

HARTMUT BÖHME

Männliche Masken und sexuelle Scharaden in Mythos und Literatur.

Im folgenden wird nicht ein Versuch zur Geschichte männlicher Masken unternommen, ebenso wenig wie eine religionswissenschaftliche oder ethnologische Analyse des Maskengebrauchs und seiner *gender*-Ordnung. Im Kern geht es vielmehr um den denkwürdigen Punkt, dass an der Nahtstelle zwischen Mythos und Aufklärung in der griechischen Antike eine Neukartierung des Männlichen und Weiblichen im Feld des Generativen vorgenommen wird. Die späten Nachfahren dieser männlichen Machtergreifung, um die es im zweiten Teil geht, entwickeln Figuren des Sexuellen, worin das Generative radikal ausgeschlossen und das Begehren zum Schauplatz eines nur noch in sich selbst kreisenden Maskenspiels wird – jenseits jeder Reproduktionslogik. Man könnte die These wagen: die 'Männer' besetzen die mythische Generativität, doch generieren sie nichts mehr außer sich selbst. Vielleicht ist die ungeheure Kreativität, die in der europäischen Moderne (heute besonders auf dem Feld der 'Reproduktion des Lebens') entfesselt wird, nichts als eine Maske, die diese innere Unfruchtbarkeit überdeckt.

Nach einer Abklärung des Maskerade-Konzepts, wie es hier verwendet wird, werden in einem ersten Kapitel mythische Beispiele gezeigt, in welchen die mythische Produktivität des Weiblichen (die Magna Mater) dem symbolischen Regime von Herren-Göttern unterstellt wird. Diese Umcodierung wird die abendländische, nämlich männliche Auffassung von Sexualität und Reproduktion nachhaltig prägen. Sie hat ihren Preis. Er wird, im zweiten Teil, errechenbar an den legendären Figuren des männlichen Sex – Casanova, Don Juan, Sade, 'Walter' und Sacher-Masoch –, welche die "Masken des Begehrens" (Ariès / Béjin) in der Moderne bestimmt haben. Im Mittelpunkt steht dabei Sacher-Masoch, der das masochistische Begehren, das den scheinbaren Kontrapunkt zur männlichen Selbstermächtigung darstellt, aus einer Vielzahl mythischer, literarischer und bildkünstlerischer Figurationen des übermächtig Weiblichen und des demütigen, gar geopfertem Männlichen synthetisiert.

### **Anthropologie der Maske**

Unter Maskerade verstehe ich zweierlei: (1) Maskerade ist ein anthropologischer Elementarmechanismus, der auf Grund des den

Menschen kennzeichnenden Selbstbewußtseins, also seiner Exzentrizität, unvermeidlich ist. Diese Form der Maskerade wird schon im Mythos – z.B. in der biblischen Schöpfungsgeschichte – mit der Scham, als Bewusstsein der je eigenen Geschlechtlichkeit, verbunden (Gen 3, 1-24). Es gibt keine Kultur, die nicht elementare wie kunstvolle Techniken der Maskerade ausgebildet hat. Selbstverständlich gilt dieser Zwang zur Maskerade für Männer wie für Frauen – und erst recht für alle Grenzgänger zwischen den Geschlechtern, zwischen Menschen und Göttern, zwischen Menschen und Tieren, also für jene Komposit-Wesen, die in den Mythen ihr fabelhaftes Wesen treiben.<sup>1</sup> Der aufs Spiel gestellte, riskanter Existenz ausgesetzte, mithin exzentrische Mensch ist, auch wenn er arbeitet und produziert, ein *homo ludens*, ein durch und durch performatives Lebewesen.<sup>2</sup> In allen vier, von Roger Caillois ausgemachten Spieltypen, im *Agôn*, in der *Alea*, und besonders in *Mimicry* und *Ilinx* entwickeln die Menschen vielfältige, kulturell differente Formen der Maskerade.<sup>3</sup>

Mensch-Sein heißt, sich verkörpern zu müssen – biographisch spätestens von dem Zeitpunkt an, wo das der Sprache und des Rollenspiels mächtige, also zu sozialem Handeln befähigte Kind über die Mechanismen der Differenzierung von Wahrheit und Lüge, Sein und Schein, Sein und Sollen, Mann und Frau, Lebenkönnen und Sterbenmüssen verfügt. Vorher *ist* das Kind sein Körper, nun *hat* es ihn oder beginnt, ihn zu haben, d.h. es *verkörpert sich* – und wird fortan viele Masken tragen, aber niemals mehr keine. Kulturgeschichtlich liegen diese Differenzierungen – und mit ihnen die Fähigkeiten zur Maskerade – sicherlich um 40000 v.u.Z. vor. Es gibt keine maskenlose Existenz. Zum Menschen werden heißt auch, über die Techniken der *simulatio* und *dissimulatio* verfügen zu lernen, die im Zeitalter der Renaissance und des Barock, aufgrund des hier erstmals systematisch reflektierten Theatral-Verhaltens des Menschen, konzeptualisiert wurden.<sup>4</sup> Dies bildet den Hintergrund für die im 20.

---

<sup>1</sup> Böhme, Hartmut: „Im Zwischenreich. Von Monstren, Fabeltieren und Aliens.“ In: ZDF-Nachtsudio (Hg.): Mensch und Tier. Geschichte einer heiklen Beziehung. Frankfurt am Main 2001, S. 233-258.

<sup>2</sup> Plessner, Helmuth: „Die Frage nach der *Conditio Humana*“. In: Gesammelte Schriften Bd. VIII. Frankfurt am Main 1983, S. 136-217. – Huizinga, Johan: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*. Reinbek bei Hamburg 1956.

<sup>3</sup> Caillois, Roger: *Die Spiele und die Menschen. Maske und Rausch*. Frankfurt am Main 1982.

<sup>4</sup>Vgl. Schweska, Marc: *Simulatio und Dissimulatio. Problematisierung von Macht und Moral von der Renaissance bis zur Aufklärung*. Magister-Arbeit Berlin 2000. – Röller, N.: „Simulation“. In: Ritter,

Jahrhundert in der Soziologie verwendete Rollen- und Theater-Theorie als Modell sozialen Verhaltens.<sup>5</sup>

Das bis in die Psychoanalyse reichende Phantasma maskenloser Authentizität ist ein von der Hof-Kritik lanciertes bürgerliches Hirngespinnst, ja, es ist selbst die Maskierung eines tiefsitzenden Begehrens: nämlich hinter die Maske zurück in den authentischen Zustand paradiesischer Hüllenlosigkeit zurückzukommen. Ein Mensch ohne Maske aber wäre kein Mensch. Maskerade ist ein humanogener Mechanismus, der freilich tief in der biologischen Evolution verankert ist: in den Tarnungen und der Mimikry, in den Spielformen, im Balz- und Imponierverhalten und den Täuschungsmannövern der Tiere.<sup>6</sup> Von daher ist klar, dass Maskerade nicht nur ein kulturelle Überschuss-Produktion darstellt, sondern in Selbsterhaltungsfunktionen verankert ist. Auch von der anderen Seite her, dem Göttlichen, zeigt sich, dass gerade Götter, insofern sie 'als Götter' sich erweisen, aus der prinzipiell entzogenen Essentialität heraustreten und sich verkörpern müssen oder durch Menschen verkörpert werden. Die Maske ist das Medium, das Göttern allererst ihren Auftritt in der Menschenwelt, also ihre Offenbarung erlaubt. Es ist lehrreich, dass Offenbarung, performative Verkörperung und Maskierung dasselbe sind. Der angeblich sokratische Satz, von Johann Georg Hamann zitiert: "Rede, daß ich Dich sehe!"<sup>7</sup>, wäre auch so zu formulieren: 'Maskiere dich, daß ich dich sehe!'. Maskenlosigkeit wäre dagegen der absolute Entzug, wäre Negative Theologie und Negative Anthropologie, Gott und Mensch ohne Verkörperung. Das erst sind wahrlich Monstren.

(2) Die zweite Form der Maskerade ist diejenige, welche die elementare Maskerade verdoppelt bzw. kulturell erweitert. So wie das Theater nur die ausdifferenzierte Form kulturell universaler Theatralität ist, so ist der

---

Joachim (Hg.): Historisches Wörterbuch der Philosophie. Bd. 9. Basel Stuttgart 1974, Sp. 795-797. – Müller, Wolfgang G.: „Ironie, Lüge, Simulation, Dissimulation und verwandte rhetorische Termini“. In: Wagenknecht, Christian (Hg.): Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Stuttgart 1986, S. 189–208. – Smith, C.R.: „Dissimulatio“. In: Ueding, Gert (Hg.): Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Bd. 2. Tübingen 1994, Sp. 886–891.

<sup>5</sup> Goffman, Erving: Das Individuum im öffentlichen Austausch. Frankfurt am Main 1971. – Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater (The Presentation of Self in Everyday Life 1957). München Zürich 1969. – Ders.: Das Individuum im öffentlichen Austausch. Frankfurt am Main 1971.

<sup>6</sup> Groos, Karl: Die Spiele der Menschen. Jena 1899. – Ders.: Die Spiele der Tiere. Jena 1896. – Buytendijk, Frederik J. J.: „Wesen und Sinn des Spiels. Das Spielen der Menschen und der Tiere als Erscheinungsform der Lebenstrieb“. In: Nervenarzt 33. H. 12 (1962), S. 525–53. – Sommer, Volker: Lob der Lüge. Täuschung und Selbstbetrug bei Tier und Mensch. München 1992.

<sup>7</sup> Hamann, Johann Georg: Sokratische Denkwürdigkeiten (1759) / Aesthetica in nuce (1762). Hg. v. Sven-Aage Jørgensen. Stuttgart 1968, S. 87.

Schauspieler nur der professionelle Parasit der universalen Maskerade. Doch zugleich ist er die Markierung einer Differenz. Denn während die meisten der Rollen, die wir spielen, und der Masken, die wir tragen, uns in unserer Persönlichkeit identifizieren, können Masken auch Potentialitätsräume eröffnen und das Repertoire des Denkbaren, Vorstellbaren, Erlaubten und Erreichbaren vergrößern. Maskeraden determinieren einerseits das alltägliche Handeln; andererseits kreieren sie das Außer- und Überalltägliche, das Virtuelle und Imaginäre. Masken verkörpern uns in dem, was wir innerhalb eines sozialen Settings sind, und in Masken verkörpern wir das Andere unserer selbst, alles Sub- und Transhumane, das Unerlaubte und Ausgrenzte, das Verdrängte und Tabuierte, das Unerreichbare und Mächtige, das Gefürchtete und das Begehrte, das Heilige und das Profane. Darin erst realisieren Mann wie Frau ihre Natur, nämlich, nach Nietzsche, das "noch nicht festgestellte Thier"<sup>8</sup> zu sein, d.h. eine Maske zu tragen, welche die grandiosen Metamorphosen und kleinen Veränderungen, das Neue und den Horizont des Möglichen eröffnet.

Doch es kann zu dieser Art der Maskerade auch gehören, das sie sich selbst maskiert. So erfindet der die Masken der Ohnmacht und Demut tragende Mensch die Götter, die omnipotent und erhaben sind: die Götter nämlich sind maskierte Masken seiner selbst, seines phantasmatischen Wunsches, stolz und mächtig, willkürlich und souverän im endlichen Reich der Natur und seines Lebens zu agieren. In dieser Weise trägt der nüchterne Technologe Friedrich Dessauer die Maske eines göttlichen Demiurgen, worin er sein Begehren verkörpert: das "Drängen zur Befreiung von Naturknechtschaft", um im Medium der Technik zu einem Souverän der Natur zu werden. Zu dieser Maske gehört die männliche Okkupation der als weiblich phantasierten generativen Potenz der Natur, deren 'Muttersöhnchen' der Techniker nicht länger sein will. Zerbrochen werden soll die jahrtausendlang getragene Maske, in welcher der Mann und Mensch sich als "terrigenus", als Erdgeborener, als Gebundener durch die Kette der matrilinearen Genealogie positionierte. Diese Kette soll mittels einer männlich codierten, doch als neutral larvierten Technik ebenso zerrissen werden wie sie in den Masken der Sexualität und des Begehrens unsichtbar werden soll.

---

<sup>8</sup> Nietzsche, Friedrich: „Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft“. In: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe. 15 Bde. Hg. v. Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. München/Berlin New York 1988, Bd. 5, S. 81.

## Die mythischen Bilder des Weiblichen

Friedrich Dessauer, seit 1920 Professor für Technikphilosophie an der Universität Frankfurt am Main, doch auch Erfinder in den Feldern der Biophysik und Radiologie, spricht in seiner "Philosophie der Technik" von 1927 von der "Zärtlichkeit des Ingenieurs für seinen blanken, rhythmisch schwingenden, aus seinen Gedanken geborenen Maschinensohn"; diese Zärtlichkeit lasse erkennen, "daß der Technik ein Drängen zur Befreiung von Naturknechtschaft, Naturverhaftung innewohnt"<sup>9</sup>. Technik ist für Dessauer fortgesetzte Schöpfung Gottes. Derartige von männlicher sexueller Energie aufgeladene und im Schema weiblicher Generativität ausgemalte Phantasien über Technik sind seit den italienischen Futuristen und deutschen Expressionisten nichts seltenes. Was könnten solche Phantasmen besagen? Auf was verweisen sie zurück? Mit der Gedankengeburt der Maschinen imitiert Dessauer die Geburt der Vernunftgöttin Pallas Athene aus dem Kopf des Göttervaters Zeus – ohne jedes Mitwirken einer Frau, sei sie Göttin oder Mensch. Man erinnert sich auch an die Geschichte von Zeus und Semele: Nachdem Zeus seine schwangere Geliebte Semele durch seinen nackten, nämlich blitzhaften Anblick wider Willen getötet hat, schält er den Embryo aus dem Leichnam der Semele heraus und implantiert ihn in seinen Oberschenkel: der Göttervater als Leihmutter, Männerfleisch als Uterus. Der so Geborene ist niemand anderes als der Gott des Rausches und der Lebensfülle, Dionysos. Er entstammt einer seltsamen Kreuzung von Göttlichem und Menschlichem sowie einer regellosen Embryo-Logik, in welcher der männliche Gott die Regie über Schwangerschaft und Geburt übernimmt. Semele ist nur das ephemere Gefäß einer Zeugung gewesen. Beinahe bringt der Vater seinen Sohn autogen hervor. Da nimmt es nicht Wunder, dass die Frauen aus dem Geleit des Rauschgottes Dionysos die Kette der natürlichen Generativität – Ehe, Zeugung, Geburt, Elternschaft – zerreißen, bis dahin, dass die Mutter des thebanischen Königs Pentheus, Agaue, hingegeben dem verblendenden Orgasmus totaler Entgrenzung, ihren Sohn mit eigenen Händen und Zähnen zerfleischt.<sup>10</sup>

---

<sup>9</sup> Dessauer, Friedrich: Philosophie der Technik. Das Problem der Realisierung. 2. Aufl. Frankfurt am Main 1928; S. 85.

<sup>10</sup> Euripides: „Die Bakchen“. In: Werke in 3 Bdn. Hg. v. R. Günther u.a. Berlin u. Weimar 1979, Bd. 3, S. 67-118. – Dazu: Schlesier, Renate: „Mischungen von Bakche und Bakchos. Zur Erotik der Mänaden in der antiken griechischen Tradition“. In: Glaser, Horst Albert (Hg.): Annäherungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur. Bern/Stuttgart /Wien 1993, S. 7-30.

Wo immer die Kette der natürlichen Generativität durchbrochen und Leben künstlich erzeugt wird, erscheint – und das ist eine zentrale Frage des Kreativen und Technischen – das ethisch intrikate Problem, ob der Schöpfer eines künstlichen Lebens eben diesen Kunstwesen ihren Lebenswillen abzusprechen berechtigt ist und ob artifizielle Lebewesen ein Existenzrecht *sui generis* aufweisen; oder ob sie, einmal entäußert, sich womöglich gegen ihren Schöpfer auflehnen. Das war nicht nur das Risiko, das jedweder Gott einging, wenn er autonom handelnde Menschen schuf; das ist nicht nur das Risiko künstlerischer Kreativität, gegen welche sich das freigesetzte Werk zurückwendet; das ist nicht nur das Risiko technischer Schöpfung einer "zweiten Natur", die sich – wie in Goethes Gedicht "Der Zauberlehrling" – gegen den *homo inventor* und *homo faber* verselbständigt; sondern es ist heute auch die Frage nach dem Status der posthumanen Lebewesen – seien sie Cyborgs, Klone oder Chimären –, deren Seinsweise nicht mehr im Rahmen des natürlichen Gattungswesens Mensch aufgeht.

Aus dem reichen Material der griechischen Mythen kann man die These gewinnen, dass, spätestens seit der Kreation von Himmelsgöttern mit einem König an der Spitze, männliche Phantasien mit der Enträtselung und Okkupation weiblicher Generativität beschäftigt sind. Diese Phantasmen werden nicht nur auf die Frage der ursprünglichen Entstehung des Menschen gerichtet – das sind die Anthropogenie-Mythen<sup>11</sup> –, sondern auch auf spätere Zeugungen von Lebewesen, Menschen, Androiden und Maschinen. Diese sicher sehr alten, in vorschriftliche Zeit zurückgehenden Überlieferungen sind seit Hesiods "Theogonie" und in seinen "Werken und Tagen" in Schriftform greifbar. Auch die technischen und künstlerischen Produktionen werden oft im Schema sexueller Generativität gedacht und zwar so, dass der männliche Zeugungsakt sich dabei das weibliche Zeugen, Schwanger-Sein und Gebären aneignet und unterwirft.<sup>12</sup> Diese Phantasie besagt: es soll keine kontingenten Allianz-Zeugungen mehr geben; Zeugen, Schwangerschaft und Geburt soll in die Regie steuernder Planung übergehen, das heißt: in männliche *techné* (oder psychoanalytisch

---

<sup>11</sup> Vgl. Böhme, Hartmut: „Antike Anthropogenie - Vorstellungen in Ovids *Metamorphosen* (Prometheus - Deukalion - Pygmalion)“. In: Mayer, Mathias / Neumann, Gerhard (Hg.): *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*. Freiburg 1997, S. 89–125.

<sup>12</sup> Für die neuzeitliche Tradition dieses Denkens finden sich zahlreiche Beispiele in Begemann, Christian / Wellberry, David E. (Hg.): *Kunst - Zeugung - Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*. Freiburg 2002.

gesprochen: in die Regie des Phallus). Die Frau wird symbolisch wie materiell entmächtigt und zum Schauplatz männlicher Schöpfungs-Strategien. Das natürliche Werden wird von imaginären Techniken durchdrungen, u.d.h. auch: in die (vorerst noch symbolische) Steuerung und Kontrolle des Werdens rücken die Maskeraden des Männlichen ein. Das ist kein Phänomen moderner Humangenetiker, sondern ein uralter, ein mythischer Traum.

In seiner "Theogonie" (um 700 v.Chr.) läßt Hesiod die Götter-Genealogie aus dem Chaos anheben:

Zuallererst wahrlich entstand das Chaos, aber dann die breitbrüstige Gaia, der niemals wankende Sitz von allen Unsterblichen, die das Haupt des schneebedeckten Olymp bewohnen, und der dämmerige Tartaros im Innern der breitstraßigen Erde und der Eros, der schönste unter den unsterblichen Göttern, der gliederlösende (Hesiod, Theogonie, 116-120).

Im Ursprung ist das Chaos, das 'Klaffende' (gr. *kaino*). Wenn man die von der Erde und dem umwölbenden Himmel gebildete Raumgestalt (Welthöhle) sich wegdenkt, hat man nichts als das 'Aufgesperrte' – das Chaos. Aus diesem entsteht die Erde (Gaia), und in dieser, 'unten', der finstere Tartaros. Der weltenbildende Eros ist eine universale und ursprüngliche Macht, weil der Kosmos eine einzige Kette von Generierungen ist. Hesiod 'erfindet' die genealogisch-genetische Denkform: alles, was ist, ist im Schema der Sexualität, worin das Weibliche den Ursprung und die Führung bildet.

Gaia also ist die Macht, welche in der Erde sich äußert. Gaia ist das Unverfügbare der sexuellen Generativität, die als Arkanum des Mütterlichen gedacht ist. Zum Werden aber bedarf es des Eros. Er schließt Gaia zum *hieros gamos* mit demjenigen zusammen, der aus ihr selbst hervorgegangen ist: der Himmel, Uranos. Eros ist dabei das Prinzip der *natura naturans*. Dann erst setzt die Zeugung der Götter und mit ihrer genealogischen Ordnung auch die Rechtsform der Welt ein. Darum ist Gaia Mitte und Mutter des Werdens ist, die *Magna Mater* der Religionen.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Reiches Material dazu bieten Neumann, Erich (Die Grosse Mutter. Eine Phänomenologie der weiblichen Gestaltungen des Unbewußten. Olten u. Freiburg i. Br. 1985) sowie, die Mythen selbst wieder mythisierend, Bachofen, Johann Jakob: Das Mutterrecht. Eine Untersuchung über die Gynaiokratie der alten Welt nach ihrer religiösen und rechtlichen Natur. Hg. v. Hans-Jürgen Heinrichs. Frankfurt am Main 1997.

Das Leben zeugende Chaos ist Welt ohne Bild, darum nicht abbildbar. Auch in biblischer Tradition steht Tohuwabahu jenseits des Physiognomischen, wie Gott selbst – sie sind das schlechthin Andere. Das Bildlose, Un-Sagbare und das Un-Vorstellbare sind der Kern jeder religiösen Erfahrung des generativen Lebendigen und zugleich die historisch erste Form des Erhabenen. Das Generative, das Genetische ist das schlechthin Unlesbare, und damit das Maskenlose. Denn dieses ist das eigentliche Geheimnis.

Im babylonischen "Enuma elis" kommt die Schöpfung der Welt auf noch archaischere Weise in Gang: Marduk ist jener Gott, der im dramatischen Kampf mit der *Mutter der Tiefe*, d.i. die Urflut Tiamat, diese tötet und aus ihrem zerstückelten Leib die Ordnung der Welt kreierte. Diese Gewalt-Konfiguration liegt auch den biblischen Schöpfungserzählungen zugrunde (Hiob 7,12; 9,13; Jes. 51,10). In der Bibel wird die altbabylonische Urflut (das Chaos) mit verschiedenen Namen belegt wie Rahab, Leviathan, Behemoth, Tanin, Tehom, Jam (vgl. auch Gen 1,2; Ps 89,11; Ps 74,13; Ps 104,6-8), was entweder Wasserungeheuer (Drachen, Schlangen) oder das Urmeer bezeichnet. In Hiob 38,8 wird die Urflut mit dem "Mutterschoß" identifiziert, den Jahwe verschließt: deutlich zeigt sich der ins Kosmische erweiterte Geschlechterkampf – eine Figur, die den gewaltsamen Übergang von matrilinearen zu patrilinearen Gesellschaften charakterisiert. Anders als im "Enuma elis" wird das (weibliche) Urungeheuer in der Bibel von Jahwe nicht getötet, sondern besiegt. Nur darum kann es Objekt der Herrschaft werden.

Sexuelle Schemata, die Besiegung des wasserhaft Weiblichen durch den männlichen Kulturheros sowie das mythologische Motiv des Zerstückelungs-Opfers eines Gottes, aus dessen Leib die Welt entsteht (vgl. auch Orsiris), bilden die Basis der Schöpfung. Das Urwasser, die *Urflut* (t<sup>e</sup>hòm) bleibt symbolgeschichtlich mit dem Weiblichen assoziiert. Denn die Urflut birgt in sich das Doppel-Maske der *Magna Mater*, die fruchtbarer Schoß und verschlingender Abgrund in einem ist.

Im babylonischen "Enuma elis", in altisraelitischen wie griechischen Texten geht es darum, dem weiblichen Chaos die kreative Potenz zu rauben und einem kulturstiftenden Herren-Gott zuzuschlagen, dessen Erbschaft die philosophische Vernunft übernimmt. Dies ist die Ur-Maske des Männlichen.

Sogar bei Platon hinterlässt *Magna Mater* Spuren. Im "Timaios" legt Platon seinen Mythos der Weltentstehung dar. Der Demiurg, so heißt es,



hat die Erde "zu unserer Ernährerin gemacht und [...] zur Hüterin und Erzeugerin von Nacht und Tag, die erste und ehrwürdigste aller Götter, die innerhalb des Himmels geworden sind" (Timaios 40b/c). Hierbei führt Platon eine "schwierige und dunkle Form" des Werdens ein, das "Worin" aller Genesis. Das "Worin" sei "allen Werdens bergender Hort [...] wie eine Amme" (Timaios 49a), "das Aufnehmende der Mutter" (Timaios 50d). Im Schöpfungswerk trägt der Demiurg also die Maske der mütterlichen Generativität: "ein unsichtbares, gestaltloses, allaufnehmendes Gebilde, das auf eine irgendwie höchst unerklärliche Weise am Denkbaren teilnimmt und äußerst schwierig zu erfassen ist" (Timaios 51a). Gaia oder die Chora ist begrifflich unfaßbar und ermöglicht dennoch alles Gewordene. Vor aller Differenzierung, vor allen Göttern, vor dem Kosmos, vor den Zahlen *sei da etwas* wie ein vibrierendes Hin und Her, eine eigenschaftslose Erschütterung. Dies ist das dem Logos entzogene Geheimnis des Werdens. Die Verwissenschaftlichung, die Platon betreibt, wird begrenzt in einem Unverfügbaren, das er als eine weder in Zahl noch Begriff zu fassende Macht der weiblichen Natur bezeichnet.

Diese mythische Macht des Weiblichen, die um die Generativität zentriert ist, bleibt auch als besiegte und verdrängte eine dauerhafte Quelle der Verlockung und der Angst – auch und gerade, als im 19. Jahrhundert die Verwissenschaftlichung des Sex und der Reproduktion einsetzt. Sie ist die aufgeklärte Kehrseite eines vorwiegend in der Literatur entfesselten Maskenspiels, das die anhaltende Faszinationsgeschichte mythischer Phantasmen des Weiblichen fortspinnt.

### **Bibliotheks-Effekte und Bilder-Masken bei Sacher-Masoch**

Leopold von Sacher-Masoch hat mit der "Venus im Pelz" (1869) den Roman geschrieben, der hinter der herrscherlichen Weltergreifung und phallischen Potenz eine andere Maske des Männlichen erscheinen lässt: die der Kastration, die freilich selbst schon in den antiken Mythen vielfach vorgeprägt ist. Es ist ein opulentes Spiel der Travestien und Maskeraden, das Sacher-Masoch innerhalb der modernen Kultur unbeabsichtigt zum Gegenspieler de Sades werden läßt, zum exemplarischen Fall, der den Sado-Masochismus zur Grundfigur der männlichen Maskeraden werden läßt.

Während der langen Gesprächssequenzen zwischen Severin, dem Progonisten der Perversion, für die Krafft-Ebing den Namen Sacher-

Masochs benutzt<sup>14</sup>, und Wanda, seiner Domina, liefert Severin eine Ableitung seiner Obsession aus einigen Urszenen seiner Kindheit. Er "verschmähte die gesunde Brust der Amme", zeigte "eine rätselhafte Scheu vor Frauen" und vertauschte die obligaten Objekte demütiger Verehrung, nämlich christliche Altäre und Heiligenbilder, mit einer "Venus aus Gips" im Bibliothekszimmer des Vaters (39/40)<sup>15</sup>. An diesem Ort der Bücher und der antiken Repliken führt der Junge heimliche Rituale idolatrischer Proskynese auf; und er findet, wie es heißt, zur "übersinnlichen" (39, 40, 41) Idealisierung heidnisch-antiker Frauenbilder. Damit wird das Goethe-Motto der Aufzeichnungen des erwachsenen Severin ("Du übersinnlicher sinnlicher Freier", 17) auf ein infantiles Initial rückprojiziert, das dem Missbrauch des Urortes bürgerlicher Bildung entstammt: der mit antiken Skulpturen ausgestatteten Bibliothek. Wir sind mitten in den Metamorphosen des Mythischen, das die Spielformen noch des Mannes der Moderne hergibt.

Keineswegs also wird der Masochismus psychogenetisch oder triebdynamisch konstruiert, er ist ein Bibliotheks-Effekt.<sup>16</sup> Und er entstammt der Wirkmacht eines in der Goethe-Zeit und Romantik wiederbelebten Motivs, der Statuen-Liebe. Sie hatte in christlicher Tradition den Musterfall heidnischer Idolatrie und verirrter Sexualität abgegeben und war in der Goethe-Zeit zum verdrehten Fall ästhetisch-erotischer Obsession geworden.<sup>17</sup> In Mimikry dieser Bildungs-Elemente agiert der kleine Severin gerade jene Momente des christlichen Kultes, welche heidnisch-ideolatrische Züge zeigen: er "kniete nieder und sprach zu ihr (= der Venus, H.B.) die Gebete, die man mir eingelernt, das Vaterunser, das Gegrüßt seist du Maria und das Credo". "Ich warf mich

---

<sup>14</sup> Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*. Mit besonderer Berücksichtigung der konträren Sexualempfindung. München 1993 (zuerst 1886), S. 105/6.

<sup>15</sup> Zitiert wird durch einfache Seitenangaben in Klammern nach: Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze. Frankfurt am Main 1997. – Einführend zu Sacher-Masoch die Studie von Albrecht Koschorke: *Leopold von Sacher-Masoch. Die Inszenierung einer Perversion*. München/Zürich 1988. – Zur Rezeption: Farin, Michael (Hg.): *Leopold von Sacher-Masoch. Materialien zu Leben und Werk*. Bonn 1987.

<sup>16</sup> Das wird in Standardwerken zum Masochismus nicht bemerkt: Reik, Theodor: *Aus Leiden Freuden. Masochismus und Gesellschaft*. Hamburg 1977. – Wetzstein, Thomas A. u.a.: *Sadomasochismus. Szenen und Rituale*. Reinbek bei Hamburg 1997. – Freud, Sigmund: „Das ökonomische Problem des Masochismus“. In: *Studienausgabe Bd. III*. 6. Aufl. Frankfurt am Main 1989, S. 339–355.

<sup>17</sup> Vgl. Völker, Klaus (Hg.): *Künstliche Menschen. Dichtungen und Dokumente über Golems, Homunculi, Androiden und liebende Statuen*. München 1971. – Janz, Marlies: *Marmorbilder. Weiblichkeit und Tod bei Clemens Brentano und Hugo von Hofmannsthal*. Königstein im Taunus 1986.

vor ihr nieder, küßte ihre kalten Füße, wie ich es bei unsern Landsleuten gesehen hatte, wenn sie die Füße des toten Heilands küßten." (40).

Im Innersten des bürgerlichen Bildungsheiligums findet eine eigentümliche Inversion von Mythos und Religion statt. Indem das Kind vor der Venus christliche Rituale vollzieht, kehrt er am Christlichen das larvierte Heidnische hervor. Er wiederholt die Gesten Pygmalions<sup>18</sup>, der im Christentum 'verworfenen' Figur des antiken Statuen-Kultes, einer Idolatrie und einer ästhetischen Obsession, die Goethe in seiner Reflexion des Pygmalions zum Paradefall des Dilettantismus stilisiert.<sup>19</sup> Und eben als ästhetischen Dilettanten bezeichnet sich Severin programmatisch zu Beginn seiner Aufzeichnungen (18), die den 'Roman' Sacher-Masochs bilden. Der Dilettant indes, wie in anderer Weise der Dandy und Verführer, ist der Maskenspieler par excellence. Der Masochismus, so ist zu folgern, stammt aus Vertauschungen, Umbesetzungen, Verkehrungen von hoch valenten Bildungs-Fetischen, die ihre Brutkammer im Sanctum der Familien-Wohnung, am heiligen Ort der väterlichen Lektüre und Antiken-Verehrung haben.<sup>20</sup> Er entstammt *nicht* dem Schlafzimmer. Vielmehr ist der Masochismus eine phantasmatische Verdrehung und Sexualisierung von Bildungs-Codes.

Passend (und komisch) ist, dass der jugendliche Severin, um nicht der Versuchung eines "Stubenmädchens" (40) zu erliegen, die "Germania" des Tacitus "wie ein Schild gegen die Verführung" "erhob" (41) und durch eine Pelz tragende Tante, einer "zürnenden Monarchin", ausgepeitscht wird. Damit wird die 'Szene' lustvoller Unterwerfung und die Ikone der 'Venus im Pelz' endgültig befestigt, aber zugleich der "übersinnliche" Schönheitssinn aufs Höchste getrieben (ebd.). Es folgt die Schilderung seiner Studierstube, die "jener des Doktor Faust" gleicht (41): selbst eine eklektizistische Mixtur aus Bibliothek und Kunstkammer ist sie der Ort, in welchem sich Severin ins Gespinnst seiner erotischen Idolatrie und ins Geflecht literarischer Masken verwebt. Einer doppelten Leidenschaft erliegend, dem Lesen und dem Imaginieren, stellt sich Severin dar als ein

---

<sup>18</sup> Die Literatur zu Pygmalion ist endlos. Ich verweise nur auf den Sammelband: Mayer, Mathias / Neumann, Gerhard (Hg.): Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur. Freiburg 1997. – Die typischen Verehrungs-Gesten Pygmalions seiner Statue gegenüber finden sich häufig abgebildet in: Blümm, Andreas: Pygmalion. Die Ikonographie eines Künstlermythos zwischen 1500 und 1900. Frankfurt am Main u.a. 1988.

<sup>19</sup> Goethe: Dichtung und Wahrheit. 3. Teil. 11. Buch (Hamburger Ausgabe Bd. IX, S. 489).

<sup>20</sup> Zum symptomatischen Ort der Bibliothek vgl. Stocker, Günther: Schrift, Wissen und Gedächtnis. Das Motiv der Bibliothek als Spiegel des Medienwandels im 20. Jahrhundert. Würzburg 1997.

Zitaten-Mixtur. Er trägt fortan nur noch Masken, die aus Bildungs-Fragmenten montiert sind, und er setzt seinen Partnern durchweg Masken auf. Seine erotische Perversion verschließt kein biographisches Geheimnis der Kindheit, sondern schon diese selbst wie seine masochistischen Obsessionen sind eine Collage ikonologisch vorgeprägter Muster. Das macht seine Leidenschaft zu Theater. Lange vor seiner Inszenierung mit Wanda ist 'Masochismus' ein Bilderdienst. Der 'Masochismus' und sein Protagonist Severin sind ein Remake von Bildungs-Fetischen, die dabei ihr Geheimnis ausplaudern. Und die "Venus im Pelz" ist ein Bildungs-Roman, ein Roman, der aus den performativen Effekten kunst- und literaturgeschichtlicher Ikonen das 'Verhängnis' einer Leidenschaft synthetisiert, die die pervertierte Schwester klassischer Bildung ist.

Schon im Initial-Traum des Erzählers, einem Freund Severins, tritt Venus in der aus der Pygmalion-Tradition bekannten ästhetischen Ambivalenz auf, halb kalt-marmorernes Idol, halb fleischerne, stimmbegabte Frau zu sein. Als klassisch gebildete Hetäre, die ihren in nordischen Gefilden frierenden Leib in Pelze hüllt, entfacht sie eine neue Variante der *querelle des anciennes et des modernes*. Indem sie die erotische Libertinage der Liebesgöttin mit dem seit der Renaissance umlaufenden Motiv der *donna crudele*<sup>21</sup> verbindet, stellt sie sich dar als imaginäre Heimsuchung der von Reflexion zerfressenen, erotisch erkalteten "Modernen" (11), die über der Hegel-Lektüre (13) einschlafen, um im Traum dem ebenso uralten, wie verdrängten Venus-Kult nachzugehen. Dieser gab endlos vielen Erzählungen, vom mittelalterlichen Tannhäuser bis zu Eichendorffs "Marmorbild", das Vor-Bild.<sup>22</sup> Diesen Traum berichtet der Erzähler dem Freund Severin in dessen aus Kunstkammer

---

<sup>21</sup> Vgl. Lang, Walther K.: "Grausame Bilder". Sadismus in der neapolitanischen Malerei von Caravaggio bis Giordano. Berlin 2001.

<sup>22</sup> Vgl. Böhme, Hartmut: „Romantische Adolenzkrisen. Zur Psychodynamik der Venuskult-Novellen von Tieck, Eichendorff und E.T.A. Hoffmann“. In: Text & Kontext. Sonderreihe Bd. 10: Literatur und Psychoanalyse. Hg. v. K. Bohnen u. S.-A. Jørgensen. Kopenhagen/München 1981, S. 133-176. – Auf die Tannhäuser-Mythe spielt der Roman an: "Bei uns in Deutschland ist ein Berg, in dem sie wohnt", murmelte er (= der deutsche Maler, H.B.) vor sich hin, "sie ist eine Teufelin." (112) Hier kulminiert ein durchgehender Zug des Romans, der Wanda zwar zum Idol des Begehrens stilisiert, sie aber subkutan dämonisiert, verteufelt, verhext. Der Vertrag zwischen Wanda und Severin wird auch so charakterisiert, als hätte Severin seine "Seele dem Teufel verschrieben" (75): der ganze Roman ist auch eine Travestie des Teufelspakt-Erzählungen - und des Goetheschen "Faust". Darum ist Wanda u.a. auch die promiskuitive, männerverderbende Helena (26), die bei Goethe wiederum als "Idol" und die Liebe zu ihr als Bilder-Kult konstruiert wird [vgl. dazu: Böhme, Hartmut: „Fetisch und Idol. Die Temporalität von Erinnerungsformen in Goethes Wilhelm Meister, Faust und Der Sammler und die Seinigen“. In: Matussek, Peter (Hg.): Goethe und die Verzeitlichung der Natur. München 1998, S 178-202]. – Natürlich erscheint das Kult-Bild der Venus auch im Garten der florentinischen Villa, halb Statue, halb lebende Göttin (84).

und Bibliothek gemischten Herren-Zimmer – einem Raum in Nachfolge der Bibliothek von Severins Vater und des Studierzimmers à la Faust des Studenten Severin. Und dort fällt der Blick auf ein antikisierendes Gemälde einer 'Venus im Pelz', im Stil der Deutschrömer (14). Es ist das Gemälde jenes deutschen Malers, das er von Wanda und Severin in ihrer florentinischen Villa angefertigt hat (105-111). Wanda hatte es, Jahre nach ihrer Affäre, Severin als Erinnerungsstück zugeschickt (137/38). Es ist *die* Ikone ihrer Beziehung: Wanda, nackt im Pelz, auf einer Ottomane ruhend, in der Rechten die Peitsche, den nackten Fuß auf ihren "Sklaven" gestützt, der "mit dem schwärmerischen brennenden Auge eines Märtyrers zu ihr emporsah" (14).

Dieses 'Kultbild', der Hand des Malers entstammend, der wie ein Bruder Severins selbst der Domina Wanda erlegen war, ist aber kein Original, sondern das 'Nachbild' eines Spiegeleffekts: im Bad der Villa bildeten Wanda und Severin ein *tableau vivant*<sup>23</sup>, als Severins Blick auf einen Spiegel fällt, aus dem ihm ihrer beider 'Bild' entgegen tritt (106/7). Dies weckt in Severin die Idee, das flüchtige Spiegelbild zu verewigen, nämlich malen zu lassen: "dein Bild muß leben, wenn du selbst schon längst zu Staub zerfallen bist, deine Schönheit muß über den Tod triumphieren!" (107). Das doppelte "muss" zeigt das Zwanghafte dieses Willens auf verewigende Animation des toten Bildes – also auf den pygmaliontischen Effekt, der der stärkste Antrieb Severins ist: nämlich 'Bildwerke', Imagines ins Leben zu zwingen. Für ihn lebt nur, was Maske trägt. Doch dabei entstehen selbst nur Bilder: denn Bilder erzeugen Bilder, kein Leben.<sup>24</sup> So handelt es sich immer nur um mediale Transformationen: vom Phantasiebild Severins zum *tableau vivant*, zum Spiegelbild, zum Gemälde des deutschen Malers, zum Erinnerungsbild im Kabinett des

---

<sup>23</sup> Hierzu vgl. Miller, Norbert: „Mutmaßungen über Lebende Bilder. Attitüde und ‚tableau vivant‘ als Anschauungsformen des 19. Jahrhunderts“. In: de la Motte-Haber, H. (Hg.): Das Triviale in Literatur, Musik und Bildender Kunst. Frankfurt am Main 1972, S. 106-130. – Helas, Philine: Lebende Bilder in der italienischen Festkultur des 15. Jahrhunderts. Berlin 1999.

<sup>24</sup> Für die Art, in der Severin seine eigene Existenz durch Bilder und als Bild zu erzeugen versucht, hat Johann Gottlieb Fichte in "Die Bestimmung des Menschen" (1800) klassische Formulierungen gefunden: "Es ist kein Sein [...] Bilder sind: sie sind das einzige, was da ist, und sie wissen von sich, nach der Weise der Bilder: – Bilder, die vorüberschweben; die durch Bilder von den Bildern zusammenhängen, Bilder, ohne etwas in ihnen Abgebildetes, ohne Bedeutung und Zweck. Ich selbst bin eins dieser Bilder; ja ich bin selbst dies nicht, sondern nur ein verworrenes Bild von den Bildern. – Alle Realität verwandelt sich in einen wunderbaren Traum, ohne ein Leben, von welchem geträumt wird, und ohne einen Geist, dem er träumt; in einen Traum, der in einem Traume von sich selbst zusammenhängt." (in: Fichte, : Johann Gottlieb: Werke. Hg.v. F. Medicus. Bd. 3. Leipzig 1910, S. 341).

gealterten Severins, das wie ein Bildzitat des Traums des Erzählers funktioniert, während der Traum aber nur das Zitat des Gemäldes ist (14).

"Schade, daß das heutige Italien keinen Titian oder Raphael hat" (107), kommentiert Wanda, nicht eben bescheiden, die 'Bildidee' Severins und schlägt, als 'Ersatz' der Meister, "unseren kleinen Deutschen" vor, dessen Liebe zu ihr das fehlende Genie 'ersetzen' soll (107).<sup>25</sup> So wie der Roman aus der Zeugung von Bildern aus Bildern in immer neuen medialen Übersetzungen entsteht, so ist alles, auch die Figuren, Surrogat, Supplement, Kopie, Stellvertreter, Maske oder Zitat. Und wie (oder weil) Wanda Tizian erwähnt, so *muss* der spätere Severin in seinem Kabinett natürlich eine "treffliche Kopie der bekannten 'Venus mit dem Spiegel' von Titian" (15) besitzen.<sup>26</sup> Noch vor Beginn der Wanda-Affäre aber spielte der "Zufall" dem Severin eine "Photographie" der Tizian-Venus in die Hände, worin er das "Bild meines Ideals" erkennt (20).

Dieses "Ideal", das ihm hier als Fotografie eines Gemälde begegnet, 'ersetzt' dem müßig gehenden Severin das "Venusbild von Stein" in seinem Garten, das wiederum eine Replik ist: "das Original, glaube ich, ist in Florenz" (19), nämlich die Venus Medici, die er, nun schon Sklave Wandas, in den Uffizien besucht (104), um sie auf Knien zu verehren. Damit repliziert er jene idolatrische Proskynese, die er nachts vor der steinernen Statue im Garten aufführte. Diese Statue wird wenig später mit der schönen Witwe in seinem Hause, eben Wanda, fusioniert, nachdem diese, in einem Spiel der Travestien, sich selbst für das steinerne Bild substituiert (22/23).

Damit ist er dem pygmaliontischen Mechanismus, den Sacher-Masoch durchgehend als Effekt medialer Verwirrung anlegt, endgültig erlegen: da

---

<sup>25</sup> Der deutsche Maler ist ein 'Zwilling', ein in ein anderes Medium transformierte Kopie Severins selbst, wenn er beim Malen des Bildes gepeitscht werden will (110/1). Der Rhythmus von Schaffen und Gepeitschtwerden ist bei beiden, Schrittsteller wie Maler, derselbe. Die Qual ist die Quelle ihrer ästhetischen Idealisierungs-Fähigkeit. "Der Maler hat eben alle seine Qualen, seine Anbetung und seinen Fluch in das Bild hineingemalt." (111): von dieser Koinzidenz von Erlebnis und Kunst, wie sie Wilhelm Dilthey zum hermeneutischen Prinzip der Literaturwissenschaft erhebt, sollen wir Leser Sacher-Masochs überzeugt werden. Es ist dies die rhetorische Suggestion eines 'Originals', das sich doch durchweg als Kopie von Kopien erweist. Dies wird bei Sacher-Masoch durchsichtig - und darin liegt seine Leistung.

<sup>26</sup> Sacher-Masoch situiert das Tizian-Gemälde in der Dresdner Gemäldegalerie, wo freilich nur die berühmte "Schlafende Venus" von 1510 zu finden ist, während die Tizianische (mit Pelzen lose umspielte) "Venus mit dem Spiegel" von 1554/5 in National Gallery Washington hängt, indes eine andere, dem Dresdner Giorgone-Gemälde ähnlich gelagerte Venus, mit dem Spiegel, von Velazquez stammt ("Venus mit dem Spiegel", 1644-48). In den Uffizien findet sich von Tizian die "Venus von Urbino" (1538), in ähnlicher Haltung wie die Dresdner Venus von Giorgione. Vermutlich hat Sacher-Masoch, der mit seiner 'Wanda', nämlich Fanny Pistor-Bagdanoff, in Italien war (1869, im Jahr der "Venus im Pelz"), Bild-Thema und Bild-Autoren verwechselt.

"sitzt Venus, das schöne, steinerne Weib, nein, die wirkliche Liebesgöttin, mit warmem Blute und pochenden Pulsen, vor mir auf einer steinernen Bank. Ja, sie ist mir lebendig geworden, wie jene Statue, die für ihren Meister zu atmen begann" (22). Dies zitiert unmittelbar den Pygmalion-Mythos. Der Roman gibt sich als eine weitere Replik in der Kette der Pygmalion-Gestaltungen in Kunst und Literatur zu erkennen.<sup>27</sup>

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

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

Delila, eine üppige Dame mit flammendem roten Haare, liegt halb entkleidet in einem dunklen Pelzmantel auf einer roten Ottomane und beugt sich lächelnd zu Simson herab, den die Philister niedergeworfen und gebunden haben. Ihr Lächeln ist in seiner spöttischen Koketterie von wahrhaft infernalischer Grausamkeit, ihr Auge, halb geschlossen, begegnet jenem Simsons, das noch im letzten Blicke mit wahnsinniger Liebe an dem ihren hängt, denn schon kniet einer der Feinde auf seiner Brust, bereit, ihm das glühende Eisen hineinzustoßen. (88)<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> Auch das Schweben zwischen Stein und Fleisch, als liminaler Zustand eines 'Noch nicht' und 'aber doch schon', der oft zur eigentlichen Herausforderung sowohl bildkünstlerischer wie literarischer Gestaltung der Statuen-Animation Pygmalions wird, taucht bei Sacher-Masoch auf: "Ihr weißes Haar scheint *noch* von Stein und ihr weißes Gewand schimmert wie Mondlicht, oder ist es Atlas? und von ihren Schultern fließt der dunkle Pelz - aber ihre Lippen sind *schon* rot und ihren Wangen färben sich..." (22/23; Kursiv von H.B.)

<sup>28</sup> Rotes Haar, Halbnacktheit, Pelz, lässige, spöttisch-herablassende Haltung, Grausamkeit: das sind die Attribute Wandas, die in Delila porträtiert ist, oder umgekehrt: die die Maske Delilas trägt.

Bilder, Skulpturen und Texte funktionieren in diesem Roman durchweg als typologische Präformation der Beziehungsdynamik und Selbstbilder der Protagonisten. Die Bildungs-Ikonen haben performative Kraft und der Masochismus erscheint nicht als originaler Trieb, sondern in der Maske currenter Bildungswerte. Unter diesem Gemälde verrät Wanda Severin an den athletischen Griechen – "Apollo" (136)!<sup>29</sup> –, der Severin "die Poesie" herauspeitscht, nämlich den masochistischen Travestien mit äußerster Brutalität ein Ende bereitet (135/6). "Das Bild erschien mir in diesem Augenblicke wie ein Symbol, ein ewiges Gleichnis der Leidenschaft, der Wollust, der Liebe des Mannes zum Weibe. 'Ein jeder von uns ist am Ende ein Simson', dachte ich, 'und wird [...] von dem Weibe verraten'" (135). Dies mag man eine Bilder-Kur nennen, der die Prügel-Kur des grausamen Apoll zur Seite tritt.

Auch literarische und historische Figuren werden zu Modellen für die masochistischen Szenen. Im Rahmen der Antike-Begeisterung, von der Severin erfüllt ist, liest und zitiert er die "Römischen Elegien" Goethes (25, 30), trägt Wanda den "Faust" vor, der auch sein Motto hergibt (17, 20, 69), liest gar "Lilis Park" (69). Er studiert die Kirke-Episode der Odyssee. Man kennt Karl Gutzkows "Ritter vom Geist" (25). Brunhilde, die ihren Mann Gunther in der Hochzeitsnacht überwindet und fesselt (46) wird ebenso zur Maske Wandas wie die Männer vernichtende Isis (46) oder Helena (26), Lucretia Borgia (43, 46), Katharina II., die Zarin legendären Sadismus (72, 98, 112), die Pompadour, Beherrscherin der Herrschers (43, 48), Manon Lescault oder die "Amazone Scharka", die ihren Liebhaber aufs Rad flechten ließ, und viele mehr.

Im Universum der europäischen Bildung navigiert Severin mit der Kennerschaft des *homo literatus*, um allüberall die Figurationen aufzutun, welche sein Begehren evozieren und zur Aufführung bringen. Durch und durch sind seine sexuellen Phantasmen und noch ihre performances mit Wanda literarische Effekte. Der Roman kommt dadurch zustande, dass die zitierten Bild- und Text-Quellen mit der Theatralität der Situationen langsam verschmelzen. Texte und Bilder treten in Szenen über und bilden

---

<sup>29</sup> Keine Person ohne kunsthistorische Referenz! Beim Griechen ist es der Apollon von Belvedere, aber auch der Apollon, der den Marsyas in äußerster Brutalität schindet (113, 135) – ein ebenfalls überaus häufig dargestelltes Bild-Motiv. Severin als Marsyas ist zugleich der Märtyrer, als der er sich durchgängig stilisiert: dabei darf man daran denken, dass Marsyas und der Märtyrer Bartholomäus in einem dichten ikonologischen Austausch stehen, Antike und christliches Märtyrertum: beides organisiert das Skript des Severin. Severin hat früh die "Legenden der Märtyrer" verschlungen, er hat die Augen eines Märtyrers und folgt ihnen nach (imitatio, 45, 64, 79).



eine eigene Wirklichkeit, die der Roman 'abschildert': das Narrative bei Sacher-Masoch besteht in der performativen Umsetzung von Bildern und Ikonen, es ist eine Art pikturnaler Literatur. Das macht ihre Nähe zur Pornographie aus. In keiner Weise folgt Severin in seiner Triebartikulation der Stimme irgendeiner Natur, sondern umgekehrt wird der männliche Trieb über eine Kette literarischer Szenen und ikonischer Stimuli allererst hervorgerufen. Der Trieb erhält dadurch die Möglichkeit seines Auftritts, seine Maske, deren Ausdruck indes vollständig artifiziell ist.

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

Die Gespräche kreisen also um die Frage, ob Wanda die Maske der Domina, die Severin ihr überstülpt, tragen kann und mag. Die Fraglichkeit wird zum Spieleinsatz des masochistischen Prozesses, weil Severin aus der Phantasie, dass sie einem phallischen Mann angehören könnte, endlose Quallust bezieht. Dass sie nicht Domina sein, sondern die masochistische weibliche Position begehren könnte, ist ein Element seines Masochismus selbst. Gerade das Spiel mit dem Dritten, dem phallischen Mann, dem sie sich unterwerfen könnte, macht sie Severin gegenüber zur Domina. Er ist es, der sie in diese Zweideutigkeit hineinmanipuliert. So ist Wanda am radikalsten Domina, wenn sie sich als Domina negiert. Der "Gedanke, daß ich sie verlieren kann, ja vielleicht in der Tat verlieren soll, quält mich Tag und Nacht" (36), sagt Severin zu einem Zeitpunkt, an dem Wanda feststellt: "Aber Sie besitzen mich ja noch gar nicht." (36) Der

Masochismus besteht darin, sie gar nicht besitzen, sondern sie zu verlieren *fürchten wollen*.

Wanda ist umso mehr Domina, als sie droht, keine zu sein. Kein Wunder, dass Severin, als er das hört, instantiell "zu ihren Füßen" liegt: "Mein Gott! da knien Sie schon", sprach sie spöttisch, 'Sie fangen gut an' (35). So ist Wanda die umso perfektere Domina, als sie immer wieder aus dem masochistischen Register herausspringt und ins Register der zärtlichen Frau wechselt, um vor dort zurückzuspringen in die Position der Herrin. Sie bringt für diese Wechsel die Natur ihres eigenen Begehrens ins Spiel – nämlich *ihren* Masochismus, ihr Begehren des Phallus: das wäre die Kündigung des Vertrages. Eben dadurch wird Severin umso mehr ihr Sklave und sie umso mehr seine "Despotin" (39).

Der Akt, der jeden Vertrag aufhebt, ist der Verrat. Dieser Verrat spielt schon in der Kindheits-Geschichte eine Rolle, als Severin erzählt, er sei von einer Frau, "welche die unnahbare Tugend spielte", "an einen reichen Juden [...] verraten" und "verkauft" worden (43). Die immer wieder ins Spiel gebrachte Position des 'Juden' ist die des Dritten, der das masochistische Spiel Severins gefährdet. Und dieses 'Jüdische', 'Judashafte' lässt Wanda über dem Spiel des Masochismus drohend stehen.<sup>30</sup> Nach der Erzählung vom 'Juden' entwickelt Wanda die "Lieblingsphantasie" Severins, wonach sie, während sie einem anderen Mann angehört, Severin peitschen würde, um ihn dann "an denselben zu verschenken und seiner Roheit preiszugeben." "Ich sah Wanda erschreckt an. 'Sie übertreffen meine Träume.'" (47)

Der 'Dritte', der 'Jude' markiert die Klimax des Begehrens Severins, solange dieser Dritte Mitspieler einer Szene bleibt, die Severin dirigiert. Doch diesen Punkt hält Wanda in der Schweben – und das erweist sie wahrhaft als Domina. Nicht dass sie durch Flagellationen "ohne Erbarmen" ihre "grausame Lust" befriedigt (53), kann ihn irritieren. Dabei bleibt er Meister des Spiels. Vielmehr steigt seine Angst auf die Höhe, wenn der Dritte ins Spiel kommt, wenn sie den phallischen Mann heranzitiert, das "wilde Tier", das schon in Gestalt des russischen Fürsten erstmalig im Karpatenbad auftritt, dann aber als der "Löwe", der Grieche, der Apoll, der Marsyas schindet.

---

<sup>30</sup> Keineswegs war Sacher-Masoch ein Anti-Semit; das Gegenteil ist der Fall; das belegen seine Schilderungen "Jüdisches Leben" (1892), reprintet: Leopold von Sacher-Masoch: Jüdisches Leben in Wort und Bild. 2. Aufl. München 1987.

Später setzt Wanda die Preisgabe an einen Dritten, den Juden, wirklich ins Werk. Diese Rolle wird nun vom "Löwen", dem Griechen besetzt, der in Paris als androgyne Schönheit auftrat, in Florenz indes als schindender Apoll mit allen Attributen der sadistisch-phallischen Potenz die Bühne betritt. Mit diesem Griechen wird ein naturhaftes, ein antikes und ein theatrales Element verstärkt. Wanda selbst, in ihre Pelze gehüllt, trug bereits eine Tier-Maske, sie wurde als Löwin bezeichnet oder von Severin als Bärin phantasiert. Wanda und der Grieche agieren in den Masken animalischer, phallischer Sexualität. Mit der Ineinssetzung des Griechen mit dem Apoll von Belvedere, "mit derselben schlanken und doch eisernen Muskulatur, demselben Antlitz, denselben wehenden Locken", ohne Bart und mit androgynen Zügen – "wenn er minder feine Hüften hätte, könnte man ihn für ein verkleidetes Weib halten" –, während gleichzeitig "Grausames" um seinen Mund spielt: mit diesem Griechen also kommt ein latenter Homosexualismus von Severins Antiken-Verehrung ins Spiel (in Erinnerung an Winckelmann ein selbst schon 'klassizistisches' Motiv). Severin notiert: "Jetzt verstehe ich den männlichen Eros und bewundere Sokrates, der einem solchen Alcibiades gegenüber tugendhaft blieb." (114) Der Auftritt diese Apolls ist freilich operettenhaft geschauspielert, er trägt eine exotische Phantasie-Garderobe, die seinen phallische Züge unterstreicht (113) – wie er zuvor in Paris im *crossdressing* sich als Frau gab, die von Männern bestürmt wurde. Nun wird er zu einem Dienstleister Wandas. Sie läßt ihn aus den Kulissen treten und ein Stück aufführen, das die Perversion pervertiert. Durchaus erfüllt sich dabei eine Phantasie Severins, nämlich die des Verrats durch den 'Dritten'. Der Verrat markiert in allen Liebesgeschichten<sup>31</sup> die Aufhebung des Pakts der Liebenden. Doch gewöhnlich geschieht der Liebesverrat im selben Register, in welchem die vorausgegangene Liebe eingetragen war: der heterosexuelle Mann verrät die heterosexuelle Frau an eine heterosexuelle Geliebte (und so weiter). Dabei wird eine Person verraten, nicht aber das Register. Das ist bei Sacher-Masoch anders, insofern Wanda, indem sie den Griechen auftreten lässt, das Register selbst des masochistischen Vertrages verrät und dabei dessen Geheimnis preisgibt. Sie implementiert in die masochistische Szene einen neuen Regenten, einen neuen Fetisch: den Phallus. Das hat Folgen.

---

<sup>31</sup> Vgl. dazu allgemein Matt, Peter von: Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur. München/Wien 1989.

Im Verrat kollabiert das Maskenspiel zwischen Severin und Wanda, das sich gerade im Kollaps zu erkennen gibt: Es ist eine Szene zwischen einer phallischen Mutter und einem von unbewussten Kastrationsängsten gepeinigten Sohnes, der im Strafritual die dichteste Nähe zu dieser phallischen Mutter-Figur herstellt, ja mit ihr verschmilzt. Dies nun schließt Severin an jene mythischen Masken des Männlichen und des Mütterlichen an, die, wie oben gezeigt, bereits die antiken Geschlechter-Bilder prägten. Die archaische Imago Wandas setzt sie mit dem Tod gleich, sie ist ein böser Mutterdämon<sup>32</sup> (die grausame Bärin, 80/1), den Severin auch im Bild des Henkers träumt (95). Auch ihre Assistenzfiguren, die Negerinnen, werden im Schema der Hinrichtung phantasiert (89f). Aufschlussreich ist, dass Severin den Anblick der völlig nackten Wanda als "keusch" und "heilig" empfindet, während sie halb nackt im Pelz, der die Funktion des *second skin* in der Fetisch-Szene hat, phallisch konnotiert wird. Ihre Nacktheit ist nur als verhüllte für ihn reizvoll, weil erst dadurch die Fetischisierung des Sichtbaren, der Accessoires und der isolierten Körperteile (wie Haare, Hautpartien, Fuß, Hände) möglich wird. Vor der Nackten fällt er nieder und beugt sein Gesicht über ihren Fuß (106): er möchte sie als Frau gar nicht sehen, sondern nur Partialobjekte seiner Lust. Denn der fetischisierende Masochist Severin will nicht 'sehen' und 'wahrhaben', dass die Frau keinen Phallus hat, während das ganze 'Theater' von Pelz, Peitsche, Bärin, Löwin, Henkerin phallische Substitute schafft, die auch der Frau den Phallus unterstellen. Indem Wanda sich aber des Griechen bedient, verleugnet sie sich selbst in der Maske der phallischen Mutter und identifiziert sich (im Sinne Severins) heterosexuell als Frau, die den Phallus des Mannes idolisiert. Damit aber treibt sie das Geheimnis Severins hervor: den Mangel phallischer Identität. Er wird wie Marsyas von Apoll geschindet, d.h. radikal und vollständig kastriert. Apoll und Delila, die Simson scheren und blenden läßt, verschmelzen zu einer archaischen Konfiguration.

Diese Herauskehrung der Kastration ist der einzige Trumpf, den Wanda in Händen hielt. So entkommt sie, die als fetischisierte Domina immer die Dienstleistende des als Sklaven maskierten Meisters war, ihrer Verdinglichung: die dreht die Perversion um, indem sie Severin im schmerzlichsten Punkt seines Bewusstseins, der Abwesenheit des Phallus, der Beschämung, ja dem Gelächter preisgibt. Dies wiederholt den Verrat

---

<sup>32</sup> Zu diesem Aspekt des Mutter-Bildes vgl. Deleuze (wie Anm. 17), S. 207/8; 213f.

an den 'Juden' – und wird von Severin universalisiert zum mythischen Gesetz, das über den Geschlechtern liege. Immer, so deklariert er, gibt es das verratende Weib – von Delila bis Wanda. Dieses Weib lässt durch ein in den Kulissen ihres Begehrens wartendes phallisches Idol den Mann kastrieren. In den Kulissen ihres Begehrens – d.h. versteckt in ihrer Ausstattung, ihrer Kleidung, unter ihren Pelzen oder Miedern 'hat' sie, so die Phantasie Severins, den Phallus verborgen, den sie nun im großartigen Schluss-Tableau enthüllt. Weiblichkeit ist die Maskerade, die verhüllen soll, dass die Frau den Phallus – *doch* hat.<sup>33</sup> Doch diese unterstellte Maskerade maskiert das männliche Begehren und die darin eingeschlossene Angst der Kastration.

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

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

---

<sup>33</sup> Vgl. Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt am Main 1995.

## Die mythischen Herren des Sex: Casanova, Sade, Sacher-Masoch, Don Juan und 'Walter'.

Sowohl Krafft-Ebing wie Freud erheben dies zur wissenschaftlichen Normalität, wenn sie den Sadismus und Masochismus (beide werden terminologisch von Krafft-Ebing eingeführt) als Flanken der 'normalen' Sexualität darstellen und durch sie die Gender-Ordnung bestimmen.<sup>34</sup> Daraus entsteht die tief im 19. Jahrhundert wurzelnde Überzeugung, dass Sexualität nur vom Mann her konzeptualisiert werden kann. In der Welt des Sex gibt es nur ein Begehren: das männliche. Die Frau hat kein eigenes. Diese Absurdität wird von Lacan später als Tiefe der Intuition Freuds ausgegeben. Werfen wir einen abschließenden Blick auf die mythischen Väter dieser Auffassung: de Sade, Casanova, Don Juan, Sacher-Masoch und den anonymen 'Walter' aus der Zeit des Viktorianismus<sup>35</sup>. Zeigen lässt sich dabei, dass alles um einen regierenden Signifikanten, um dessen An- oder Abwesenheit kreist, also um das Problem der Kastration, das sich als *das* Problem der Männer erweist. Indirekt erweisen sich die Theoretiker von Krafft-Ebing bis Lacan als Nachfahren dieser mythischen Masken des männlichen Sex. Frauen nehmen dabei immer nur eine unselbständige Rolle ein.

Casanova ist der Mann, der dem Traum nachjagt, sich als niemals erschöpfter phallischer Kavalier zu erweisen. Alle Frauen werden ihm zu Darstellerinnen *der* Lust, die *er* ihnen macht. Stets setzt er voraus, dass Frauen nichts begehren als den Phallus, dessen einzigartiger Inhaber er ist. Wie unter Zwang muss Casanova in endlosen Serien sich in den Schößen der Frauen als Mann hervorbringen. In ihrem Schoß zeugt er nichts – das wäre das banale Einlenken auf die Linie der Generativität –; sondern er zeugt sich selbst, d.h. er sorgt für die Aufrechterhaltung des Phantasmas vom allbeglückenden Phallus. Er performiert nichts als diesen. Ebenso rückhaltlos wie zwanghaft identifiziert er sich mit einem phallischen Narzissmus, den sein armer Körper und die Körper der Frauen

---

<sup>34</sup> Zur Freuds Frauen-Bilder vgl. Kofman, Sarah: L'Enigma de la Femme. La Femme dans les Textes de Freud. Paris 1980. – Wie sehr Freud selbst Masken trägt, zeigt Schlesier, Renate: Freud. Oder über eine Sphinx. Basel/Frankfurt am Main 2000.

<sup>35</sup> Die erste vollständige deutsche Übersetzung der Aufzeichnungen dieses Gentleman ist: Walter (Anonymus): Mein geheimes Leben. Ein erotisches Tagebuch aus dem Viktorianischen England. Bd. I-III. Übers. v. Martin und Johanna Schroeder. Mit einem Essay v. Nadine Strossen. Zürich 1997. Der englische Text erschien zuerst 1888-1892. Die Aufzeichnungen beginnen ca. 1825/30. – Als Einführung ist immer noch am besten: Marcus, Steven: Umkehrung der Moral. Sexualität und Pornographie im viktorianischen England. Frankfurt am Main 1979.

ununterbrochen zur Aufführung bringen müssen. Der Phallus ist einziger Akteur der Bühne – alles andere ist Maskerade, die sein Erscheinen verhüllt, um seine Epiphanie umso so strahlender werden zu lassen.

Die Sadeschen Libertins produzieren ebenfalls endlose Serien (und Texte) nach immer gleichem Drehbuch. In der Schändung ihrer Opfer demonstrieren sie die Souveränität ihrer "Maschinen", die in der Zerstörung der – vorwiegend – weiblichen Körper ihre eigene Integrität und Schrankenlosigkeit zur Schau stellen. War die Angst Casanovas die Frau, die ihn nicht begehrt – diese Angst machte ihn zum Virtuosen der Verführung –, so erwächst die Angst der Sadeschen Libertins aus der uneinholbaren Generativität der Natur und der Natur der Frau. Darum werden sie zu Virtuosen der Grausamkeit, welche die gehasste weibliche Imago fortwährend schänden. Eine der unheimlichsten und größten Szenen Sades ist die rituelle Vernähung der Geschlechtsorgane der Mutter ("Philosophie im Boudoir"), die danach ermordet wird. Demonstriert wird: es gibt kein Geschlecht außer dem Phallus und dem endlosen Strom des Samens. Hinter der zugenähten, geschändeten, hingerichteten Mutter erscheint das Phantasma einer weiblichen Natur, deren wahre Unendlichkeit und Zeugungskraft für die Libertins unerreichbar ist. Diese Beschämung verwandeln sie in einen endlosen Rache-Zug der sadistischen Zerstörung, die die unberührbare Generativität der weiblichen Natur zerfetzen soll – ohne Aussicht. Die Maske der generativen Magna Mater erscheint bereits, wie wir sahen, in den mythischen Narrativen der Griechen. Sich ihr gegenüber zu behaupten, ja sie zu übertrumpfen und auszulöschen, treibt das männliche Begehren noch in den Formen einer gutgesinnten Technik an, wie an Friedrich Dessauer zu erkennen war.

Im Gegensatz zu Casanova, der sich als Beglückter der Frauen stilisieren muss, ist Don Juan jener phallische Verführer, dessen Verfallenheit an die Frau niemals etwas anderes als Opfer erzeugt, weil jede Verführte wertlos geworden ist. Sein Verrat fällt mit dem Augenblick seines Triumphes und der Hingabe der Frau zusammen. Nur als Verräter erweist er sich als Mann. Don Juan wie Casanova repräsentieren in unterschiedlichen Varianten dasjenige, was Freud wie Lacan die konstitutionelle Untreue des Mannes nennen, als sei diese ein Gesetz der Natur. Oder sie repräsentieren, was das Supplement dieser Untreue ist, die "allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens"<sup>36</sup>, die alle Frauen, die keine Heilige zu geben vermögen, zu

---

<sup>36</sup> Freud, Sigmund: „Beiträge zur Psychologie des Liebeslebens: Über die allgemeinste Erniedrigung des Liebeslebens“. In: Studienausgabe Bd. V. 6. Aufl. Frankfurt am Main 1972, S. 197–211.

Huren macht. Die Hure ist die zu Fall gebrachte Heilige, das Idol, dessen Verführung den phallischen Narzißmus aufschwellen läßt. Als Hure ist die Frau die bedeutungslose Hülle männlicher Selbstaffirmation, die nur dauert, wenn man den Akt der Verführung und Erniedrigung endlos wiederholt, von Frau zu Frau, genauer: von Idol zu Hure zu Idol zu Hure. Auch diese Dynamik wird von Freud wie Lacan zur Ontologie des Geschlechterverhältnisses stilisiert.

Walter wiederum ist ein viktorianischer Lord, der alle Tätigkeit aufgibt, um nichts als beizuschlafen. Auch er ist ein Serientäter, doch in einem anderen Register. Zwar ist auch er ein hemmungsloser Ausbeuter seiner sozialen Privilegien, die er im Feld des käuflichen Sex tummelt. Doch seine Obsession konzentriert sich auf zwei andere Punkte, die indes symbolisch koinzidieren. Seine Lust steigt aufs äußerste, wenn er die Geschlechtsorgane der Frauen aufs genaueste untersuchen und *in Augenschein* nehmen darf. Er okuliert die Schöbe. Er will ihr Inneres sehen. Was er dort sieht, bleibt über tausende von Seiten leer. Doch gibt es Spuren: seine zweite Leidenschaft ist es, kopulierende Paare heimlich zu beobachten. Dabei interessiert ihn nur der Schwanz des Mannes. Bei der Okulation der Frauen will er tatsächlich [...] *nichts* sehen. Da ist nichts. Er muss sich immer wieder versichern, dass da nichts ist: das ist die höchste Gunst, die Frauen ihm erweisen können. Die Frauen sollen ihm ihre Kastration schenken, genauer: er kauft sich den Anblick der Kastration. Die meisten Frauen wehren sich dagegen; besondere Schamlosigkeit ist für diese Prozedur vonnöten. Was soll man auch von einem Liebhaber oder Freier denken, der nichts sehen will als dieses Klaffen. Philosophisch darf man sagen: er will das Hesiodsche Chaos sehen (das Klaffende, Gähnende). Rituell führt er sich dies vor als eine Bedrohung, gegen die er instantiell seinen Schwanz aufrichtet.

Dem entspricht, dass bei kopulierenden Paaren ihn besonders die gewaltigen Apparate von Männern erregen. Walter interessieren überhaupt nur Organe – in ihrer komplementären Anordnung: Innen und Außen, Unsichtbar und Sichtbar, Flüssig und Hart, Nichts und Sein. Wurde bei Sade die Mutter vernäht, so sollen bei Walter alle Frauen geöffnet werden, um experimentell festzustellen, dass *da* nichts ist – während *hier* er ist, der Phallus, den er hat. Im Mangel der Frau an Sein versichert sich Walter in endlosen Ritualen seines Seins. Das Vernähen der Frau bei Sade und das Waltersche Okulieren ihres Abgrundes, der niemals den Phallus zeigt, sondern immer nur die Falte, die Höhlung, das Klaffen: in beidem wird, in



zwei entgegengesetzten Szenen, das Nichts der Frau erwiesen – und somit das Eins des Mannes affirmiert. Das ist das ganze Spiel.

Sacher-Masoch dagegen ist, bei aller schablonenhaften Sexualität, ehrlicher (wenn dies angesichts seiner Maskierungen zu sagen überlaubt erlaubt ist). Denn er vermag partout den imaginären Phallus nicht bei sich zu lokalisieren; das macht seine Effeminität aus. Denn der Phallus ist immer anderswo, nirgendwo und muss selbst dort, wo er lokalisiert ist, geschauspielert werden: durch die Domina, den Juden, den Apoll. In das phallische Theater Casanovas, Sades, Don Juans und Walters trägt Sacher-Masoch die Kastration ein. Er offenbart den unaufhebbaren Mangel an Sein als Problem beschädigter männlicher Identität, zu deren phantastischer Kur alle fünf Männer die Frauen als Objekte, Opfer, Dienstleisterinnen, Aktrizen einsetzen.

Die archaische Urmutter in ihrer Überpotenz bei Sade wird von Sacher-Masoch in die Prosa der Dienstleistung einer Domina überführt. Er erweist die Kastration als beschämende Wunde, die mit allen Mitteln überspielt oder mit allen Mitteln gespielt wird. Die Kastration ist das Negative des Phallischen, das deren Maske ist. Das Phallische ist bei allen fünf Männern das Idol, um das herum die sexuellen Scharaden aufgeführt werden. Sie alle betreiben Götzendienst, Idolatrie an einem übermenschlichen Phantasma, einem göttlichen Priap, einem mythischen Lingam, der ihnen Halt geben soll – oder sie stürzen in die Hölle der Kastration ab. Von dieser Dichotomie geht alle 'Herrschaft' des normalen wie des perversen Sex aus, alle Zerstörung und Vergewaltigung, alle Verdinglichung und Fetischisierung, aber auch die hybriden Formen der Technik und der Macht. Denn eben darin wird der abwesende Phallus in die Erscheinung gezwungen. So scheint es, aber es scheint nur so: und darum bedürfen alle fünf Männer der Serie, der endlosen Wiederholung. Nichts kann den Phallus evidenter affirmieren als das Opfer. Daher die Ritualität, der Wiederholungszwang in allen Persionen, aber auch ihre Nachbarschaft zur Religion, zum Heiligen und zur Liturgie, die das Abwesende ins Anwesen holt.

Mit Grund stellte Freud den "Untergang des Ödipuskomplexes"<sup>37</sup> als Reifungsprozess dar. Denn in diesem Untergang wird Abschied genommen von der narzisstischen Allmacht des imaginären Phallus. Damit würde die Chance eröffnet, sich in die Endlichkeit und Verletzlichkeit des eigenen

---

<sup>37</sup> Freud, Sigmund: „Der Untergang des Ödipuskomplexes“. In: Studienausgabe Bd. V. 6. Aufl. Frankfurt am Main 1972, S. 243–253.

Begehrens und des eigenen Körpers einzufinden. Davon ist Jacques Lacan weit entfernt, der seine Revision Freuds zu einer Wiederaufrichtung der "Bedeutung des Phallus"<sup>38</sup> werden läßt. Er verlängert damit die Linien, die Verwirrungen und Phantasmen, welche zwischen Casanova, Don Juan, Sade, Walter und Sacher-Masoch die moderne Sexualität unter einen mythischen Bann rückten. Lacan verstärkt dieses Dilemma noch, indem er die Beziehung zum Phallus für beide Geschlechter als definitiv-definierende Bestimmung ihres Subjekt-Seins ansieht.

---

<sup>38</sup> Lacan, Jacques: Die Bedeutung des Phallus. In: Schriften II. Hg. v. N. Haas. Berlin 1986, S. 120–132.