’as pas d’autre volonté que la mienne*“ den endgültigen Schritt der Figuren Sacher-Masochs in Richtung Verlust ihrer eigenen Identität charakterisiert. Dieser Satz scheint in verschiedenen Varianten in allen drei behandelten Werken in dieser Arbeit auf. Dabei ist *Venus im Pelz* mit dem ausgearbeiteten Vertrag zwischen Wanda und Severin wohl das bekannteste Beispiel dieser Symbolik. Im Text lautet diese Formel:

Hors la mienne, vous n’avez pas de volonté. Vous êtes entre mes mains un instrument aveugle, qui accomplit tous mes ordres sans les discuter.¹³⁰

Als sich Henryka in *Die Seelenfängerin* ebenfalls gänzlich in die Hand Dragomiras gibt und (wie bereits zuvor Severin) schwört, dieser „wie eine Blinde“¹³¹ zu folgen, beschließt diese:

Tu n’as plus d’autre volonté que la mienne. Tu n’es rien et je suis tout.¹³²

¹²⁶ Sacher-Masoch 1989, S.69

¹²⁷ Ibid., S.110

¹²⁸ Ibid., S.110

¹²⁹ Ibid., S.94

¹³⁰ Deleuze 1967, S.256

¹³¹ Sacher-Masoch 1991, S.182

¹³² Ibid., S.205

In *Die geschiedene Frau*, gibt sich Anna Julian vollkommen hin und verwendet dabei die gleichen Worte, die ihr Schicksal beschließen:

Je me laisserai diriger par toi comme un enfant, dis-je. Je n'ai pas d'autre volonté que la tienne. Tu me rendras bonne par ton exemple. Oh ! je ne suis pas digne de ton amour !¹³³

In seinem Werk *Psychopathia sexualis* charakterisiert Richard von Krafft-Ebing den schriftlichen Vertrag als Hauptelement der „Perversion“ Masochs. Er führt einen Vertrag zwischen Sacher-Masoch und Wanda von Dunajew als Beispiel an:

Mein Sklave!

Die Bedingungen, unter welchen ich Sie als Sklave annehme und an meiner Seite dulde, sind folgende:

Ganz bedingungsloses Aufgeben Ihres Selbst.

Sie haben keinen Willen außer mir.

Sie sind in meinen Händen ein blindes Werkzeug, das ohne Widerrede *alle* meine Befehle vollzieht. Sollten Sie vergessen, daß sie Sklave sind und mir nicht in allen Dingen unbedingten Gehorsam leisten, steht mir das Recht zu, Sie *ganz nach meinem Belieben* zu strafen und zu züchtigen, ohne dass Sie es wagen dürfen, sich darüber zu beklagen.

Alles, was ich Ihnen Angenehmes und Glückliches gewähre, ist *Gnade* von mir und muß nur als *solche* dankend von Ihnen angenommen werden; ich habe *keine Schuld, keine Pflicht* gegen Sie.

Sie dürfen weder *Sohn, Bruder* noch *Freund* sein, nichts als mein im Staub liegender Sklave.

So wie Ihr Leib, gehört auch *Ihre Seele* mir und mögen Sie noch so sehr darunter leiden, so müssen Sie doch Ihre Empfindungen, Ihre Gefühle, meiner Herrschaft unterordnen.

Die *größte Grausamkeit* ist mir gestattet, und wenn ich Sie verstümmele, so müssen Sie es ohne Klage tragen. Sie müssen arbeiten für mich wie ein Sklave, und wenn ich im Überflusse schwelge und Sie entbehren lasse und Sie mit Füßen trete, müssen Sie ohne zu murren, den Fuß küssen, der Sie getreten. Ich kann Sie *jede Stunde entlassen*, Sie aber dürfen ohne meinen Willen nie von mir, und wenn Sie mir entfliehen sollten, so gestehen Sie mir die Macht und das Recht zu, Sie durch *alle erdenklichen Qualen bis zu Tode zu martern*.

Sie haben außer mir Nichts, ich bin ihnen alle, Ihr Leben, Ihre Zukunft, Ihr Glück, Ihr Unglück, Ihre Qual und Ihre Lust.

Was ich verlange, *Gutes* oder *Schlechtes*, müssen Sie vollziehen, und wenn ich ein Verbrechen von Ihnen fordere, müssen Sie auch *Verbrecher* werden, um meinem Willen zu gehorchen. Ihre Ehre gehört mir, wie Ihr Blut, Ihr Geist, Ihre Arbeitskraft, ich bin Ihre Herrin über Leben und Tod.

Wenn Sie je meine Herrschaft nicht mehr ertragen könnten, dass Ihnen die Ketten zu schwer werden, dann müssen Sie *sich töten*, die Freiheit gebe ich Ihnen *niemals wieder*.

„Ich verpflichte mich mit meinem Ehrenworte, der Sklave der Frau Wanda von Dunajew zu sein, ganz so, wie sie es verlangt, und mich Allem, was sie über mich verhängt, ohne Widerstand zu unterwerfen.

Dr. Leopold Ritter von Sacher-Masoch“¹³⁴

Der echte Vertrag zwischen Sacher-Masoch und Wanda unterscheidet sich nur geringfügig vom Vertrag, den die Figuren Wanda und Severin in der Novelle *Venus im Pelz* unterzeichnen.

¹³³ Sacher-Masoch 2004, S. 116

¹³⁴ Nach: Sacher-Masoch 1980, S.140f

In beiden Schriftstücken beruft sich der Sklave für die Durchführung des Paktes auf sein Ehrenwort. In seiner *Studie über Sacher-Masoch* beschreibt auch Gilles Deleuze den Vertrag als Hauptelement der Philosophie Sacher-Masochs und spricht ihm nicht nur eine bindende Funktion dem Opfer gegenüber, sondern auch einen Ausdruck der Überzeugungskunst zu, die das Opfer am Herren vollbracht hat:

Dans les aventures réelles de Masoch aussi bien que dans ses romans, dans le cas particulier de Masoch aussi bien que dans la structure du masochisme en général, le contrat apparaît comme la forme idéale et la condition nécessaire de la relation amoureuse. Un contrat est donc passé avec la femme-bourreau, renouvelant l'idée d'anciens juristes d'après lesquels l'esclavage même repose sur un pacte. Le masochiste n'est qu'en apparence tenu par des fers et des liens ; il n'est tenu que par sa parole. Le contrat masochiste n'exprime pas seulement la nécessité du consentement de la victime, mais le don de persuasion, l'effort pédagogique et juridique par lequel la victime dresse son bourreau.¹³⁵

Im Vertrag Sacher-Masochs sind dem Sklaven mehr Pflichten zugeteilt als der Herrin, die „keine Schuld, keine Pflicht“ gegen Ihren Sklaven hat. Die Herrin lässt sich ihrerseits nur durch Gnade auf den Vertrag ein, während der Sklave durch sein Ehrenwort gebunden ist. Das Spiel geht so lange gut, bis einer der beiden Partner den Vertrag bricht, wobei ein eindeutig vorhersehbarer Vertragsbruch nicht zu vermeiden ist, da die Herrin nur durch ihre Ehrenhaftigkeit an das Spiel gebunden ist, welchen sie, wäre sie wirklich ehrenhaft, gar nicht unterschrieben hätte. Martin Hainz schreibt dazu:

Das Treiben des Masochisten ist sein absichtsvolles Spiel. (..) Er definiert sich als Opfer und das Gegenüber als Täter; ihn bindet das Gesetz, das er selbst formuliert, das Gegenüber aber ist durch die Moral gebunden, die, indem sie nicht schriftlich vorliegt, anders als das Gesetz ihrem Täter integriert wird.¹³⁶

Die Dame hat also jederzeit die Möglichkeit, durch die Verleugnung ihrer eigenen Moral aus den vorgeschriebenen Richtlinien des Vertrages auszubrechen. Im Falle von Masochs Frauenfiguren geht diese Verleugnung der eigenen Moral noch einen Schritt weiter: Obwohl ihre Rolle im Vertrag als Rolle der Täterin festgelegt ist, sieht sich die Frau als Opfer der Überredungskunst ihres Sklaven, als Benachteiligte im Resultat seiner trügerischen Philosophie.¹³⁷

¹³⁵ Deleuze 1967, S.66f

¹³⁶ Hainz 2004, S.16

¹³⁷ Böhme 2003, S.19

Daniel Kehlmann beschreibt in seinem Text *Setz deinen Fuß auf meinen Nacken* den Vertrag als Hauptelement der Philosophie im Werk Sacher-Masochs und vergleicht das „verwaltete, aber nicht kontrollierte Leben“¹³⁸ Severins in der *Venus im Pelz* mit der Bürokratie des Habsburgerreiches:

Merkwürdigerweise ist Sacher-Masochs Nähe zum anderen kakanischen Dichter des Schmerzes, Franz Kafka, noch kaum gesehen worden. Das wahre Emblem des Masochschen Prinzips ist schließlich nicht die Peitsche, sondern der Vertrag, dieses von der Welt eines de Sade unendlich weit entfernte Zubehör bürgerlich verwalteten Daseins. Ob man, wie in *Das Schloß*, den Beischlaf auf dem Boden des Schulzimmers vor den Augen seiner Assistenten vollziehen oder, wie in *Venus im Pelz*, vorher einen Kontrakt ausfertigen und seinen Paß abgeben muß – in beiden Fällen handelt es sich um Phantasien von einer ins Privateste gewendeten Bürokratie, die zwar repressiv, aber nicht wirklich mörderisch agiert, (..) also in etwa jener gleicht, die das verfallene Habsburgerreich in seinen letzten Jahrzehnten mehr oder minder allein zusammenhielt.¹³⁹

Ist also das, was allein die Beziehung zusammen und in ihren Bahnen hält - der Vertrag - einmal gebrochen und das Spiel aus den Fugen geraten, ist nichts mehr sicher und alles ist möglich. „Jetzt hat das Spiel zwischen uns aufgehört“, spricht Wanda „mit herzloser Kälte“ - „jetzt ist es Ernst!“¹⁴⁰. Der Sklave, der sich seiner Dame auf Lebenszeit verschrieben hat, kann – und will – sich nicht selbst befreien, und von der Dame ist keine Gnade zu erwarten, da das Stadium der Gnade zum Zeitpunkt der Erfüllung des Vertrages bereits überschritten und der Herrin die Fähigkeit zum Mitleid schon lange abgesprochen ist.

¹³⁸ Kehlmann 2005, S.51f

¹³⁹ Ibid., S.50f

¹⁴⁰ Sacher-Masoch 1980, S.90

III. Die Moral bei Sacher-Masoch

III. Die Moral bei Sacher-Masoch

Wie bereits erwähnt ist das Verhältnis zwischen Täter und Opfer in den erotischen Werken Sacher-Masochs kein einfach zu bestimmendes, da der zukünftige Sklave seine Herrin nur durch geschickte Überredungskunst in ihre Rolle drängt. Obwohl aus den Texten zwar erkenntlich ist, dass nur grausam „veranlagte“ Frauen sich zur Vollstreckung der Phantasien hinreißen lassen, sind diese trotzdem vordergründig durch ihre Degradierung zum „Objekt des Verlangens“ in ihrer Schuld und Entscheidungsfreiheit eingeschränkt. Sind Sacher-Masochs Frauenfiguren also „moralisch“ einwandfrei?

Die heutige Vorstellung von Moral entspricht natürlich schon lange nicht mehr der Definition, anhand derer Werke in der Literaturgeschichte als „unmoralisch“ bezeichnet und in Folge der Zensur in die Hand gegeben wurden. Wenn man die Definition der Moral eines Textes als Basiseindruck im Kopf des Lesers festlegt, aufgrund dessen er sich nach der Lektüre des Werkes eine Meinung über den Anstand der handelnden Figuren im Gelesenen bilden soll, so ist der Begriff der Moral mehr als nur subjektiv. Aufgrund des persönlichen Erfahrungshorizontes, des Wissensstandes und der Motivation des Lesens kommt jeder Leser schlussendlich zu einem anderen Resultat die Moral des Werkes betreffend. Die Hauptfrage ist also: Handeln die grausamen Frauenfiguren bei Sacher-Masoch *anständig* und haben die Männerfiguren recht, sich den Frauen gutgläubig als Sklave auszuliefern, oder ist aus dem Handeln der Frauen bereits ersichtlich, dass eine idealistische Verwirklichung der Phantasie nicht möglich ist und muss folglich den Männern die Schuld am Bruch des utopischen Vertrags gegeben werden, weil sie die das Ende bereits voraussehen konnten?

Fest steht, dass sowohl die Männer- als auch die Frauenfiguren sich zur Definition der Frau als „schwaches Geschlecht“ bekennen. In der aktiven Rollenumkehr wird die Frau zum dominanten Partner in der Beziehung – eine Situation, die durch ihre Ungewöhnlichkeit bereits jede Art von Wendung in der Geschichte möglich macht. Der Pelz spielt dabei eine nicht unbedeutende Rolle, weil er die Frau „inszeniert“ und so ihrer Rolle festgelegte Charakteristika zuschreibt. Wie bereits erwähnt ist Severin in der *Venus im Pelz* von Frauen im Pelz fasziniert und glaubt, in einer Frau, die in Pelzwerk erscheint, automatisch eine gewisse Grausamkeit erkennen zu können.

III.1. *Frivol ist das pikant Entblößte*¹⁴¹ – Der Pelz als Inszenierung der Unanständigkeit

Aufgrund einer Kindheitserfahrung Severins mit seiner strengen aber begehrenswerten Tante¹⁴², die stets im Pelz erschien, ist dieser zu einem fixen Element oder sogar zum Auslöser seiner erotischen Phantasien geworden, und er sieht ab diesem Zeitpunkt alle grausamen historischen Figuren „in Pelzen oder hermelinverbrämten Roben“¹⁴³. Eine Separation von Grausamkeit, Wollust und Pelz ist also für Severin gar nicht möglich. Im Werk macht der Erzähler einen wichtigen Unterschied zwischen purer Nacktheit und halbnackter, mit Pelz verhüllter Darstellung:

(..) jedesmal, wenn ich das schöne Weib, das auf den rotsammetnen Polstern lag und dessen holder Leib von Zeit zu Zeit, da und dort, aus dem dunklen Pelzwerk hervorleuchtete, betrachten musste – denn es war nicht mein Wille, es zwang mich eine magnetische Gewalt – empfand ich, wie alle Wollust, alle Lüsterheit nur in dem Halbverhüllten, pikant Entblößten liegt, und ich empfand es noch lebhafter, als endlich das Bassin gefüllt war und Wanda mit einer einzigen Bewegung den Pelzmantel abwarf, und wie die Göttin in der Tribuna vor mir stand. In diesem Augenblick erschien sie mir in ihrer unverhüllten Schönheit so heilig, so keusch, daß ich vor ihr, wie damals vor der Göttin, in die Knie sank und meine Lippen andächtig auf ihren Fuß preßte. Meine Seele, welche vor kurzem noch so wilde Wogen geschlagen, floß auf einmal ruhig, und Wanda hatte jetzt auch nichts Grausames mehr für mich.¹⁴⁴

Sieht er Wanda nackt, erscheint sie ihm „heilig“ und „keusch“, hat mit einem Male alle Grausamkeit verloren und erweckt in Severin keinerlei Phantasien. Ist ihr nackter Körper aber in Pelze gehüllt, so ist die Assoziation mit seiner Phantasie so stark, dass ihn eine „magische Gewalt“ daran hindert, die Frau nicht anzusehen. Wollust und Lüsterheit kommen ebenfalls erst dann ins Spiel, als der Frauenkörper mit Pelz in Verbindung gebracht wird. Die Beschreibung der Frau als „Objekt“ und näher definiert als „Objekt des Verlangens“ ist also stereotypisiert, und wie in der *Venus im Pelz*, in der Wanda mehr oder weniger zufällig vom Erzähler dafür ausgewählt wird, seine Phantasie zu verkörpern, versuchte auch Sacher-Masoch mit mehreren Frauen die perfekte Inszenierung der grausamen Herrscherin zu erreichen.

¹⁴¹ Sacher-Masoch 1989, S.81

¹⁴² Sacher-Masoch 1980, S.41

¹⁴³ Ibid., S.46

¹⁴⁴ Ibid., S.106

In *Venus im Pelz* präsentiert die Liebesgöttin selbst in der Rechtfertigung ihrer Grausamkeit den Mann als den Begehrenden und die Frau als „das Begehrte“, also als Objekt, und spricht der Frau diese Eigenschaft als „ganzen, aber entscheidenden Vorteil“¹⁴⁵ zu, den es (aus)zu nutzen gilt, um als Frau glücklich zu werden. Im Werk *Die geschiedene Frau* taucht dasselbe Motiv des Vergleiches von Nacktheit und Verhülltheit auf. In einer Anekdote wird erzählt:

Wir nahmen in großer Gesellschaft ein Frühstück im Freien ein, ein plötzlicher Gewitterregen trieb uns in die Wandelbahn, wo wir ziemlich durchnässt ankamen. Seit Jahren stand hier eine Hebe, deren ganze Toilette in einem Stirnband bestand. Nie hatte Jemand an dieser der Antike nachgebildeten herrlichen Statue Anstoß genommen (..). Da fiel es einem jungen muthwilligen Offizier ein, die Mantille einer Dame auf dieser Bildsäule zum Trocknen aufzuhängen. Kaum fiel sie gleich einem Mantel von Hebes Schultern, als alle Damen beinahe zugleich aufschrieten, ein junges Mädchen schlug die Hände vor das Gesicht, die Generalsgattin blickte mit ihrem Lorgnon hinüber und rief zweimal „Fi donc“. Wie beruhigten uns erst als die Mantille entfernt war.¹⁴⁶

Laut Julian kann die „die nackte Schönheit (..) nie beleidigen, sie kann auch nie unsittlich oder unanständig sein. Frivol ist das Halbverhüllte, das pikant Entblößte“¹⁴⁷. Er zieht dabei den Vergleich zum Bild der Helen Forman von Rubens, das von Maria Theresia zensiert wurde:

Seit (..) die Kaiserin Maria Theresia (..) den berüchtigten Pelzmantel über das rosige Fleisch des Rubens kleksen ließ, hat sich die Situation verändert, die schöne keusche Forman ist eine grausame Kokette geworden, sie läßt den Mantel, der genügen würde sie vom Scheitel bis zur Sohle einzuhüllen, lächelnd fallen, aber nur so weit, daß dessen dunkler Pelz zu einer raffinierten Folie ihrer blendenden Glieder wird, sie will gesehen werden und sie will reizen, und deswegen ist das Bild frivol.¹⁴⁸

Auch das Gemälde *Venus mit dem Spiegel* von Tizian, das in Masochs Werk *Venus im Pelz* aufscheint, provoziert eine solche Interpretation. Richard Cumberland schreibt über eben jenes Bild:

A Venus admiring herself in a Mirror, which Cupid holds up to her face. (..) The person half uncovered, half concealed, with such a studied negligence of dress, and so much playfulness of expression and attitude, that the draperies seem introduced for no other purpose but to attract the attention more strongly to the charms they do not serve to hide.¹⁴⁹



Abb. 7: Tizian: Venus mit dem Spiegel, 1553/54

¹⁴⁵ Sacher-Masoch 1980, S.12

¹⁴⁶ Sacher-Masoch 1989, S.88f

¹⁴⁷ Ibid., S.81

¹⁴⁸ Ibid., S.81

¹⁴⁹ Cumberland, Richard. Zitiert nach: Treut 1984, S.134

III.2. Die selbstgerechte Moral der grausamen Frauenfiguren

Laut Masoch ist die Frau von Natur aus schwach und dem Mann in vielen Punkten unterlegen. Es bedarf also einer aktiven Umkehr der Geschlechterrollen, um der Frau die Grausamkeit zu ermöglichen. Die Bezeichnung „schwaches Geschlecht“ wird in den Werken Sacher-Masochs von den Männern aufgebracht und von den Frauen angenommen und bestätigt. Wanda sagt über die Frauen in der *Venus im Pelz*:

Fühle dich nie sicher bei dem Weibe, das du liebst, denn die Natur des Weibes birgt mehr Gefahren, als du glaubst. Die Frauen sind weder so gut, wie ihre Verehrer und Verteidiger, noch so schlecht, wie ihre Feinde sie machen. Der Charakter der Frau ist die Charakterlosigkeit. Die beste Frau sinkt momentan in den Schmutz, die schlechteste erhebt sich unerwartet zu großen, guten Handlungen und beschämt ihre Verächter. Kein Weib ist so gut oder so böse, dass es nicht jeden Augenblick sowohl der teuflischsten, als der göttlichsten, der schmutzigsten, wie der reinsten Gedanken, Gefühle, Handlungen fähig wäre. Das Weib ist eben, trotz allen Fortschritten der Zivilisation, so geblieben, wie es aus der Hand der Natur hervorgegangen ist, es hat den Charakter des Wilden, welcher sich treu und treulos, großmütig und grausam zeit, je nach der Regung, die ihn gerade beherrscht. Zu allen Zeiten hat nur ernste, tiefe Bildung den sittlichen Charakter geschaffen; so folgt der Mann, auch wenn er selbstsüchtig, wenn er böswillig ist, stets Prinzipien, das Weib aber folgt immer nur Regungen. Vergiß das nie und fühle dich nie sicher bei dem Weibe, das du liebst.¹⁵⁰

Trotz dem so definierten wandelbaren Charakter der Frau, die jederzeit durch Regungen beeinflussbar ist, unterscheidet Sacher-Masoch jedoch in seiner Philosophie zwischen den Frauen, die ihren Charakter und ihre Ansichten heucheln, und den Frauen, die ehrlich sind. In der *Venus im Pelz* heißt es: „*Ich achte nur eine Frau, die tugendhaft ist, oder offen dem Genusse lebt.*“¹⁵¹ Bei den ehrlichen Frauen gibt es wiederum zwei Frauentypen: Das „treue, ehrliche“¹⁵² Weib ist zur Heirat gedacht, mit ihm kann man ein glückliches Leben verbringen. Das andere, sein Ideal, jedoch ist die Frau ohne Moral, ohne Mitleid und ohne Reue. Dieses zweite Frauenbild ist bei Masoch durch seine Rarität und seine Widersprüchlichkeit mit dem weiblichen Charakter entfeminisiert und wird entweder wie bei *Die geschiedene Frau* als mit maskulinen Charakteristika (Anna schießt mit Pistolen, raucht und nimmt Unterricht im Fechten¹⁵³) dargestellt, oder wie in der *Venus im Pelz* als „göttlich“ beschrieben.

¹⁵⁰ Sacher-Masoch 1980, S.58

¹⁵¹ Ibid., S.57

¹⁵² Ibid., S.48

¹⁵³ Sacher-Masoch 1989, S.87

Die Frauen in den erotischen Werken Masochs erklären ihre Einwilligung in die Verwirklichung utopischer Phantasien, ihre Fähigkeit zu ausgeprägter Grausamkeit und ihre Unfähigkeit zum Mitleid durch die ungewollte Wankelmütigkeit ihres Charakters und durch ihre Erziehung und Erfahrungen, die ein solches Frauenbild nur bestätigt haben. Sie sind durch Männer und ihre Philosophien und Phantasien leicht zu überzeugen, wenn der Mann nur interessant genug ist und einen guten „Zeitvertreib“¹⁵⁴ darstellt. Wanda bekennt an einer Stelle:

Die meisten Männer sind so gewöhnlich, ohne Schwung, ohne Poesie; in Ihnen ist eine gewisse Tiefe und Begeisterung, vor allem ein Ernst, der mir wohltut. Ich könnte Sie lieb gewinnen¹⁵⁵.

Die Frau sucht also im erotischen Werk Sacher-Masochs einen Mann, der ihr „wohltut“, der ihre Charakterlosigkeit in vorgeschriebene Bahnen lenkt. Es ist demnach auch der Mann, der eine Frau „verderben“ kann und die bereits angesprochenen „gefährliche Anlagen“ in ihr weckt, die jedoch laut Severin bereits „in ihrer Natur liegen“¹⁵⁶:

Sie haben eine eigentümliche Manier, die Phantasie zu erhitzen, einem alle Nerven aufzuregen, alle Pulse höher schlagen zu machen. (..) oh! Sie sind mir der Mann, eine Frau von Grund aus zu verderben!¹⁵⁷

Ich verstehe mich selbst nicht mehr, (..) aber ich muß ihnen ein Geständnis machen. Sie haben meine Phantasie verdorben, mein Blut erhitzt, ich fange an, an allem dem Gefallen zu finden.¹⁵⁸

Wanda hat am Anfang der Novelle ein eindeutiges Beziehungsideal, in dem die Grausamkeit nicht vorkommt, auch deswegen, weil Wanda vor Severin noch niemanden kennen gelernt hat, bei dem sich die Erfüllung seiner Wünsche als Grausamkeit definiert:

Nein, ich entsage nicht, ich liebe jeden, der mir gefällt, und mache jeden glücklich, der mich liebt. Ist das häßlich? Nein, es ist mindestens weit schöner, als wenn ich mich grausam der Qualen freue, die meine Reize erregen.¹⁵⁹

Als sie entdeckt, dass „gefährliche Anlagen“¹⁶⁰ in ihr schlummern, bekommt sie es mit der Angst zu tun, da sie erkennt, dass Severin im Stande ist, ihren Charakter zu beeinflussen:

¹⁵⁴ Sacher-Masoch 1980, S.38

¹⁵⁵ Ibid., S.31

¹⁵⁶ Ibid., S.48

¹⁵⁷ Ibid., S.43

¹⁵⁸ Ibid., S.48

¹⁵⁹ Ibid., S.27

¹⁶⁰ Ibid., S.54

Wenn Sie mich lieben Severin, (..) so sprechen Sie nicht mehr von diesen Dingen. Verstehen Sie mich, nie mehr. Ich könnte am Ende wirklich –

Bereits kurze Zeit später wird Wanda Severins Phantasie erfüllen und ihn peitschen, und in dem Moment, in dem sie bemerkt, dass die Philosophie Severins ihren Charakter zur Grausamkeit formt, sucht sie die Schuld nicht in ihren Anlagen, deren Vorhandensein sie bestätigt, sondern bei ihrem Sklaven, der in den gleichzeitigen Rollen des Verführers und des Opfers die „gefährlichen Anlagen“ geweckt hat und diese nun zu spüren bekommt:

Ich fange an, Vergnügen daran zu finden. (..) Für heute ist es genug, aber mich ergreift eine teuflische Neugier, zu sehen, wie weit deine Kraft reicht, eine grausame Lust, dich unter meiner Peitsche bene, sich krümmen zu sehen und endlich dein Stöhnen, dein Jammern zu hören und so fort, bis du um Gnade bittest und ich ohne Erbarmen fortpeitsche, bis dir die Sinne schwinden. Du hast gefährliche Elemente in meiner Natur geweckt.¹⁶¹

In *Die geschiedene Frau* erklärt Anna, ihre Schönheit habe Schuld an ihrer mangelnden tugendhaften Erziehung und daher auch in Folge an ihrer emotionellen Ungebundenheit, die ihr gegenüber ihren Verehrern die höchste Grausamkeit ermöglicht:

Meine Schönheit verdarb mich frühzeitig und erstickte alle Keime zum Guten, die so reichlich in mir lagen. (..) ich (..) war mir sechzehn Jahren, trotz meiner großen seidenen Schleppe und meinen rosigen vollen Schultern, nichts als ein Wildfang, ein böser, müßiger, unwissender und eitler Bube in Mädchenkleidern. Wie sollte mein Gemüth bescheiden und züchtig bleiben? (..) Ich sah mich und meine Schönheit bald als etwas an, das der Welt so nothwendig war, wie das Licht der Sonne (..). (..) Mir schmeichelte es, einen Mann vor mir gleichsam vergehen zu sehen (..), und mein Hochmuth prahlte damit, einen bekannten, von allen Frauen vergötterten Don Juan für immer in mein Joch zu spannen. (..) Ich glaube, ich habe niemals Ideale gehabt. (..) Glauben Sie, daß eine Frau, die nur mit ihrer sinnlichen Schönheit und deren siegreicher Entfaltung beschäftigt ist, gut bleiben kann?¹⁶²

Diese Deklaration unterstützt auch Annas Liebhaber Julian, indem er bedauert: „*Oh! Wie hat das Leben Ihre herrlich angelegte Natur verdorben.*“¹⁶³

¹⁶¹ Sacher-Masoch 1980, S.53

¹⁶² Sacher-Masoch 1989, S.38ff

¹⁶³ Ibid., S.81

So wie Wanda erkennt auch Anna früh, dass „gefährliche Anlagen“ in ihr schlummern und sie zur berechnenden Grausamkeit durchaus fähig ist. In einer Affäre mit dem Bruder ihres Mannes schämt sie sich ihrer selbst und gibt in Folge ihrem Liebhaber die Schuld daran, dass dieser ihrer Schönheit nicht widerstehen konnte und sie in Folge das Vertrauen in sich selbst verloren hat. Dieser Glauben wiederum rechtfertigt im Denken Annas die grausame Bestrafung ihres Liebhabers, und in der Beschreibung ihrer Tat ist, wieder unter Verwendung des Symbols von Simson und Delila, die auf die Spitze getriebene selbstgerechte Moral der Frauen Masochs symbolisiert:

„Du liebst mich nicht mehr?“ fragte er erschreckt. Ich antwortete mit einem rohen, schallenden Gelächter, das ihn bis in die Lippen erbleichen machte. „Ich habe Dich nie geliebt“, - rief ich; seine Niedergeschlagenheit machte mir Muth, „ich verachte Dich, verlaß mich, unterfange Dich nicht, mir je wieder unter die Augen zu treten, sonst -“ dabei erinnere ich mich, hob sich mein Arm theatralisch, wie auf jenem Bilde, wo ich dem Holofernes das Haupt herunterschlage. Er ergriff mit dem Blicke eines Wahnsinnigen die Pistolen meines Mannes, welche über dessen Bette hingen. „Tödt Dich“! rief ich, (..) „du hast die Treue, den Glauben an mich selbst schmachvoll in mir gemordet, tödt Dich, sühne Deine That, dann vergebe ich Dir.“ Während er wie wahnsinnig seinen Kopf gegen die Wand stieß, sich vor mir niederwarf, mich sein Alles seinen Gott nannte, rief ich (..) „Du bist sehr lächerlich“ und lachte, daß mir die Thränen herabließen.¹⁶⁴

Ohne „ernste, tiefe“ Bildung ist es eben, wie Wanda sagt, einer Frau nicht möglich, einen „sittlichen Charakter“ zu erlangen, und sie bleibt, wie sie „aus der Hand der Natur hervorgegangen ist“, charakterlos, fremdbestimmt und immer nur auf ihr eigenes Wohl bedacht. Die Schönheit der Frau ist schlussendlich das, was sowohl die weiblichen als auch die männlichen Figuren bei Sacher-Masoch ins Verderben stürzt.

Bei der Unterzeichnung des Vertrages in der *Venus im Pelz* hat Severin plötzlich Zweifel an seiner Entscheidung und ist „im Kampfe mit sich selbst“¹⁶⁵, aber es ist die Schönheit Wandas, die ihn schließlich dazu bringt, das Papier, das sein Schicksal besiegelt, zu unterschreiben:

Mich fasste ein tiefes Grauen, (..) noch war es Zeit, noch konnte ich zurück, aber der Wahnsinn der Leidenschaft, der Anblick des schönen Weibes, das aufgelöst an meiner Schulter lehnte, rissen mich fort.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Sacher-Masoch 1989, S.45

¹⁶⁵ Sacher-Masoch 1980, S.88

¹⁶⁶ Ibid., S.87

Der Mann ist der schönen Herrin durch die von Severin formulierte „magische Gewalt“ ausgeliefert, und die Frau hat, da sie schön ist, ein verklärtes Weltbild, das von den zahlreichen Verehrern nur unterstützt wird. Somit ist auch sie in der „magischen Gewalt“ ihrer Schönheit gefangen, behält so ihre Charakterlosigkeit bei und lebt, wie Severin sagt, „offen dem Genusse“. In *Die geschiedene Frau* sucht Anna von Kottowitz nach einer Begründung, warum Sie Julian unterdrücken und zerstören will, und findet diese in der Tatsache, dass er nicht bereit ist, sich von seiner Frau zu trennen, um Anna ganz zu besitzen. Ihre Motivation ist also die Rache; sie gibt hintergründig Julian die Schuld an ihrem Handeln und durch seine Tat wird er zu ihrem Feind, den es zu besiegen gilt:

„Er muß mein werden“, schwor ich mir, „ich will ihm seine Stolzen Simsonlocken stutzen, ja! jetzt ohne Gnade, ich will ihn ganz und ungeteilt besitzen und habe ich einmal meinen Fuß auf seinem Nacken, dann soll er ihn auch fühlen, so wahr ich schön bin und er ein Holzblock ist.“¹⁶⁷

Und etwas später in der Erzählung:

(..) als er vor mir lag, das Antlitz zur Erde, ich den Fuß auf ihn setzen konnte, wie auf einen besiegten Feind, empfand ich in der That ein unbeschreiblichen, berauschendes Vergnügen.¹⁶⁸

Auch gegenüber ihrem Mann vertritt Anna die Meinung, dass sein fehlerhaftes Verhalten ihr gegenüber ihre herzlose Grausamkeit rechtfertigt:

Als mein Mann sich nun wie ein Rasender zur Erde warf, sich mit den Fäusten schlug und den Bart ausriß, als er weinend mir auf den Knien nachrutschte, um Erbarmen bat, mich winselnd umklammerte, sah ich es ohne Rührung, ja mit diabolischem Genuß, ich erinnere mich seiner Treulosigkeit, seiner Beleidigungen und vor Allem seiner Rohheiten, und betrachtete ihn noch einige Zeit kalt mit ihm abrechnend.¹⁶⁹

Das Verhältnis zur eigenen Anständigkeit ist bei den grausamen Frauen in Masochs Werk ein sehr selbstgerechtes. Bereitwillig identifizieren sich die Figuren mit der im Werk allgemeinen Definition des weiblichen Charakters als Charakterlosigkeit und der Fähigkeit, jeglichen Regungen von außen nachzugeben.

¹⁶⁷ Sacher-Masoch 1989, S.83

¹⁶⁸ Ibid., S.94

¹⁶⁹ Ibid., S.110

Dies führt wiederum zu keinerlei Verpflichtungen dem Mann und der Umwelt gegenüber, und die einzige „Pflicht“, die in der *Venus im Pelz* im Vertrag für Wanda festgehalten ist, also die Pflicht, *moralisch* zu bleiben, muss, und kann, von ihrer Seite nicht erfüllt werden. Da jedoch der Frau die Fähigkeit, anständig und moralisch zu sein, im Werk abgesprochen wird, ist der Missbrauch von Severins Vertrauen nicht als Vertragsbruch zu sehen. Wanda weist sogar mehrere Male darauf hin, dass der Charakter der Frau nicht anständig ist, nicht anständig sein kann, weil die Frau als charakterloses Wesen einzig und allein den äußeren Einflüssen unterliegt.

Als Wanda Severin warnt: *„Ich bin ein leichtsinniges, junges Weib, es ist gefährlich für Sie, sich mir so ganz hinzugeben, Sie werden am Ende in der Tat mein Spielzeug; wer schützt Sie dann, dass ich Ihren Wahnsinn nicht missbrauche?“*, antwortet dieser: *„Ihr edles Wesen.“*. Wanda besteht noch einmal auf seinen Irrtum: *„Gewalt macht übermütig“*, woraufhin dieser mit dem Satz *„So sei übermütig, tritt mich mit Füßen“*¹⁷⁰ das Risiko annimmt und sein Schicksal besiegelt. Auch nachdem die Veranlagung der Grausamkeit in Wanda mehr als eindeutig hervorgetreten ist, hält Severin noch an seinem Idealbild fest: *„Ich fürchte nichts von dir, was mich entehren könnte, vergib mir den häßlichen Augenblick.“*¹⁷¹ Vielleicht ist es gerade dieses Element zwischen Idealismus und Risikobereitschaft, das die Phantasie Severins zu einer Utopie macht. Der Vertrag, der die Rollen Herrin und Sklave festlegt, basiert von Wandas Seite aus auf Vertrauen und Edelmut – eine Basis, die den Vertrag von vorn herein zum Scheitern verurteilt.

¹⁷⁰ Sacher-Masoch 1980, S.49

¹⁷¹ Ibid., S.63

III.3. Die Demütigung - Eine Frage der Ehre?

Die „Entehrung“, die Severin in der *Venus im Pelz* anspricht, ist in seiner Phantasie undenkbar, da das Beziehungsmodell trotz der Zufügung körperlicher Schmerzen durch die Herrin intakt bleibt. In der utopischen Vorstellung von Herrin und Sklave ist die Herrin zwar grausam mit ihm und tritt ihn mit Füßen, während sie aber ganz ihm gehört. Erst die Schlusszene der Beziehung, in der Wanda Severin entehrt, weil sie ihn von ihrem Liebhaber peitschen lässt, lässt den „Übersinnlichen“ wieder zu klaren Gedanken kommen. In jenem Moment, in dem seine Ehre verletzt wird, befreit er sich von seiner Phantasie und erklärt das „Spiel“ für sich für beendet.

Die Ehre ist es auch, die Severin an den Vertrag bindet. Wie Gilles Deleuze festhält, ist die Figur nur auf den ersten Blick durch Fesseln und Eisen gebunden¹⁷² – die wahre Kette, die ihn bei seiner Herrin hält, ist seine *parole*, sein Wort als Ehrenmann. Als Severin in der Beziehung mit Wanda die Ablehnung einer Italienreise auf ihre Kosten mit seiner Ehre begründet, macht diese ihm klar, dass es allein seine Ehre ist, die ihn in die Situation gebracht hat, ihr Sklave zu sein:

„Sie bedenken nicht“, versuchte ich einzuwenden, „daß ich als Mann von Ehre unmöglich –,
„Ich habe wohl bedacht“, erwiderte sie fast im Tone des Befehls, „daß Sie als Mann von Ehre vor allem Ihren Schwur, Ihr Wort einzulösen haben, mir als Sklave zu folgen, wohin ich es gebiete, und mir in allem zu gehorchen, was ich auch befehlen mag (..)“.¹⁷³

In weiterer Folge beginnt eine Unterscheidung zwischen verschiedenen Kategorien der Ehre: Obwohl er vor seiner Herrin kniet und diese ihn nicht wie einen ehrenvollen Mann, sondern wie einen Sklaven behandelt, empfindet Severin die Erniedrigungen, die vertragsrechtlich festgelegt sind, nicht als Angriff auf seine Ehre. Jedoch sieht er in Wandas Vertragsbruch und in ihrer Untreue die maximale Entehrung. Ein ähnliches Wertesystem findet sich auch bei *Die geschiedene Frau*: Anna von Kottowitz akzeptiert ihre Beziehung mit Julian und die Situationen, wo dieser seine Ehre in Frage stellt, um sie aufgrund ihres inoffiziellen „Paktes“ in der Gesellschaft zu verteidigen und der verheirateten Frau öffentlich den Hof zu machen.

¹⁷² Deleuze 1967, S. 67

¹⁷³ Sacher-Masoch 1980, S.72

Sie zieht jedoch eine Grenze, als es um den Ruf ihres Mannes geht, der von der Beziehung bis zu ihrem Bekanntwerden nichts wusste und im Begriff steht, seine Ehre zu verlieren, wenn er sich nicht öffentlich zur Liaison bekennt. Wie in der *Venus im Pelz* ist der symbolische Vertragsbruch Julians, den er begeht, als er die Beziehung zu Anna in der Öffentlichkeit zur Rede bringt, Auslöser für die Etablierung eines mehrstufigen Systems der Ehrenbeleidigung. Solange ihr Mann nichts von der Beziehung weiß, ist für Anna nichts Unehrenhaftes getan worden. Als aber die Ehre ihres Mannes auf dem Spiel steht, und dieser sie vor die Wahl stellt: „*Julian liebt Dich, (..) und Du erwidertest seine Leidenschaft. Du wirst ihm heute noch unser Haus verbieten oder dasselbe verlassen*“¹⁷⁴, entscheidet sie sich, Julian Lebewohl zu sagen.

Die Demütigung der Figuren durch die herrischen Frauen läuft zeitgleich auf mehreren Ebenen ab. Das markanteste Erkennungszeichen für die Demütigung ist das Vokabular, das von den Frauenfiguren verwendet wird, wenn diese sich an den unterwürfigen Mann richten sowie die Wortwahl der unterwürfigen Figuren im Gespräch mit der Herrin. Hierbei ist zunächst das verstärkte Auftreten von Worten wie „befehlen“ und „gehorschen“ zu beobachten. In *Die geschiedene Frau*¹⁷⁵ ist es Anna, die Forderungen stellt (*Je te l'ordonne*, Seite 146) und Julian so vorschreibt, sich zu unterwerfen (*A genoux, et soumets-toi*, Seite 144). Julian gehorcht seiner Herrin (*Je m'empressai d'obéir*, Seite 96; *J'obéirai*, Seite 147) und versucht, ihre Befehle so schnell wie möglich auszuführen. Im Roman *Die Seelenfängerin*¹⁷⁶ ist Henryka bereit, ihrer Herrin Dragomira zu gehorchen (*Je veux être ton esclave, (..) il est si facile et si doux de t'obéir*, Seite 204) und ihr blindlings zu folgen (*Voulez-vous désormais m'obéir aveuglément?*, Seite 290; *Une signe d'elle suffisait; la pauvre créature obéissait avec autant de peur que d'humilité*, Seite 223). Die Hierarchie von Herrin und Sklavin ist hier die Basis der Beziehung der zwei Frauen, und kann, ähnlich wie in der *Venus im Pelz*, nur von der Herrin, nicht aber von der Sklavin aufgelöst werden (*Va-t-en, si tu ne veux pas obéir ni servir*, Seite 220). In *Venus im Pelz*¹⁷⁷, wo das Ideal von der Hierarchie zwischen Sklave und Herrin in die Realität umgesetzt wird, ist es Wanda, die befiehlt, und Severin, der gehorcht (*Ich gehorchte*, Seite 37) und seine grausame Herrin bedient (Seite 92).

¹⁷⁴ Sacher-Masoch 1989, S.99

¹⁷⁵ Sacher-Masoch 2004

¹⁷⁶ Sacher-Masoch 1991

¹⁷⁷ Sacher-Masoch 1980

Das häufige Aufscheinen der Formulierungen „Herrin“ und „Sklave“ in den drei Werken zeugt von einer gemeinsamen Struktur, in der die festgelegte und in Worten definierte Hierarchie über der moralischen und psychologischen Überlegenheit steht. In *Die geschiedene Frau*¹⁷⁸ schildert Anna ihre Meinung, die Frau sei dazu gemacht, den Mann zu unterdrücken und ihn zu ihrem Sklaven zu machen (Seite 96f), und geht damit noch einen Schritt weiter als Severin in der *Venus im Pelz*, der von einer Grundsituation ausgeht, in der jeder der beiden Partner in der Beziehung zum Unterdrücker werden kann. Auch Annas Mann ist davon überzeugt, dass Julian zu Annas Sklaven gemacht werden muss (Seite 116), und Anna sieht bald ein, dass sie, wenn sie es nur möchte, alle Leute um sie herum zu ihren Sklaven machen kann (Seite 138). Kaum ist sie von ihrer Grausamkeit überzeugt, nimmt auch Julian immer mehr die Position ihres unterwürfigen Sklaven ein (Seite 144), und die Hierarchie festigt sich, wenn auch nicht in der Realitätsebene des Romans, doch in Julians Stücken und in den maskierten Spielen des Paares (Seite 150).

Von den drei behandelten Werken kommt die freiwillige Unterwerfung des Sklaven wohl am stärksten in der *Venus im Pelz*¹⁷⁹ zur Geltung (*Wenn du nicht mein sein kannst, (..) so will ich dein Sklave sein, dir dienen, alles von dir dulden (..)*, Seite 37; *Machen sie aus mir, was sie wollen, Ihren Gatten oder Ihren Sklaven*, Seite 38), dessen Überzeugungskraft die Herrin schließlich erfolgreich in ihre Rolle drängt (*Ich wähle also, (..) daß Sie mein Sklave sind*, Seite 38). Der Sklave selbst ist es also, der die Regeln des Spiels vorgibt, die ihn zerstören. Die Herrin ist durch nichts als ihre Lust an der Grausamkeit an die etablierte Hierarchie gebunden, und ihr Ausscheiden aus dem Spiel schadet nicht ihr selbst sondern nur dem Sklaven (Seite 68), dem die Unterwürfigkeit als letzte Auswegmöglichkeit gedient hat.

Im Text *Die Seelenfängerin*¹⁸⁰ bezeichnet sich Soltyk selbst als Dragomiras Sklave (*C'est ici ton empire (..), ton esclave peut-il entrer avec toi?*, Seite 185), und Dragomiras grausame Anlagen, die durch die konstruierte Hierarchie geweckt werden, manifestieren sich in ihrem Verhalten gegenüber anderen potentiellen Sklaven (*Mon esclave. Vous voyez bien que je vous mets à la chaine*, Seite 188). Die Grausamkeit, die Dragomira ausstrahlt, weckt auch in anderen Figuren im Text den Wunsch, von ihr dominiert zu werden (Seite 202, Seite 204). Die Herrin akzeptiert ihre neuen Sklaven und macht sich deren Demütigung zu nutzen, um sich, gleich einer Königin, bedienen zu lassen (Seite 298).

¹⁷⁸ Sacher-Masoch 2004

¹⁷⁹ Sacher-Masoch 1980

¹⁸⁰ Sacher-Masoch 1991

Die Demütigung, die sich in den drei behandelten Romanen auf inhaltlicher Ebene abspielt, kann auch in der Wahl des Vokabulars nachvollzogen werden. So werden die niederen Tätigkeiten, zu denen die unterwürfigen Figuren gezwungen werden, in knapper und teilnahmsloser Weise geschildert. In *Die geschiedene Frau*¹⁸¹ genießt Anna die Vorstellung, Julian auf den Knien zu sehen (« *Et je me jurai, folle de rage, que celui qui m'avait humiliée de la sorte se traînerait dans la poussière, à mes pieds, malade de passion* », Seite 65). Julian transferiert diese Vision in sein Theaterstück (Seite 71), und nicht lange danach fügt er sich in die Rolle des Unterwürfigen ein und findet sich zu Annas Füßen wieder (Seite 94, Seite 122), lässt sich von ihr treten (Seite 96) und ist bereit, sich schlagen zu lassen, wenn es der Herrin nur gefällt (Seite 150). Wie bereits erwähnt ist die Beziehung von Anna und Julian durch die sich verschiebende Machtposition gekennzeichnet. Während Anna in der Beziehung mit ihrem Mann eindeutig die Herrin ist (Seite 117), kniet sie vor Julian nieder (Seite 116).

Während Wanda in der *Venus im Pelz*¹⁸² noch davon überzeugt ist, dass sowohl Mann als auch Frau über den Partner dominieren können, überzeugt Severin sie bald durch seine beinahe bedingungslose Unterwürfigkeit, und sein Verhalten, das Wanda anfangs noch amüsant findet (Seite 35), verwandelt sich später in bitteren Ernst und stellt die Basis ihrer Beziehung dar. Severins Position zu Wandas Füßen (Seite 36, Seite 68) wird bald zur Basis der grausamen Hierarchie der zwei Figuren. Wie auch Severin begibt sich Henryka in *Die Seelenfängerin*¹⁸³ gänzlich freiwillig in eine demütigende Position, als sie einwilligt, jegliche Schande und Schmerzen für ihre Herrin Dragomira zu ertragen (Seite 204). Sie lässt sich anketten (Seite 221) und schlagen (Seite 222) und küsst, wie Severin, willig den Fuß, der auf ihrem Nacken ruht (Seite 223). Dragomira ist eine Herrin ohne Gnade, der die Demütigung von Untergebenen große Freude verleiht, und ihre ganze Grausamkeit entlädt sich in Spielen wie der „Menschenjagd“ (Seite 268).

Der Verlust der Ehre geht bei der *Venus im Pelz* mit dem Verlust der Identität einher, da das Ehrenhafte Teil dessen ist, was einen Mann nach Sacher-Masoch ausmacht. Der Verlust von Severins Identität schreitet in der Novelle in vier sich überlappenden Schritten voran (Verlust der Ich-Identität, Verlust der materiellen Identität, Verlust der menschlichen Identität und Verlust der gesellschaftlichen Identität), deren Charakteristika auch in den anderen zwei hier behandelten Werken Sacher-Masochs aufscheinen.

¹⁸¹ Sacher-Masoch 2004

¹⁸² Sacher-Masoch 1980

¹⁸³ Sacher-Masoch 1991

Die vier Schritte sollen in Folge analysiert und der Versuch unternommen werden, Parallelen zu Severins Identitätsverlust in den anderen zwei behandelten Romanen von Sacher-Masoch aufzuzeigen. Am Anfang des Identitätsverlustes steht für Severin der Verlust seiner Ich-Identität, die durch den Verlust des Namens charakterisiert wird. Mit dem Versprechen, sich seiner Herrin mit Leib und Seele auszuliefern, ist der erste Schritt in Richtung Demütigung getan: Severin kann nun nicht mehr selbst über sein Schicksal bestimmen und es ist Wanda, die über ihn verfügt. Dies verleiht ihr auch das Recht, ihn zu nennen, wie es ihr gefällt. Kurz bevor die beiden zu einer Italienreise aufbrechen, lässt Wanda ihren Sklaven wissen:

Ich verbitte mir jede Vertraulichkeit, (..) ebenso, daß Sie, ohne daß ich rufe oder klinge, bei mir eintreten und zu mir sprechen, ohne von mir angeredet zu werden. Sie heißen von nun an nicht mehr Severin, sondern *Gregor*.¹⁸⁴

Severin, dessen Ehrengefühl verletzt ist, „bebt vor Wut“¹⁸⁵, findet aber dennoch Gefallen an dem ausgefallenen Rollenspiel. Mit seinem Ehrenwort hat er Wanda die Macht über sein Leben und seine Würde verliehen, und da ihn einzig und allein dieses Ehrenwort an den fixierten Vertrag bindet, ist er gezwungen, das Spiel weiterzuführen. In einem zweiten Schritt gibt Severin seine materielle Identität auf, indem er Wanda zuerst seine Kleider übergeben muss: „*Vor der Abfahrt nimmt sie alle meine Kleider, um sie an die Kellner des Hotels zu verschenken, und befiehlt mir, ihre Livree anzuziehen (..)*“¹⁸⁶. Später nimmt die Herrin ihm auch seinen Pass und sein Geld, um ihn völlig von ihr abhängig zu machen¹⁸⁷. In einem dritten Schritt kommt es für Severin zum Verlust seiner menschlichen Identität, als er von Wanda auf die Stufe eines Sklaven, eines Hundes gestellt wird, den es „abzurichten“¹⁸⁸ gilt:

Nun, so sei mein Sklave, (..), aber vergiß nicht, (..) dass deine Liebe (..) keinen größeren Wert für mich hat, wie die Ähnlichkeit eines Hundes, und Hunde tritt man.¹⁸⁹

Die Vision von Severin als Hund, die sich auf der Italienreise von Spiel zu Ernst wandelt, wird bereits im Vorfeld der Reise mehrmals erwähnt, so zum Beispiel, als Wanda von Severins „Hundenatur“¹⁹⁰ spricht.

¹⁸⁴ Sacher-Masoch 1980, S.71

¹⁸⁵ Ibid., S.71

¹⁸⁶ Ibid., S.75

¹⁸⁷ Ibid., S.89

¹⁸⁸ Ibid., S.94

¹⁸⁹ Ibid., S.104

¹⁹⁰ Ibid., S.68

Schließlich kommt es zum letzten Schritt, der Severin seine gesellschaftliche Identität, seine Würde, raubt. Als Akt der absoluten Demütigung setzt Wanda ihren Fuß auf den Nacken ihres Sklaven¹⁹¹. Damit gehört Severin ihr, und das Spiel ist beendet, da Severins Platz in der Beziehung zu seiner Herrin einzig durch sein Ehrenwort definiert war, was aber mit dem Verlust seiner Ehre nun auch jegliche Legitimation verloren hat. Die einzige Figur, die die Ehre Severins wieder herstellen könnte, ist seine Herrin, die aber keine Gnade für ihren Sklaven übrig hat – so wie es der Vertrag bestimmt.

Das Abfassen des Vertrages markiert einen Spannungspunkt zwischen den ersten zwei Schritten, dem Verlust von Ich-Identität und materieller Identität, und den letzten zwei Schritten, dem Verlust von menschlicher Identität und Würde. Bis zu dem Zeitpunkt, an dem der Vertrag unterschrieben wird, ist die Beziehung für die Beiden wie ein Spiel; nach der Unterzeichnung werden die Visionen Severins grausame Wirklichkeit.

Im Roman *Die Seelenfängerin* lässt sich eine ähnliche Dynamik der fortlaufenden Demütigung in mehreren Schritten feststellen, wobei im Text die Figur Dragomira für die Herrin steht, die alles um sie herum unterwirft. Es kommt dabei anfangs zum Verlust der Ich-Identität der Figuren, wie es am Beispiel Henrykas deutlich demonstriert wird, als diese ihre Herrin Dragomira anfleht, sie zu führen und verspricht, ihr „wie eine Blinde, ohne jegliches Nachdenken“¹⁹² zu folgen.

In einem zweiten Schritt kommt es zum Verlust der materiellen Identität Henrykas, als Dragomira von ihr verlangt, ihren prächtigen Kleidern sowie ihrem Haarschmuck zu entsagen:

La première chose que tu dois apprendre, continua Dragomira, c'est l'humilité ; car l'orgueilleux ne peut comprendre Dieu et participer à son amour. (..) Ta vanité supportera-t-elle de rejeter ces riches vêtements, de renoncer aux ornements de ta chevelure?¹⁹³

Nachdem Henryka auf den Verlust ihrer materiellen Identität einwilligt, ist es zu spät für eine Umkehr. Wie auch Severin nach dem Unterschreiben des Vertrages in der *Venus im Pelz* steuert die Figur nun unausweichlich auf ihre Demütigung hin.

¹⁹¹ Sacher-Masoch 1980, S.108

¹⁹² Sacher-Masoch 1991, S.182

¹⁹³ Ibid., S.204

Henryka unterwirft sich ihrer Herrin bedingungslos und zeichnet so selbst den Weg vor, der zum Verlust ihrer menschlichen Identität im dritten Schritt führt: Sie selbst bezeichnet sich bald als „Sklavin“ Dragomiras und küsst ihre Füße¹⁹⁴. Sie wird, wiederum wie auch in der *Venus im Pelz*, mit einem Hund verglichen, der dressiert werden muss, wenn er etwas wert sein soll.¹⁹⁵

Nachdem Henryka in ihren eigenen Augen eine Sklavin der schönen Dragomira geworden ist und sie, wie auch Severin, dieses Bild erfolgreich in den Kopf ihrer Herrin projiziert hat, ist es nun nur eine Frage der Zeit, bis es zum Verlust ihrer Würde und damit zur ultimativen Demütigung im vierten Schritt kommt. Nur wenige Zeilen später liest man in der *Seelenfängerin*:

Elle releva la tête comme une souveraine et posa lentement le pied sur le cou d'Henryka, pendant que celle-ci, saisie d'une mystérieuse angoisse, pleurait doucement et en secret.¹⁹⁶

Genau wie Severin wird Henryka, als sie sich der Folge ihrer Handlungen und der unmittelbaren Gefahr bewusst wird, von einer seltsamen Angst erfasst, die sie jedoch mehr erregt als beunruhigt. Im Text *Die Seelenfängerin* ist ausdrücklich festgehalten, dass es erst nach dem völligen Verlust der Identität der unterwürfigen Figur *richtig ernst* wird. So wie Severin die Kontrolle über sein Spiel verliert, als Wanda ihm ihren Fuß in den Nacken setzt, so erwartet auch Henryka eine ernüchternde Lektion, die auf dieselbe Geste folgt:

En même temps, elle mettait son pied sur la nuque de sa victime, pour qui commença seulement alors le véritable purgatoire. C'est en vain qu'Henryka se tordait devant elle dans la poussière ; Dragomira n'avait ni cœur ni nerfs (...).¹⁹⁷

Im dritten hier analysierten Roman, *Die geschiedene Frau*, ist es Julian, der seine Identität verliert und sich seiner Herrin Anna vollständig hingibt. Im ersten Schritt, der dem Verlust der Ich-Identität in den Texten *Venus im Pelz* und *Die Seelenfängerin* sehr nahe kommt, erkennt Julian, dass er dabei ist, sich ins Unglück zu stürzen, da er seinem eigenen idealistischen Urteil nicht trauen kann. Im Gespräch mit Anna vergleicht er sich selbst mit der Figur des Don Quichotte:

¹⁹⁴ Sacher-Masoch 1991, S.204

¹⁹⁵ Ibid., S.221

¹⁹⁶ Ibid., S.205

¹⁹⁷ Ibid., S.222f

(..) c'est ainsi que chaque idéaliste, à son agonie, reconnaît le néant du rêve qu'il a poursuivi, pour la réalisation duquel il a travaillé, et meurt en se moquant, trop tard, de ses illusions dorées.¹⁹⁸

Im folgenden Schritt kommt es für Julian zum Verlust seiner materiellen Identität, als er sein Zuhause und seine Frau Elisa freiwillig aufgibt, um ganz Anna zu gehören:

Enfin, j'ai tranché ce nœud qu'il m'a paru si longtemps impossible de dénouer. Nous sommes séparés, Elisa et moi, pour jamais. J'ai perdu l'âme la plus chaste qui soit au monde. Comme elle s'était faite à mes idées, à mes habitudes, à mes rêves ! Nous nous comprenions comme peu d'êtres se comprennent. Nous éprouvions ensemble la joie, la douleur, la colère, l'extase et l'admiration. Tout est passé maintenant!¹⁹⁹

Julian ist sich der Tatsache bewusst, dass er sein Glück aufgibt und sich Anna ausliefert, ohne dafür von ihr mehr gewürdigt zu werden. Die Situation von Julian und Anna in jenem Moment ruft eine starke Assoziation mit dem Vertrag von Severin und Wanda in *Venus im Pelz* hervor. Wie Severin gibt Julian alles für seine Herrin auf und erwartet dafür Mitgefühl. Gleichzeitig ist es aber er, der die Regeln des Spiels festgelegt hat und die Herrin, die die Rolle seines grausamen Ideals übernimmt, darf zu Mitgefühl nicht fähig sein. Die unterwürfige Figur liefert sich also mehr oder weniger bewusst der absoluten Grausamkeit aus, und das Spiel nimmt seinen Lauf. Bald bezeichnet sich Julian selbst als Annas Sklave:

Mon âme a perdu sa compagne pour toujours. Je suis comme un esclave aujourd'hui. Je me tiens prosterné devant mon idole. Je l'ai trouvé, mon idéal si longtemps cherché, ma déesse aux boucles noires et aux regards sombres.²⁰⁰

Interessant ist hierbei auch das erneute Aufscheinen des bereits erwähnten doppelten Frauenideals Sacher-Masochs. Elisa verkörpert die reine, pure Seelenverwandte, die auch in *Venus im Pelz* von Severin skizziert wird. In beiden Texten wird dieses gute Ideal jedoch von seinem bösen Gegenstück, der dominanten und grausamen Kurtisane, verdrängt. Nachdem er Elisa verloren hat und bevor er sich Anna ganz ausliefert, stellt Julian fest: „*Je comprends cet homme qui aimait deux femmes, une vierge allemande, sévère et chaste, et une houri du paradis de Mahomet.*“²⁰¹

¹⁹⁸ Sacher-Masoch 2004, S.54f

¹⁹⁹ Ibid., S.91

²⁰⁰ Ibid., S.92

²⁰¹ Ibid., S.92

Wie in *Venus im Pelz* ist es auch in *Die geschiedene Frau* kein weiter Weg von der Selbsterklärung Julians zum Sklaven bis zur Realisierung dieses Ideals durch die grausame Herrin. Kaum hat Julian entschieden, auf sein geordnetes Leben und damit auf seine materielle Identität zu verzichten, ist seine menschliche Identität bereits in Gefahr. Er findet sich nur wenig später kniend zu Annas Füßen wieder, wo er, geblendet durch die Schönheit seiner Herrin, nicht bemerkt, dass sich das Spiel einen Schritt weiter in Richtung Ernst bewegt hat:

Elle se tient devant moi, maintenant, d'un air majestueux, et me regarde avec son tranquille sourire. Une longue jupe d'un brun doré tombe le long de ses hanches ; une jaquette est garnie de petit-gris aux soies argentées. Dieu ! qu'elle est belle ! Les flots noirs de ses cheveux se déroulent sur ses épaules. Elle baisse les yeux. Ses cils soyeux forment une raie sur ses joues pâles. Je tombe à genoux.²⁰²

Als er die Folgen seiner Tat ahnt, ist es bereits zu spät. Julian ist der entmenslichte Sklave Annas, sein Schicksal wird von ihr bestimmt: „*Au moment (..) où je me sentais entièrement entre ses mains, je me mis à frissonner.*“²⁰³ Er ist nun nur noch ein Spielzeug für die Herrin, das sie nach ihrem freien Willen zerstören kann. Anna verspricht bereits im Vorfeld der Entwicklung ihrer Beziehung, dass sie die Würde Julians zerstören wird.

Il m'appartiendra à moi seule, il m'adorera, il sera ma chose, et une fois que j'aurai réussi à poser mon pied sur sa nuque, il en sentira la pression, je le jure, aussi vrai que je suis belle et qu'il n'a pas plus d'âme qu'un morceau de bois.²⁰⁴

Nachdem Julian völlig von ihr abhängig ist, lässt sie ihn wissen: „*Demain, tu ne seras pour moi qu'un jouet qu'on brise quand on en a assez.*“²⁰⁵ Nach dem Verlust der Identität in drei vorhergehenden Schritten lässt nun auch die Geste des Fußes im Nacken als Ausdruck der absoluten Niederlage Julians nicht mehr lange auf sich warten, und wiederum ist es die grausame Herrin, die als einzige Siegerin aus dem Spiel hervorgeht:

Sa faiblesse me rendit forte (..), et lorsque je le vis à me pieds, le visage par terre, que je posai victorieusement mon pied sur sa nuque, j'éprouvai une sensation immense de volupté et de joie.²⁰⁶

²⁰² Sacher-Masoch 2004, S.95

²⁰³ Ibid., S.95

²⁰⁴ Ibid., S.84

²⁰⁵ Ibid., S.150

²⁰⁶ Ibid., S.97

III.4. Exkurs: Die Moralprozesse in Frankreich

Die Geschichte der französischen Romane des 19. Jahrhunderts ist geprägt durch eine Welle von Prozessen, in denen die Werke aufgrund ihres unmoralischen Inhaltes angeklagt wurden. Der Hauptanklagegrund „Verstoß gegen die öffentliche Moral“ berief sich auf das Gesetz vom 17. Mai 1819²⁰⁷, in dem das Verbot von Werken festgehalten ist, die einen Verstoß gegen die öffentliche Moral, die guten Sitten oder die religiöse Moral beinhalten. Die literarische Zensur erreichte nach der Revolution von 1848 unter dem Regime Napoleons III einen neuen Höhepunkt, und jene Zeitspanne sah die Erscheinung und den Existenzkampf von heutigen Klassikern wie Gustave Flauberts *Madame Bovary* oder Charles Baudelaires *Fleurs du mal*. Die verstärkte Zensur hielt an, bis 1881 in der Dritten Republik die uneingeschränkte Meinungs- und Pressefreiheit ausgerufen wurde.²⁰⁸

Die Zensurverhältnisse im Frankreich des 19. Jahrhunderts sollen hier kurz am Beispiel von Gustave Flauberts Roman *Madame Bovary* dargelegt werden. Am 1. Oktober 1856 erschien der Anfang des Textes als Feuilleton bei der Zeitschrift *Revue de Paris*. Das Werk des noch unbekannten Autors Gustave Flaubert wurde von den Herausgebern der Zeitschrift nach Gutdünken gekürzt und er selbst sah sich mit der Methode der Autozensur konfrontiert, wenn er sein Werk erscheinen sehen wollte. Beim Kürzen nahmen die Herausgeber nur wenig Rücksicht auf die Kohärenz des Textes; so fehlte zum Beispiel beim Erscheinen des ersten Kapitels des dritten Teils in der *Revue* die heute berühmte Fiakerszene, in der angedeutet wird, dass Emma Bovary ihren Mann mit Léon betrügt. Es kam trotz allen Streichungen zur Anklage wegen Verstoß gegen die öffentliche Moral und die Gerichtsverhandlung fand am 29. Januar 1857 in Paris statt. Vertreter des ministère public war der Anwalt Ernest Pinard, der sich später auch durch seinen Prozess gegen Charles Baudelaire und seine *Fleurs du mal* einen Namen machte. In seiner Anklage ließ er gegen die Druckerei und den Direktor der *Revue* Milde walten, rief jedoch zu Strenge gegen den Schriftsteller auf und warf ihm unter Anderem mangelndes Taktgefühl und die Darstellung der Natur „in ihrer ganzen Nacktheit, ihrer ganzen Grausamkeit“ vor. Dem Roman wurden der Verstoß gegen die öffentliche Moral aufgrund von Idealisierung des Ehebruchs, kontinuierlicher Laszivität und Fehlen von Vertretern der Tugend im Roman, sowie der Verstoß gegen die religiöse Moral aufgrund der Vermischung von Heiligem mit Sinnlichem angelastet.

²⁰⁷ Joubert 2006, S.45 sowie http://www.culture.fr/fr/sections/themes/livres_et_litterature/articles/proces-madame-bovary

²⁰⁸ Ory 1997, S.106ff

Ähnlich wie Charles Baudelaire, dem ihm gleichen Jahr wegen seiner *Fleurs du mal* der Prozess gemacht wurde, durchbricht Flaubert in *Madame Bovary* das übliche Klischee, dass das Schöne gut und das Böse hässlich sein muss. Die Figur der Emma empfindet ihren unmoralischen Lebenswandel nicht als Bürde sondern blüht darin erst richtig auf. Unmoralische Aspekte ihres Verhaltens werden durch das Zurücktreten des Erzählers und die Darstellung der Gefühlswelt der Figur auch vom Leser als gut und befreiend empfunden.

Der Verteidiger Flauberts, der frühere Innenminister Marie-Antoine-Jules Senard, berief sich auf die Absicht des Autors, mit dem Roman die Folgen falscher Erziehung und veralteter Ideale aufzuzeigen, die unmöglich mit der Realität zu vereinbaren wären und daher gezwungenermaßen zu unmoralischen Gedanken und Handlungen führen müssten.

Das Urteil vom 7. Februar 1857 lautete für Flaubert günstig, wurde ihm doch zugesprochen, am Werk lange und gewissenhaft gearbeitet und seine Charaktere gut studiert zu haben. Das Urteil spricht dem Text zwar einige Stellen zu, die dem „guten Geschmack“ nicht entsprechen, jedoch wird hinsichtlich der Qualität des gesamten Textes auf die wenigen unmoralischen Stellen hinweggesehen.²⁰⁹ In Buchform erscheint der Text erst nach dem Prozess, Ende April 1857, beim Verlag Michel Lévy in Paris.

Die starke Resonanz auf Flauberts Durchbrechung der moralischen Gleichung Gut=Schön, Böse=Hässlich lässt in Verbindung mit der literarischen Rezeption der Werke Sacher-Masochs die Frage aufkommen, ob jene Romane als ein ähnlicher Verstoß gegen die öffentliche Moral verstanden wurden. Obwohl der Autor mit keinerlei Einschränkungen von Seiten der Zensur in Frankreich konfrontiert war, fielen die ersten Übersetzungen von Masochs Texten fielen doch in die Zeit vor der Erklärung der Meinungs- und Pressefreiheit 1881, und die Darstellung der grausamen Frauenfigur als überweltliche Schönheit lässt Assoziationen mit der Flaubert'schen Aufhebung der moralischen Gleichung zu.

Diese Fragestellung soll im Teil der Arbeit, der die literarische Rezeption behandelt, ausführlicher eruiert werden.

²⁰⁹ Joubert 2006, S.44ff und http://www.culture.fr/fr/sections/themes/livres_et_litterature/articles/article_56

IV. Die Vorbereitung der Rezeption

Sacher-Masochs in Frankreich

IV. Die Vorbereitung der Rezeption Sacher-Masochs in Frankreich

Bevor von der Rezeption Sacher-Masochs in Frankreich die Rede sein kann, muss zuerst auf die literaturgeschichtlichen Elemente eingegangen werden, die eine solche Rezeption beeinflusst haben könnten. Am Ende des 19. Jahrhunderts ist Frankreich in seiner literarischen Liebes- und Moralvorstellung geprägt durch einige Elemente, die stärker als in anderen europäischen Ländern die Aufnahme der Ideen Sacher-Masochs begünstigen. Die Analyse der Kriterien des Erotischen bei Sacher-Masoch, also Schönheit, Leiden und Grausamkeit sowie das Motiv der Liebe als Spiel sollen in Folge auf drei Elemente der französischen Literaturgeschichte angewandt werden.

Das erste Element, das im Hinblick auf die bis hier behandelten Motive Sacher-Masochs untersucht werden soll, ist die mittelalterliche Troubadour-Bewegung in mehreren Regionen Frankreichs und ihr neuartiges Konzept der unbefriedigten Liebe, die nicht immer auf Gegenseitigkeit beruht. Mit der Verbreitung der im *Roman de la rose* von Guillaume de Lorris dargestellten Ideen beginnt der Wandel vom „einfachen“ Motiv des glücklichen Liebenden hin zur komplexeren Beschreibung des Leides, das aufgrund der Liebe erfahren werden kann. Die zweite zu untersuchende literaturgeschichtliche Strömung ist die *école lyonnaise* des 16. Jahrhunderts und ihr Konzept der zerstörerischen Anbeten, für das sich ein Vergleich mit Sacher-Masochs erotischen Frauenfiguren anbietet. In einer dritten Analyse soll auf die religiöse Literatur eingegangen werden, die im Frankreich des 16. Jahrhunderts mit Saint-François de Sales einen Vertreter gefunden hat, dessen Ansichten der göttlichen und menschlichen Liebe durchaus innovativ erscheinen. Hierbei soll auch das Konzept des Leidens anhand des Märtyrermotivs in der Kirchenliteratur sowie bei Sacher-Masoch behandelt werden.

Das verbindende Glied zwischen diesen drei Gebieten ist das Konzept des zerstörenden Liebesideals. Während zu jeder Epoche der Literaturgeschichte eine Vielzahl an Werken verfügbar war, die das Liebesideal mit einem positiven Grundton präsentierten, vermittelten die Lyrik der Troubadours und der *école lyonnaise* sowie auch die hier ausgewählten Werke der religiösen Literatur ein Ideal der Liebe, das von Leid, Ungewissheit und Unterwerfung genährt wird – Motive, die sich auch in der Essenz der erotischen Texte Sacher-Masochs wiederfinden.

IV.1. La femme idéale est la femme cruelle: Das „neue alte“ Frauenbild der Troubadours bei Sacher-Masoch

Die Thematik der französischen Troubadours überschneidet sich in einigen Punkten mit den Motiven der Minnesänger, und in beiden Genres lassen sich Parallelen zu den erotischen Werken Sacher-Masochs hervorheben. Theodor Frings hebt bei der Beschreibung des Minnesangs das französische Genre der Pastourelle hervor, dem er folgende Kernelemente zuerkennt: „Begegnung im Freien, Werbung, Gespräch, Erhörung oder Ablehnung; in Nebenrolle ein Dritter, der Liebhaber des Mädchens.“²¹⁰ Diese simplifizierte Darstellung des Ablaufs kann 1:1 mit der Handlung von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* verglichen werden.

IV.1.1. Die Schönheit – Das *objet du désir*

„Dieu! Qu’il fait bon la regarder!“²¹¹

Charles d’Orléans, *Chanson*

In den Texten Sacher-Masochs, ganz wie in den Werken der französischen Troubadours, ist die Frau als „Objekt der Begierde“ das, was den Mann antreibt. Die Schönheit hat auf den Begehrenden eine derart verzaubernde Wirkung dass dieser angehalten ist, seine Dame mit Göttern und magischen Wesen zu vergleichen: *Plus qu’une femme elle semble une déesse*²¹². Detaillierte Beschreibungen von Garderobe, Haarpracht und Gesichtszügen der Angebeteten, wie sie sich beispielsweise in *Venus im Pelz* häufen, finden sich in ähnlicher Weise im *Roman de la Rose* von Guillaume de Lorris:

« Elle était si gracieuse et si parée qu’elle ressemblait à une déesse ou à une fée. (..) Je ne parlerai pas de sa robe, de son éventail, de sa natte dorée, de son fermoir ni de sa ceinture car ce serait trop long »²¹³.

Bei Sacher-Masoch heißt es:

„Da ist sie – Venus – oh! welch ein Weib! Wie sie dasteht im leichten, weißen Morgengewande und auf mich blickt, (..) sie ist nicht groß, aber auch nicht klein, und der Kopf, mehr reizend, pikant (..) als streng schön, aber doch wie bezaubernd (..)“.²¹⁴

²¹⁰ Frings, Theodor in: Fromm 1969, S.7

²¹¹ Nach: Jonin 1991, S.45

²¹² Charles d’Orléans, nach: Jonin 1991, S.59

²¹³ Nach: Jonin 1991, S.41

²¹⁴ Sacher-Masoch 1980, S.24

Eine weitere Parallele zwischen Sacher-Masoch und der Lyrik der Troubadours ist, dass die Schönheit der Frau den Mann in ihren Bann schlägt und ihn der Liebe ausliefert, sodass ihm keinerlei Widerstand möglich ist. Bereits im 12. Jahrhundert hält André le Chapelain fest: « *L'amour est une souffrance innée qui procède de la vue de la beauté de l'autre sexe et d'une réflexion sans mesure* »²¹⁵. Im *Chanson* von Châtelain de Couci heißt es:

Au début je la trouvais si tendre que je ne pensais pas souffrir à cause d'elle.
Mais son doux visage, sa belle petite bouche, ses beaux yeux rieurs et clairs
se sont emparés de moi avant même que j'aie pu me donner. Si elle ne veut
ni me déclarer libre ni me retenir je préfère ne pas jouir de l'amour avec elle,
plutôt que d'aboutir avec une autre.²¹⁶

Der Unterschied zum Frauenbild der Antike und des Frühmittelalters ist darin zu sehen, dass sich die Frau bei den Troubadours dem Status als *objet du désir* entgegensetzt und ihre Schönheit gezielt anwendet. „*Le héros (..) ne peut se retenir devant la nudité de la dame*“²¹⁷, schreibt Jean Markale dazu, und den Beweis liefert uns Julian in *Die geschiedene Frau*, der durch Annas Nacktheit vollständig außer sich ist und sich seiner Dame gedankenlos unterwirft. So wie Anna ihre Nacktheit benutzt, um Julian zu manipulieren, ist sich auch die angebetete Dame der Troubadours der Faszination ihres Körpers auf ihre Bewunderer bewusst. Dazu ist bei Markale zu lesen:

La femme n'est plus l'objet des plaisirs de l'homme comme elle l'était (..),
mais devient en quelque sorte la meneuse de jeu. Le désir de l'amante prime
tout, et le désir est un ordre. L'amant ne doit jamais prendre l'initiative, il
doit se contenter de répondre au désir de la dame.²¹⁸

Die angebetete Dame benutzt also willentlich ihre Schönheit um die Männer zu unterwerfen, wird so in der Lyrik der Troubadours zur dominanten Herrin und findet sich wenig später, in Pelze gehüllt, im verschlafenen Karpatendorf Sacher-Masochs wieder.

²¹⁵ Baldwin 1997, S.213

²¹⁶ Nach: Jonin 1991, S.39

²¹⁷ Markale 1987, S.62

²¹⁸ Ibid., S.45

IV.1.2. Das Leiden und die Grausamkeit

« Pourquoi l’homme d’Occident veut-il cette passion
qui le blesse et que toute sa raison condamne? »²¹⁹

Denis de Rougemont

Wie in den erotischen Texten Sacher-Masochs ist es auch bei den provenzalischen Troubadours die Frau, die auf den Mann „verzichten“²²⁰ kann. Die Geschichte des Paares steht also von Beginn an unter dem Motiv der Ungewissheit für den untergebenen Mann. Das Schwanken zwischen Glück und Leid in seiner Beziehung zur Dame ist das Element, das sowohl bei Masoch als auch bei den Troubadours die Liebe ausmacht. Dieses Wechselspiel ist bei den Troubadours durch ein reichhaltiges Repertoire an Wörtern belegt, die einerseits die Freude (*joi, deport, solatz*) und andererseits das Leiden (*dolor, sofrir, mal, pena, trist, ahan*) in ihren vielfältigen Erscheinungsformen wiedergeben.²²¹ Bei Masoch sowie bei den Troubadours der Provence entsteht das Glück aus dem Verlangen nach der Dame, was gleichzeitig das Leid impliziert, niemals die Idealvorstellung dieser Beziehung verwirklichen zu können.²²² Jean Markale spricht in diesem Zusammenhang vom „couple infernal“, das sich durch den Gegensatz zur geläufigen Moral definiert, da es dem Leid zufügt, der sich bereitwillig ausliefert:

(..) Quelles que soient les souffrances endurées, l’amant désire de tout son être parvenir à une perfection incarnée par la dame. Le couple ainsi formé est infernal dans la mesure où il est immoral (en face de la morale traditionnelle) et où il apporte le trouble et la souffrance chez celui qui, en toute conscience, se livre à la femme divine – ou diabolique, la nuance est vague – qu’il a choisie. (..) Le tout est, pour l’amant, d’accepter la supériorité de la dame, et de reconnaître le bien-fondé de ses exigences, voire de ses mépris et de ses cruautés qui sont, en dernière analyse, autant d’ordres divins que la créature doit prendre en compte si elle veut elle-même accéder à ce plan divin.²²³

²¹⁹ Nach: Baladier 1999, S.65

²²⁰ Wenzel 1974, S.120

²²¹ Baldwin 1994, S.218

²²² Ibid., S.220

²²³ Markale 1987, S.44

In diesem Zitat von Markale, das wie ein Schlüssel zum erotischen Werk Sacher-Masochs gelesen werden kann, sind alle Kernelemente der Erotik bei Masoch definiert: Der Mann erwählt die Frau, die ihn dominieren soll; diese ist aber, wie der Mann zu spät erkennt, eine Teufelin und hält für ihn nur Leiden bereit, was dem Untergebenen jedoch wiederum Glück beschert, da er sich an dem Platz fühlt, der ihm bestimmt ist. Das göttliche Element des Mittelalters wird bei Sacher-Masoch durch die bürokratische Form des Vertrages ersetzt, und den Akteuren in seinem grotesken Spiel ist das bestimmt, was schriftlich festgehalten ist. Die Frau hat also keine Wahl, sie muss den Mann dominieren, um zur Erfüllung des für sie Bestimmten zu gelangen. Der Mann erfährt durch die ihn zerstörende Erfüllung seines Ideals beglückende Schmerzen. Wie Severin sind auch die Troubadours im petrarkistischen Konzept der *voluptas dolendi* gefangen, und das Leiden wird bald von einem simplen Hindernis auf dem Weg zum Glück zu einem Element des Glückes selbst. Markale schreibt dazu:

C'est à croire que le bonheur d'aimer passe par une série de souffrances qu'il importe de ne jamais maîtriser, mais au contraire d'accepter. Car qu'est-ce que la souffrance au regard du bonheur absolu représenté par la dame de l'amour courtois ? Cela met d'ailleurs une fois de plus l'accent sur les rapports ambigus qui existent entre la douleur et le plaisir.²²⁴

Das Einzige, was Severin noch vom leidenden Troubadour unterscheidet, ist die symbolische Weiterführung dieser Schmerzen durch Peitschenhiebe bei Sacher-Masoch. Das psychische Leid, das die Liebe ohne fremdes Zutun im Körper auslöst, wird jedoch in beiden Fällen dargestellt. In der *Venus im Pelz* beschreibt Severin mehrere Situationen, in denen ihn die Nähe zu Wanda „wie ein Fieber“ ergreift²²⁵ und er sich im „Delirium“²²⁶ wiederfindet und spricht sogar von seiner „physischen Unterwerfung“²²⁷. Auch bei den Troubadours sind die physischen Effekte der Liebe dokumentiert. Ein ähnliches Delirium wie Severin erlebt Amadas, als er Ydoine zum ersten Mal begegnet:

Il est en train de regarder la jeune fille quand une étincelle lui saute au cœur et l'enflamme du parfait amour. Déjà le voilà abattu, bouleversé et si affolé qu'il n'est plus maître de lui. Il ne sait s'il éprouve de la joie ou de la souffrance, de l'amertume ou du plaisir. (..) Son esprit et si égaré, sa vue si troublée, (..) son visage perd ses couleurs (..).²²⁸

²²⁴ Markale 1987, S.76

²²⁵ Sacher-Masoch 1980, S.49, S.53

²²⁶ Ibid., S.55

²²⁷ Ibid., S.31

²²⁸ Nach: Jonin 1991, S.34

Horst Wenzel beobachtet dieselben Symptome auch in der frühmittelhochdeutschen Literatur, deren Themen den Werken der Troubadours nahe liegen. Die Beschreibungen der Liebe weisen hier Ähnlichkeit mit den von Ovid dargestellten körperlichen Qualen der Liebenden auf:

Die Liebenden werden immer heftiger von einem inneren Feuer erfasst, sie werden abwechselnd bleich und rot, zittern vor Kälte und glühen im Fieber, sie finden nirgendwo Ruhe, sprechen sinnlose Worte und verlieren die Fähigkeit zu planvollem Handeln – und all diese Phänomene steigern sich zu einer körperlich-geistigen Exaltiertheit, die nur in der Ohnmacht sich zeitweilig löst.²²⁹

Wenden wir diese Analyse auf Severin in der *Venus im Pelz*²³⁰ an, so stoßen wir auf eine perfekte Übereinstimmung. Severin spürt das Feuer, das in ihm brennt (Seite 73), er wird abwechseln von Blässe und Röte erfasst (Seite 93), er zittert vor Kälte (Seite 77) und glüht im Fieber (Seite 110), er spricht sinnlose Worte (Seite 24) und handelt unüberlegt (Seite 122), bezeichnet seine Situation als Exaltiertheit (Seite 36) und fällt ohnmächtig zu Wandas Füßen (Seite 56). All diese Symptome sind Teil des Leids, das die Liebe dem Liebenden aufbürdet. Baldwin spricht in diesem Zusammenhang von „Rituellen“, die mit der Liebe einhergehen – ein weiteres Vergleichsmerkmal mit Masochs „ritueller“ Beziehung, deren Eigenschaften schriftlich in Vertragform festgehalten sind.

Les soupirs, les tremblements, la pâleur, les évanouissements et les larmes deviennent les rituels de l'*anguissuse/anguissement* des amants (...).²³¹

Auch der Verlust der Identität, der bereits in den Werken Sacher-Masochs analysiert wurde, ist ein Thema bei den französischen Troubadours. Markale wendet die Theorie des Identitätsverlustes auf sein Modell des *couple infernal* an, in dem der Verlust der Identität des Liebenden als Opfer gebracht werden muss, um als Paar eine neue Identität zu erlangen:

Toute une série de règles marquent cette perte de l'identité individuelle de l'amant au profit d'une nouvelle identité, celle formée par la fusion de deux êtres. (...) Cette fusion avec l'Autre explique assez bien les attitudes que le code d'amour réclame de l'amant véritable: „Il ne dort ni ne mange, celui que passion d'amour démange“ (...). L'amour doit imprégner sa vie entière, à chaque seconde de son existence (...).²³²

²²⁹ Wenzel 1974, S.78

²³⁰ Sacher-Masoch 1980

²³¹ Baldwin 1994, S.219

²³² Markale 1987, S.80ff

Dieses Modell ist direkt umlegbar auf Severin in der *Venus im Pelz*, der seinen Namen verliert, um als Gregor und damit als Teil des Paares Herrin-Sklave eine neue Identität verliehen zu bekommen. Auf der Italienreise mit seiner Herrin Wanda kommt er nicht zum Essen und zum Schlafen, weil der letzte Sinn seines Lebens der ist, seiner Dame zu dienen.

IV.1.3. Die Liebe als Spiel: Die „Spielregeln“ der Troubadours

« Je place maintenant ma destinée entre tes mains²³³

Leopold von Sacher-Masoch, *La pêcheuse d'âmes*

Einige der Regeln, die Jean Markale für sein mittelalterliches *couple infernal* aufstellt und die die Verhaltensweise des würdigen Liebenden dokumentieren, rufen ohne Verzögerung Parallelen zu den Idealen des Masochschen Vertrages hervor: „*L'amant véritable ne trouve rien de bien, qui à son amante ne plaise bien.*“²³⁴ Der bereits erwähnte Vertrag in Sacher-Masochs Roman *Venus im Pelz* stimmt in vielen Punkten mit der zur Zeit der Troubadours geläufigen *doctrine de l'amour courtois* überein.²³⁵ Obwohl der essentielle Unterschied darin gesehen werden kann, dass es bei den Troubadours niemals zur Unterzeichnung eines Schriftstückes kam, sind sich die beiden Philosophien dennoch sehr nahe. Masochs Darstellung der manuellen Unterzeichnung ist im Prozess der Unterwerfung des Mannes nur Dekoration. Als Hauptelement der Verbindung zwischen Mann und Frau und der „Spielregeln“, die diese mit sich bringt, gilt in beiden Fällen die Ehre des Begehrenden. Als Vergleich zwischen der *doctrine de l'amour courtois* und Sacher-Masochs Vertrag bietet sich eine Stelle aus der *Declaration d'amour* von Amanieu des Escas an:

Choisissez donc un amant courtois & d'une naissance honnête. Quand il vous adressera son hommage, il doit vous parler ainsi : Madame, c'est de vous que je tiens mon cœur, mon corps, esprit et mon favori (sic), & c'est de vous que je ferai toute ma vie le plus loyal serviteur, pour vous garder d'injure & de mal autant que je pourrai, & pour employer tout ce que j'aurai de favori (sic) à exalter votre mérite. Cette espèce de formule est analogue à la loi de fiefs.²³⁶

Im Vertrag zwischen Sacher-Masoch und Wanda von Dunajew heißt es:

²³³ Zitiert nach: Sacher-Masoch 1991, S.139

²³⁴ Markale 1987, S.80

²³⁵ Anglade 1908, S.74ff

²³⁶ LaCurne de Sainte-Palaye 1774, S.205f

Sie haben keinen Willen außer mir. Sie sind in meinen Händen ein blindes Werkzeug, das ohne Widerrede *alle* meine Befehle vollzieht. (..) So wie Ihr Leib, gehört auch *Ihre Seele* mir und mögen Sie noch so sehr darunter leiden, so müssen Sie doch Ihre Empfindungen, Ihre Gefühle, meiner Herrschaft unterordnen.²³⁷

Obwohl der Vertrag Sacher-Masochs ohne Zweifel aggressiver und erniedrigender wirkt, findet sich Amanieu des Escas der interessante Vergleich der Dame mit einem Lehnsherrn, was aus der Zeit heraus erklärt hierarchische Verhältnisse aufzeigt, die wir in sehr ähnlicher Form auch zwischen den Figuren Sacher-Masochs beobachten können. Dennoch geht Sacher-Masoch in *Venus im Pelz* einen Schritt weiter. Während bei den Troubadours die Liebe für den Liebenden zwar Leiden und Ungewissheit mit sich bringt, ist sie nicht durch Leid bestimmt. Der Troubadour hat also immer eine Hoffnung, von der angebeteten Dame erhört zu werden, und kann sich darauf verlassen, dass seine Angebetete ihm Respekt entgegenbringt. Er wird also für sein Leiden entschädigt. Sacher-Masochs Severin beneidet nach eigener Aussage die Troubadours, die unter den Launen ihrer Herrinnen leiden mussten²³⁸, und geht mit demselben Glauben an die Moral seiner Dame seinen teuflischen Pakt mit Wanda ein. Jedoch rechnet er nicht mit Wandas absoluter Verkörperung seines Frauenideals, dem es aufgrund der bestimmten „Spielregeln“ nicht möglich ist, ihn nicht zu enttäuschen. Die essentiellen Elemente, die die Dame verpflichten, sich ihrem Verehrer gegenüber stets loyal und respektvoll zu verhalten, fehlen nicht nur im Vertrag Severins (im Gegensatz zur Doktrin der Troubadours), sondern werden darin explizit abgelehnt:

Alles, was ich Ihnen Angenehmes und Glückliches gewähre, ist *Gnade* von mir und muß nur als *solche* dankend von Ihnen angenommen werden; ich habe *keine Schuld, keine Pflicht* gegen Sie.²³⁹

Dieser wichtige komplementäre Teil des Vertrages, der der Dame Verpflichtungen zuweist, ist bei den Troubadours immer vorhanden:

Bel ami, j'agréé votre hommage; & à Dieu ne plaise que je fasse un autre amant. Si vous m'êtes loyal, vous ne me trouverez pas de moins bonne foi. Je serai toujours prête à vous récompenser comme il faut de vos services (..).²⁴⁰

²³⁷ Sacher-Masoch 1980, S.140

²³⁸ Ibid., S.46

²³⁹ Ibid., S.140

²⁴⁰ LaCurne de Sainte-Palaye 1774, S.205f

IV.2. „Tu es le corps, Dame, et je suis ton ombre“²⁴¹ – Die zerstörerische Angebetete bei Leopold von Sacher-Masoch und der *école lyonnaise*

« Pour te donner vie je me donne mort »²⁴²

Maurice Scève, *Délie*

Die drei Autoren der Renaissance Maurice Scève, Pernette du Guillet und Louise Labé werden zusammen mit einigen weniger bekannten Poeten unter dem literaturgeschichtlichen Begriff der „*école lyonnaise*“ zusammengefasst. Die Gruppe war, wie auch Sacher-Masoch, von den Idealen der höfischen Moral geprägt, und die Motive der Geschichte von Tristan und Isolde sowie Guillaume de Lorris' *Roman de la rose* beeinflussten einen bedeutenden Teil ihrer Werke.²⁴³

Wie bei Sacher-Masoch ist bei Maurice Scève die angebetete Frau zugleich Herrin, Geliebte und Göttin und herrscht über die höllische, die irdische und die himmlische Welt.²⁴⁴ Zusätzlich kommt der Figur der Délie bei Scève die Rolle einer Richterin zu, was einen Vergleich mit Wanda erlaubt, die über Severins Schicksal entscheidet. Paul Ardouin spricht im Zusammenhang mit der Literatur der Renaissance von zwei kontrastierenden Frauenbildern, die auf den ersten Blick Parallelen zu den Werken Sacher-Masochs aufzeigen. Maurice Scève sprach sich im *querelle des deux amies*²⁴⁵ 1542 für das noble Ideal aus, das von Severin in der *Venus im Pelz* sowie von Julian in *Die geschiedene Frau* zugunsten des Gegenstücks der sinnlichen Herrin abgelehnt wird.²⁴⁶ Trotzdem kann festgestellt werden, dass Masochs erotische Texte Schlüsselemente der schmerzhaften Liebe beinhalten, die in den Werken der *école lyonnaise* definiert wird. Insgesamt geht Sacher-Masoch jedoch einen Schritt weiter: während in den Texten von Scève, wie in der Lyrik der Troubadours, stets die Moral die Überhand gewinnt, schafft Masoch eine Ausgangssituation, in der die Moral als solche nicht existieren *kann* und *darf*, wenn das grausame Spiel funktionieren soll.

²⁴¹ Scève 1984, S.261

²⁴² Ibid., S.185

²⁴³ Ardouin 1981, S.39

²⁴⁴ Ibid., S.191

²⁴⁵ Der „querelle des deux amies“ (Streit der zwei Freundinnen) von 1542 geht zurück auf zwei Publikationen, von denen die eine (Antoine Heroet - *La parfaite amie*) das liebende und aufopfernde Frauenbild preist und die andere (Jea Boiceau de la Borderie - *L'amie de court*) als Gegenreaktion das Ideal der weltgewandten, sinnlichen Frau in den Vordergrund stellt.

²⁴⁶ Ardouin 1981, S.31

IV.2.1 Die Schönheit

« En sa beauté gît ma mort et ma vie »²⁴⁷

Maurice Scève, *Délie*

Die Schönheit wird, ganz nach der Tradition des Humanismus unter Einfluss von Petrarca, bei den Autoren der *école lyonnaise* vordergründig in Natursymbolen dargestellt. Vor allem Pernette du Guillet verwendet das Symbol des Wassers als Chiffre für die Stimmung der Liebenden, was Ardouin mit der Doppelwirkung des Wassers als Spiegel des Körpers und der Seele erklärt. Das Symbol des Wassers kann auch bei Sacher-Masoch verfolgt werden, wenn zum Beispiel die Augen der Herrin mit Eis verglichen werden. Gegen Ende des Romans *Venus im Pelz*, kurz bevor es für Severin zu seiner persönlichen schmerzhaft-süßen Apokalypse kommt, will er sich aus Verzweiflung im Fluss ertränken. Er ist bereits im Wasser, besinnt sich jedoch schließlich und kehrt zu Wanda zurück. Das Wasser funktioniert also auch hier als Spiegel der Seele Severins, der einzig durch sein Leiden glücklich werden kann.

Wie bei Masoch ist Schönheit auch in den Texten der *école lyonnaise* mit Zerstörung gleichzusetzen, da von der Schönheit eine gefährliche Faszination ausgeht, der der Liebende nicht mehr von alleine Herr wird. Die zerstörerische Schönheit, die neben Sacher-Masochs Frauenfiguren auch bei Scèves *Délie*, Petrarcas Laura und Dantes Beatrice zu entdecken ist, entwickelt eine Anziehungskraft, die die Männern die fatalen Folgen ihrer Verliebtheit erst dann erkennen lässt, wenn es bereits zu spät ist. Ein weiterer interessanter Punkt ist, dass die Teilung von ästhetischer Betrachtung und sinnlichem Verlangen, die wir im Werk Sacher-Masochs analysiert haben, in ähnlicher Form bei Maurice Scève auftritt, wo Betrachtung und Leidenschaft als getrennte Elemente der Liebe zu *Délie* wahrzunehmen sind. Paul Ardouin schreibt dazu:

En dehors de la beauté (..), nous découvrons (..) le silence de l'extase contemplative, et l'incessante activité de la passion amoureuse, deux sentiments apparemment contraires qui traduisent le mysticisme et la sensualité de Maurice Scève.²⁴⁸

²⁴⁷ Zitiert nach: Ardouin 1981, S.209

²⁴⁸ Ibid., S.28

IV.2.2 Das Leiden und die Grausamkeit

„En ma joie, douleur“²⁴⁹

Maurice Scève, *Délie*

Die destruktive Schönheit seiner Dame zwingt den Liebenden in die Knie, und so findet sich das lyrische Ich bei Scève, wie auch Masochs Männerfiguren, bald auf dem Boden vor der Herrin wieder. Die von Wanda ausgehende und ihn zerstörende „physische Unterwerfung“²⁵⁰ von der Severin in der Venus im Pelz spricht, fühlt auch Délies Verehrer:

Plus je la vois, plus j'adore sa face.
Miroir meurtrier de ma vie mourante.²⁵¹

Auch bei Pernette du Guillet findet sich eine Beschreibung des Wechselspiels der Gefühle, das der Liebende ertragen muss:

Je vois les uns fort contents,
Les autres pleins de souffrance:
De ceux-là les ris j'entends,
De ceux-ci la doléance.
Ces passions j'aperçois
Régner toutes deux en moi.²⁵²

Die geliebte Figur, die der Ursprung für das Leid ist, ist ohne Zweifel höher gestellt als jener, der sie anbetet. Die einzige Möglichkeit für die Liebenden, die Hierarchie zu durchbrechen, wäre, sich mit der Geliebten auf eine Stufe zu stellen, was aber, sei es durch den symbolischen Vertrag bei Masoch oder durch die selbstgeschaffenen Bedingungen bei Scève, nicht möglich ist:

Notre héros est donc (..) aveuglé par la trop haute perfection de Délie, et torturé, anéanti même, par son impuissance à s'élever jusqu'à elle.²⁵³

²⁴⁹ Zitiert nach Ardouin, S.129

²⁵⁰ Sacher-Masoch 1980, S.31

²⁵¹ Zitiert nach: Ardouin 1981, S.203

²⁵² Ibid., S.69

²⁵³ Ibid., S.199

Die ultimative Durchbrechung der Hierarchie für Severin in *Venus im Pelz* wäre die Heirat mit Wanda, die am Anfang ihrer Beziehung in greifbare Nähe rückt. Mit dem simplen Satz „Du bist kein Mann für mich“²⁵⁴ stellt Wanda klar, dass die Gleichstellung niemals erfolgen kann, und Severin leidet, spielt das Spiel aber trotzdem weiter, weil er erkennt, dass er *fliehen kann und nicht will*, dass er *alles duldet*, sobald sie droht, ihm die Freiheit zu geben.²⁵⁵ Die selbstzerstörerisch-liebenden Männer haben also nicht die Möglichkeit, außerhalb des Leidens, das ihre Liebe in ihnen verursacht, ihr Glück zu finden. Bereits am Titelblatt der *Délie* stellt Maurice Scève die existentielle Frage *Souffrir non souffrir* in den Raum, und sein lyrisches Ich entscheidet sich, wie nach ihm Severin und Julian, lieber für die Dame zu leiden als ohne sie zu bleiben. Paul Ardouin schreibt dazu:

„Souffrir non souffrir“, première contradiction scévienne et première souffrance du lecteur. Le poète consent à souffrir, mais par une négation hautement affirmative, il interdit à la souffrance de lui interdire la voie du bonheur. Il s’agit de cheminer sur l’arête vive, au sommet de laquelle l’ascèse du platonisme rejoint la joie de vivre et d’aimer.²⁵⁶

Im Unterschied zu Sacher-Masochs Figuren lässt Scève nicht nur die Möglichkeit offen, über den Weg des Leidens zum Glück zu finden sondern erwartet aufgrund seines Leides eine noch höhere Entschädigung im Glück. Und während der Verehrer der *Délie* sich sicher ist: „(..) *j’acquière, en souffrant, la science de parvenir à choses plus prospères*“²⁵⁷, wird bei Masoch nach dem umgekehrten Prinzip „en ma douleur, joie“ nach und nach das Leid selbst zum Glück. Das vorhin ausführlich behandelte Motiv des Identitätsverlustes ist jedoch auch bei Maurice Scève gegeben, wenn auch in einer weniger aggressiven Weise. Mit seinem Vers „(..) *Seulement pour t’adorer je vis*“²⁵⁸ ist jedoch der Beweis geliefert, dass es nicht *Délie* ist, die von ihrem Verehrer ein solches Opfer verlangt. Auch bei Scève nähert sich der Liebende unweigerlich dem, was ihn vernichtet.

²⁵⁴ Sacher-Masoch 1980, S.70

²⁵⁵ Ibid., S.69

²⁵⁶ Ardouin 1981, S.228

²⁵⁷ Zitiert nach: Ardouin 1981, S.227

²⁵⁸ Ibid., S.189

IV.2.3. Die Liebe als Spiel

« Ce terrible philtre qui me condamne au supplice,
c'est moi-même qui l'ai composé...
Et je l'ai bu à longs traits de délices. »²⁵⁹

Légende de Tristan et Iseult

Das Wechselspiel der Gefühle, das bei Sacher-Masoch vertraglich festgehalten ist, scheint auch in der *Délie* ansatzweise auf. Wie Severin lässt sich das lyrische Ich Scèves auf ein Spiel ein, das ihm über den Kopf wächst, und so wie Severin von seinem Nebenbuhler gepeitscht wird, es aber geschehen lässt, da ihn dabei *ein seltsamer Schauer*²⁶⁰ erfasst, so gesteht sich auch der Liebende in der *Délie* ein: „*je le voulus et je ne l'osais vouloir*.“²⁶¹ Eine interessante Frage im Zusammenhang mit der Verehrung der Dame stellt Pernette du Guillet in ihrem 24. Epigramm, wo es heisst:

A qui est plus un amant obligé
Ou à l'Amour ou vraiment à sa dame ?²⁶²

Wie die provenzalischen Troubadours, die den Sinn ihres Daseins darin sahen, einer idealen Dame den Hof zu machen, sind auch die Figuren in Sacher-Masochs erotischen Romanen prinzipiell nur auf die Verwirklichung ihrer Phantasie, auf die Verkörperung ihres Ideals aus. Severin findet in Wanda nicht sofort die ideale Venus im Pelz sondern muss sie zuerst über einen längeren Zeitraum hin von seiner Phantasie überzeugen. Julian in der *Geschiedenen Frau* setzt Anna sein Ideal in den Kopf, und diese verwirklicht es in Folge. Sobald sich ein Dritter in diese vorgegebene Bahn verirrt, kommt es zur Eifersucht. In der *Délie* heißt es:

Seul avec moi, elle avec sa partie;
Moi en ma peine, elle en sa molle couche.²⁶³

Es stellt sich in Folge die Frage, ob die Eifersucht, die der Liebende sowohl bei Masoch als auch bei Scève empfindet, sich wirklich aufgrund eines Besitzanspruches auf die Dame manifestiert oder ob die Figuren nur garantieren wollen, dass ihre Phantasie fortgesetzt wird. Die Frage lautet also: sind die Liebenden der Liebe verpflichtet oder der, die sie verkörpert?

²⁵⁹ Zitiert nach: Ardouin 1981, S.163

²⁶⁰ Sacher-Masoch 1980, S.132

²⁶¹ Zitiert nach: Ardouin 1981, S.236

²⁶² Ibid., S.69

²⁶³ Ibid., S.199

IV.3. Die Liebe als *Passion* – Sacher-Masoch und die religiöse Literatur

Die religiöse Literatur hat auf den ersten Blick wenig mit den erotischen Werken Leopold von Sacher-Masochs gemeinsam. Bei genauerer Betrachtung lassen sich allerdings einige Merkmale feststellen, die als Verbindung zwischen den beiden Elementen angesehen werden können. Die Schönheit ist sowohl bei Masoch als auch in einigen religiösen Werken ein wichtiges Motiv und erlangt in beiden Fällen den Status eines geistigen Ideals, dessen Zerstörungskraft erst dann hervortritt, wenn es auf das Motiv der Körperlichkeit umgelegt wird. Die zerstörerische Schönheit als Repräsentation einer Liebe, die *krank macht*, findet sich sowohl bei Masoch als auch in der alttestamentarischen Literatur. Dennoch wird dieses Leid in der religiösen Literatur, vor allem wenn von Märtyrern die Rede ist, als positiv empfunden, womit ein Zusammenhang mit der hier etablierten Kategorie der *Liebe als Spiel* im Werk Masochs hergestellt werden kann.

In der Analyse der religiösen Literatur soll hier besonders auf das Alte Testament und, im Zusammenhang mit der französischen Literatur, auf die Schriften des Heiligen Franz von Sales eingegangen werden.

IV.3.1. Die Schönheit

Die Schönheit im Werk Sacher-Masochs ist immer destruktiv und stürzt den, der ihr verfällt, in Leid. In ihrem Vortrag über die erotischen Darstellungen der Bildenden Kunst in Mittelalter und Früher Neuzeit²⁶⁴ hält Irma Trattner fest, dass Schönheit und Sexualität in den polytheistischen Religionen der Antike nicht mit Sünde assoziiert werden, da Geist und Körper nicht als getrennte Bereiche auftreten. Im Christentum kommt es später zu einer strikten Teilung dieser zwei Elemente, und da der Mann für Geist und Vernunft, die Frau für Körperlichkeit und Natur steht, wird die Frau als „Gegenstück der Vernunft“ zu einer Bedrohung für die „reine“ Seele des Mannes. Auch Severin in der *Venus im Pelz* erkennt, dass er durch sein Begehren für Wanda seine *Vernunft längst verloren*²⁶⁵ hat.

²⁶⁴ <http://www.sbg.ac.at/ger/samson/rvws2005-06/trattner2005.pdf>

²⁶⁵ Sacher-Masoch 1980, S.55

Trattner weist außerdem auf das Motiv des verschlossenen Gartens, des *hortus conclusus* hin – ein beliebtes Motiv zur Darstellung des Paradieses in der Bildenden Kunst des Mittelalters und der Frühen Neuzeit. Das Symbol des Liebesgartens ist bereits im Hohelied des Alten Testaments als Ausdruck für die Beziehung zwischen Mann und Frau gebräuchlich. Blüht der Garten der Liebe, so ist zwischen den Liebenden alles in Ordnung.

Wie der Apfelbaum unter den Bäumen des Waldes, so mein Trauter unter den Jünglingen. In seinem Schatten saß ich mit Lust, und seine Frucht ist süß meinem Gaumen.²⁶⁶ (..)

Ein verschlossener Garten ist meine Schwester Braut, ein geschlossener Quell, ein versiegelter Born.²⁶⁷ (..)

Lass' uns früh nach den Weinbergen gehen, lass' uns schauen, ob grünt der Weinstock, sich erschließt die Blüte, ob knospen die Granaten, dort will ich dir meine Liebkosungen gönnen.²⁶⁸

In den Romanen *Die geschiedene Frau* und *Venus im Pelz* von Sacher-Masoch findet die Begegnung mit der faszinierenden Frau jeweils in einem solchen *hortus conclusus* statt. So wie die Braut im Hohelied „im Schatten“²⁶⁹ sitzt und der Bräutigam ihren Duft anmutiger findet, als den „aller Gewürze“²⁷⁰, begegnet Severin in der *Venus im Pelz* Wanda zum ersten Mal bewusst in einer Gaisblattlaube und bemerkt, dass an diesem Tag die Lust „stark gewürzt“ ist²⁷¹, und auch der Erzähler in *Die geschiedene Frau* befindet sich in einem „Garten mit Obstbäumen“ und „angenehmen Gerüchen“, als er Anna von Kossov erstmals sieht.²⁷²

In Verbindung mit dem Liebesgarten schenkt Trattner dem Motiv des Narren in der Ikonographie des Mittelalters und der Frühen Neuzeit besondere Beachtung. Der Narr im *hortus conclusus* ist die Verkörperung des Sündigen, Unvernünftigen, das zwischen den Liebenden passieren wird. Interessant dazu ist die Tatsache, dass das Wort „unvernünftig“ von Wanda in der *Venus im Pelz* häufig verwendet wird, um Severin zu beschreiben.²⁷³

²⁶⁶ Die Heilige Schrift 1995, Hohelied 2,3

²⁶⁷ Ibid., Hohelied 4,12

²⁶⁸ Ibid., Hohelied 7,13

²⁶⁹ Ibid., Hohelied 2,3

²⁷⁰ Ibid., Hohelied 4,10

²⁷¹ Sacher-Masoch 1980, S.23

²⁷² Sacher-Masoch 2004, S.7

²⁷³ Vgl. Sacher-Masoch 1980, S.55

Es bleibt die Frage offen, ob Severin gleichzeitig die Figur des Bräutigams und des Narren im Liebsgarten verkörpert und somit das Unvernünftige bereits voraussieht – eine These, die durch die Tatsache, dass der Vertrag und seine grausamen Folgen nur Verkörperung seiner Phantasie sind, durchaus belegt werden kann. Severin bezeichnet sich bei der ersten Begegnung mit Wanda im Garten als Dilettant und Esel, die weiterführende Bezeichnung *Narr* läge auf der Hand.²⁷⁴

IV.3.2. Das Leiden und die Grausamkeit

« L'amour humain a la force (..) de rendre malade le corps jusqu'à la mort. »²⁷⁵

Saint-François de Sales

In der christlichen Religion wird unter dem Begriff *Passion* die Leidensgeschichte von Jesus Christus von seiner Gefangennahme bis zu seiner Kreuzigung verstanden. Die Passionsberichte in den Büchern der vier Evangelisten Matthäus, Markus, Lukas und Johannes erzählen vom Leiden Jesu. Nach der allgemeinen katholischen Interpretation des Neuen Testaments ist die Passionsgeschichte das Schicksal von Jesus Christus, und obwohl er seinen Tod verhindern könnte, lässt er sich, wie es das Schicksal ihm bestimmt hat, kreuzigen.

In seiner etymologischen Bedeutung steht das Wort *Passion* für Leidenschaft, und genau das ist es auch bei Sacher-Masoch, was die verliebten Männerfiguren in den Ruin treibt. Die Leidenschaft ergreift zuerst den Geist der Charaktere und provoziert in Folge körperliches Leid, von Ohnmacht und Schwindel (bei Severin in der *Venus im Pelz* und Julian in *Die geschiedene Frau*) bis hin zur wirklichen Geißelung durch das Objekt der Begierde (Wanda in der *Venus im Pelz*). Auch in der religiösen Literatur finden sich Hinweise auf eine Vorstellung der Liebe, die sowohl Seele als auch Körper krank macht. Bei Franz von Sales kristallisiert sich deutlich heraus, dass das Leid ausdrücklich aus der Liebe entsteht:

La tristesse, la crainte, l'espérance, la haine et les autres affections de l'âme n'entrent point dans le cœur que l'amour ne les y tire après soi.²⁷⁶

²⁷⁴ Sacher-Masoch 1980, S.24

²⁷⁵ Saint-François de Sales 1813, S.365

²⁷⁶ Ibid., S.355

Im zweiten Samuel-Buch des Alten Testaments wird beschrieben, wie Amnon „wehe zum Krankwerden“²⁷⁷ um Tamar ist. Im Hohelied ist überhaupt von einer regelrechten „Krankheit der Liebe“ die Rede:

Stärket mich mit Krügen Wien, labet mich mit Äpfeln; denn liebeskrank bin ich.²⁷⁸

Ich beschwöre euch, Töchter Jeruschalajims, wenn ihr ihn findet meinen Geliebten, was werdet ihr ihm sagen? – daß ich liebeskrank bin.²⁷⁹

Vergleichbar dazu ist der Zustand Julians in *Die geschiedene Frau*:

Julian tomba malade. Il ne prenait plus aucune nourriture, il ne parlait plus (..). Un médecin (..) l'examina, le questionna, et dit enfin que c'était un dépérissement produit par une cause morale.²⁸⁰

Diese „maladie d'amour“²⁸¹ kann im Werk von Franz von Sales, so wie in den Romanen Sacher-Masochs, einen vernünftigen jungen Mann in einen unterwürfigen, leidenden Sklaven verwandeln, der aufgrund seines Begehrens große Qualen erfährt:

On a vu tel jeune homme entrer en conversation, libre, sain et fort gai (..) Pourquoi, je vous prie, est-il triste ? C'est sans doute parce qu'il est blessé. Et qui l'a blessé? L'amour.²⁸²

Gleichzeitig ist bei Saint-François de Sales dasselbe Gefühl vorherrschend, das wir auch aus der Lektüre von Masochs erotischen Werken kennen, und das wir bereits bei der Lyrik der Troubadours feststellen konnten: Das Individuum ist beherrscht von Angst und einem Gefühl der Ungerechtigkeit, jedoch voller Freude und Spannung, sich einer unbekannten Macht zur Gänze auszuliefern. Es kommt also wiederum zum Parallempfinden von Glück und Leid. Franz von Sales schreibt dazu:

(..) l'amour est une complaisance, et par conséquent il est fort agréable, pourvu qu'il ne laisse point dedans nos cœurs l'aiguillon du désir ; mais quand il le laisse, il laisse avec celui une grande douleur. Il est vrai que cette douleur provient de l'amour, et partant c'est une amiable et aimable douleur.²⁸³

²⁷⁷ Die Heilige Schrift 1995, 2Sam13,2

²⁷⁸ Ibid., Hohelied 2,5

²⁷⁹ Ibid., Hohelied 5,8

²⁸⁰ Sacher-Masoch 2004, S.63

²⁸¹ Saint-François de Sales 1813, S.369

²⁸² Ibid., S.357

²⁸³ Ibid., S.357f

Liebe impliziert bei Sacher-Masoch stets Eifersucht und das Gefühl, von der Herrin nicht (mehr) geliebt zu werden. So bricht in der *Venus im Pelz*²⁸⁴ Wanda Severin das Herz, als sie ihm leichtfertig Sachen entgegenbringt wie „Du bist kein Mann für mich“ (Seite 70) und „Du langweilst mich“ (Seite 80). Auch Franz von Sales spricht im Zusammenhang mit den Verletzungen, die die Liebe hervorruft:

C'est encore une autre blessure d'amour, quand l'âme sent bien qu'elle aime son Dieu, et que néanmoins Dieu la traite comme s'il ne savoit (sic) pas d'être aimé (...).²⁸⁵

So wie er die Augen als „Türen der Seele“ bezeichnet²⁸⁶ (man vergleiche Wandas kalten Blick²⁸⁷) ist bei Franz von Sales die Liebe ein Mittel, das innere Leid auch nach außen hin sichtbar zu machen:

L'amour donc fit passer les tourmens (sic) intérieurs de ce grand amant saint François jusqu'à l'extérieur, et blessa le corps du même dard de douleur duquel il avoit (sic) blessé le cœur.²⁸⁸

Umgelegt auf die Figuren Sacher-Masochs kann dieses Zitat dahingehend interpretiert werden, dass durch die Verkörperung des Ideals von Severin und Julian ihre inneren Phantasien in Realität umgewandelt werden. Die einzige Möglichkeit, Glück zu erlangen, ist für die beiden Männerfiguren die Realisierung ihrer Ideale, was wiederum Leid mit sich bringt. Trotz dieses Leides entscheiden sich die Liebenden zur Fortsetzung ihrer zweiseitigen Situation, ganz nach dem petrarkistischen Prinzip der *voluptas dolendi*. Im Zusammenhang mit dem Werk des Heiligen Franz von Sales schreibt Irene Beck hierzu:

So blickt auch der wahrhaft Liebende nicht dauernd auf die Mühen und Schmerzen, die seine Liebe mit sich bringt, sondern nur auf das geliebte Du, für das er lebt und bei dessen Anblick er alle Leiden vergisst.²⁸⁹

Einen ähnlichen Ansatz haben wir bereits bei der Analyse der französischen Troubadours und bei den Schriftstellern der *école lyonnaise* festgestellt.

²⁸⁴ Sacher-Masoch 1980

²⁸⁵ Saint-François de Sales 1813, S.362

²⁸⁶ Ibid., S.366

²⁸⁷ Sacher-Masoch 1980, S.121

²⁸⁸ Saint-François de Sales 1813, S.370

²⁸⁹ Beck 1966, S.15

IV.3.3. Der „Vertrag“ mit Gott - Die Liebe als Spiel

« L'amour est admirable pour aiguïser l'imagination,
afin qu'elle pénétre jusqu'à l'extérieur. »²⁹⁰

Saint-François de Sales

Zwischen der religiösen Literatur und den erotischen Werken Sacher-Masochs kann insofern ein Vergleich gezogen werden, als beide Parteien sich freiwillig einer dominanten Macht unterstellen, deren Kraft sie zum Zeitpunkt dieser Aktion nur vage erahnen können. Trotzdem wird in beiden Fällen die Unterwerfung als positiv empfunden. Mit der Aufgabe des eigenen Willens (bei Sacher-Masoch in weiterer Folge die Aufgabe der eigenen Identität) wird das Schicksal des Einzelnen in die Hand einer höhergestellten Figur gegeben; in der religiösen Literatur ist dies Gott, bei Sacher-Masoch ist dies eine grausame Herrin im Pelz. Das Prinzip bleibt jedoch das gleiche. Die Definition des Willens, den Saint-François de Sales in seinem Werk ausführlich behandelt, erlaubt einen Vergleich mit dem Vertrag in Masochs *Venus im Pelz*. Der menschliche Wille, definiert nach Irene Beck, ist gleichzeitig Antrieb und Folge der Liebe:

Die Liebe ist der Grundaffekt des Willens, von dem alle übrigen Willensregungen ausgehen, und umgekehrt ist der Wille ein affektives Vermögen (..), im tiefsten die personale Liebesfähigkeit des Menschen.²⁹¹

Obwohl der Wille zum Lieben bei Saint-François aus der Liebe selbst entsteht, ist es doch der Wille, der das Lieben ermöglicht. Ähnlich verhält es sich beim Vertrag zwischen Severin und Wanda. Es ist das Ideal Severins, das den Vertrag nötig macht, jedoch ist es der Vertrag, der sein Ideal bestimmt. Die Folge dieses Wechselspiels ist das Schicksal Severins. Sogar abseits von der Tatsache, dass Wanda für Severin eine „Göttin“²⁹² ist, kann der Gottesbegriff in den Texten des Heiligen Franz von Sales in Wirklichkeit ohne weitere Schwierigkeiten mit Masochs Begriff der Herrin ausgetauscht werden. So wie Severin „jeden Wunsch“²⁹³ seiner Herrin erfüllt, um bei ihr nicht in Ungnade zu fallen, erkennt auch Saint-François:

²⁹⁰ Saint-François de Sales 1813, S.370

²⁹¹ Beck 1966, S.42

²⁹² Sacher-Masoch 1980, S.39

²⁹³ Ibid., S.87

O vrai Dieu! Que c'est une bonne façon de se tenir en la présence de Dieu,
d'être et vouloir toujours et à jamais être en son bon plaisir!²⁹⁴

Im Zusammenhang mit dem Masochschen Vertrag und dem daraus resultierenden Schicksal der Hauptfiguren muss auch kurz auf die christliche Vorstellung des Märtyrers eingegangen werden. Die allgemeine Definition des Märtyrerbegriffs in der christlichen Religion bezeichnet einen Menschen, der um des Bekenntnisses seines Glaubens willen Verfolgung oder Tod duldet. Ausgehend von dieser Definition kann man all jene Figuren bei Sacher-Masoch Märtyrer nennen, die sich von der geliebten Frau zerstören lassen, um ihr Ideal zu verwirklichen. Albrecht Koschorke schreibt dazu:

Sacher-Masochs Martyrium ist Erfüllung einer eigenen, selbstgemachten
Vorgabe.²⁹⁵

Sacher-Masoch geht jedoch wiederum einen Schritt weiter. Koschorke: „*Der masochistische Ritus synchronisiert Strafe und Lust bis zum Punkt ihrer Verschmelzung, er zieht die Differenz ein, die genetisch zwischen ihnen besteht.*“²⁹⁶ Wie bereits erwähnt ist bei Masoch die Frau das Äquivalent zu Gott, und der Glaube wird anhand des Ideals vertreten. Anna von Kossow bezeichnet ihren „Untergebenen“ Julian bereits bei ihrer ersten Begegnung als Märtyrer:

Da trat er vor mich hin wie jene christlichen Märtyrer vor römische Kaiserinnen traten, welche nur Sinneslust, Spiel und Bachanale kannten, als lebendige Zeugen einer anderen Welt, um von ihnen an das Kreuz geschlagen oder den Löwen des Circus vorgeworfen zu werden.²⁹⁷

Im Roman *Venus im Pelz* sieht sich Severin selbst als Märtyrer und charakterisiert sich als „übersinnlichen“ Menschen, der „im Leid einen Genuss findet“ und „die furchtbarsten Qualen, ja den Tod“ sucht wie andere die Freude.²⁹⁸ Seine Faszination für das Leiden meint er bereits im Alter von 10 Jahren erkannt zu haben, als er „mit einem Grauen, das eigentlich Entzücken war“²⁹⁹ die Legenden der Märtyrer studierte.

²⁹⁴ Saint-François de Sales 1813, S.350

²⁹⁵ Koschorke 1988, S.133

²⁹⁶ Ibid., S.134

²⁹⁷ Sacher-Masoch 1989, S.52

²⁹⁸ Ibid., S.39

²⁹⁹ Ibid., S.45

Auch Wanda lässt sich zur Vision von Severin als Märtyrer hinreißen, und als sie ihm als Herrin die Frühstückspause verwehrt begründet sie dies mit: „*Der Mensch ist zum Leiden geboren und du ganz besonders. Die Märtyrer haben auch keine Beefsteaks gegessen.*“³⁰⁰ Die anfangs unfreiwillig grausame Venus im Pelz findet bald Gefallen an ihrem Sklaven, der zu ihren Füßen sitzt und sie mit dem „Auge eines Märtyrers“³⁰¹ anbetet.

Im Zusammenhang mit dem Motiv des Märtyrers stellt sich erneut die bereits aufgekommene Frage nach der Schuld der Frau – ist es bei Masoch wirklich der Mann, der sich für die Frau opfert, oder ist die grausame Herrin zugleich die duldsame Märtyrerin, weil sie sich alle Mühe gibt, dem Ideal des Mannes gerecht zu werden?³⁰²

³⁰⁰ Sacher-Masoch 1980, S.83

³⁰¹ Ibid., S.64

³⁰² Sacher-Masoch 2004, S.12: Auch Anna wird an dieser Stelle als „martyre“ bezeichnet.

V. Sacher-Masoch in Frankreich

V. Sacher-Masoch in Frankreich

« Ces Français! Comme on s'entend aisément avec eux. »³⁰³

Leopold von Sacher-Masoch

V.1. Die Beziehung zu Frankreich

Leopold von Sacher-Masoch beschreibt Frankreich als „eine zweite Heimat“³⁰⁴, ein Bild, das sich im Schriftsteller seit dem Erlernen der französischen Sprache in seiner Kindheit manifestiert hat. So erscheinen die drei Novellen *Das Volksgericht*, *Der Hajdamak* und *Hasara Raba* 1874 beispielsweise zunächst auf Französisch, bevor sie in den deutschen Band *Das Vermächtniß Kains. Zweiter Teil: Das Eigenthum* integriert werden.³⁰⁵

Frankreich ist für Sacher-Masoch zeitlebens ein Land, mit dem er positive Erinnerungen und berufliche und persönliche Erfolge verbindet. Zahlreiche seiner Novellen und Romane werden früh ins Französische übersetzt, und 1877 ist sogar eine Theateraufführung eines seiner Texte im Pariser Odeon-Theater geplant, die aber nicht zustande kommt.³⁰⁶ Vom französischen Literaturbetrieb inspiriert ist Sacher-Masochs Traum, eine internationale literarische Zeitschrift nach dem Vorbild der Pariser *Revue des deux mondes* zu leiten. Die erste Ausgabe von *Auf der Höhe* erscheint im Oktober 1881 in Leipzig und präsentierte neben russischen, tschechischen und polnischen Beiträgen auch eine große Anzahl von Texten französischer Literaten, unter anderem Victor Hugo, Frédéric Mistral und Camille Flammarion und Künstler, wie Charles-Camille Saint-Saëns.

Bis zum Zeitpunkt, als die Zeitschrift vier Jahre später endgültig eingestellt wird, sieht sich Masoch als Herausgeber häufig mit herber Kritik konfrontiert. Es werden ihm von Seiten der deutschen Schriftsteller betrügerische Geschäftsmethoden und pro-französische sowie pro-slawische Agitation vorgeworfen. Im September 1885 erscheint die letzte Ausgabe von *Auf der Höhe* – Sacher-Masoch stellt hoch verschuldet und beruflich diffamiert die Produktion ein.

³⁰³ Zitiert nach: Michel 1989, S.255

³⁰⁴ Ibid., S.274

³⁰⁵ Exner 2003, S.89

³⁰⁶ Ibid., S.89f

V.2. Armand Rosenthal³⁰⁷

Die Schuld am Untergang von Sacher-Masochs Zeitschrift kann neben dem Größenwahn und der Unbeugsamkeit des Herausgebers vor allem einem Beteiligten zugewiesen werden: Im Januar 1882 stellt sich ein junger Mann bei Sacher-Masochs *Auf der Höhe* vor und präsentiert sich als französischer Journalist, der nach Nürnberg gekommen ist, um die Malerei Dürers zu studieren. Wanda schreibt dazu in ihrem Tagebuch:

M. Armand vint et nous le trouvâmes extrêmement sympathique. Il était encore jeune, mais déjà très fort, ce qui le faisait paraître plus âgé et lui donnait une certaine lourdeur. Il parlait très simplement et tout ce qu'il disait semblait si bien venir tout droit du cœur qu'on se sentait touché par ses paroles. Il ne parlait pas de lui-même, mais il s'entendait fort bien à laisser tomber, par-ci, par-là, au cours d'un entretien, quelques observations qui le mettaient en lumière ou qui laissaient comprendre ce qu'il ne voulait pas exprimer. (..) En s'en allant, il demanda la permission de revenir. Leopold était enchanté de lui.³⁰⁸

Über die wahre Geschichte von Armand, der als internationaler Betrüger unter mehreren Namen tätig war, gibt es so gut wie ausschließlich Spekulationen. Bernard Michel hält in seinem Werk fest, dass in den Pariser Polizeiarchiven eine detaillierte Beschreibung von Rosenthals Herkunft vorliegt. Er wird 1855 in Paris als Sohn eines deutschen Juden geboren, ist also deutscher Staatsbürger. 1878 nimmt er die französische Staatsbürgerschaft an, flüchtet aber bald nach Deutschland, um einer Gefängnisstrafe wegen Betrugerei zu entkommen.

Die Begegnung mit Sacher-Masoch ist für Rosenthal unerlässlich: er hat die Beziehungen des Schriftstellers in Deutschland sowie seinen Ruhm in Frankreich bitter nötig. Mit der erlogenen Versicherung, die Weiterfinanzierung der Revue aufgrund seiner Kontakte garantieren zu können, macht er sich zu Sacher-Masochs Vertrautem. Bald darauf betrügt er ihn um eine bedeutende Summe Geld, als er ihm verspricht, die französische Botschaft würde als Dank für die pro-französische Ausrichtung der Zeitschrift 400 Abonnements anmelden. Sacher-Masoch ist zu beschäftigt mit der Rettung seiner immer weniger erfolgreichen Revue als dass er die drohende Gefahr, die von Armand ausgeht, bemerken könnte: Im April 1882 ist Rosenthal nicht nur Wandas Geliebter, sondern scheint auch neben Masoch in der Revue als Chefredakteur auf.

³⁰⁷ Nach: Exner 2003 und Michel 1989

³⁰⁸ Zitiert nach: Michel 1989, S.255

Zu seinen Aufgaben gehören die Betreuung und Beschaffung von Fördergeldern, und er beruhigt Sacher-Masoch immer wieder mit dem Versprechen auf zu erhaltende Subventionen aus Paris. Alle Mitarbeiter der Revue finden in dem dynamischen Betrüger Gefallen, außer der Übersetzerin Hulda Meister, die einen seiner Artikel als dreistes Plagiat entlarvt.

Armand Rosenthal ist es auch, der aus dem 25. Schriftstellerjubiläum von Sacher-Masoch ein großes Medienereignis macht. Am 1. Januar 1883 überreichen die Mitarbeiter der Zeitschrift dem Autor eine große Anzahl von Glückwünschen und Würdigungen prominenter Schriftsteller und Intellektueller aus Deutschland. Masoch erhält Telegramme aus ganz Europa, deren Nachrichten ihn feiern und hochleben lassen, unter anderem von Persönlichkeiten wie Victor Hugo, Alphonse Daudet, Guy de Maupassant und Emile Zola. Es wird ihm die Verleihung des Kreuzes der Ehrenlegion der Französischen Republik an seine Person mitgeteilt, zu der er drei Jahre später auch nach Paris reist.

Wenige Tage nach der Jubiläumsfeier werden Armands Betrugereien aufgedeckt, und Sacher-Masoch sieht sich mit enormen Schulden konfrontiert, die Armand auf seine Kosten gemacht hat: Prozesse und Pfändungen stehen ins Haus, und Masoch stellt Wanda ein Ultimatum. Diese entscheidet sich für Armand, und während Sacher-Masoch versucht, in Leipzig seine Revue und seine Ehre zu retten, zieht Wanda mit Armand nach mehreren Zwischenstopps 1886 nach Paris, wo sie einen regelrechten Scheidungskrieg mit Masoch in die Wege leitet. Armand macht unter dem Namen Jacques Saint-Cère³⁰⁹ bei der Tageszeitung *Le Figaro* Karriere, hat jedoch für seinen Geschmack noch nicht genügend Kontakte in der Literaturszene. Mit der Begründung, Sacher-Masoch solle von seinem Ruhm in Frankreich profitieren und den Platz einnehmen, der ihm zustehe, lädt er den Schriftsteller 1886 nach Paris ein.³¹⁰ Auch Wanda kann sich für das Vorhaben begeistern, will sie Masoch doch von der Idee abbringen, ihr nach der Scheidung jegliche Rechte zu verweigern, da die Ehe offiziell „wegen Ehebruchs (..) mit dem Journalisten Robert Armand Rosenthal“³¹¹ aufgelöst worden ist.

³⁰⁹ Spörk 2000, S. 192

³¹⁰ Nach: Exner 2003, S.110

³¹¹ Ibid., S.111

V.3. Die Paris-Reise 1886-1887

Im Dezember 1886 reist Sacher-Masoch nach Paris und bezieht Quartier in der Rue de Madrid. Wenn man Wandas *Lebensbeichte* Glauben schenkt, ist es Armand Rosenthal, der den Aufenthalt des verarmten und hoch verschuldeten Schriftstellers finanziert. So kommt es, dass Masoch eine erstklassige Wohnung in der Rue d'Edimbourg erhält und schon bald Kontakte zu den Größen der Pariser Gesellschaft pflegt. Armand vermittelt ihm Termine mit Verlegern und Zeitschriftenherausgebern, und schon bald tragen seine Bemühungen Früchte: Masoch ist wie neu belebt und schreibt an Hulda Meister in Deutschland: „*Ich war schon ziemlich resigniert in literarischer Beziehung, jetzt weiß ich wieder, was ich wert bin.*“³¹² Nur wenige Tage später publiziert Adrien Marx in *Le Figaro* einen berauschenden Artikel, der die Ankunft Sacher-Masochs in der Landeshauptstadt verkündet. So wie Wanda es ihm versprochen hatte, wird Masoch in der Stadt an der Seine „mit offenen Armen empfangen“, und „ganz Paris kennt ihn“³¹³. Bald pflegt der Autor vielversprechende Kontakte mit Alexandre Dumas,³¹⁴ Alphonse Daudet und Jules Claretie.

Trotzdem kann der „wiederentdeckte“ Autor in Frankreich nicht richtig Fuß fassen. Sacher-Masochs Biograph Carl Felix Schlichtegroll belegt in seiner Bearbeitung der Briefe des Autors, dass der Scheidungskrieg mit Wanda sowie der darauffolgende Abbruch aller Kontakte mit ihr und Armand Masoch sehr zusetzen.³¹⁵ Er erkennt bald, dass es Wanda und Armand nicht so sehr um die Wiederbelebung seines Rufes geht als viel mehr um ihren Plan, aus seinem neu gewonnenen Ansehen Profit zu schlagen. In einem Brief an Masoch schreibt Wanda: „*Die Hauptsache ist, dass du mir hier eine Position machst*“³¹⁶. Lisbeth Exner erklärt den geplatzten Traum einer neuen Karriere in Frankreich außerdem mit Masochs gewollter Distanzierung von der literarischen Szene und seiner offenen Kritik an Emile Zola und den Naturalisten.³¹⁷

Hulda Meister, die ihm in der Zwischenzeit nachgereist ist, bringt im Juni 1887 eine gemeinsame Tochter zur Welt, bevor sie mit Sacher-Masoch im November desselben Jahres wieder zurück nach Deutschland geht.

³¹² Exner 2003, S.111ff

³¹³ Sacher-Masoch 1996, S.261ff

³¹⁴ Michel 1989, S.277

³¹⁵ Exner 2003, S.111

³¹⁶ Sacher-Masoch 1996, S.262

³¹⁷ Exner 2003, S.112

V.4. Der Aufenthalt in Paris 1890³¹⁸

1890 kommt Sacher-Masoch erneut nach Paris, um der Veröffentlichung seines Bandes *Jüdisches Leben in Wort und Bild* beizuwohnen. Das Buch, das gleichzeitig in Deutsch und Französisch erscheint, erklärt die Einzelheiten jüdischen Lebens und jüdischer Traditionen und richtet sich besonders streng gegen die antisemitischen Kritiker des jüdischen Volkes. Im Buch bezeichnet Sacher-Masoch die Strömung des Antisemitismus als einen „Hass des Wilden gegen civilisirte Menschen“³¹⁹.

Im Text werden die Ausdauer der Juden sowie ihre mitmenschlichen und intellektuellen Qualitäten gelobt, und bereits aus der Einleitung des Bandes wird klar ersichtlich, wieso Sacher-Masoch in Frankreich ein Ruf als Vertreter der slawischen Völker sowie der Juden vorausseilte. Ein Großteil der Artikel, die im 19. Jahrhundert über Masoch erscheinen, lassen die Elemente von Erotik, Moral und Religion völlig außer Acht, um sich einzig und allein auf die Darstellung der osteuropäischen Sitten in den Romanen Masochs zu konzentrieren. Verstärkt wird dieser Interpretationsansatz ohne Zweifel durch Sacher-Masochs Selbstpositionierung in der Nähe des jüdischen Volkes. Schon 1886 erklärt er einem Journalisten des *Figaro*:

Dans le peuple juif, j'admire le peuple le plus vieux qui soit sur terre, celui qui a traversé les siècles en enrichissant son intellect de tout les progrès et de toutes les perfections. (..) Il a été l'agent de transmission et de diffusion de toutes les supériorités sociales, conservant, en dépit des exils et des persécutions, une ténacité et une ardeur au travail qui sont le propre de cette race d'élite. (..) En le saluant, (..) je salue l'histoire, la tradition, la gloire, le courage, les lettres, les arts. Et puis je trouve absurde les préjugés du judéophobe qui reproche justement au juif les faiblesses et les âpretés que son intolérance lui a toujours imposées.³²⁰

³¹⁸ Nach: Bang 2003, S.80f

³¹⁹ Ibid., S.80

³²⁰ Zitiert nach: Michel 1989, S.225

VI. Die französische Rezeption

Sacher-Masochs

VI. Die französische Rezeption Sacher-Masochs

Sacher-Masoch macht zu seiner Zeit auf die französische Leserschaft ohne Zweifel einen nachhaltigen Eindruck. Davon zeugen nicht nur Artikel der französischen Presse des 19. Jahrhunderts, die sich mit dem Autor befassen, sondern auch Nachahmer, die als selbstbezeichnete Schüler Sacher-Masochs seine Philosophie in ihren Werken fortsetzen. In Pascal Pias Anthologie *Les Livres de l'enfer*, einer Auflistung der Bücher, die aufgrund ihres Verstoßes gegen die öffentliche Moral über viele Jahrzehnte hinweg in den Archiven der Bibliothèque Nationale de Paris verschlossen waren, finden sich gleich zwei dieser Nachahmer. Pierre Dumarchey wird als Autor des Romans mit dem aussagekräftigen Titel *La comtesse au fouet* genannt. Die Erzählung trägt die Untertitel *Belle et terrible (L'homme-chien)* und *Roman d'une héroïne de Sacher-Masoch*.³²¹ Bei einem anderen Werk mit dem Titel *L'institutrice sadique / "Kid-Castle"* wird als Verfasser „un disciple de Sacher-Masoch“ angegeben.³²²

Solch direkte Verweise auf den galizischen Autor in französischen Werken sind äußerst rar. Die Analyse der französischen Rezeption Sacher-Masochs ist durch den Umstand erschwert, dass der Großteil seiner Romane seit dem beginnenden 20. Jahrhundert nicht mehr in Französisch erschienen ist. Obwohl der Autor in der Zeit von 1870/71 bis ungefähr 1890 in Frankreich große Erfolge feierte, geriet das Werk Sacher-Masochs über die Jahre in Vergessenheit, und dementsprechend schwer zugänglich sind Publikationen aus Periodika des 19. Jahrhunderts, die seine Texte betreffen. Die wenigen Originaldokumente, die zum Thema existieren, sind über mehrere Bibliotheken in Frankreich verstreut.

Die für diese Untersuchung ausgewählten Texte stammen dementsprechend aus verschiedensten, auch digitalen, Quellen und sind weit entfernt vom eventuellen Anspruch auf Vollständigkeit, der für einen umfassenden komparatistischen Zugang zu diesem Thema erforderlich wäre. Der Gesamtbestand der Texte wartet also noch auf eine systematische Erfassung, und nur ein geringer Teil der Dokumente konnte hier tatsächlich berücksichtigt werden.

³²¹ Pia 1998, S.83

³²² Ibid., S.83

VI.1. Übersetzungen

Wanda von Sacher-Masochs *Lebensbeichte* ist im Zusammenhang mit dem Anfang der Rezeption Sacher-Masochs in Frankreich als eine der wichtigsten Quelle anzusehen. Trotz der allgemein ungewissen Authentizität des Werkes sind darin, wie in einem Tagebuch, große Ereignisse im Leben des Autors festgehalten, wodurch erste Übersetzungen seiner Texte ins Französische sowie erste literarische Erfolge in Frankreich mit Genauigkeit zu verfolgen sind. Lisbeth Exner beschreibt in ihrem Werk über Sacher-Masoch den Besuch des französischen Reiseschriftstellers Victor Tissot bei Sacher-Masoch in Bruck an der Mur Anfang 1877 und seine Anspielung auf Masochs Novelle *Marcella, le conte bleu du bonheur*, die 1874 beim Verlag Hachette in Frankreich erschienen war und großes Aufsehen erregt hatte. Die 70er Jahre des 19. Jahrhunderts sind für Sacher-Masoch mit der Zeit des Durchbruchs in Frankreich gleichzusetzen. Dabei spielen einige Verlage und Zeitschriften sowie Sacher-Masochs drei Hauptübersetzerinnen in diesen Jahren eine bedeutende Rolle. Diese Elemente sollen in Folge genauer analysiert werden.

VI.1.1. Verlage

Im Zusammenhang mit der Veröffentlichung von Übersetzungen von Sacher-Masochs Werken in Frankreich sind vor allem drei Verlage hervorzuheben, die wesentlich zur Verbreitung der Ideen des Autors beigetragen haben. Die Informationen über die hier angeführten Werke stammen aus den Quellen, die im Anhang detailliert angeführt sind³²³.

Calmann-Lévy

1877 schlägt Leopold von Sacher-Masoch dem Pariser Verlag Calmann-Lévy sein Werk von 1863, *Le Massacre de Horozani (Le Compte Donski)* zur Publikation vor:

« J'espère que les égards que je prends à chaque occasion pour vous, en vous envoyant toutes mes nouveautés, vous décideront à prendre et à payer aussi ce roman, quoique plus ancien, mais pourtant d'une originalité saisissante. »³²⁴

³²³ Ravy 1996 und Sacher-Masoch 1991

³²⁴ Michel 1989, S.274f

Lisbeth Exner spricht in ihrem Werk über Sacher-Masoch von Übersetzungen der Werke *Die Ideale unserer Zeit*, *Der neue Hiob* und *Die geschiedene Frau* im Verlag Calmann-Lévy ab 1877.³²⁵ Davon kann aufgrund der Liste der Übersetzungen, die in dieser Arbeit verwendet wird (siehe Anhang), jedoch nur der erste Titel nachvollzogen werden. 1877 erscheint der Roman *Die Ideale unserer Zeit* unter dem Titel *Les Prussiens d'aujourd'hui* in Paris.

Zusätzlich geben Christiane und Gilbert Ravy in ihrer Bibliographie der Übersetzungen österreichischer Autoren ins Französische das Werk *Das Vermächtnis Kains* an, das 1876 unter dem Titel *Le Legs de Caïn. Nouveaux récits galiciens* publiziert wird und die Geschichten *La Justice des paysans*, *Le Haydamak*, *La Hasara Raba* und *Le Mariage de W.Kochanski* enthält. Vor der Publikation im Verlag Calmann-Lévy und noch vor ihrer Publikation im deutschen Sprachraum waren diese Novellen in französischer Übersetzung in der Zeitschrift *Revue des deux mondes* erschienen. Als dritte Veröffentlichung folgt 1878 der zweite Teil des Werkes *Le Legs de Caïn*. Der Band enthält die Texte *Un testament*, *Basile Hymen* und *Le Paradis sur le Dniestr* und wird aufgrund großer Nachfrage bereits 1884 neu aufgelegt. 1879 präsentiert der Verlag *L'Ennemi des femmes*, und 1880 (sowie 1888 in einer Neuauflage) erscheint ein Band mit den zwei Geschichten *Le Cabinet noir de Lemberg* und *L'Ilau*. Auguste Lavallé übersetzt 1884 zwei Erzählungen von Leopold von Sacher-Masoch für den Verlag Calmann-Lévy: *Hadaska* und *Juifs et russes. Idylles*.

Während seines Aufenthaltes in Paris 1886/1887 kontaktiert Leopold von Sacher-Masoch die zwei renommierten Pariser Verlage Calmann-Lévy und Hachette, die seine Werke seit den 1870er Jahren regelmäßig publiziert haben. Die Kontaktaufnahme bleibt jedoch ohne Erfolg. Vor seiner Abreise im November 1887 schreibt Sacher-Masoch an Calmann-Lévy:

Depuis mon arrivée à Paris, j'ai été deux fois vous voir; la première fois, j'ai vu monsieur votre fils et la seconde, je vous ai manqué. Je viens aujourd'hui vous prier de m'envoyer quelques exemplaires des volumes de moi qui ont paru chez vous pour pouvoir les donner à des amis littéraires.³²⁶

³²⁵ Exner 2003, S.112

³²⁶ Brief aus den Archiven Calmann-Lévy, zitiert nach: Michel 1989, S.279

Hachette

Der Verlag Hachette wird 1826 von Louis Hachette in Paris gegründet, als dieser die ehemalige Buchhandlung Brédif in der Nähe der Universität Sorbonne übernimmt. Als sein Plan, Professor an der Universität zu werden, scheitert, wechselt er nach dem Motto *sic quoque docebo* („So unterrichte ich dennoch“) ins Buchgeschäft. Seine Erfolgsgeschichte startet Louis Hachette mit Büchern für den Schulgebrauch; 1863 erscheint die erste Ausgabe des heute unumgänglichen Hachette Wörterbuches. Ab 1850, passend zur Entwicklung des Eisenbahnnetzes, macht sich Louis Hachette mit Reiseliteratur an Bahnhofskiosken sowie mit Reiseführern einen Namen. Zum Zeitpunkt seines Todes 1864 ist Hachette das führende Verlagshaus in der Welt des Buchmarktes. 1993 kauft Hachette 70 % der Anteile an seinem ehemaligen Konkurrenzverlag Calmann-Lévy.

Als erste Übersetzung eines Werkes von Sacher-Masoch bringt der Pariser Verlag Hachette 1874 die zuvor in der *Revue des deux mondes* erschienenen Novellen *Don Juan de Kolomea*, *Frinko Balaban*, *Clair de Lune* und *Marcella* sowie die Erzählung *L'errant* im Band *Le Legs de Cain. Contes galiciens*. heraus. Nachdem der Konkurrenzverlag Calmann-Lévy, unter Anderem aufgrund der Interventionen von Masochs Übersetzerin Thérèse Bentzon, Sacher-Masochs Titel *Der neue Hiob* ablehnt, publiziert Hachette 1879 *Le Nouveau Job. Le Laid* in der Übersetzung von Noémi Mangé. Im gleichen Jahr erscheint der Titel *A Kolomea. Contes juifs et Petits Russiens*. Darauf folgen 1880 die Sammlung *Entre deux Fenêtres. Servatien et Pancrace. Le Castellan*. und 1886 *Sacha et Saschka. La Mère de Dieu*, beide Werke in der Übersetzung von Anne-Catherine Strebing. 1889 erscheint bei Hachette *La Pêcheuse d'âmes* in der Übersetzung von L.-C. Colomb.

Carrington

Ein weiterer Verlag bemüht sich nach dem Tod Sacher-Masochs um die Publikation seiner Werke. Im Jahr 1907 erscheinen beim Verlag Carrington in Paris die beiden Novellensammlungen *L'Amour cruel à travers les âges. La Pantoufle de Sapho et autres contes*. und *L'Amour cruel à travers les âges. La Czarine noire et autres contes*. Ein Jahr darauf publiziert Carrington den Titel *La Jalousie d'une impératrice*. In allen drei Bänden lautet der Name des Übersetzers D. Dolores – eines der Pseudonyme von Sacher-Masochs Exfrau Wanda.

VI.1.2. Periodika

Für die Verbreitung von Sacher-Masochs Werken in französischer Übersetzung sind zur Lebenszeit des Autors vor allem drei Zeitungen bedeutend.

Revue des deux mondes

Die *Revue des deux mondes* wird 1829 von François Buloz gegründet; sie existiert bis heute. Im 19. Jahrhundert ist die Zeitschrift eine der großen literarischen Periodika und publiziert Texte von namhaften französischen Autoren, darunter Chateaubriand, Sainte-Beuve und Musset. Die Revue sieht sich selbst als humanistisches Vermittlungsinstrument und Mittel zur Kommunikation zwischen der europäischen Literaturszene und Autoren aus der ganzen Welt, wobei die Erkenntnisse und Erfahrungen einer Reise, sei sie physischer Art oder durch die Lektüre ausländischer Literatur als Reise im Kopf inszeniert, als Basis des Wissens deklariert werden.³²⁷

Von 1872 bis 1888 veröffentlicht die Zeitschrift insgesamt elf Novellen von Leopold von Sacher-Masoch in französischer Übersetzung (1872: *Don Juan de Kolomea* – publiziert am 1. Oktober, *Frinko Balaban* - publiziert am 15. November, 1873: *La Barina Olga. Récit de la Petite-Russie* - publiziert am 15. August, 1874: *La Justice des paysans* - publiziert am 15. August, *Le Haydamak* - publiziert am 15. September, *Le Faust polonais* - publiziert am 1. November, 1875: *Le Mariage de Valerien Kochanski* - publiziert am 15. Mai, *La Hasara Raba* - publiziert am 15. September, 1877 : *Récits galiciens* - publiziert am 15. Januar und am 1. Februar, 1886: *Mon tailleur Abrahamek* - publiziert am 22. Mai, 1888: *Le Fou de Firleiouwka* - publiziert am 15. Juli).

Für Sacher-Masoch ist der Kontakt zur *Revue des deux mondes* eine höchst erfreuliche Wendung zu einer Zeit, als seine Karriere in Österreich an einem Tiefpunkt angelangt ist. Von der Übersetzung seiner Novelle *Don Juan de Kolomea* und ihrer Erscheinung in der Revue 1872 verspricht sich der Autor einen Anstieg in Ansehen und Lebensqualität. In Wanda von Sacher-Masochs Lebensbeichte kann man dazu lesen:

³²⁷ Nach: <http://www.revuedesdeuxmondes.fr>

Kurz nach unserer „Vermählung“ erschien in der *Revue des deux mondes* eine Novelle von Sacher-Masoch. Er war darüber vor Freude halb närrisch. Ich kannte damals die berühmte Zeitschrift nicht einmal dem Namen nach; Leopold erklärte mir ihre Bedeutung, und daß es der höchste Ehrgeiz aller französischen Schriftsteller sei, darin zu erscheinen; daß man in Frankreich auf ihn aufmerksam geworden, ihn zu übersetzen anfangte und noch dazu in der größten *Revue* der Welt, das war die schönste Genugtuung, die er während seiner ganzen literarischen Laufbahn erfahren.³²⁸

Masoch sieht die Veröffentlichung seiner Erzählung in der angesehenen Zeitschrift als persönliche Auszeichnung an:

Die Pariser *Revue des deux mondes*, das erste Literaturblatt Europas, veröffentlicht soeben mein „Vermächtnis Kains“ in trefflicher französischer Übersetzung. Es ist dies eine Auszeichnung die noch keine deutschen Erzähler und überhaupt außer mir, von nicht französischen Autoren, nur noch Boz Di(c)kens und Iwan Turgenjew zu Theil geworden ist.³²⁹

Trotz seines erhöhten Bekanntheitsgrades im Ausland hat Sacher-Masoch jedoch weiterhin Geldsorgen, was auch damit verbunden ist, dass er von der *Revue des deux mondes* keinerlei Entschädigung für die Werke erhält, die er zur Übersetzung zur Verfügung stellt.³³⁰ Nichtsdestotrotz bittet Buloz den Autor um weitere Zusammenarbeit. Lisbeth Exner schreibt hierzu:

Aufgrund des großen Erfolgs forderte der Publizist François Buloz Sacher-Masoch auf, weitere Arbeiten noch vor Erscheinen der deutschen Originaltexte in seiner „*Revue des deux mondes*“ zu publizieren. 1874 und 1875 erschienen mit *La justice des paysans*, *Le Haydamak* und *La Hasara Raba* drei Novellen aus *Das Vermächtnis Kains. Zweiter Theil. Das Eigenthum* sowie eine nicht zu diesem Komplex zählende Erzählung.³³¹

Einige Novellen des Zyklus *Das Vermächtnis Kains. Zweiter Theil. Das Eigenthum*. wurden also zuerst in französischer Fassung publiziert, bevor das deutsche Werk 1877 bei Georg Froben in Bern erschien.³³²

³²⁸ Sacher-Masoch 1996, S.44

³²⁹ Zitiert nach Exner 2003, S.85

³³⁰ Sacher-Masoch 1996, S. 65

³³¹ Exner 2003, S.86

³³² Ibid., S.89

Revue Bleue

Die Wochenzeitung *Revue Bleue*, auch bekannt unter dem Titel *Revue politique et littéraire*, wurde 1863 gegründet und existierte nach mehreren Namenswechseln bis 1939. Von 1885 bis 1890 erscheinen in der Zeitschrift insgesamt sechs Erzählungen Sacher-Masochs (*Schma Israel!* – publiziert am 7. November 1885, *R. Wagner et E. Zola* - publiziert am 30. April 1887, *Résurrection. Récit galicien* - publiziert am 16. Juli 1887, *Le Premier Nihiliste: Tschoglokoﬀ* - publiziert am 30. Juli 1887, *La Petite Colporteuse. Récit du ghetto hollandais* - publiziert am 17. September 1887, *Nazariouschka. Histoire russe* - publiziert am 19. November 1887). 1887 beschließt Eugène Yung, der Herausgeber der *Revue bleue*, zusätzlich Masochs berühmt-berüchtigte biographische Essays *Choses vécues* in neun Teilen zu publizieren. (1888: Februar, März, April und August, 1889: 9. März, 20. April, 31. August, 5. Oktober, 1890: 31. Mai). Sacher-Masoch beschreibt dies als einen Freundschaftsakt zwischen Verleger und Autor:

C'est à l'instigation de M. Eugène Yung, fondateur et directeur de cette revue et mon ami, que j'ai recueilli, sous ce titre « Choses vécues », les scènes de ma vie que je vais offrir aux lecteurs de la *Revue bleue*.³³³

Bernard Michel spricht in seinem Werk über Sacher-Masoch weiters von einer Stellungnahme des Autors in der *Revue* zu Theorie und Autoren des französischen Naturalismus: „*Dans la Revue bleue en 1888, Sacher-Masoch prit ses distances avec le naturalisme.*“³³⁴ Dieser Artikel konnte jedoch nicht eingesehen werden.

Le Gaulois

Die Zeitschrift *Le Gaulois* wird 1868 von Henry de Pène gegründet und wächst schnell zu einer der beliebtesten literarischen und politischen Revuen ihrer Zeit heran. Nach einigen Imagewechseln, die auch das generelle politische und soziale Konzept des Blattes immer wieder verändern, wird die Zeitschrift 1929 Teil der *Revue Figaro* eingegliedert, an die sie sich über die Jahre in Stil und Philosophie bereits großteils angenähert hat.

³³³ Zitiert nach: Michel 1989, S.279

³³⁴ Michel 1989, S.277

1887 veröffentlicht die Zeitschrift Leopold von Sacher-Masochs autobiographische Skizzen *Souvenirs* in elf Teilen (publiziert am 16. August, 24. August, 25. August, 28. August, 30. August, 31. August, 4. September, 6. September, 18. September, 22. September und 9. Oktober), was ab 1888 die *Revue Bleue* zur Publikation der *Choses vécues* veranlasst.³³⁵

Obwohl Michel in diesem Zusammenhang von einer schlechten Präsentation der Masochschen *Souvenirs* berichtet, die „weder dem Autor noch dem Leser Respekt zukommen ließ“³³⁶, zählt die Veröffentlichung seiner *Souvenirs* für Sacher-Masoch zu den größten Erfolgen, die er während seines Frankreichaufenthaltes bei der französischen Presse erzielen konnte.



Abb.8: *Le Gaulois*

VI.1.3. ÜbersetzerInnen

Über die Übersetzungen von Sacher-Masochs Werken zu seiner Lebenszeit wissen wir mehr als für die Zeit zu erwarten wäre. Dies ist nicht nur der regen Korrespondenz des Autors mit seinen Übersetzerinnen, sondern auch der *Lebensbeichte* seiner Exfrau Wanda zu verdanken, die detaillierte Beschreibungen der Glücksmomente enthält, in denen Masoch die Information über eine neue Übersetzung eines seiner Werke ins Französische bekommt. Wanda von Sacher-Masoch fertigt selbst Übersetzungen von einigen Werken ihres Mannes an, von denen 1907, nach seinem Tod, beim Verlag Carrington zwei Novellensammlungen und eine Erzählung erscheinen, als deren Übersetzer Wandas Pseudonym D. Dolores angegeben wird.

Thérèse Bentzon

Der erste Kontakt von Leopold von Sacher-Masoch mit der Übersetzerin Thérèse Bentzon, die für die Pariser Zeitschrift *Revue des deux mondes* die ersten französischen Fassungen seiner Werke anfertigt und die für seinen Erfolg in Frankreich zum Großteil verantwortlich ist, ist in Wanda von Sacher-Masochs *Lebensbeichte* für das Jahr 1872 festgehalten:

³³⁵ Exner 2003, S.112

³³⁶ Michel 1989, S.280

Kurz nach unserer „Vermählung“ erschien in der *Revue des deux mondes* eine Novelle von Sacher-Masoch (..) Die Übersetzerin war eine Frau Therese Bentzon.³³⁷

Bereits bei der Benachrichtigung über die Übersetzung seines Werkes ins Französische hat Sacher-Masoch berechtigte Zweifel an der korrekten Verhaltensweise seiner Übersetzerin und findet es „seltsam“, dass er „nicht von Paris aus davon unterrichtet und um seine Autorisation gebeten“³³⁸ wurde. Im Jänner 1874 leidet Masoch wieder einmal unter Geldnot, und bei einem Gespräch mit dem Verleger der *Revue des deux mondes* stellt sich heraus, dass Thérèse Bentzon ihn monatelang um sein Honorar betrogen hat:

Wir hatten gehofft, Madame Therese Bentzon, die mit erstaunlichem Eifer fortfuhr, die besten Novellen Sacher-Masochs für die *Revue des deux mondes* zu übersetzen, würde sich endlich entschließen, dem Autor irgendeinen bescheidenen Anteil an dem Honorar, das sie erhielt, zukommen zu lassen. Sie tat es nicht, und da Leopold endlich anfang die Geduld zu verlieren und ihr einen zarten Wink gab, hatte sie die Kühnheit, zu antworten, Buloz zahle an junge Schriftsteller keine Honorare, diese fänden sich durch die *Auszeichnung*, in der ersten Revue der Welt mitzuarbeiten, reichlich entschädigt. Das schien uns damals schon nicht sehr wahrscheinlich und stellte sich später, als Sacher-Masoch direkt mit Buloz verhandelte, als eine freche Lüge heraus. Als Entschädigung für das Honorar sandte Madame Bentzon an Leopold ihr Bild.³³⁹

Thérèse Bentzon ist es auch, die 1875 die erste französische Studie über Sacher-Masoch in der *Revue des deux mondes* veröffentlicht³⁴⁰, in dem sie dem Autor stilistische Mängel und fehlendes Taktgefühl vorwirft. Überzeugt von der Minderwertigkeit der Masochschen Texte schreckt sie nicht davor zurück, den großen Pariser Verlagen von Sacher-Masochs Werken abzuraten.³⁴¹ Bernard Michel schreibt dazu:

Thérèse Bentzon que Leopold appelait « sa très aimable chargée d'affaires » ne cessa de torpiller ces tentatives. Elle déconseilla *Le Nouveau Job*, qu'elle avait aussi fait refuser par Calmann-Lévy : « Un livre très froid, décousu et mal composé. » Surtout, que l'auteur n'écrive rien directement dans « son français qu'il croit très joli du reste. Peut-être ferez-vous bien d'insinuer poliment que si le français de ses livres est celui de ses lettres, vous trouverez l'allemand plus facile à comprendre ». ³⁴²

³³⁷ Sacher-Masoch 1996, S.44

³³⁸ Ibid., S.44

³³⁹ Ibid., S.65

³⁴⁰ Auf den Artikel von Thérèse Bentzon wird im Punkt VI.2. genauer eingegangen.

³⁴¹ Exner 2003, S.86

³⁴² Michel 1989, S.275

Obwohl Thérèse Bentzon als wichtigste Übersetzerin des Autors gilt, wird aus ihren Briefen an verschiedene Verleger und Zeitschriften ihr großer Eifer ersichtlich, die Erscheinung der Werke Sacher-Masochs in Frankreich zu verhindern:

Sacher-Masoch vous parle à la fin de sa lettre d'un grand roman en deux volumes qui se recommande par des scènes « d'une vive sensualité ». Je vous engage à vous en méfier car s'il avoue que c'est vif, ce doit être révoltant. Il n'a ni tact, ni mesure.

Croyez-moi, alléchez-le en parlant de *prix*, tout en vous réservant de refuser le manuscrit s'il ne vous convient pas. Il n'y a que l'argent qui suscite en lui l'inspiration.

L'homme est un vrai forban à sa manière, quoique plein de talent.³⁴³

Von den selbstständig erschienenen Werken Sacher-Masochs in Frankreich ist Thérèse Bentzon unter Anderem für *Le Legs de Cain* als Übersetzerin verantwortlich. Der Verlag Hachette veröffentlicht 1874 den ersten Teil der Erzählungen (*L'errant, Don Juan de Kolomea, Frinko Balaban, Clair de Lune, Marcella*); der zweite Teil (*La Justice des paysans, Le Haydamak, La Hasara Raba, Le Mariage de W.Kochanski*) erscheint 1876 bei Calmann-Lévy.

Catherine Strebing

So wie der Verkehr der Familie Sacher-Masoch mit Thérèse Bentzon ist auch der erste Kontakt mit Sacher-Masochs zweitwichtigster Übersetzerin Catherine Strebing mit großer Genauigkeit in der tagebuchartigen *Lebensbeichte* Wandas festgehalten:

In diesem Winter schrieb ein junges Mädchen aus Genf, Fräulein Kathrin Strebing, und bat Leopold, ihr zu erlauben, seine Novellen übersetzen zu dürfen. Sie sagte, sie sei die Tochter eines Pastors in Morges, wohne aber in Genf, wo sie Rochefort auf die Novellen Sacher-Masochs aufmerksam gemacht habe. Sie habe in der *Revue des deux mondes* alles gelesen, was Frau Bentzon übersetzt, und würde gern unter denselben Bedingungen und für dasselbe Blatt übersetzen, was sie, dank ihrer Beziehungen zu Rochefort, leicht könne. (..) Leopold nahm das Anerbieten an und nannte als Bedingung die Hälfte des Honorars. Gleichzeitig sandte er ihr eine Novelle ein. Nicht lange nachher erschien diese wirklich in der *Revue des deux mondes* und als die Hälfte des Honorars erhielt er von Fräulein Strebing mehr als er in Deutschland oder Österreich für ein Original bekam.³⁴⁴

³⁴³ Michel 1989, S.275

³⁴⁴ <http://www.zeno.org/Kulturgeschichte/M/Sacher-Masoch,+Wanda+von/Meine+Lebensbeichte>

Catherine Strebinger, in der *Lebensbeichte* Kathrin genannt, begleitet das Leben von Wanda und Leopold über einen großen Teil der autobiographischen Skizze hinweg. Lisbeth Exner spricht in ihrem Portrait des Autors sogar von einer Freundschaft zwischen den beiden Frauen in Sacher-Masochs Leben:

Leopold von Sacher-Masoch sah in Catherine Strebinger eine fähige Übersetzerin; da aber praktizierte Emanzipation nicht in sein Liebeskonzept passte, interessierte er sich nur wenig für die Besucherin. Wanda von Sacher-Masoch hingegen fand in der jungen Frau eine Freundin: Die Spaziergänge, Treffen und Ausflüge bedeuteten eine willkommene Abwechslung vom schwierigen und eintönigen Familienleben.³⁴⁵

Catherine Strebinger hält sich von Juni 1878 bis August 1879 in Graz auf, wo sie, für ihre zahlreichen Liebesaffären bekannt, durch Sacher-Masoch in die höhere Gesellschaft eingeführt wird.³⁴⁶ Während Sacher-Masochs Aufenthalt in Paris 1886/1887 macht sie ihn ihrerseits mit namhaften Persönlichkeiten in der französischen Hauptstadt bekannt. Bernard Michel gibt in seinem Werk über Sacher-Masoch an:

Henri Rochefort qu'il avait connu par Catherine Strebinger le mena dans le monde, lui fit connaître le général Boulanger, étoile montante de la politique. Crémieux, le fils du ministre, l'invita à un bal.³⁴⁷

Von den selbstständig erschienenen Werken Sacher-Masochs übersetzt Catherine Strebinger unter anderem *A Kolomea. Contes juifs et Petits Russiens* (1879), *Entre deux Fenêtres. Servatien et Pancrace. Le Castellan* (1880) und *Sacha et Saschka. La Mère de Dieu* (1886) für den Verlag Hachette ins Französische. 1881 erscheint im Verlag E. Dentu in Paris ihre Übersetzung von *La Femme séparée* unter dem Namen A-C. Strebinger, und 1886 übersetzt sie unter dem Pseudonym K. Toursky-Strebinger den Text *Nouvelles slaves* für den Verlag Louis Westhauser in Paris.

Hulda Meister

Hulda Meister ist ab 1882 als Übersetzerin für Sacher-Masochs Zeitschrift „Auf der Höhe“ tätig. In Wandas *Lebensbeichte* wird sie nur an wenigen Stellen erwähnt. Zum ersten Kontakt mit der späteren Partnerin Sacher-Masochs ist bei Wanda notiert:

³⁴⁵ Exner 2003, S.94

³⁴⁶ Ibid., S.94

³⁴⁷ Michel 1989, S.277

Unter den vielen Angeboten, die wir für die Redaktion erhielten, befand sich ein Offert von einem Fräulein Hulda Meister aus Pasewalk. Sie bot sich als Übersetzerin an und zwar für mehrere Sprachen. Wir machten einen Versuch mit ihr, und da dieser gelang, wurde sie engagiert. Sie war ein kleines, bereits stark verblühtes, aber wie es schien, noch recht anspruchsvolles Geschöpf. Ihre zimperlichen Manieren, ihr vornehm seinsollendes Getue, ihre aufdringliche Koketterie reizte zur Ungeduld. Aber sie war als Übersetzerin sehr zu gebrauchen, und das war die Hauptsache.³⁴⁸

1882 ist Hulda Meister neben ihrer Tätigkeit als Übersetzerin damit beauftragt, die Kinder von Leopold und Wanda zu hüten. Als Wanda meint, in ihr eine Rivalin und die Maitresse ihres Mannes zu erkennen, peitscht sie Hulda Meister „so stark und so lange“ als ihre „Kräfte reichen“³⁴⁹. Hulda Meister verlässt daraufhin das Haus Sacher-Masochs, arbeitet jedoch bis zur endgültigen Einstellung der Revue *Auf der Höhe* 1885 als Übersetzerin für das Blatt. Wann die Liaison zwischen Sacher-Masoch und Hulda Meister wirklich beginnt, ist unklar. Fest steht, dass er schlussendlich mit ihr sein Lebensende in Lindheim verbringt, wo er in einem kleinen Schlösschen sein lange gesuchtes „Asyl“³⁵⁰ gefunden zu haben scheint.

³⁴⁸ <http://www.zeno.org/Kulturgeschichte/M/Sacher-Masoch,+Wanda+von/Meine+Lebensbeichte>

³⁴⁹ Ibid.

³⁵⁰ Ibid.

VI.2. Sacher-Masoch in Zeitungen und Zeitschriften des 19. Jahrhunderts

(..) er versteht zu schaffen und zu componiren
und er hat jene Gabe ohne welche alle andern nichts sind,
alle seine Gestalten leben zu machen.

Amédée Achard über Sacher-Masoch, 1874

Zur Analyse der Darstellung von Sacher-Masoch und seinem Werk in den Zeitungen und Zeitschriften seiner Zeit sollen hier drei Artikel dienen. Zur besseren Veranschaulichung wurden drei Texte ausgewählt, die das Spektrum vom Beginn von Sacher-Masochs Erfolg in Frankreich bis zu seiner Frankreichreise 1886 zeichnen. Wanda von Sacher-Masoch spricht in ihrer *Lebensbeichte* von der Erscheinung eines Artikels über Sacher-Masoch in *Le Figaro* um 1873, jedoch lassen sich dessen Spuren heute nicht mehr nachzeichnen:

Der „Figaro“ kam mir zu Hilfe, die Cholerafurcht fast eine Woche lang zu verscheuchen. Das Blatt brachte einen großen Artikel, der über eine Begegnung des deutschen Kaisers mit Sacher-Masoch in der Ausstellungsrotunde berichtete. Leopold galt damals für einen großen Deutschenhasser, und darauf baute der Pariser Journalist seinen Artikel. Die Begegnung war lang und breit und mit so vielen Details erzählt, dass nur wenige eine Täuschung vermutet haben können. (...) es war (..) jedes Wort in diesem Artikel Erfindung, was uns jedoch nicht verhinderte, die Kühnheit, Geschicklichkeit und Verlogenheit des französischen Reporters zu bewundern und darüber zu lachen.³⁵¹

Eine der wichtigsten Personen für die Vermittlung des Werkes Sacher-Masochs in den siebziger Jahren des 19. Jahrhunderts in Frankreich ist ohne Zweifel Juliette Adam. Die Pariserin lernt den Autor über die Zusammenarbeit für seine Revue *Auf der Höhe* kennen. Michel bemerkt dazu, dass sich Juliette Adam durch die Lobrede auf ihren Liebhaber, den Politiker Léon Gambetta, in Masochs Revue geschmeichelt fühlte. Als sie 1879 mit der Hilfe von Calmann-Lévy ihre eigene Zeitschrift, die *Nouvelle Revue*, gründet, besteht sie auf die Veröffentlichung zweier Novellen Sacher-Masochs, *La Hasara Raba* und *L’Ilau*.³⁵² Nach einem Aufenthalt in Sankt Petersburg nimmt sie sogar die Gelegenheit wahr, über Leipzig zurückzureisen, um den Autor persönlich zu treffen. Dieses Treffen ist ebenfalls in Wandas *Lebensbeichte* festgehalten:

³⁵¹ Sacher-Masoch 1996, S.49

³⁵² Michel 1989, S.276

Madame Adam, die Herausgeberin der *Nouvelle Revue* und die Freundin Gambettas, hatte uns ihren Besuch von Petersburg aus, wo sie in politischer Mission weilte, angezeigt.³⁵³

Juliette Adam ist es auch, die Leopold von Sacher-Masoch 1883 die freudige Nachricht vom Erhalt des Ehrenkreuzes der französischen Legion überbringt: „*Madame Adam schrieb mir, dass sie das Kreuz der Ehrenlegion für meinen Mann erhalten habe.*“³⁵⁴

Es stellt sich bei der Bearbeitung von Presseartikeln der Zeit über Sacher-Masoch die Frage, wie es in den Jahren zwischen 1875 und 1887 zu einer solchen Hysterie um die Person des Autors kommen konnte, da die Werke Masochs in Frankreich im Allgemeinen nicht als herausragend angesehen wurden. Bernard Michel stellt dies fest und wirft die berechnete Frage auf: „(..) *la vision qu’avaient les Français de l’oeuvre de Sacher-Masoch restait très partielle. Qu’admiraient-ils en lui?*“³⁵⁵ Als Antwort schlägt Michel einerseits Sacher-Masochs Abneigung gegen die deutsche Politik und die Deutschen an sich, die sich in ihrem materialistischen Denken zu weit von ihren Idealen entfernt hätten, und andererseits die eigentümliche Einbettung des Autors in die Kultur seines Landes und die daraus resultierende nie dagewesene Thematik vor³⁵⁶, und verweist damit direkt auf den Artikel von Thérèse Bentzon, die das exotische Element im Werk des „romancier galicien“ hervorhebt. Zunächst soll jedoch der Text von Amédée Achard in Betrachtung gezogen werden, der ein Jahr vor Bentzons Kritik erscheint.

Amédée Achard: « Sacher-Masoch : Le Legs de Cain »

Bernard Michel erklärt die Faszination der französischen Kritiker für das Werk Sacher-Masochs mit der Erfahrung einer *bis dahin unbekannten Welt der europäischen Literaturlandschaft*:

Les domaines nobles, l’affrontement entre les seigneurs propriétaires fonciers et les paysans, prêts à passer de la soumission à la révolte (..). Un monde inconnu jusque-là entrainé dans le paysage littéraire européen.³⁵⁷

³⁵³ <http://www.zeno.org/Kulturgeschichte/M/Sacher-Masoch,+Wanda+von/Meine+Lebensbeichte>

³⁵⁴ <http://www.zeno.org/Kulturgeschichte/M/Sacher-Masoch,+Wanda+von/Meine+Lebensbeichte>

³⁵⁵ Michel 1989, S.275

³⁵⁶ Ibid., S.275

³⁵⁷ Ibid., S.275

Von dieser Faszination bleibt auch Amédée Achard nicht verschont. Sein Artikel „Sacher-Masoch: Le Legs de Cain“ erscheint im Pariser *Journal des Débats* im September 1874. Achard spricht in seinem Artikel ebenfalls von einem „in seiner Art Neuen“³⁵⁸ Stil des Erzählens, und er spricht den „fremden“ Romanen Sacher-Masochs die Eigenschaft zu, mit seinen Lesern „in unentdeckte Länder zu reisen“³⁵⁹. Der Text präsentiert zunächst die Kriterien, die ein Schriftsteller vorweisen muss, um als *Romancier* zu gelten:

Es ist eben der Roman mit dem man in das Herz (..) einer Nation eindringt. Er macht uns mit den Sitten, Gewohnheiten, dem Geschmack, der Richtung derselben bekannt, mit ihrer Vorliebe für gewisse Dinge, ihren Schwächen, Eitelkeiten, ihren tiefen Instinkten und ihren vorübergehenden Leidenschaften. Die öffentlichen Einrichtungen mögen den Platz andeuten, den ein Volk auf der Stufenleiter der Civilisation einnimmt und den Schlüssel zu seinem Temperamente geben. (..) Der Roman erklärt den intimen Charakter und entschleierte den eigentlichen Sinn dieser Schwankungen.³⁶⁰

Wenn man also davon ausgeht, dass ein Roman den Leser in eine andere Welt entführen muss, um ihm aus nächster Nähe die Eigenheiten einer unbekannten Kultur näher zu bringen, so hat Sacher-Masoch eindeutig den Stil eines *Romanciers*. Dies bestätigt auch Achard:

Herr Sacher-Masoch hat alle jene Eigenschaften, welche den *Romancier* ausmachen; ich sage nicht, dass er sie alle in demselben Maße hat, aber er versteht zu schaffen und zu componiren und er hat jene Gabe ohne welche alle andern nichts sind, alle seine Gestalten leben zu machen. Durch ihn wird man in jenem Genusse, nach dem die Gourmands der Literatur lüstern sind, (..) niemals getäuscht.³⁶¹

Achards Artikel gibt in Folge den Inhalt der einzelnen Erzählungen des Bandes *Das Vermächtnis Kains* wieder, und passend zur zu Beginn der Arbeit etablierten Erotik Sacher-Masochs findet sich auch in der ersten französischen Rezeption eine Bemerkung zu Masochs Naturmotiv sowie eine gewisse Faszination von Achards Seite für die exotischen Elemente im Werk des Autors, hier vor allem in den detaillierten Beschreibungen der fremden Kleider, Landschaften und Sprichwörter im Artikel.

³⁵⁸ Farin 1987, S.57

³⁵⁹ Ibid., S.59

³⁶⁰ Ibid., S.59

³⁶¹ Ibid., S.59f

So beschreibt Achard beispielsweise eine Szene aus dem Text *Don Juan von Kolomea*, in der der Erzähler auf ein Bauernmädchen trifft, deren pure Sinnlichkeit von ihrer Natürlichkeit ausgeht und ihn in ihren Bann schlägt. In Bezug auf diese Darstellung von verführerischer Einfachheit beschreibt der Kritiker auch die Novelle *Der Capitulant* als in Motiven und Handlung mit den französischen Romanen des 18. Jahrhunderts vergleichbar, jedoch meint er im ähnlichen Stoff eine „neue Wirkung“³⁶² wahrzunehmen.

Gleichzeitig erklärt sich Achard die sinnliche Wirkung des Bauernmädchens aus dem völligen Fehlen von Idealen und Moral in den Frauen der armen Arbeiterschicht am Land. Auch das eigentümliche Frauenbild Sacher-Masochs findet also in der Rezension Achards Anklang. Hinsichtlich der Figur der Katharina in der Novelle *Frinko Balaban* meint der Kritiker:

In der Katharina des Frinko Balaban, welche von dem Bauern, der sie vergöttert, zu dem adeligen Herrn, der nach ihr lüstern ist, emporsteigt, hat Herr Sacher-Masoch ein lebendiges Wesen geschaffen, das wohl getroffen scheint, so wahr ist es in seiner naiven Wildheit und der Offenheit seiner Gelüste. (..) Wenn die Frauen Ursache haben, durch die Reize und das Verführerische, das ihnen der galizische Erzähler leiht, geschmeichelt zu sein, (..) so nimmt er in moralischer Beziehung Alles wieder zurück. Mit welchen Anklagen überhäuft er sie (..).³⁶³

Achard erkennt jedoch Sacher-Masochs Intention, aus der zerstörerischen Frau trotz Allem das Opfer zu machen, wie zu Beginn der Arbeit in Hinblick auf die Romane *Venus im Pelz* und *Die geschiedene Frau* festgestellt wurde. Achard:

Eine Art von Nachsicht ist ihm indeß nicht fremd; wenn er zu Genüge gesagt hat, was sie sind und welche Perfidien von ihren Lippen fließen, möchte er, durch die Meinung, daß sie nicht zurechnungsfähig sind, milder gestimmt, gerne ausrufen, indem er sich an die Männer wendet: Verzeiht Ihnen, meine Brüder, denn sie wissen nicht was sie thun!³⁶⁴

Achards Beschreibung der Bäuerin in der Novelle *Marzella*, deren Schönheit „Achtung einflößt“³⁶⁵, ruft weitere Assoziationen mit der Figur der Anna aus der *Geschiedenen Frau* hervor, die ihre Hartherzigkeit damit erklärt, dass seit Jahren jeder Mann ihrer Schönheit erliegt.

³⁶² Farin 1987, S.62

³⁶³ Ibid., S.62ff

³⁶⁴ Ibid., S.63

³⁶⁵ Ibid., S.64

Thérèse Bentzon: « Un romancier galicien : Sacher-Masoch »

Der bereits erwähnte Artikel von Sacher-Masochs erster und wichtigster Übersetzerin erscheint am 15. Dezember 1875 in der *Revue des deux mondes* in Paris. Der Text, der Sacher-Masoch in vielen Punkten kritisiert, gilt als erste französische Studie über den Autor selbst. Tatsächlich spricht aber auch Amédée Achard ein Jahr zuvor bereits von Sacher-Masoch als einem Autor mit der exotischen Gabe, die Leser seiner Texte auf wahrhaftige Reisen zu schicken. Im Vergleich mit dem bewundernden Artikel Achards ist Bentzons Text eine handfeste Kritik. Lisbeth Exner hält dazu fest, dass Bentzon „bei aller Sympathie für die Darstellung der exotischen Welt Galiziens“ Sacher-Masoch trotzdem erhebliche „stilistische Mängel“ vorwirft.³⁶⁶ Diese Aussage verkörpert die Essenz des Artikels, der den Autor zugleich als Exot verehrt und als mittelmäßigen Schriftsteller verachtet. Aufgrund des Urteils, das sich Thérèse Bentzon über die Jahre von Masochs Werk gemacht hat, versucht sie um jeden Preis weitere Veröffentlichungen seiner Werke in Frankreich zu verhindern und rät, wie bereits angedeutet, den großen Pariser Verlagen von der Zusammenarbeit mit dem „Freibeuter“³⁶⁷ ab.

Thérèse Bentzons Artikel ist in drei Teile unterteilt. In der Einleitung präsentiert sie Sacher-Masoch als Entdeckung und weist darauf hin, dass das französische Publikum, „sobald Übersetzungen ihm erlauben, sein ungezähmtes Genie zu würdigen“³⁶⁸, vom galizischen Autor begeistert ist. Auch auf Sacher-Masochs Faible für die Franzosen allgemein und die französischen Kritiker speziell geht Bentzon ein und zitiert den Autor:

Un critique parisien (..) est un critique européen, tandis que les critiques allemands ne sont jamais que des critiques de Berlin ou de Vienne, en admettant même qu'à Berlin ou à Vienne leur opinion ait grande valeur.³⁶⁹

Dieses Zitat wird bei Bentzon dazu genutzt, den Hass Sacher-Masochs auf die Deutschen darzustellen. Es stellt sich allerdings die Frage, ob jenes Zitat, das vom Originaltext in wichtigen Punkten abweicht, nicht eher den Zweck einer verstärkten Hetze gegen die deutschen Kritiker erfüllt.

³⁶⁶ Exner 2003, S.86

³⁶⁷ Michel 1989, S.275

³⁶⁸ <http://www.eros-thanatos.com/+Leopold-von-Sacher-Masoch+.html>

³⁶⁹ Ibid.

Im Original³⁷⁰, in dem nicht das Wort *Kritiker* sondern der allgemeine Ausdruck *Kritik* gebraucht wird, lautet das Zitat:

(..) eine Pariser Kritik ist eine europäische Kritik, während eine Berliner oder Wiener auf Berlin und Wien beschränkt bleibt und nicht einmal in Deutschland allgemein gelesen wird.³⁷¹

Formell betrachtet widmet sich der erste Hauptteil von Bentzons Artikel dem Leben Leopold von Sacher-Masochs und beschreibt detailgetreu seine Kindheit im mystischen Galizien und den Effekt, den die Märchen und Sagen der Region auf seine Person und sein schriftstellerisches Werk ausüben. Eine autorimmanente Analyse seiner jeweils kurz umrissenen Texte lässt sich auf diese Weise nicht vermeiden. Hierbei wird von Bentzon der Vergleich zu Charles Dickens gezogen, in dessen Werk die Kritikerin meint, die von Armut überschattete Kindheit des Autors und die damit verbundene Faszination für die Elendsviertel Englands herauszulesen.³⁷²

Wiederum markiert Bentzon in diesem ersten Hauptteil die Sympathie Sacher-Masochs für die französische Politik, Kultur und Literatur. Der Satz „Österreich und Frankreich sind heute geteilt, aber vereint werden sie Europa regieren“ aus Masochs Theaterstück *Die Verse Friedrich des Großen* bildet die Basis für eine Analyse der wenig verhaltenen politischen Einstellung des Autors.³⁷³ So wie vor ihr Amédée Achard erkennt auch Bentzon Ähnlichkeiten zwischen Sacher-Masoch und den großen französischen Autoren, wobei Letztere Sacher-Masochs sozialen Komödien als eindeutige „Nachahmungen der zeitgenössischen französischen Dramatiker“³⁷⁴ versteht.

Auch auf die Moral kommt Bentzon in ihrem Artikel zu sprechen, als sie Sacher-Masochs Roman *Die geschiedene Frau* mit Gustave Flauberts *Madame Bovary* vergleicht. Beide Romane werden von den zeitgenössischen Lesern als unmoralisch empfunden; der Grund dafür ist ihrer Meinung nach die „unbarmherzig realistische Darstellung des Lasters“³⁷⁵.

³⁷⁰ Sacher-Masochs *Eine Autobiographie*, erschienen in: Deutsche Monatsblätter. Jahrgang 2, Heft 3, Bremen Juni 1879, S. 259–269, S. 259-270

³⁷¹ <http://www.zeno.org/Literatur/M/Sacher-Masoch,+Leopold+von/Autobiographisches/Eine+Autobiographie>

³⁷² <http://www.eros-thanatos.com/+Leopold-von-Sacher-Masoch-.html>

³⁷³ Farin 1987, S.71

³⁷⁴ Ibid., S.72

³⁷⁵ Ibid., S.72

Den zweiten Hauptteil des Artikels bilden die Analyse und Kritik von Sacher-Masochs um 1875 erschienenen Werk *Die Ideale unserer Zeit*. Hierbei stellt Thérèse Bentzon in seinem Werk zahlreiche Mängel fest. Sie wirft dem Autor zunächst „Sensationsschriftstellerei“ vor, da er von seiner in Frankreich hochgeschätzten Darstellung von komplexen Frauenfiguren abweicht:

All unsere Wertschätzung für den Autor des *Don Juan von Kolomea* wird uns nicht daran hindern, zuzugeben, daß er dieses Mal nicht die großen französischen und englischen Romanciers, denen er gerechte Ehre erweist, nachgeahmt hat, sondern, nicht ohne an Wert zu verlieren, die Menge der „Sensationsschriftsteller“. Wozu, wenn man fähig ist, in ihrer Perversität so originelle Figuren wie *Penina* oder *Theodosia* zu entwerfen, nach so vielen anderen die Liebensabenteuer einer vulgären Halbmondänen wie Marie Peneke, dieser entarteten Schwester der Madelon von About, aufzeichnen?³⁷⁶

Weiters entdeckt Bentzon im Werk Sacher-Masochs künstlerische Mängel, unter Anderem die „fehlende Einheit im Aufbau, die Unzahl der nicht miteinander verbundenen Ereignisse, die fortwährende Verwandlung von trivialen Wahrheiten und manchmal vulgäre Karikaturen, (..) die großen stilistischen Mängel“ und den „Missbrauch von Neologismen“, sowie „unzusammenhängende Szenen, ohne Verbindung aneinandergereiht“ und eine „unklare und zerrissene Handlung“.³⁷⁷ Dabei zieht sie Parallelen zu seinen früheren Werken:

Schon in mehreren seiner frühen Werke, in *Die Liebe des Plato*, *Venus im Pelz*, *Die Messalinen Wiens*, hatte Leopold von Sacher-Masoch die Gesetze des Taktes, der Ordnung und des Maßes vernachlässigt.³⁷⁸

Trotz der herben Kritik am schriftstellerischen Können ihres Schützlings sieht Thérèse Bentzon aber gnädig über die stilistischen Fehler im Werk des Autors hinweg und bezeugt: „Die Mängel, die wir ihm vorwerfen, sind Mängel der Jugend.“³⁷⁹

Eine weitere Anspielung auf die Kritik Bentzons am Roman *Venus im Pelz* lässt sich in ihrem Artikel entdecken, als die Sprache auf eine Figur aus *Die Ideale unserer Zeit* kommt. Die von der Übersetzerin bemängelte Perversität der Figuren Sacher-Masochs trifft auch auf ihre Beschreibung des jungen Mannes zu, dessen „androgynen Schönheit (..) zweideutige Verkleidungen zulässt“.

³⁷⁶ Farin 1987, S.83

³⁷⁷ Ibid., S.87

³⁷⁸ Ibid., S.87

³⁷⁹ Ibid., S.88

Dieser kann „in Frauenkleidern (..) alle Männer begeistern, genauso wie er in seiner Husarenlitewka allen Frauen den Kopf verdreht“³⁸⁰. Die Verbindung zur Figur des Griechen in *Venus im Pelz* liegt auf der Hand.

Dem Frauenbild Sacher-Masochs und der eingehenden Analyse desselben sind im Artikel mehrere Stellen gewidmet. Bereits in der Einleitung kommt Bentzon auf die „unerbittliche und stolze Theodosia“ aus der Novelle *Don Juan von Kolomea* zu sprechen, die „die Hinrichtung ihres Geliebten (..) mit der Machtvollkommenheit einer Zarin, die das Todesurteil eines ihr gefährlich gewordenen Günstlings unterschreibt, anordnet“³⁸¹. Bentzon zieht hier erstmals einen Vergleich zwischen den Frauenfiguren in den verschiedenen Erzählungen des Autors, indem sie die Frauenfiguren in *Don Juan von Kolomea*, *Die geschiedene Frau* und *Der Capitulant* auf eine gemeinsame Stufe stellt:

Im *Capitulant* tauchte zum ersten Mal eine Frauenfigur auf, die noch häufig bei Sacher-Masoch wiederkehren sollte: die Bäuerin, die aufgrund ihres Ehrgeizes, ihrer Intelligenz und ihrer Schönheit eines Thrones würdig ist, deren egoistische Wünsche sich von einem roten Halstuch bis zu einem Zobelmantel steigern, und die von der Geliebten eines armen Teufels zu einer Gräfin avanciert; diese Figur, ob sie Katharina, Dzwinka oder Theodosia heißt, ist die eindrucksvollste, die der große galizische Künstler aus seiner Heimat Erde geformt hat.³⁸²

Bereits diese recht allgemein gehaltene Beschreibung der Masochschen Frauenfiguren lässt einen Vergleich mit den drei in dieser Arbeit behandelten Romanen zu. Obwohl Bentzon keines der drei Bücher im Detail anspricht, sind in ihrer Kritik des Werkes Sacher-Masochs alle drei weiblichen Hauptfiguren enthalten. Die „heroische und triumphierende Delila“, dieser „Vampir mit den Goldhaaren“ ist eine Frau, die „das Blut aus den Herzen saugt und ihren Fuß auf den durch die Macht ihrer Küsse entwaffneten Mann stellt“³⁸³, und erinnert uns in dieser Beschreibung an Wanda, die *Venus im Pelz*. Die „Zauberin“, die einen „schwachen und leidenschaftlichen Mann“ unterwirft, der in Folge „in die Schande oder in den Tod getrieben wird“, da er ihrem „Liebestrank nicht widerstehen kann“³⁸⁴, trägt die Züge Dragomiras aus dem Roman *Die Seelenfängerin*.

³⁸⁰ Farin 1987, S.79

³⁸¹ Ibid., S.66

³⁸² Ibid., S.72

³⁸³ Ibid., S.75

³⁸⁴ Ibid., S.84

Die im Artikel analysierte Prinzessin Paula aus *Die Ideale unserer Zeit* ist gleichzeitig Anna aus der *Geschiedenen Frau* – beide sind aufgrund ihrer „hochmütigen Schönheit“ und ihrer „unwiderstehlichen Verführungskraft“³⁸⁵ dazu geboren, Männer zu unterwerfen. Die Geschichte der Prinzessin Paula spiegelt den Konflikt von Anna und Julian in der *Geschiedenen Frau* sowie von Wanda und Severin in der *Venus im Pelz* wider, als vom Konflikt der Wahl zwischen der braven, tugendhaften Frau und dem unzähmbaren, zerstörerischen Ideal die Rede ist:

Die Tugend ist langweilig! Eine Gefährtin, die uns liebt, die bestrebt ist, unser Heim angenehm zu gestalten, (..) was gibt es Langweiligeres! Aber eine schöne Frau, die unser Vermögen verschlingt, das ist etwas anderes, sie verdient uneingeschränkte Anbetung und jedes Opfer. Wenn sie uns verrät, umso besser; wenn sie uns mit Füßen tritt, noch besser, vorausgesetzt ihr Pantoffel ist aus Samt und ihr Fuß niedlich.³⁸⁶

Der Graf von Riva, der diese Zeilen in *Die Ideale unserer Zeit* spricht, spricht somit auch für Severin und Julian, und letztendlich auch für Leopold von Sacher-Masoch, der eine anderen Figur bewundernd anmerken lässt: „*Die Worte dieses Verrückten enthalten viel Weisheit*“³⁸⁷. Thérèse Bentzon geht auch auf das Naturmotiv im Werk Sacher-Masochs ein, das als Kindheitserinnerung beginnt, um sich wie ein roter Faden durch das Werk des Autors zu ziehen und sich als „leidenschaftliche Naturliebe“ in „allen seinen Werken widerspiegelt“³⁸⁸.

Adrien Marx: « Sacher-Masoch »

Sacher-Masochs Ankunft in Paris 1886 ist begleitet von starken Reaktionen der französischen Presse. Mehrere Journalisten bemühen sich um Interviews, allen voran Adrien Marx. Sein Gespräch mit dem Autor wird in der Revue *Le Figaro* vom 19. Dezember 1886 veröffentlicht. Lisbeth Exner hält in ihrem Werk über Sacher-Masoch fest, dass es Wandas Geliebter Armand Rosenthal war, der für den Autor Kontakte zu Verlegern und Zeitschriftenherausgebern herstellte. Sie geht dabei auf die Bedeutung des Artikels von Adrien Marx für die Karriere Sacher-Masochs in Frankreich ein:

³⁸⁵ Farin 1987, S.77

³⁸⁶ Ibid., S.78

³⁸⁷ Ibid., S.78

³⁸⁸ Ibid., S.69

Als Adrien Marx am 19. Dezember in „Le Figaro“ auf der Titelseite ein Porträt Sacher-Masochs veröffentlichte, schien ein blitzartiger Durchbruch greifbar.³⁸⁹

Auch für Sacher-Masoch ist die Begegnung mit Marx nicht unbedeutend. Er spürt, dass die Parisreise nicht annähernd so viel Potential für seine Karriere bietet, wie anfangs gehofft. Der Artikel von Adrien Marx ist ein neuer Lichtblick für den Autor, und einen Tag vor Erscheinen des Textes schreibt Sacher-Masoch an Hulda Meister in Deutschland:

Ich war schon ziemlich resigniert in literarischer Beziehung, jetzt weiß ich wieder, was ich wert bin.³⁹⁰

Michel bestätigt in seiner Biographie Sacher-Masochs den Enthusiasmus des Autors, und weist darauf hin, dass der Artikel von Marx auf der Titelseite des *Figaro* ein enormes Werbepotenzial für Masoch und seine Werke darstellt: *C'était un remarquable coup publicitaire, avec des inexactitudes et des outrances. „Le vertueux poète“ avait toutes raisons d'en être satisfait.*³⁹¹

Der Artikel von Adrien Marx ist in mehrere Teile gegliedert. In seiner Einleitung adressiert der Journalist seinen Text an das „intellektuelle Interesse“³⁹² der Franzosen und bekräftigt seine Entscheidung, Sacher-Masoch zu interviewen, mit der Aussage, jeder Schriftsteller mit Talent sei in Frankreich willkommen:

Quelle que soit la nationalité d'un écrivain, s'il a de l'originalité, de l'imagination, du style ou de la couleur, nous l'accueillons, nous lui faisons fête, nous enrubannons sa boutonnière et nous lui marchandons si peu nos éloges qu'il acquiert parfois, chez nous, une vogue supérieure à celle dont il jouit dans sa patrie.³⁹³

Dieses Ansehen, von dem im Zitat die Rede ist, erhofft sich auch Sacher-Masoch. Am Ende seines Aufenthaltes in Paris steht jedoch fest, dass sich diese Hoffnung nicht erfüllt hat. Gründe für diese Enttäuschung gibt es viele, einige wurden weiter vorne bereits angeführt.

³⁸⁹ Exner 2003, S.111

³⁹⁰ Zitiert nach: Exner 2003, S.111

³⁹¹ Michel 1989, S.277

³⁹² <http://www.psychanalyse-paris.com/968-Entretien-avec-Leopold-von.html>

³⁹³ Ibid.

Marx hält sich in seinem Artikel dezent zurück, die Werke des Autors näher zu beschreiben, die, wie er meint, bereits ihre „berechtigte Kritik“³⁹⁴ erfahren haben. Er nähert sich dem Autor daher über sein Leben, seine persönlichen Erfolge und seinen Aufenthalt in Paris. In einer generellen Präsentation des Autors beschreibt der Journalist ihn als einen jungen, fleißigen und gebildeten Mann, der viel gereist ist und der diese Erfahrungen gekonnt in sein Werk einfließen lässt. Marx zeigt sich beeindruckt vom Charme Masochs, der seiner Meinung nach durch dessen weitläufige ethnographische Kenntnisse erklärt wird.³⁹⁵

Marx räumt das Gerücht, Sacher-Masoch sei Jude, bereits im zweiten Absatz aus dem Weg. Er stellt dem Autor die Frage nach der Herkunft seiner Sympathie für die Juden und der Häufigkeit ihres Auftretens in seinem Werk, und Masoch erklärt dies mit seiner Bewunderung für „den Juden“ und seine Fähigkeit, seinen Intellekt überall in der Welt und durch alle möglichen Dinge zu bereichern. Die Juden repräsentieren für Sacher-Masoch die Geschichte der Menschheit:

Dans le peuple juif (..) j'admire le peuple le plus vieux qui soit sur terre – celui qui traverse les siècles en enrichissant son intellect de tous les progrès et de toutes les perfections. Nomade, il a répandu dans le monde entier les idées industrielles et scientifiques successivement issue de l'entendement humain (..). Il a été l'agent de transmission et de diffusion de toutes les supériorités sociales. (..) En le saluant, je ne salue pas un homme, je salue l'histoire, la tradition, la gloire, le courage, les lettres, les arts...³⁹⁶

Die nächste Frage des Journalisten bezieht sich auf die Verleihung des Kreuzes der französischen Ehrenlegion 1883 an Sacher-Masoch. Der Autor holt im Interview zu einer weiten Liebeserklärung an „sein“ Land Frankreich aus, die ihm durch die hohe Auszeichnung nur bestätigt wurde:

En 1883, (..) ce fut un beau jour pour moi, et la France que j'adorais ne m'en devint que plus chère. (..) Ah ! voyez-vous, ce que je prise plus que la popularité, le succès et les bénéfices, c'est l'affection que l'écrivain heureux inspire à ses lecteurs. Certes, il est agréable d'être compris, apprécié et loué, mais être aimé ! sentir qu'on a un ami dans celui qui vous a lu, quelle joie ! Et combien de fois, dans mes accès d'ambition littéraire, n'ai-je point murmuré le proverbe de mon pays : « Ferme-moi ta porte – si tu veux – mais ouvre-moi ton cœur. »³⁹⁷

³⁹⁴ <http://www.psychanalyse-paris.com/968-Entretien-avec-Leopold-von.html>

³⁹⁵ Ibid.

³⁹⁶ Ibid.

³⁹⁷ Ibid.

Hier setzt der Journalist zur Wiedergabe eines Erlebnisses an, das auch in Wanda von Sacher-Masochs *Lebensbeichte* erzählt wird und das in der Literatur über Sacher-Masoch bereits einen hohen Bekanntheitsgrad erreicht hat: Die Geschichte über den Brief eines gewissen „Anatol“, der sich selbst als Seelenverwandter des Autors darstellt und ihn um jeden Preis treffen möchte. Nach einigen Begegnungen im Dunkeln und Sacher-Masochs ununterbrochener Spekulation, ob sich hinter dem Pseudonym des Briefeschreibers wohl ein Mann oder eine Frau versteckt, bekommt der Autor die Chance, seinen Verehrer zu betrachten. Wenige Tage später entdeckt er auf einem Spaziergang ein Porträt von Louis II, dem König von Bayern, und erkennt in jenem jungen Mann „seinen“ Anatol.

Zum Abschluss des Interviews setzt Sacher-Masoch noch einmal zur Lobrede auf Paris an, wobei er seine Bewunderung für die Literaten der Stadt ausdrückt, die es trotz des niemals endenden Angebotes an Zerstreuung schaffen, Werke hervorzubringen:

Je me fixerais ici volontiers, (..) mais je crains de n'y pont travailler dans le calme nécessaire de mes inspirations. J'admire même comment, vos hommes de lettres arrivent à une telle dépense de verve et à l'enfantement de si belles choses dans un milieu si bruyant, si plein de tentations irrésistibles et d'énervements délicieux. Il faut vraiment qu'ils aient un don particulier pour n'être pas distraits du chant de leur Muse par le concert des séductions et le carillon des plaisirs parisiens !³⁹⁸

Zwei weitere Artikel der Zeit über Sacher-Masoch, erschienen in der *Revue politique und littéraire* (auch bekannt als *Revue Bleue*), sind heute nicht mehr zugänglich. Es handelt sich dabei um den Artikel « Le Nouveau Job » von Arvède Barine, erschienen in der Ausgabe vom 19. April 1879 und den Artikel « Causerie littéraire (Hadaska) » von Maxime Gaucher, erschienen in der Ausgabe vom 18. Oktober 1884.

³⁹⁸ <http://www.psychanalyse-paris.com/968-Entretien-avec-Leopold-von.html>

VI.3. Neue Ansätze: Zur Rezeption nach 1960

Nach dem regelrechten „Hype“ um Sacher-Masoch und seine Werke im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts in Frankreich wird es für längere Zeit still um den Autor. Von Anfang bis Mitte des 20. Jahrhunderts existieren so gut wie keine Zeugnisse, die belegen, dass Sacher-Masoch in Frankreich gelesen und analysiert wird.

Mit Gilles Deleuze und seiner Studie über Leopold von Sacher-Masoch beginnt in den 1960er Jahren eine neue Rezeptionswelle des Autors in Frankreich, die, wenn auch auf einige wenige Aspekte seines Werkes limitiert, bis heute andauert. Dieser Teil der Arbeit beschäftigt sich zunächst mit Gilles Deleuze als einem der wichtigsten Vermittler Sacher-Masochs im Frankreich des 20. Jahrhunderts. Anschließend soll auf eine Auswahl der Werke ab 1960 eingegangen werden, die sich mit dem Autor und seinem Werk befassen.

VI.3.1. Gilles Deleuze

Gilles Deleuze wird am 18. Januar 1925 in Paris geboren und studiert von 1944 bis 1948 Philosophie an der Universität Sorbonne, wo er 1957 eine Stelle als Professor antritt. Seine Arbeit gilt anfangs hauptsächlich der Kritik an Essentialismus und Rationalismus. Ab 1960 beschäftigt sich der Philosoph eingehend mit Friedrich Nietzsche, und zusammen mit seinem Freund Michel Foucault gibt er eine kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werk heraus. 1969 reicht Deleuze seine Dissertation *Differenz und Wiederholung* ein, die heute mit der Problematik der Studentenrevolte in Verbindung gebracht wird. Nachdem er 1969 eine Stelle an der Universität Paris VIII annimmt, ist er zusammen mit Jean-Paul Sartre und Paul Genet gegen Rassismus und für Einwanderungsrecht aktiv. 1987 zieht sich Deleuze aus dem Universitätsleben zurück, und am 4. November 1995 stirbt er nach langer Krankheit in Paris.³⁹⁹ Als Schlüsselwerk von Gilles Deleuze wird das zweibändige *Anti-Oedipe* angesehen, in dem er gemeinsam mit seinem Freund und Kollegen Felix Guattari die Psychoanalyse von Sigmund Freud und Jacques Lacan kritisiert. Die Psychoanalyse zieht sich wie ein roter Faden durch das Werk von Deleuze, und so ist auch seine hier analysierte Studie *Le froid et le cruel*, die das Werk Sacher-Masochs behandelt, stark von diesem Gesichtspunkt geprägt.

³⁹⁹ Nach: www.wikipedia.fr

Gilles Deleuze widmet sich in seinem Werk über Sacher-Masoch unter Anderem einigen der Hauptcharakteristika, die, wie bereits festgelegt, die Erotik bei Masoch charakterisieren: Das Naturmotiv, das Frauenbild, das Leiden und die Grausamkeit. *Le froid et le cruel* ist in elf Abschnitte unterteilt, die sich rein formell in drei Teile zusammenfassen lassen. Der erste Teil behandelt Sacher-Masochs Werk im Vergleich mit dem Werk des Marquis de Sade und zeigt Gemeinsamkeiten auf, während die frühere Theorie der Komplementarität der beiden Autoren aufgelöst wird. Laut Gilles Deleuze ist Masochs Philosophie, so wie jene de Sades, weit entfernt von der von Psychoanalytikern und Literaturwissenschaftlern *gewünschten* und gepredigten Einheit von Sadismus und Masochismus.

Deleuze greift in diesem ersten Teil die Frage nach der Schuld bei Masoch auf, indem er seine Figuren, sowie die Figuren Sades, in die Kategorien Täter und Opfer einteilt. Eines der Hauptelemente von Masochs Erotik ist der Vertrag, also die rechtliche Bestimmung der Rollen von Täter und Opfer. Hierbei geht Deleuze besonders auf die Sprache ein, und mit Bezug auf Georges Bataille stellt er eine Verbindung zwischen den Werken Masochs und Sades her, die er damit begründet, dass die Täter- und die Opferrolle in beiden Fällen mit der Sprache der jeweils entgegengesetzten Rolle einhergeht:

Georges Bataille (..) explique que le langage de Sade est paradoxal parce qu'il est essentiellement celui d'une victime. Il n'y a que les victimes qui peuvent décrire les tortures, les bourreaux emploient nécessairement le langage hypocrite de l'ordre et du pouvoir établis. (..) Le langage de Masoch est paradoxal aussi, mais parce que les victimes à leur tour y parlent comme le bourreau qu'elles sont pour elles-mêmes, avec l'hypocrisie propre au bourreau.⁴⁰⁰

Die Vertragsunterzeichnung als Akt an sich ist für Deleuze ein weiteres Indiz dafür, dass sich Sadismus und Masochismus bereits in der ihnen zugrunde liegenden Philosophie als völlig verschieden präsentieren. Während die masochistische Beziehung mit allen Mitteln versucht, ihre Verbindung durch rechtliche Elemente zu belegen, basiert die sadistische Beziehung auf der Negierung jeglicher Regeln und Verträge:

Chez Masoch (..), nous sommes devant une victime qui cherche un bourreau, et qui a besoin de le former, de le persuader, et de faire alliance avec lui pour l'entreprise la plus étrange. C'est pourquoi (..) le masochiste élabore des contrats, tandis que le sadique abomine et déchire tout contrat. Le sadique a besoin d'institutions, mais le masochiste, de relations contractuelles.⁴⁰¹

⁴⁰⁰ Deleuze 1967, S.17

⁴⁰¹ Ibid., S.20

Interessant in dieser Hinsicht ist wiederum die Frage der Schuld. Deleuze geht von der Theorie aus, dass der wahre Täter bei Masoch immer das Opfer ist, da er seinen Henker in dessen Rolle einführt, ja beinahe zur Anwendung von Grausamkeit zwingt.

Der zweite Teil behandelt gezielt das Werk Sacher-Masochs und geht dabei auf das eigentümliche Frauenbild des Autors sowie auf die Darstellung von Vater und Mutter in seinen Texten ein. Weiters beschäftigt sich dieser Teil der Untersuchung mit den romantischen Elementen im Werk des Autors und mit den Bereichen Humor und Ironie, die Gilles Deleuze bei Sacher-Masoch vor allem in Verbindung mit dem rechtlichen Umfeld der Romane aufzeigt. So wie nach ihm Noel Herpe 1991 den unklaren Wechsel zwischen Traum und Wirklichkeit der Hauptfiguren als romantisches Element im Werk des Autors festhält⁴⁰², wird bei Deleuze die Spannungserzeugung als typisch romantisch genannt. Deleuze bemerkt hier eine Vertiefung der Spannung durch Momentaufnahmen, die an Bilder, Statuen oder Fotos erinnern:

Dans les romans de Masoch, tout culmine dans le suspens. Il n'est pas exagéré de dire que c'est Masoch qui introduit dans le roman l'art du suspens comme ressort romanesque à l'état pur : non seulement parce que les rites masochistes de supplice et de souffrance impliquent de véritables suspensions physiques (..), mais parce que la femme-bourreau prend des poses figées qui l'identifient à une statue, à un portrait ou à une photo. (..) Et l'on remarquera en effet que l'art du suspens nous met toujours du côté de la victime, nous force à nous identifier à la victime (..).⁴⁰³

Die Definition des masochistischen Mannes als „Übersinnlicher“ im Werk Sacher-Masochs spricht für Deleuze für eine Transponierung der Sinnlichkeit. Aus diesem Grund *muss* der Masochist seine Beziehung der Kunst angleichen, und seine Herrin als Kunstobjekt vergöttern, so wie Severin in der *Venus im Pelz* eine Marmorstatue zu seinem Ideal macht. Deleuze schreibt dazu:

L'apprentissage se fait avec des femmes de pierre. Les femmes ne sont troublantes que par leur confusion avec des statues froides sous la clarté de la lune, ou des tableaux dans l'ombre. (..) Les scènes masochistes ont besoin de se figer comme des sculptures ou des tableaux, de doubler elles-mêmes des sculptures et des tableaux, de se dédoubler dans un miroir ou un reflet (ainsi Severin surprenant son image).⁴⁰⁴

⁴⁰² Herpe 1991, in: <http://www.editions-verdier.fr/v3/oeuvre-amourplaton.html>

⁴⁰³ Deleuze 1967, S.31

⁴⁰⁴ Ibid., S.61

In Bezug auf das Frauenbild spricht Gilles Deleuze von drei verschiedenen Frauentypen im Werk Sacher-Masochs, von denen in der vorliegenden Arbeit bereits zu einem früheren Zeitpunkt die Rede war. Für Deleuze findet sich die wahre Kunstfigur Masochs zwischen zwei Extremen: am einen Ende steht die sinnliche, moderne Frau, wie sie zu Beginn der *Venus im Pelz* in Severins Traum auftritt. Auch Anna, die *Geschiedene Frau*, ist am Anfang der Erzählung eine solche „Übersinnliche“. Deleuze beschreibt diesen ersten Frauentypus wie folgt:

Elle vit (..) pour l'amour et la beauté, dans l'instant. Sensuelle, elle aime qui lui plait, et se donne à qui elle aime. Elle réclame de l'indépendance de la femme et de la brièveté des relations amoureuses. (..) Moderne, elle dénonce dans le mariage, dans la morale, dans l'Eglise et l'Etat, des inventions de l'homme, à détruire.⁴⁰⁵

Das zweite Masochsche Frauenbild ist das entgegengesetzte Extrem, die tyrannische Frau, dargestellt in der Figur der Dragomira in *Die Seelenfängerin*. In Ablehnung der psychoanalytischen Definition der Masochschen Frau als Sadistin, bringt Deleuze hier zur Sprache, dass jener zweite Frauentypus ihre Männer zwar gerne quält, letztlich aber immer in der Gefahr schwebt, selbst zum Opfer deren Überzeugungskraft zu werden:

Elle aime à faire souffrir, à torturer. Mais il est remarquable qu'elle agisse, poussée par un homme, dont elle risque toujours de devenir elle-même la victime. (..) Même *La Pêcheuse d'âmes*, Dragomira, chargée de châtier le sadique Boguslav Soltyk, se laisse persuader qu'elle est « de même race » que lui, et fait alliance avec lui.⁴⁰⁶

Die Charakteristika des dritten Frauentyps sind für Deleuze schwieriger aufzuspüren, da es sich dabei um Frauen handelt, die nicht aus den Erzählungen Sacher-Masochs herausstechen. Der mittlere Frauentyp, der für Deleuze die wahre Kunstfigur Masochs darstellt, ist gleichzeitig sanft und kalt, mütterlich und streng. So zitiert der Autor beispielsweise aus Masochs *Lola*: « *En dépit de ses goûts si particuliers, cette fille n'était ni brutale ni excentrique. Elle était au contraire raisonnable, douce, paraissait même aussi tendre et délicate qu'une sentimentale* ». ⁴⁰⁷ Es muss in diesem Zusammenhang erwähnt werden, dass sich in vielen der Frauenfiguren Sacher-Masochs häufig zwei oder auch alle drei dieser Frauentypen vereinen.

⁴⁰⁵ Deleuze 1967, S.42

⁴⁰⁶ Ibid., S.43

⁴⁰⁷ Ibid., S.45

Deleuze klassifiziert die drei Frauen Masochs mit den Wörtern kalt, mütterlich und streng und nimmt dies zum Anlass, einen Vergleich zwischen der Masochschen Frau und der Natur selbst zu ziehen: „*La Nature elle-même est froide, maternelle, sévère. Telle est la trinité du rêve masochiste : froid-maternel-sévère, glacé-sentimental-cruel.*»⁴⁰⁸ Diese Kälte, die nicht nur in der sinnlichen Frau sondern auch als Motiv in den Naturlandschaften von Sacher-Masochs Werk auszumachen ist, ist bei Deleuze ein Symbol für den Kampf gegen die Negierung der Sinnlichkeit:

La froideur de l'idéal masochiste a un tout autre sens: non plus négation du sentiment, mais bien plutôt dénégarion de la sensualité. (..) L'idéal masochiste a pour fonction de faire triompher la sentimentalité dans la glace et par le froid.⁴⁰⁹

Zur Frage der Präsenz von Vater und Mutter bei Sacher-Masoch hält Gilles Deleuze fest, dass der Vater im Masochschen Werk überpräsent ist. Obwohl es immer die Frauenfiguren sind, die dominieren, quälen und beherrschen, agieren diese Frauen doch wie Männer und widmen ihre Taten dem Mann, und alle ihre Akte benötigen entweder die Anwesenheit des Mannes oder seinen Vorsitz.⁴¹⁰ Gleichzeitig wird durch das dreifache Frauen- und Mutterbild der Vater als Figur vollständig vernichtet. Die Mutter dient nicht einfach als Element der Identifikation, wie in der Psychoanalyse festgelegt, sondern als Basis des Symbolismus, die das Werk Masochs benutzt, um sich auszudrücken.⁴¹¹ Die Mutter taucht also in verschiedensten Formen in den Texten des Autors auf; sie ist die Strenge, der Vertrag, die Überredungskunst, während die Vaterfigur nur in Form von patriarchalischen Regeln existiert, die es für die Mutter auszuführen gilt.⁴¹²

Im dritten Teil des Werkes behandelt Gilles Deleuze die Ansätze der Psychoanalyse zum Werk Sacher-Masochs. Der klinische Aspekt des Werkes und die ersten Arbeiten Freuds zum Thema Masochismus werden dabei auf der neuen Basis der Trennbarkeit von Sadismus und Masochismus reevaluiert. Der dritte Teil greift das Thema des Todes im Werk des Autors auf, und Deleuze präsentiert in diesem Zusammenhang eine Untersuchung der psychoanalytischen Triebe, mit deren Hilfe sich das Individuum stets entweder der Lust oder dem Tod annähert.

⁴⁰⁸ Deleuze 1967, S.45

⁴⁰⁹ Ibid., S.46

⁴¹⁰ Ibid., S.52

⁴¹¹ Ibid., S.56

⁴¹² Ibid., S.79f

Für Deleuze befasst sich Sigmund Freud mit nur zwei Konzepten des Masochismus: Einerseits behandelt er die Dualität von Ich-Instinkten und Sexualinstinkten, andererseits die Dualität von Lebenstrieb und Todestrieb. Die fälschliche Gegenüberstellung von Masochismus und Sadismus als komplementäre Krankheitsbilder widerlegt Deleuze in zwei essentiellen Punkten. Masochismus als umgedrehten Sadismus zu verstehen würde bedeuten, dass mit dem Masochismus eine *Desexualisierung* einhergeht, dass die masochistischen Praktiken also keinerlei sexuelles Ziel verfolgen. Für Deleuze ist der Masochismus zwar mit *desexualisierter* Körperlichkeit, jedoch nicht ohne *Resexualisierung* des moralischen Bewusstseins denkbar. Außerdem ist der Sexualakt bei Masoch nicht das Hauptelement, wie bei Sade, sondern eine Folge des Hauptelements, der körperlichen und psychischen Demütigung. Ohne den moralischen Aspekt ist der sexuelle Akt bei Masoch undenkbar, da er erst durch die sexuell aufgeladene Demütigung möglich gemacht wird.⁴¹³

VI.3.2. Auswahl von Werken über Sacher-Masoch

Nachdem mit Gilles Deleuze der mit Abstand wichtigste Vermittler Sacher-Masochs in Frankreich in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dargestellt wurde, sollen nun abschließend einige Texte überblicksartig analysiert werden, die nach 1960 erschienen sind und sich mit Sacher-Masoch und seinem Werk befassen. Hierbei wird zunächst auf Bernard Michels Werk *Sacher-Masoch* eingegangen, das als wichtigstes französisches biographisches Werk über Leopold von Sacher-Masoch nach 1960 gilt. Auch Pascal Quignard und sein Essay *L'être du balbutiement* von 1969 muss an dieser Stelle erwähnt werden. Nur kurz wird im Anschluss der Beitrag von Françoise Eaubonne erwähnt, die in ihrem Werk *Eros noir* eine erste literarische Gegenüberstellung von Masoch und Sade unternimmt.

Bernard Michel: *Sacher-Masoch*.

Michels Buch zu Leben und Werk des Autors erscheint 1989 beim Verlag Robert Laffont in Paris. Die Biographie beschreibt die Werke Masochs, während die verschiedenen Phasen seines Lebens im Detail dargelegt werden. Michels Werk weist neun Kapitel auf, die nach den Schaffensjahren des Schriftstellers eingeteilt sind.

⁴¹³ Deleuze 1967, S.89ff

Besonderes Augenmerk gilt bei Michel der Frage nach der wahren Identität des galizischen Autors. Das erste Kapitel „Slave ou Allemand?“ wirft die Frage auf, welche Nationalität Sacher-Masoch für sich selbst wählt, und anstelle einer Antwort zitiert Michel hier aus einem Brief des Autors von 1866 an Hieronymus Lorm:

Comme on m'appelle – un Allemand, un Polonais, un Tchèque et enfin un Slovène, je dois venir en aide à votre confusion d'idées et vous dire que, né de parents russes, dans la Galicie russe, je suis un Russe de Galicie et que ma profession de foi nationale a toujours été slave, ma profession de foi politique toujours autrichienne.⁴¹⁴

Mit Rücksichtnahme auf Aussagen wie diese erklärt Michel die aktive Rezeption des Autors und seiner Werke in Frankreich im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts mit der Seelenverwandtschaft zwischen Österreichern und Franzosen, deren Politik und Ideologie zu jener Zeit sich in beiden Fällen gegen Deutschland richten. Nach einer ausführlichen Beschreibung von Sacher-Masochs Kindheit und Jugend in Galizien und Prag und den Ereignissen, die die Gegend in dieser Zeit prägen, zieht Michel den Schluss, dass die Themen und Motive des Autors stets Elemente in sich tragen, die von seinem frühen Erleben von Hierarchie und ihren Auswirkungen sowie von ungebrochenem Nationalstolz zeugen.

Eines der Hauptthemen ist bei Michel die Analyse von Sacher-Masochs Frauenbild. Er bedient sich der Lebensgeschichte des Autors und zahlreichen autobiographischen Bemerkungen, um den Wandel in Masochs Idealbild nachzuzeichnen, und nicht weniger als zwei Kapitel beschreiben bei Michel die Entstehung der Rolle der Wanda, an der sich während Sacher-Masochs Leben mehrere Frauen versuchen (*Wanda, la dominatrice* und *Wanda, la destructrice*). Dabei wird auf den ersten „richtigen“ masochistischen Vertrag, den Sacher-Masoch mit Fanny von Pistor abschließt, eingegangen.

Wie auch Gilles Deleuze spricht Michel von einer „erotischen Transponierung“⁴¹⁵ durch das rechtliche Element des Vertrages. Er hält jedoch fest, dass vor ihm noch niemand eine überzeugende Erklärung dafür geboten hat, wie Sacher-Masoch auf die Idee des Vertrags gestoßen ist, und bietet als Theorie die Legende des polnischen Faust, *Twardowski*. Michel dazu:

⁴¹⁴ Michel 1989, S.11

⁴¹⁵ Ibid., S.158

Signer avec une femme la perte de sa liberté, c'est signer le contrat avec le diable, lui abandonner sa vie, son âme. L'univers des contes slaves de son enfance (..) ressurgit du plus profond de lui lorsqu'il choisit plaisir ou douleur érotiques.⁴¹⁶

Bernard Michel legt in die Zeit der Beziehung des Autors zu Fanny von Pistor den Prozess der Verfestigung von Masochs eigentümlicher Vorstellung von Erotik. Noch bevor die Vertragsdauer von sechs Monaten abgelaufen ist, wird Wanda von einer Idee zu einem Motiv, das sich anschließend wie ein roter Faden durch das Werk Sacher-Masochs zieht.

Pascal Quignard: *L'Etre du balbutiement. Essai sur Sacher-Masoch.*

1969 beim Verlag Mercure de France in Paris erschienen, beschäftigt sich Quignards Essay über Sacher-Masoch vordergründig mit dem Motiv der Liebe als Spiel. Der Masochsche Vertrag ist Ausgangspunkt des Textes und findet sich in allen Elementen des Essays wieder. Für Quignard ist der Vertrag bei Masoch durch zwei essentielle Punkte charakterisiert, nämlich durch die *schaurige Erregung*, die die bloße Vorstellung der Ausführung des Vertrages hervorruft, sowie durch seine provisorische und autonome Erscheinung. Der Vertrag ist auf bestimmte Dauer limitiert, ist also immer nur vorläufig und von der Umgebung der Unterzeichnenden so gut wie unabhängig.⁴¹⁷ Hier wirft Quignard ein, dass die so beschriebenen Charakteristika des Masochschen Vertrages mit der allgemeinen Definition des Spiels übereinstimmen. Wie früher in der Arbeit festgelegt, wird das *Liebesspiel* so also zum *Spiel der Liebe* und konstituiert ein wesentliches Element der Erotik Sacher-Masochs. Quignard hierzu:

L'essence du jeu se situe en tant que rudimentaire. Elle n'est pas à la merci d'explications de types historique, causaliste ni logique. Le jeu n'est ni vrai, ni faux, ni bien, ni mal (..), ni nécessaire, ni utile. Il est *hors* de pratique, hors de l'étiologie, hors du logique. (..) Le jeu est mouvement, intensité d'énergie, dépense superflue. Le joueur est pure fébrilité. (..) Le jeu se joue *jusqu'au bout*.⁴¹⁸

Dieser letzte Satz aus dem obigen Zitat leitet bei Quignard über zur Erklärung der eigentümlichen Spielregeln bei Masoch. Wie bereits erwähnt, kann aus dem Vertrag nicht ausgestiegen werden, da der Vertrag gleichzeitig eine Auflistung der Spielregeln *und* das Spiel selbst ist. Quignard zitiert an dieser Stelle Huizinga und spricht von einer *Illusion*:

⁴¹⁶ Michel 1989, S.158

⁴¹⁷ Quignard 1969, S.84

⁴¹⁸ Ibid., S.84f

Ne pas suivre les règles du jeu supprime le jeu: on ne peut pas tricher au jeu, si tricher revient immédiatement à ne plus jouer. Huizinga rappelle à cet effet qu'illusion (..) signifie l'entrée-en-jeu. Le jeu forme la seule totalité où on ne soit pas déjà compris, mais où on *entre* pour y être compris.⁴¹⁹

Auch Roland Jaccard greift das Thema des Spiels 1991 in seiner Kritik von *L'amour de Platon* in der Zeitung *Le Monde* wieder auf und bemerkt: „*L'idéal féminin de Sacher-Masoch (..), c'est la femme qui a le sens du jeu.*“⁴²⁰ An mehreren Stellen widerspricht Pascal Quignard in seinem Essay den Theorien von Gilles Deleuze, dem er vorwirft, dem Masochismus eine *kulturalistische* Dimension aufzuzwingen und den Werken Sacher-Masochs fälschlicherweise eine rhetorische und pädagogische Funktion zuzuschreiben, um in Folge den Masochismus leichter vom naturalistischen Sadismus abgrenzen zu können.⁴²¹ Quignard selbst geht von der Theorie aus, dass Sacher-Masoch seine Vertragssymbolik aus dem Ursprung des heutigen Rechtswesens, der griechischen Politik, ableitet. In der Antike ist der Vertrag ein Mittel zum Kampf gegen den Absolutismus und für die Autopolitisierung, und macht den betroffenen Unterzeichner somit autonom⁴²², was Quignard, wie oben angedeutet, dem Masochschen Vertrag als Hauptcharakteristik zuschreibt.

Françoise Eaubonne: *Eros noir*.

Das Werk *Eros noir* erscheint 1962 beim Verlag Le Terrain Vague in Paris. Nur ein kurzer Abschnitt ist dem Werk Leopold von Sacher-Masochs gewidmet, und Françoise Eaubonne unternimmt eine erste literarische Gegenüberstellung von Masoch und Sade. Die Autorin vertritt die zu jener Zeit geläufige Theorie der Komplementarität von Masochismus und Sadismus, die gemeinsam eine „ganze“ Perversion formen:

Masochisme et sadisme sont si étroitement liés que notre époque adopte le terme plus exact de sado-masochisme, puis d'algolagnie, qui l'implique en le dépassant. Il y a une attitude commune aux deux aspects apparemment contraires du même phénomène : une soif de se venger du monde auquel on n'appartient qu'à son corps défendant, et d'affirmer puissamment son individualité.⁴²³

⁴¹⁹ Quignard 1969, S.86

⁴²⁰ Jaccard 1991, in: <http://www.editions-verdier.fr/v3/oeuvre-amourplaton.html>

⁴²¹ Quignard 1969, S.80

⁴²² Ibid., S.80f

⁴²³ Eaubonne 1962, S.21

Erst Gilles Deleuze wagt 1967, die in Literaturwissenschaft und Psychoanalyse etablierte Einheit von Sadismus und Masochismus mit seiner Arbeit zu Sacher-Masoch zu zerschlagen. Eaubonne hält ebenfalls fest, dass der Sadismus lange vor Sade und der Masochismus lange vor Masoch existiert haben, und meint in den Figuren der Justine und der Juliette bei Sade „pure Masochisten“ erkennen zu können. Die Autorin diagnostiziert die masochistischen Frauenfiguren bei Sade aufgrund der seltsamen Verbindung von Unmut, an den grausamen Orgien teilzunehmen und Freude über das Ertragen des erneuten Leidens, das ihr Unglück vermehrt.⁴²⁴ An dieser Stelle erwähnt Eaubonne den Vergleich der Frauenfiguren Sades mit Katharina der Großen, die auch im Werk Masochs eine wichtige Rolle spielt.

Das wiederaufkeimende französische Interesse an Sacher-Masoch ab 1960 konzentriert sich anfangs hauptsächlich auf sein Werk in Verbindung mit der Psychoanalyse und dem von Kraft-Ebbing etablierten Begriff des Masochismus, der nur bedingt mit Masochs Werk übereinstimmt. Von Gilles Deleuze inspiriert beginnt ab den 1970er Jahren eine andere Auseinandersetzung mit dem Werk des Autors, und viele seiner Texte erscheinen in neuen, modernen französischen Übersetzungen.

⁴²⁴ Eaubonne 1962, S.19f

Nachwort

Nachwort

“Wird die Grenze des Leidens überschritten,
gerät die unerschütterlichste Tugend auf Abwege”⁴²⁵

Victor Hugo, *Les Misérables*

Auch wenn das Werk Sacher-Masochs seit seinem Tod 1895 für beinahe ein halbes Jahrhundert in Vergessenheit geriet, sind die Texte des galizischen Autors heute nicht nur in Frankreich in einem Prozess der Wiederentdeckung begriffen. Das Element, das in den meisten literaturwissenschaftlichen und psychoanalytischen Werken über Masoch aufgegriffen wird und dessen Aktualität sich über die Jahre kaum verändert hat, ist die Frage nach der Schuld. Unterschiedliche Arbeiten zu diesem Thema stellen Masochs Frauenfiguren abwechselnd als Täter und als Opfer, als Unterdrückte und als Herrin dar. Oben stehendes Zitat symbolisiert diese Kernfrage: Ist der Mensch von Natur aus tugendhaft und muss, um diese Schwelle von der Tugend zur Grausamkeit zu überschreiten, erst überredet werden? Oder sind Leiden und Schmerz Umstände, die unsere Tugend automatisch auf Abwege geraten lassen?

Was von der komplexen Philosophie Sacher-Masochs, die sich durch alle seine Erzählungen zieht, also bleibt, ist die essentielle Frage nach der Natur des Menschen. Das Werk, das im Zusammenhang mit dieser Frage bis heute als wichtigste Referenz betrachtet werden kann und in Hinsicht auf etwaige Antworten unzählige Male aus verschiedenen Blickwinkeln analysiert wurde, ist Sacher-Masochs *Venus im Pelz*. Die erste französische Übersetzung des Romans von Ledos de Beaufort erscheint 1902 beim Verlag Carrington in Paris. Sacher-Masoch ist zu diesem Zeitpunkt bereits tot, er erlebt also die Aufnahme seines bedeutendsten Werkes in Frankreich nicht mehr.

Fest steht, dass Sacher-Masoch sich in Frankreich nicht nur als Autor deutschsprachiger Erzählungen einen Namen gemacht hat. Für das französische Publikum des 19. Jahrhunderts gilt Masoch als Exot, dessen Texte die Eigenschaft besitzen, ihre Leser auf extravagante Reisen zu schicken.

⁴²⁵ Hugo, Victor: Die Elenden. Düsseldorf: Patmos Verlag, 2006, S.1286

Diese Reisen üben eine magische Anziehungskraft auf die französischen Leser aus, da sie nicht nur vordergründig in Länder mit unbekannten Bräuchen und Kostümen leiten, sondern gleichzeitig in die Tiefen, man könnte beinahe sagen Abgründe, der menschlichen Psyche und zur Basis des Seins führen, wo Figuren sich von Schönheit und Grausamkeit angezogen fühlen und sich selbst aufgeben, um ihrem Ideal zu dienen. Masochs Texte sind also Reisen mit multiplen Bedeutungen und erlauben dem Leser eine Auszeit von seiner Existenz in einer Gesellschaft, in der die wahren Gefühle des Einzelnen der konventionellen Vorstellung von Gemeinschaft, Liebe und Eigentum weichen müssen.

Svetlana Milojević bezeichnet den Autor in ihrem 1998 erschienenen Werk zur Rezeption Sacher-Masochs als „Vermittler zwischen dem gesellschaftlichen und dem individuellen Sein des Menschen, zwischen einengender Konvention und befreiender Natur“⁴²⁶ und erklärt die Faszination der Franzosen für den Autor mit seiner Demonstration der, außerhalb von Frankreich untypischen, Art des „laissez-faire“, die in seinen Erzählungen von verschiedensten Figuren vertreten wird.⁴²⁷

Nach dem bereits erwähnten halben Jahrhundert der Vergessenheit wird Sacher-Masoch ab den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts in Frankreich wiederbelebt. Hierbei gilt Gilles Deleuze mit seiner in dieser Arbeit analysierten Studie *Le froid et le cruel* als wichtigster Vermittler von Sacher-Masochs Werk im Zielland Frankreich, da er sich dem Autor gleichzeitig von der literaturwissenschaftlichen und der psychoanalytischen Seite nähert und somit die erste umfassende Arbeit zur Philosophie Masochs vorlegt. Auch Künstler aus anderen Sparten lassen sich von Sacher-Masoch und seinem Werk inspirieren. So landet die Gruppe Velvet Underground 1967 unter der Leitung von Musiker Lou Reed einen Welthit mit der Verarbeitung von Masochs Roman *Venus im Pelz* in ihrem Lied *Venus in Furs*, und die Novelle wird dreimal (1967, 1969 und 1994) zum Sujet eines Spielfilms. Weiters deuten zahlreiche Anspielungen in Musik, Film und Bildender Kunst auf eine Beschäftigung des jeweiligen Künstlers mit Sacher-Masochs Denken hin. 2003 findet das erste Sacher-Masoch Festival mit dem sprechenden Titel *Masomania* in Graz statt, bei dem neben der Präsentation einer neuen Biographie des Autors auch von Sacher-Masoch inspirierte Performances, Lesungen und Konzerte präsentiert werden.

⁴²⁶ Milojevic 1998, S.119

⁴²⁷ Ibid., S.120

Heute sind Sacher-Masochs Ideen im Ansatz weltweit vertreten. Einige Elemente seiner Philosophie machen die Basis des Sadomasochismus aus, dazu gehört das einvernehmliche Erleben von Macht, Schmerzen, Demütigungen und Freiheitsbeschränkungen. Wie in Masochs Romanen steht dabei die sexuelle Handlung nicht im Vordergrund sondern wird durch vorangehende Demütigung erst ermöglicht.⁴²⁸ Allerdings konzentriert sich der Sadomasochismus, wie sein Name schon sagt, auf die Zufügung von Schmerzen und die Kombination von sadistischen und masochistischen Elementen, die sich zu einem Ganzen zusammenfügen. Von einem rein literarischen Standpunkt ist die Philosophie Masochs jedoch weit von jener Sades entfernt und lässt sich, wie in der vorliegenden Arbeit erläutert, nicht so einfach als komplementäres Verhalten beschreiben.

Sacher-Masoch wird heute, nicht zuletzt wegen der von seinem Namen abgeleiteten Perversion des Masochismus, allgemein mit der Lust, sich Schmerzen zufügen zu lassen, verbunden. Das Hauptelement seiner Erotik, die Schönheit, ist jedoch über die Jahre verloren gegangen, obwohl die Schönheit bei Masoch das ist, was den Mann erst zum Sklaven macht. Der galizische Autor ist nicht der erste, der die magische Anziehungskraft der Schönheit, hier vor allem der Augen, bemerkt; auch bei Baudelaire findet sich zum Beispiel in der 1869 erschienenen Prosasammlung *Le spleen de Paris* eine Beschreibung eines Augenpaares, das „den unvorsichtigen Beobachter verschlingt“⁴²⁹, und der Erzähler beschreibt sich selbst als „fähig, das Konzept der unsterblichen Schönheit zu verstehen“⁴³⁰. Seit den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts liest man in Frankreich die Werke Sacher-Masochs wieder als Geschichten, statt sie zum Zwecke einer Fallstudie masochistischen Verhaltens zu konsultieren. Eine Wiederentdeckung des Werkes Leopold von Sacher-Masochs bietet also auch die Gelegenheit zur neuerlichen Analyse seiner Philosophie und zur Rückkehr in die außergewöhnliche Welt dieses *Übersinnlichen*. Es bleibt zu hoffen, dass diese Entwicklung anhält und Chloé Radiguet Recht behält im Vorwort zur neuen Übersetzung der *Venus im Pelz* von 1999, wo es heißt:

A vrai dire, le vocable masochisme n'est que l'arbre cachant l'œuvre-forêt de Sacher Masoch, une œuvre foisonnante à (re)découvrir.⁴³¹

Lara Samuel, Juni 2008

⁴²⁸ <http://de.wikipedia.org/wiki/Sadomasochismus>

⁴²⁹ Baudelaire 2006, S.111

⁴³⁰ Ibid., S.116

⁴³¹ Radiguet 1999, S. 194

Severin, Severin, speak so slightly
Severin, down on your bended knee
Taste the whip, in love not given lightly
Taste the whip, now plead for me.

- Velvet Underground, *Venus in Furs* -

VII. Anhang

VII. Anhang

VII.1. Bibliographie

VII.1.1. Primärliteratur

Baudelaire, Charles: *Le spleen de Paris*. Paris: Gallimard, 2006

Sacher-Masoch, Leopold: *Die geschiedene Frau*. Nördlingen: Greno, 1989

Sacher-Masoch, Leopold: *La femme séparée* (traduit de l'allemand par A.C. Strebing). Marseille: Via Valeriano, 2004

Sacher-Masoch, Leopold: *La pêcheuse d'âmes* (traduit de l'allemand par L.-C. Colomb). Seyssel : Champ Vallon, 1991

Sacher-Masoch, Leopold : *Venus im Pelz*. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze (aus dem Französischen übersetzt von Gertrud Müller). Frankfurt am Main: Insel Verlag, 1980

Sacher-Masoch, Wanda: *Wanda und Leopold von Sacher-Masoch: Szenen einer Ehe. Eine kontroverielle Biographie*. Wien: Wiener Frauenverlag, 1996

Saint François de Sales: *Traité de l'Amour de Dieu*. Paris: Saintmichel, 1813

Scève, Maurice: *Délie. Objet de plus haute vertu*. Paris: Gallimard, 1984

Die Heilige Schrift (Übersetzt von Leopold Zunz). Basel: Victor Goldschmidt Verlag, 1995

VII.1.2. Sekundärliteratur

Abeille, Jacques u.a.: *Qu'est-ce que la littérature érotique ? 60 écrivains répondent*. Cadeilhan : Zulma, 1993

Anglade, Joseph: *Les Troubadours*. Paris : Librairie Armand Colin, 1908

Arduin, Paul: *Maurice Scève, Pernet du Guillet, Louise Labé: L'Amour à Lyon au temps de la Renaissance*. Paris: Librairie A.-G. Nizet, 1981

Baladier, Charles : *Eros au Moyen Age. Amour, désir et délectation morose*. Paris : Les éditions du CERF, 1999

Baldwin, John: *Les langages de l'amour dans la France de Philippe August. La sexualité dans la France du Nord au tournant du XIIe siècle* (traduit de l'anglais par Béatrice Bonne). Paris: Arthème Fayard, 1997

Bang, Karin: *Aimez-moi ! Eine Studie über Leopold von Sacher-Masochs Masochismus*. (Beremer Beiträge zur Literatur- und Ideengeschichte, Band 39) Frankfurt am Main u.A: Peter Lang, 2003

Baqué, Dominique: *Mauvais Genre(s). Érotisme, pornographie, art contemporain*. Paris: Editions du Regard, 2002

Bataille, Georges: *L'érotisme*. Paris: Les éditions de Minuit, 1957

Beck, Irene : *Liebe und Werk in der Theologie des Hl. Franz von Sales*. Eichstätt/Wien: Franz-Sales-Verlag, 1966

Bonnet, Gérard : *Les Perversions Sexuelles*. Paris: PUF, 2007

Böhme, Hartmut : „Bildung, Fetischismus und Vertraglichkeit in Leopold von Sacher-Masochs ‚Venus im Pelz‘“. In: Spörk, Ingrid / Strohmaier, Alexandra (Hrsg.): *Leopold von Sacher-Masoch*. Graz: Literaturverlag Droschl, 2003, S. 11-41

Cremerius, Johannes u.a. (Hrsg.): *Masochismus in der Literatur* (Freiburger literaturpsychologische Gespräche Band 7) Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988

Dadoun, Roger: *L'érotisme*. Paris: PUF, 2003

Deleuze, Gilles: *Présentation de Sacher-Masoch*. Avec le texte intégral de *La Vénus à la fourrure* (traduit de l'allemand par Aude Willm). Paris: Les éditions de minuit, 1967

Doppler, Bernhard : « Des livres clandestins. Les érotiques autrichiens » in : Hornig, Dieter u.a. (Hrsg.): *Continuités et ruptures dans la littérature autrichienne*. (Annales de l'Institut Culturel Autrichien Vol.1) Nîmes : J. Chambon, 1996

Eaubonne, Françoise : *Eros noir*. Paris : Le Terrain Vague, 1962

Exner, Lisbeth: *Leopold von Sacher-Masoch*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2003

Farin, Michael (Hrsg.): *Leopold von Sacher-Masoch. Materialien zu Leben und Werk*. Bonn: Bouvier, 1987

Fromm, Hans (Hrsg.): *Der deutsche Minnesang. Aufsätze zu seiner Erforschung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969

Hainz, Martin A.: *Cave Carnem. Eros, Macht und Inszenierung in Sacher-Masochs Venus im Pelz*. In: Arcadia – Internationale Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Band 39, 2004, S.2-26

Herpe, Noel : Kritik zu *L'amour de Platon*. In : *Libération*, 26. Dezember 1991

Jaccard, Roland: Kritik zu *L'amour de Platon*. In: *Le Monde*, 13. Dezember 1991

Jonin, Pierre: *Anthologie thématique de la Poésie française du Moyen Age*. Paris: Librairie Honoré Champion, 1991

Joubert, Bernard: *Histoires de censure* (Collection lectures amoureuses). Paris: La Musardine, 2006

Kehlmann, Daniel: *Setz deinen Fuß auf meinen Nacken. Über Leopold von Sacher-Masoch*. In: Kehlmann, Daniel: *Wo ist Carlos Montúfar? Über Bücher*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2005, S.45-54

Koschorke, Albrecht: *Leopold von Sacher-Masoch. Die Inszenierung einer Perversion*. München/Zürich: Piper, 1988

LaCurne de Sainte-Palaye, J.B.: *Histoire littéraire des Troubadours*. Paris : Durand, 1774

Lohmüller, Torben : *Die verschlagene Lust. Zur ästhetischen Subversion im Masochismus*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2006

Markale, Jean: *L'amour courtois ou le couple infernal*. Paris: Imago, 1987

Maingueneau, Dominique: *La littérature pornographique*. Paris: Armand Colin, 2007

Michel, Bernard: *Sacher-Masoch*. Paris: Robert Laffont, 1989

Milojević, Svetlana : *Die Poesie des Dilettantismus : Zur Rezeption und Wirkung Leopold von Sacher-Masochs*. Frankfurt am Main u.a.: Lang, 1998

Ory, Pascal (Hrsg.): *La Censure en France à l'ère démocratique (1848-...)*. Brüssel: Éditions Complexe, 1997

Pauvert, Jean-Jacques: *La littérature érotique*. Paris: Flammarion, 2000

Pia, Pascal : *Les livres de l'enfer*. Paris : Librairie Arthème Fayard, 1998

Quignard, Pascal : *L'Etre du balbutiement. Essai sur Sacher-Masoch*. Paris: Mercure de France, 1969

Radiguet, Chloë : Vorwort zu Sacher-Masoch, Leopold : *La Vénus à la fourrure*. Paris: Mille et une nuits, 1999

Ravy, Christiane und Gilbert : *Ecrivains autrichiens traduits en français*. Rouen: Publications de l'Université de Rouen, 1996

Rudloff, Holger: *Pelzdamen. Weiblichkeitsbilder bei Thomas Mann und Leopold von Sacher-Masoch*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1994

Spörk, Ingrid: *Liebe und Verfall: Familiengeschichten und Liebesdiskurse in Realismus und Spätrealismus*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2000

Treut, Monika: *Die grausame Frau. Zum Frauenbild bei de Sade und Sacher-Masoch*. Basel/Frankfurt: Stroemfeld/Roter Stern, 1984

Van Uffelen, Herbert und Seidler, Andrea (Hrsg.): *Erotik in der europäischen Literatur. Textualisierung, Zensur, Motive und Modelle*. Wien: Praesens Verlag, 2007

Wenzel, Horst: *Frauendienst und Gottesdienst. Studien zur Minne-Ideologie*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1974

VII.1.3. Nachschlagewerke

Wahrig, Gerhard (Hrsg): Wörterbuch der deutschen Sprache. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2003⁶

VII.1.4. Digitale Quellen

Alle digitalen Quellen wurden zuletzt eingesehen am 10 Juni 2008

Nachschlagewerke

<http://www.wikipedia.com>

Primärliteratur

<http://www.gutenberg.org>

<http://www.thelatinlibrary.com>

<http://www.zeno.org>

Sekundärliteratur

<http://www.culture.fr>

<http://www.eros-thanatos.com>

<http://www.klassphil.uni-muenchen.de>

<http://www.psychanalyse-paris.com>

<http://www.romanistik.uni-muenchen.de>

<http://www.sbg.ac.at>

<http://www.editions-verdier.fr>

Zusätzlich zitierte Seiten

<http://www.hachette.com>

<http://www.revuedesdeuxmondes.fr>

VII.2. Abbildungsverzeichnis

Digitale Quellen zuletzt eingesehen am 2. Mai 2008

Abb. 1: Leopold von Sacher-Masoch. Quelle: <http://commons.wikimedia.org/>

Abb. 2: Leopold und Hulda. Quelle: <http://cepa.newschoool.edu/>

Abb. 3: Gustav Klimt, die Erwartung, 1905/09. Quelle: www.kunstkopie.de

Abb. 4: Gustav Klimt, die Erfüllung, 1910. Quelle: www.kunstkopie.de

Abb. 5: Wanda von Sacher-Masoch (Aurora Rümelin). Quelle: <http://cepa.newschoool.edu/>

Abb. 6: Leopold und Wanda. Quelle: <http://cepa.newschoool.edu/>

Abb. 7: Tizian – Venus mit dem Spiegel: <http://online-media.uni-marburg.de/kunstgeschichte/>

Abb. 8: Titelseite der Revue *Le Gaulois*: http://fr.wikipedia.org/wiki/Le_Gaulois

VII.3. Auswahl der Publikationen zu Sacher-Masoch in Frankreich

Amiaux, Mark: *Un grand anormal: Le Chevalier de Sacher-Masoch*. Paris : Les Editions de France, 1938

Bransiet, Maurice: *La Vie et les amours tourmentées de Sacher-Masoch*. Brüssel/Paris : Quignon, 1933

Corsetti, Jean-Paul : Vorwort zu Sacher-Masoch, Wanda : *Confession de ma vie*. Paris : Gallimard, 1989

Corsetti, Jean-Paul : Vorwort zu Sacher-Masoch, Leopold : *La Dame blanche et autres nouvelles*. Paris : Le Terrain Vague, 1991

Deleuze, Gilles: *Présentation de Sacher-Masoch*. Avec le texte intégral de *La Vénus à la fourrure* (traduit de l'allemand par Aude Willm). Paris: Les éditions de minuit, 1967

Eaubonne, Françoise : *Eros noir*. Paris : Le Terrain Vague, 1960

Harry, Myriam : *Siona à Berlin*. Paris : Arthème Fayard, 1927

Doppler, Bernhard : « Des livres clandestins. Les érotiques autrichiens » in : Hornig, Dieter u.a. (Hrsg): *Continuités et ruptures dans la littérature autrichienne*. (Annales de l'Institut Culturel Autrichien Vol.1) Nîmes : J. Chambon, 1996

Michel, Bernard: *Sacher-Masoch*. Paris: Robert Laffont, 1989

Pia, Pascal : Vorwort zu Sacher-Masoch, Wanda : *Confession de ma vie*. Paris : Tchou, 1967

Quignard, Pascal : *L'Etre du balbutiement. Essai sur Sacher-Masoch*. Paris : Mercure de France, 1969

Radiguet, Chloë : Vorwort zu Sacher-Masoch, Leopold : *La Vénus à la fourrure*. Paris : Mille et une nuits, 1999

Stern, Leopold : *Sacher-Masoch ou l'amour de la souffrance*. Paris : Bernard Grasset, 1933

Tailhade, Laurent : Vorwort zu *Gynécocratie*. Paris : Carrington, 1902

Tissot, Victor : *Vienne et la vie viennoise*. Paris : E. Dentu, 1878

VII.4. Auswahl der Übersetzungen von Sacher-Masochs Werken ins Französische

Die folgende Auflistung beinhaltet eine Auswahl von Übersetzungen von Sacher-Masochs Werken von 1874 bis 2004 und ist aufsteigend nach Jahren geordnet. Die Werkinformationen basieren auf den Auflistungen von Christiane und Gilbert Ravy⁴³² sowie auf den Angaben im Werk *La Pêcheuse d'âmes* von Champ Vallon (1991)⁴³³. Die Werke, denen keine Übersetzerangabe zugeteilt ist, haben sich entweder bereits bestehender Übersetzungen bedient oder der/die ÜbersetzerIn konnte nicht ermittelt werden.

Übersetzungen von Sacher-Masochs Romanen und Erzählungen

La Vénus à la fourrure. Suivi de Palais rouge. Paris/NewYork/Londres : Editions Bel-Air, o.J.

Le Legs de Cain (L'errant, Don Juan de Kolomea, Frinko Balaban, Clair de Lune, Marcella). (Übersetzung von Thérèse Bentzon) Paris : Hachette, 1874

Le Legs de Cain. Nouveaux récits galiciens (La Justice des paysans, Le Haydamak, La Hasara Raba, Le Mariage de W.Kochanski). (Übersetzung von Thérèse Bentzon) Paris: Calmann-Lévy, 1876

Les Prussiens d'aujourd'hui. Paris: Calmann-Lévy, 1877

Le Legs de Cain (Un testament, Basile Hymen, Le Paradis sur le Dniestr). Paris : Calmann-Lévy, 1878 (1884)

L'Ennemi des femmes. Paris: Calmann-Lévy, 1879

A Kolomea. Contes juifs et Petits Russiens. (Übersetzung von A.-Catherine Strebinger) Paris: Hachette, 1879

Le Nouveau Job. Le Laid. (Übersetzung von Noémi Mangé) Paris: Hachette, 1879

Le Cabinet noir de Lemberg. L'Ilau. Paris : Calmann-Lévy, 1880 (1888)

Entre deux Fenêtres. Servatien et Pancrace. Le Castellan. (Übersetzung von A.-C. Strebinger) Paris: Hachette, 1880

La Femme séparée. (Übersetzung von A.-C. Strebinger) Paris: E. Dentu, 1881

Hadaska. (Übersetzung von Auguste Lavallé) Paris: Calmann-Lévy, 1884

Juifs et russes. Idylles. (Übersetzung von Auguste Lavallé) Paris: Calmann-Lévy, 1884

Nouvelles slaves. (Übersetzung von K. Toursky-Strebinger) Paris: Louis Westhausser, 1886 (1892)

⁴³² Ravy 1996

⁴³³ Sacher-Masoch 1991

Sacha et Saschka. La Mère de Dieu. (Übersetzung von A.-Catherine Strebing) Paris: Hachette, 1886

Contes juifs. Paris: Quantin éditeur, 1888

La Pêcheuse d'âmes. (Übersetzung von L.-C. Colomb) Paris: Hachette, 1889

La Sirène. Etude de moeurs russes. Paris: E. Flammarion, 1890

Kassya. Oper in fünf Akten, Gedicht von Henri Meilhac und Philippe Gille nach Sacher-Masoch. Musik von Léon Delibes. Paris: Opéra Comique de Paris, 1893

La Vénus à la fourrure. Roman sur la flagellation. (Übersetzung von Ledos de Beaufort) Paris : Carrington, 1902

Vénus imperatrix. Nouvelles posthumes. Paris: R. Dorn, 1906

Les Batteuses d'hommes. Nouvelles posthumes. Paris: R. Dorn, 1906 (1909)

L'Amour cruel à travers les âges. La Pantoufle de Sapho et autres contes. (Übersetzung von D. Dolorès⁴³⁴) Paris : Carrington, 1907

L'Amour cruel à travers les âges. La Czarine noire et autres contes. (Übersetzung von D. Dolores) Paris : Carrington, 1907

La Jalousie d'une impératrice. (Übersetzung von D. Dolores) Paris : Carrington, 1908

Nouvelles posthumes. Les Batteuses d'hommes. Paris : Duponchelle, 1959

Les Batteuses d'hommes. Paris: 1960

La Femme cruelle. (précédé d'une étude par Laurent Tailhade) Paris: L'Eden, 1961

Histoires galiciennes. Paris: Le Club Francais du Livre, 1963

La Vénus à la fourrure. Paris : Editions féminines françaises, 1965

Contes et romans. Paris: Tchou, 1967

L'Esthétique de la laideur. Diderot à Petersbourg. (Übersetzung von G.-P. Villa) Paris: Buchet-Chastel, 1967

La Vénus à la fourrure. (Übersetzung von Aude Willm) Paris: Editions de Minuit, 1967

La Vénus aux fourrures. (Übersetzung von Antoine Goléa) Paris: Les Editions de la Renaissance, 1968

Les Batteuses d'hommes. Paris : Les Presses noires, 1969

⁴³⁴ D. Dolores war eines der Pseudonyme von Wanda von Sacher-Masoch)

Le Lit d'une impératrice. (Übersetzung von Gustave Legrand nach der englischen Ausgabe) Kalmthout (Belgien) : Beckers, 1970

La Vénus aux fourrures. Contes de l'amour cruel. (Übersetzung von Aude Willm) Paris : Cercle européen du Livre, 1971

La Vénus à la fourrure et autres nouvelles. Paris : Le Livre de Poche, 1975

La Vénus à la Fourrure et autres nouvelles. (Übersetzung von Roger Olivier) Paris : Le livre de poche, 1975

Les Batteuses d'hommes. (Übersetzung von René Charvin) Paris: EUREDIF, 1978

Le Legs de Cain. Paris: Nouvelles Editions Oswald, 1981

Les Messieurs fessés. (Übersetzung von René Charvin) Saint-Pierre-les-Nemours: EUREDIF, 1984

La Vénus à la Fourrure et autres nouvelles. (Übersetzung von Roger Olivier) Paris : Presses pocket, 1975

Don Juan de Kolomea. Paris: Ed. Philippe Picquier, 1990

La Femme séparée. Paris: Via Valeriano, 1991

L' Amour de Platon. (Übersetzung von Jean-Francois Boutout) Paris : Verdier, 1991

La Mère de Dieu. Seyssel : Champ Vallon, 1991

La Dame blanche et autres nouvelles. Paris : Le Terrain Vague, 1991

La Pêcheuse d'âmes. Seyssel : Champ Vallon, 1991

Contes juifs, récits de famille. Paris : Balland, 1992

Fouets et fourrures. Bordeaux : Castor astral, 1995

La Vénus à la fourrure. Paris : Mille et une nuits, 1999

La femme séparée (Übersetzung von A.C. Strebingen). Marseille: Via Valeriano, 2004

Übersetzungen von Sacher-Masochs Werken in Periodika:

Don Juan de Kolomea, in : *Revue des deux Mondes*, 1. Oktober 1872

Frinko Balaban, in: *Revue des deux Mondes*, 15. November 1872

La Barina Olga. Récit de la Petite-Russie, in: *Revue des deux Mondes*, 15. August 1873

La Justice des paysans, in : *Revue des deux Mondes*, 15. August 1874

Le Haydamak, in : *Revue des deux Mondes*, 15. September 1874

Le Faust polonais, in : *Revue des deux Mondes*, 1. November 1874

Le Mariage de Valerien Kochanski, in : *Revue des deux Mondes*, 15. Mai 1875

La Hasara Raba, in : *Revue des deux Mondes*, 15. September 1875

Les Prussiens et leur idéal aujourd'hui, in : *L'Opinion*, 1. Juli – 16. Oktober 1876

Idéale, in : *La République française*, 1876 (?)

Le Testament, in : *L'Opinion nationale*, 1876 (?)

Récits galiciens, in : *L'Opinion*, 15. Januar 1877, 1. Februar 1877

Récits galiciens, in: *Revue des deux Mondes*, 15. Januar 1877, 1. Februar 1877

Schma Israel!, in: *Revue Bleue*, 7. November 1885

Mon tailleur Abrahamek, in: *Revue des deux Mondes*, 22. Mai 1886

Le Petit Juif, in : *Le Figaro* (Literaturbeilage), 25. Dezember 1886

R. Wagner et E. Zola, in: *Revue Bleue*, 30. April 1887

Résurrection. Récit galicien, in: *Revue Bleue*, 16. Juli 1887

Le Premier Nihiliste: Tschoglokoff, in: *Revue Bleue*, 30. Juli 1887

Souvenirs, in: *Le Gaulois*, 1887 : 16. August, 24. August, 25. August, 28. August, 30. August, 31. August, 4. September, 6. September, 18. September, 22. September, 9. Oktober

La Petite Colporteuse. Récit du ghetto hollandais, in: *Revue Bleue*, 17. September 1887

Nazariouschka. Histoire russe, in : *Revue Bleue*, 19. November 1887

Le Fou de Firleiouwka, in: *Revue des deux Mondes*, 15. Juli 1888

Choses vécues, in: *Revue Bleue*, Februar 1888, März 1888, April 1888, August 1888

La Femme de l'espion, in: *Le Bon Journal*, 21. Oktober 1888

Schalem Alechem. Conte d'Alsace, in : *Revue Bleue*, 24. November 1888

Choses vécues, in: *Revue Bleue*, 9. März 1889, 20. April 1889, 31. August 1889, 5. Oktober 1889, 31. Mai 1890

Malach Schneefuss et son golem, in: *Recueil*, Nummer 17, 1891

VII.5. Sacher-Masoch im Spiegel der französischen Presse

Die folgende Auflistung ist als Auswahl zu sehen. Nicht beinhaltet sind die kürzlich erschienen Artikel der französischen Presse sowie die Artikel, die sich mit dem Werk von Sacher-Masoch in klinischem oder psychoanalytischem Kontext beschäftigen.

Achard, Amédée : « Sacher-Masoch : Le Legs de Cain », in : *Le Journal des débats*, September 1874

Anonym : « Masoch aurait-il été satisfait d'être méconnu ? », in : *Le Figaro littéraire*, März 1968

Barine, Arvède : « Le Nouveau Job », in : *Revue politique et littéraire*, 19. April 1879

Bentzon, Thérèse : « Un romancier galicien : Sacher-Masoch », in : *Revue des deux mondes*, 15. Dezember 1875

Chapsal, Madeleine : « Le masochisme de Masoch », in : *L'Express*, 20-26 März 1967

Chapsal, Madeleine : « La parfaite épouse de Sacher-Masoch », in : *L'Express*, 24-30 Juli 1967

Corsetti, Jean-Paul : « L'Isoloir et son verbe », in : *L'Infini*, Nummer 29 (Frühling 1990)

Deleuze, Gilles : « Entretien », in : *La Quinzaine Littéraire*, 1-15 April 1967

Fediba, Pierre : « Le concept de violence », in : *Critique*, Nummer 249 (Februar 1968)

Gaucher, Maxime : « Causerie littéraire (Hadaska) », in : *Revue politique et littéraire*, 18. Oktober 1884

Kanters, Robert : « De Sacher-Masoch au masochisme », in : *Le Figaro littéraire*, 17-23 Juli 1967

Lacroix, Jean : « Sacher-Masoch », in : *Le Monde*, 28-29 Mai 1967

Lascault, Gilbert : « La diversité des récits érotiques », in : *Revue d'esthétique*, Januar-März 1968

Marx, Adrien : « Sacher-Masoch », in : *Le Figaro*, 19. Dezember 1886

Mauriac, Claude : « Deux récits oubliés de Leopold Sacher-Masoch », in : *Le Figaro*, 13. März 1967

Rabant, Claude : « Sacher-Masoch ou l'échange fou », in : *Critique*, Nummer 273 (Februar 1970)

Voivenel, Paul : « A propos de Sacher-Masoch, les Allemand et le marquis de Sade ». In : *Le Progrès médical*, Nummer 1 (6 Januar 1917) und Nummer 7 (17 Februar 1917)

Zusätzliche Beilagen:

Abstract

Lebenslauf

Abstract / Zusammenfassung

Nachdem sich der Psychiater Richard von Krafft-Ebing 1886 Sacher-Masochs Namen bedient, um die Perversion, Lust aus Schmerz und Erniedrigung zu empfinden, war Masoch lange Zeit ein Begriff, den die meisten Menschen nur dem klinischen oder psychoanalytischen Umfeld zuschreiben konnten. Anders als Sade, dessen Werk genauso bekannt ist wie die nach ihm benannte Perversion des Sadismus, geriet Sacher-Masoch im Laufe des 20. Jahrhunderts immer mehr in Vergessenheit. Neue Ansätze versuchen sich heute in der Trennung von Sade und Masoch, die, aufgrund der Verbindung ihrer beiden Philosophien in der Psychoanalyse, auch bald in der Literatur untrennbar geworden waren. Bei näherer Betrachtung ist das Werk Sacher-Masochs jedoch weit von den Ideen Sades entfernt, ist doch die physische Gewalt kein Muss bei dem galizischen Autor, sondern eher eine logische Weiterführung der beziehungstechnischen Hierarchie seiner Figuren.

Masoch kreiert in seinen Romanen eine neue Form von Erotik – vertreten durch eine herrische Frau, verbindet das Erotische bei Sacher-Masoch die Elemente Schönheit, selbstgerechte Moralvorstellungen und Vergnügen, Leid zuzufügen. Dabei ist die Frage der Moral nicht außer Acht zu lassen. In der Arbeit wird darauf eingegangen, wie die Frau in den Texten Masochs gleichzeitig die Rollen von Henker und Opfer annimmt und so, während sie mit grausamen Methoden den Identitätsverlust ihres Sklaven erzwingt, selbst mehr und mehr zu einer Rolle wird. Zur Lebenszeit des Autors wurden seine Texte vielfach verlegt, und in mehreren Ländern kam es zu einer literarischen Rezeption des *Phänomens* Sacher-Masoch. Die Arbeit analysiert, wieso im aktiven Rezeptionsland Frankreich besonders günstige Bedingungen für die Aufnahme von Sacher-Masochs eigentümlicher Erotik herrschten, und geht dabei, über die Texte der *école lyonnaise* und die religiöse Literatur Frankreichs, zurück bis auf die provenzalischen Troubadours und ihr ähnliches Konzept von Liebe und Hierarchie.

Diese Kriterien im Auge behaltend wird auch Sacher-Masochs tatsächlicher Aufenthalt in Paris und die dort herrschende Euphorie um seine Person behandelt. Im Teil, der sich mit der literarischen Rezeption des Autors im Zielland Frankreich beschäftigt, werden Informationen zu den jeweils drei wichtigsten Verlagen und Periodika die zu seiner Verbreitung beigetragen haben, sowie zu den Übersetzern der respektiven Verlage im Detail dargestellt. Im Anschluss wird eine Auswahl der Artikel über Sacher-Masoch in den Zeitungen und Zeitschriften des 19. Jahrhunderts präsentiert. Als abschließender Blick in die Zukunft wird auf neuere Ansätze eingegangen, hier vor allem auf die Arbeiten von Gilles Deleuze, der als wichtigster Vermittler Masochs im Frankreich nach 1960 gilt.

Für die beschriebenen Untersuchungen konzentriert sich die Arbeit auf die Analyse von drei Hauptwerken des erotischen Denkens von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, *Die Seelenfängerin* und *Die geschiedene Frau*.

Lara Samuel, August 2008

Lebenslauf

Persönliche Daten

Vor- und Zuname	Lara-Karina Samuel
geboren am	02. März 1986
in	Scheibbs/NÖ
Staatsbürgerschaft	Österreich

Ausbildung

2008-2009	Studium Kulturmanagement an der Université Paul Cezanne, Aix-Marseille III
2004-2008	Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien
Juni 2004	Reifeprüfung mit Auszeichnung an der Theresianischen Akademie Wien
1996-2004	Öffentliches Gymnasium der Stiftung Theresianische Akademie (Gymnasium mit 3. lebender Fremdsprache), Wien
1992-1996	Piaristenvolksschule, Wien

Berufliche Tätigkeiten

2007	Mitglied der Studienrichtungsvertretung der Vergleichenden Literaturwissenschaft an der Universität Wien
2006/2007	Tutorin am Institut für Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Wien
Seit 2004	Arbeit als freie Übersetzerin und Lektorin in den Sprachen Deutsch, Englisch und Französisch
Seit 2003	Diverse Praktika in den Gebieten Journalismus (Wien) und Kulturvermittlung (Wien und Marseille)

Fremdsprachenkenntnisse

Englisch, Französisch	Fließend in Wort und Schrift
Russisch, Hebräisch	Grundkenntnisse