

## Literaturwissenschaft

Barbara Wróblewska

Universität Szczecin

# Masochistisches Begehren und Farbensymbolik im Roman *Venus im Pelz* von Leopold von Sacher-Masoch

Die Festungsmauern, die das Bürgertum im 19. Jahrhundert um seine Sexualität errichtete, hatten zur Folge, dass der literarische Liebesdiskurs um erotische Fragen ein System von Strategien konstruierte, mit denen man direkte, die kollektive Sexualmoral verletzende Inhalte umgehen konnte. Für Sensation sorgte deshalb der österreichische Schriftsteller Leopold von Sacher-Masoch, der mit seinem 1870 veröffentlichten Roman *Venus im Pelz* gegen die vorherrschenden Regeln verstieß. Das Werk, in dem das Echo der masochistischen Phantasien und Erlebnisse des Autors hallte, rief eine Welle widersprüchlicher Reaktionen der Kritiker hervor. Die Stimmen der Ablehnung, welche die erotischen Visionen des Dichters lediglich als Auswüchse krankhafter Einbildungskraft verstanden, mischten sich mit den Lobsprüchen auf die Unmittelbarkeit seines Textes, dessen sinnliche Frische, leidenschaftliche Ausdruckskraft sowie seine unmanierierte Darstellungsweise. Während die einen Masochs Gewalterotik eine rohe Darstellung des Drastischen vorwarfen und den Roman lediglich als Apotheose der Brutalität verstanden, sahen die anderen darin einen gelungenen Versuch, die Mechanismen der masochistischen Phantasie in sprachlichen Bildern festzuhalten. Dabei ging es weniger um die Manifestation der Gewalt, sondern mehr um ihre Ästhetisierung oder – mit den Worten Albrecht Koschorke – um ihre „Theatralisierung“ (Koschorke 1988:60). Die meisten, die in Sacher-Masoch nicht einzig den Dichter der ‚perversen Wollust‘ sahen, wussten zu schätzen, dass er in den *Bekanntnissen des Übersinnlichen* – mit diesem Untertitel wurden die Aufzeichnungen des männlichen Protagonisten der *Venus im Pelz* versehen – eine Welt der Träume und Wunschvorstellungen entworfen hat, eine Welt phantastischer Projektionen, die ihre Ausgestaltung einer Fülle von Details sowie einem faszinierenden Farbenspiel verdanken. Die masochistische Phantasie baut nämlich auf Farben auf, ohne

deren Kraft sie verkümmert, denn die Farben stellen ihren Nährboden dar, was auch Monika Treut entsprechend hervorhebt:

Farben sind das bevorzugte Material der erstarrten Phantasie des Masochisten. Damit sich sein Ideal vergegenwärtigen kann, läßt seine Imagination Bilder entstehen, in deren Farben (und Formen) die Bewegung zum Stillstand kommen kann. Der Augenblick wird festgehalten in den Farben von Bildern als den stummen Zeichen bewegter Gefühle. Die Veränderung der Gefühle wird verbildlicht in der Transformation der Farben, die jeweils dominieren.<sup>1</sup> (Treut 1984:149).

Hans J. Wulff ([www.derwulff.de](http://www.derwulff.de)) zufolge verfügen die Farben nicht über ihre eigenständige semantische Potenz, sondern sie sind als ein integraler Bestandteil einer übergeordneten Ganzheit zu betrachten. In der allgemeinen Vorstellung wird ihre Bedeutung mit „gewissen emotionalen und affektiven Erlebnisqualitäten“ (Ebd.) identifiziert. So sind die Assoziationen zu den Farben situativ gebunden und müssen dementsprechend analysiert werden, da „die affektiv-emotive ‚Bedeutung‘ von Farben in jeweiligen Kontexten – in verschiedenen narrativen, szenischen, interaktiven etc. Umgebungen, an verschiedenen Objekten etc. – erheblich variieren kann“ (Ebd.). Anschließend soll anhand der Analyse von *Venus im Pelz* gezeigt werden, welcher Zusammenhang zwischen der Bedeutung der Farben und dem von Sacher-Masoch entworfenen masochistischen Ritual besteht und welche Transformationen sich während seines Verlaufs innerhalb der Farbensemantik vollziehen.

Bei dem Roman handelt es sich um ein literarisches Projekt, in dem die Handlung durch die einzelnen Entwicklungsphasen der masochistischen Phantasie strukturiert ist. Die erste Etappe stellt eine Art geistige Verführung dar. Der junge Gutsbesitzer Severin Kusiemski trifft während seines Aufenthalts in einem abgelegenen Karpatenort die schöne Witwe Wanda von Dunajew und überredet sie zu einem Experiment, das der Erfüllung seines tief verborgenen masochistischen Wunsches dienen soll: Der Mann verzichtet auf seine Rechte als Liebhaber und unterwirft sich sklavisch dem Willen seiner Partnerin, welche die Rolle einer grausamen Herrin übernimmt, um ihm in dieser Kostümierung Lust und Genuss zu bereiten. In der zweiten Phase, die durch ständige Verwischung der Grenzen zwischen dem Schauspielerischen und dem Realen gekennzeichnet ist, entfaltet sich die masochistische Phantasie bis zu ihrem Höhepunkt, nach dem ihre endgültige Demontage stattfindet. Die von der Frau übernommene Rolle verfolgt nämlich ein bestimmtes Ziel, das erst am Ende des Romans offenbart wird: die Korrektur des Mannes durch seine (keinesfalls gewaltlose) Befreiung von der Last des ‚perversen‘ Begehrens. Diese erfolgt auf dem Wege seiner Transformation vom Erzieher der nach seinem Szenario handelnden Frau zu einem Erziehungsobjekt, das mit seinen eigenen Waffen geschlagen wird. Die letzte Phase enthüllt aber zugleich die Fragwürdigkeit der radikalen Kur. Auch wenn sich mit der Erfüllung

<sup>1</sup> In ihrer Arbeit, in der u.a. das Phänomen der masochistischen Phantasie thematisiert wurde, verweist Treut auch auf einige Aspekte der Farbensymbolik in *Venus im Pelz*.

der Phantasie ihre Überwindung vollzieht, ist die Gesundung des Protagonisten nur scheinbar, denn in Wirklichkeit werden seine masochistischen Wünsche in ihr sadistisches Gegenteil umgeformt. In diesem dreiteiligen Spiel geht es aber weniger um die Handlung als vielmehr um die „Entfaltung einer einzigen Phantasie“ (Marcus 1979:216), die mittels eines ganzen Arsenal von Bildern, Andeutungen und Zeichen zustande kommt. Albrecht Koschorke bezeichnet die Form des Romans als „eine vibrierende, eine ekstatische Stagnation“, die ihre Dramaturgie nicht dem Erzähltempo, sondern einer „Vielzahl an Hemmungen, Angstschwellen, Umkehrungen der Gefühlsrichtung“ (Koschorke 1988:93) verdankt. In diesen Inszenierungen kommt den Farben eine besondere Bedeutung zu.

Der Aufnahme des Liebesverhältnisses geht im Roman eine Naturschilderung voran, deren Gehalt und Farbenzusammensetzung Züge einer biedermeierlichen Idylle tragen:

[W]elcher Blick auf die blaue, von goldenem Sonnenduft umwobene, hohe Wand des Gebirgs, durch die sich Sturzbäche wie Silberbänder schlingen, und wie klar und blau der Himmel, in den die beschneiten Kuppen ragen, und wie grün und frisch die waldigen Abhänge, die Wiesen, auf denen kleine Herden weiden, bis zu den gelben Wogen des Getreides hinab, in denen Schnitter stehen und sich bücken und wieder empортаuchen. (Sacher-Masoch 1985:16f.).

Bereits dieser Ausschnitt verweist auf die für Masochs Schreibstil charakteristische Technik: Die einzelnen Szenen erstarren bei ihm zu Bildern, die wie Fotografien einen Abschnitt der Wirklichkeit festhalten sollen.<sup>2</sup> Das im oben genannten Präludium registrierte Naturerlebnis liefert mit seiner Lichtfülle, Klarheit und Übersichtlichkeit auf den ersten Blick ein harmonisch anmutendes Weltbild.<sup>3</sup> Wenn man das Bild allerdings näher betrachtet, deutet die auffällige Teilung der Natur in zwei Ebenen, d.h. in Kulturlandschaft und Wilde, die Gespaltenheit der bürgerlichen Psyche an: vordergründig die Ordnung und Domestizierung und im Hintergrund die anlockende Sphäre der Träume und Sehnsüchte. Jene Bipolarität spiegelt sich bei dem Protagonisten in dem sexuellen Bereich wider, denn Severin

---

<sup>2</sup> Albert Koschorke kommentiert Masochs Schreibstil folgendermaßen: „Es sind gleichsam photographisch fixierte Augenblicke, an denen die erzählerische Kameraführung innehält, die in ihrer Starre, ihrer Bannung bestätigen, daß die masochistische Phantasie von der Pose, nicht von der Handlung lebt.“ (Koschorke 1988:143).

<sup>3</sup> Eine in Bezug auf die Farbenzusammensetzung ähnliche Schilderung findet sich im weiteren Verlauf der Handlung und verweist auf eine unverdorrene, jeglicher dekadenten Züge beraubte Sinnlichkeit des Südens, die in Opposition steht zu dem schwermütigen, geknebelten Eros des Nordens: „Es ist eine andere Welt, in der wir uns befinden, eine heitere, sinnliche und lachende. Auch die Landschaft hat nichts von dem Ernst, der Schwermut der unseren. Da ist weithin bis zu den letzten weißen Villen, die im hellgrünen Gebirge zerstreut sind, kein Fleckchen, das die Sonne nicht ins hellste Licht setzen würde, und die Menschen sind weniger ernst als wir und mögen weniger denken, sie sehen aber alle aus, als ob sie glücklich wären. Man behauptet auch, daß man im Süden leichter stirbt. Ich ahne jetzt, daß es eine Schönheit gibt ohne Stachel und eine Sinnlichkeit ohne Qual.“ (Sacher-Masoch 1985:82).

schwankt zwischen zwei Frauenidealen, die sich auf dem Kontrast der Lichtmetaphorik hell/bürgerlich und dunkel/antibürgerlich gründen:

Kann ich mein edles, sonniges, eine Frau, die treu und gütig mein Schicksal teilt, nicht finden, nun, dann nur nichts Halbes oder Laues! Dann will ich lieber einem Weib ohne Tugend, ohne Treue, ohne Erbarmen hingegeben sein. (Ebd., S. 35f.).

Den Prozess des Übergangs von dem Modell sittlichen Empfindens zum exzessiven Spiel erkennt man im Roman deutlich am Wechsel der Farbmodalität. Severins Liebesleben – oder treffender gesagt – seine Liebesvorstellungen sind zu Beginn der Geschichte durch die Dominanz der hellen Farben und des natürlichen Lichts geprägt. So erscheint die junge Unbekannte, der das Interesse des Protagonisten gilt, zunächst ganz in Weiß gekleidet. Unwillkürlich erzeugt die Farbe Konnotationen von weiblicher Unschuld und Unberührtheit, doch es sind eher die männlichen Projektionen, die eine solche Perspektive der Betrachtung kreieren. Severin kann nämlich als ein Produkt der bürgerlichen Lustunterdrückung gelten, die an die Tradition der christlichen Körperverneinung anknüpfte. Die Verbannung der Sexualität in den Bereich des Unreinen und Sündigen belastete die libidinösen Wünsche mit dem Schuldbewusstsein. Mithin fesselte die Kontrolle des als Strafinstanz fungierenden Über-Ichs den Körper und bewirkte die Entfremdung des Individuums von seiner Sexualität. Die geschlechtliche Liebe umwob allmählich ein undurchdringliches Gestrüpp von Geheimnissen, Rätseln und Mythen, das den Eros zwischen Gefahr und Versuchung, zwischen Angst und heimlichem Begehren situierte. Dieser problematische Umgang mit der Sexualität wurde auch Severin zuteil, der – einerseits von Angst vor dem Körperlichen geplagt und andererseits von der Last der Lust gepeinigt – ein sicheres Ventil für seine unter der Oberfläche brodelnden Sehnsüchte fand, indem er sie auf eine marmorne Venus-Skulptur übertrug.<sup>4</sup> Unbewusst berührte Masoch dabei ein Kulturphänomen, für das Peter Gay (1987:390) in seinem monumentalen Werk *Erziehung der Sinne. Sexualität im bürgerlichen Zeitalter* den Begriff der „Doktrin der Distanz“ schmiedete. Bei dieser Doktrin handelte es sich um eine Tendenz des 19. Jahrhunderts, den nackten menschlichen Körper in der Kunst unter dem Deckmantel eines religiösen, geschichtlichen, mythologischen oder exotischen Motivs zu präsentieren. Mittels erhabener Thematik sollte der sonst provozierenden Nacktheit ihre Explosionskraft entzogen werden:

Es ist etwas Paradoxes um diese Ideologie, und das ist aufschlußreich; denn wo ein Paradox vorliegt, ist häufig ein Konflikt verborgen. Distanz – wie auch immer erzeugt – machte ein Kunstwerk erotischer und zugleich weniger erotisch. Weniger erotisch, weil vom Betrachter vorausgesetzt wurde, daß er nicht auf irgendeine sexuelle Aufforderung reagierte, sondern

<sup>4</sup> Die Szene mit der marmornen Venus-Skulptur wurde zum Gegenstand der Analyse in den folgenden Beiträgen der Autorin: *Das Männliche in dem Frühwerk von Leopold Sacher-Masoch*. In: *Studia Niemcoznawcze*, B. XLVIII, S. 321–335, und *Zur Problematik der masochistischen Phantasie in Venus im Pelz Leopold von Sacher-Masochs*. In: *Colloquia Germanica Stetinensia* Nr. 21, Szczecin 2013, S. 113–130.

vielmehr auf eine historische oder literarische Botschaft; erotischer, weil der Betrachter den geeignet drapierten Akt so ungeniert in Augenschein nehmen konnte, wie es bei nackten Körpern seiner Umwelt niemals möglich gewesen wäre. Mit einem Wort, für das Bürgertum des 19. Jahrhunderts war es eine Beruhigung, sich seine erotischen Bedürfnisse möglichst weit vom Leibe zu halten. (Gay 1987:390f.).

Für den Protagonisten der *Venus im Pelz* bedeutete die Investition der Gefühle in eine mythologische Steinfigur eine Art Abwehrmechanismus, mit dem die als bedrohlich empfundene lebendige Sexualität abgegrenzt werden sollte. Dabei kommt auch der Farbe der Plastik eine gar nicht geringe Bedeutung zu. Das Weiß der Marmorvenus verstärkt nämlich die Distanz zwischen der Natur und Kunst, den Abstand vom Realen; es betont das Emporheben in die Sphäre des Idealen. Der kalte, hygienisch weiße Körper der Venus, der den Gedanken an Sterilität aufdrängt, stellt keine Gefahr dar. So kann Severin die tote Schönheit anbeten, ohne die Notwendigkeit, mit der realen Weiblichkeit in Berührung zu kommen, was ihm schon immer als „etwas ganz besonderes Niederes und Unschönes“ (Sacher-Masoch 1985:38) erschien, als etwas, was die Assoziationen mit der Unreinheit hervorbrachte. Er gibt sich also ganz dem Schönheits- und Liebeskultus hin, ohne seinen Körper mit der sexuellen Betätigung besudeln zu müssen. Doch das Weiß bedeutet nicht nur die stumme Bewunderung und die sterile Sicherheit. Durch die Kontrastierung der weißen Steinfigur mit der Dunkelheit provoziert Masoch dazu, der Farbe einen neuen Sinngehalt zu verleihen. In dem „blaßblauen Schimmer“ (Ebd., S. 20) der Sterne – als Erfahrung der Nacht gehört hier das Blau zur Sphäre der Sexualität – scheint sich die Marmorvenus in eine lebendige Gestalt zu verwandeln. Die weiße Geliebte, deren tote Gesichtszüge sich auf einmal zu färben beginnen, löst bei dem Protagonisten ein „unbeschreibliches Bangen“ (Ebd., S. 20), eine „namenslose Angst“ (Ebd., S. 18) aus, wobei es nicht so sehr um irrationale Furcht des Mannes vor einem spukhaften Wesen geht, sondern eher um Angst vor Abgründen seines eigenen Inneren, um Angst vor dem Ausleben seines verdrängten sexuellen Begehrens.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Eine ähnliche Szene erlebte Severin in seiner Kindheit, als er eines Nachts in dem Bibliothekszimmer seines Vaters die vom „fahlblauen kalten Licht“ (Sacher-Masoch 1985:38) beleuchtete Gipsfigur der Liebesgöttin bewundert. Das blaue Licht, das in diesem Kontext zur Nacht und somit zum sexuellen Bereich gehört, steht hier in Verbindung mit dem erotischen Begehren des minderjährigen Protagonisten, der von einer „unbezwingliche[n] Sehnsucht“ (Ebd., S. 38) ergriffen, den kalten Marmorleib umfasst, um die steinernen Lippen der toten Schönheit zu küssen. Und auch hier reagiert er mit Angst auf den plötzlichen Ausbruch des erotischen Elements, was sich später in seinen Vorstellungen an „strenges weißes Antlitz“ (Ebd., S. 40) widerspiegelt. Auch ein anderes Fragment verweist auf den Zusammenhang der blauen Farbe mit dem Erotischen, der durch die Verknüpfung des blauen Lichts mit der heidnischen Liebesgöttin entsteht: „Als der Abendstern im blauen Äther aufglühte, sah ich sie durch den Garten gehen, und [...] in den Tempel der Venus treten. Ich schlich ihr nach und blickte durch die Ritze der Tür. Sie stand vor dem hehren Bild der Göttin, wie betend die Hände gefaltet, und das heilige Licht des Sterns der Liebe warf seine blauen Strahlen über sie.“ (Ebd., S. 117) Dass kaltes blaues Licht erotisches Begehren auslöst, mag auf den ersten Blick verwundern. Es findet allerdings seine Erklärung in dem Charakter der masochistischen Erotik, worauf im weiteren Teil des vorliegenden Beitrags eingegangen wird.

Anders als das tote Weiß der Liebesgöttin wirkt dagegen – zumindest zu Beginn des Romans – die weiße Farbe von Wandas Kleidung. Es ist die Farbe, in der sich vortrefflich der Charakter der Frau widerspiegelt: ihre Kindlichkeit, Natürlichkeit, aber auch ihre heitere Sinnlichkeit, die im krassen Gegensatz zu den repressiven Geboten der christlichen Sexualmoral steht. Die Protagonistin will ihr Liebesideal verwirklichen, das alles andere ist, als der vom Christentum getriebene Wahnsinn der körperlichen Entsagung:

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, und mich tugendhaft von dem Armen abkehre, der um mich verschmachtet. Ich bin jung, reich und schön, und so wie ich bin, lebe ich heiter dem Vergnügen, dem Genuß. (Sacher-Masoch 1985:25).

Der früher suggerierte Zusammenhang von Wandas weißem Kleid und ihrer Unschuld bedarf also an dieser Stelle einer Korrektur. Denn das Weiß ist vielmehr Ausdruck der Frische ihrer Ansichten, ihrer Offenheit, Freiheit sowie der von ihr gehuldigten „Freude ohne Schmerz“ (Ebd., S. 23). Darüber hinaus wird die Versuchung, Wanda als biedermeierliche Verkörperung einer sittsamen und keuschen Frau wahrzunehmen, durch die Verknüpfung ihres Äußeren mit anderen Farben torpediert:

[Ihre] Haut ist so unendlich zart, daß überall die blauen Adern durchschimmern, auch durch den Musselin, der Arme und Busen bedeckt, wie üppig ringelt sich das rote Haar – ja es ist rot, nicht blond oder goldig – wie dämonisch und doch lieblich spielt es um ihren Nacken, 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. (Ebd., S. 22)

Das Aussehen der Protagonistin signalisiert dekadente Züge, die sich in der Feinheit und Durchsichtigkeit der Haut äußern, aber auch in der Farbe des Haares, das nicht blond oder goldig ist, was Konnotationen von engelhaftem Wesen erzeugen würde, sondern rot – ein typisches Merkmal einer *femme fatale*, das Wanda in der Galerie gefährlicher Frauen situiert.<sup>6</sup> Ralf Junkerjürgen zufolge besteht ein enger Zusammenhang zwischen Haarfarbe und Menschenbeurteilung:

Das Haar verweist auf Körper und Kopf und setzt die Farben vor allem in einen sexuellen und mentalen Kontext. Mit anderen Worten: Die Farbe des Haars verweist tendenziell auf Sexualität und Gesinnung einer Figur und orientiert sich dabei, [...] an den gesellschaftlich produzierten Stereotypen. (Junkerjürgen 2009:16).

In die rote Haarfarbe projiziert der Protagonist gleichsam die Natur der Geliebten: Ausdrücke wie ein „pikantes rotes Köpfchen“ (Sacher-Masoch 1985:30), „Locken wie rote Flammen“ (Ebd., S. 23) oder die „roten Haarschlingen“ (Ebd.,

<sup>6</sup> Ralf Junkerjürgen weist in seiner Arbeit auf die enge Verbindung der Figur der *femme fatale* mit dem Motiv des Haars: „Grundsätzlich eignete es sich besonders gut zum Attribut der *femme fatale*, weil seine traditionelle ambivalente Bildlichkeit als Symbol der Schönheit und als Fessel des Mannes dem Amalgam von Eros und Thanatos genau entsprach.“ (Junkerjürgen 2009:230).

S. 100) suggerieren ihre sexuelle Energie, Leidenschaft, Provokation und lassen Severin seine Sehnsüchte nach einer „prickelnde[n] Grausamkeit“ (Ebd., S. 23) wach träumen. Die Anknüpfung an das Feuermotiv erfüllt nach Junkerjürgen (2009:230) eine noch andere Funktion: Durch den ambivalenten Charakter des Elements, das Wärme spenden und Zerstörung herbeiführen kann, wird die Ambivalenz der Frau hervorgehoben. Wanda fungiert nämlich als eine leidenschaftliche und zärtliche Geliebte, zugleich aber auch als brutale Vollstreckerin. Ebenso gehören die grünen Augen der Protagonistin nicht zum Repertoire eines bürgerlichen Weiblichkeitsideals, da sie das Interesse des Mannes an der Frau in den gefürchteten erotischen Bereich verlagern.<sup>7</sup> Ihre unergründliche Tiefe impliziert die in der Opposition zum klaren Blick stehende Undurchdringlichkeit, die eine Aura des Rätselhaften und Geheimnisvollen verbreitert. Der voyeuristische Blick des Mannes imaginiert also ein Frauenkonstrukt, das aus konträren Elementen zusammengesetzt ist: Das Haar der Protagonistin wirkt dämonisch, und doch lieblich, ihre Augen treffen wie Blitze, strahlen aber freilich eine sanfte Gewalt aus. Mit der Farbe werden darüber hinaus die mütterlichen Attribute – wie Lieblichkeit und Sanftmut – in dem weiblichen Erscheinungsbild abgeschwächt, weil sie an der Realisierung der masochistischen Phantasie nicht teilhaben. Stattdessen wird der Schwerpunkt in die erotische Sphäre verschoben, auf die das Interesse des Masochisten fokussiert ist.<sup>8</sup>

Mit dem Einstieg Wandas in die Rolle einer grausamen Despotin setzt das masochistische Spektakel ein, das allerdings einer angemessenen Szenerie bedarf, um durchgeführt zu werden. Es ist ein Bühnenwerk, das ohne dekoratives Umfeld nicht voranschreiten, ohne visuellen Reichtum nicht existieren kann. Die Wirklichkeit weicht hier dem Prunk theatralischer Inszenierung, nicht zufällig ist daher die Rede von dem „goldene[n] Nebel [der] Phantasie“ (Sacher-Masoch 1985:41), deren Produkte – worauf der Gebrauch des Adjektivs ‚golden‘ hinweisen kann – eine auffällige Überladung, barocke Üppigkeit und Pracht verraten. Da sich die Akteure in diesem Spiel von der bürgerlichen Realität lösen, muss auch die Natürlichkeit unter der Maske versteckt werden. Denn als eine Kunst der Distanz<sup>9</sup> verlangt die masochistische Aufführung eine adäquate Stilisierung:

Ich trete ein. Sie steht mitten im Zimmer, in einer weißen Atlasrobe, die wie Licht an ihr herunterfließt, und einer Kazabaika von scharlachrotem Atlas mit reichem üppigen Hermelinbe-

<sup>7</sup> Grün gilt als Farbe der Schlange und somit des Teufels. Die sexuellen Konnotationen der grünen Augen heben auch solche Ausdrücke hervor wie: die „elektrischen grünen Augen“ (Sacher-Masoch 1985:68) oder „dieses seltsame Auge mit seinem grünen Feuer“ (S. 104).

<sup>8</sup> Die Entfernung Wandas vom sakralen Bereich, in dessen Nähe man das bürgerliche Frauenideal zu situieren suchte, wird im zweiten Teil des Romans im Hinblick auf ihr Bildnis mit folgendem Satz veranschaulicht: „Er [der Maler] hat eben eine Madonna angefangen, eine Madonna mit rotem Haar und grünen Augen! Aus diesem Rassenweib ein Bild der Jungfräulichkeit zu machen, das kann nur der Idealismus eines Deutschen.“ (S. 105)

<sup>9</sup> Albert Koschorke zufolge lebt der Masochismus als „eine historische Figur in der Geschichte der bürgerlichen Liebe“ von der Distanz, die einen konstitutiven Bestandteil der bürgerlichen Erotik darstellt. (vgl. Koschorke 1988:118)

satz, in dem gepuderten, schneeigen Haar ein kleines Diamantendiadem, die Arme auf der Brust gekreuzt, die Brauen zusammengezogen. (Sacher-Masoch 1985:49f.).

Unter dem Kostüm verschwindet die wahre Natur der Frau, ihre Sinnlichkeit, Spontaneität und Lebendigkeit. Der scharlachrote Atlas als Konnotation von Majestät und Macht sorgt für hierarchische Ordnung (Herrin-Sklave) und den räumlichen Abstand. Das den ganzen Körper verhüllende weiße Gewand bekommt jetzt eine andere Bedeutung als das frühere leichte, weiße Kleid. Mit dem Puder im Haar, das mit Schnee – und an einer anderen Stelle des Textes mit Reif – verglichen wird, vermittelt das Erscheinungsbild der Frau den Eindruck von Unnahbarkeit und eisiger Kälte. Die weiße Farbe gibt vorzüglich den Charakter des masochistischen Rituals wieder. So erscheint Wanda in Severins Traumphantasien als Inkarnation der Eiskönigin vor dem Hintergrund einer arktischen Landschaft:

Wanda flog auf kleinen Schlittschuhen über die Eisfläche heran, ihr weißer Atlasrock flatterte und knisterte, der Hermelin ihrer Jacke und Mütze, vor allem aber ihr Antlitz schimmerte weißer als der weiße Schnee, sie schoß auf mich zu, schloß mich in ihre Arme und begann mich zu küssen, plötzlich fühlte ich mein Blut an mir herabrieseln. (Ebd., S. 79f.).

Die erotische Spannung des Masochisten erwächst aus der Unterkühlung, seine Erwärmung stellt sich nur durch die frühere Erfrierung her. „Die geliebte Frau muß sich kalt zeigen“, so Albert Koschorke (1988:142), „und der leidenschaftliche Mann genießt gerade die Erkältung seiner Leidenschaft. Er erhitzt sich durch Kälte und in einem kalten Raum. Der Masochismus ist sozusagen eine Wintersinnlichkeit, abgekoppelt von ‚wärmenden‘ Emotionen.“ Hier geht es also nicht um die Suche nach Nähe und Wärme der Geliebten, man fiebert nicht der körperlichen Unmittelbarkeit entgegen, die in der genitalen Vereinigung ihr Finale findet. Das Ziel des leidenslustigen Mannes ist es vielmehr, sich an dem Körper seines Gegenübers zu paralysieren. Die in Weiß gehüllte Frau bringt ihn in den Zustand der Erstarrung, der passiven Erwartung, sie bedeutet den Tod, als sie sich in der letzten Traumsequenz in eine weiße Bärin verwandelt, „welche ihre Tatzen in [s]einen Leib bohrte“ (Sacher-Masoch 1985:80). Erwähnenswert wäre an dieser Stelle noch ein weiterer Aspekt der weißen Farbe. In einer Episode reflektiert Severin nämlich sein Schweben zwischen der Wirklichkeit und der Realisierung seines masochistischen Begehrens und entwirft für das letztere eine Vision der Verdammung zur Eishölle:

Das Leben ist doch eigentlich urkomisch, dachte ich mir, vor kurzem hat noch das schönste Weib, Venus selbst, an deiner Brust geruht, und jetzt hast du Gelegenheit, die Hölle der Chinesen zu studieren, welche die Verdammten nicht, gleich uns, in die Flammen werfen, sondern durch die Teufel auf Eisfelder treiben lassen. (Ebd., S. 79).

Eine Erklärung der Szene lässt sich in dem Wesen der masochistischen Veranlagung finden. Für den Protagonisten ist sein Spiel eine Art Narkotikum, das nicht nur seinen Körper devastiert, sondern auch seine Psyche beeinträchtigt. Er beteuert zwar zu lieben und wünscht sich, geliebt zu werden, er kann allerdings die

Liebe nicht ertragen.<sup>10</sup> Was seinem stummen Körper Leben einflößt, was ihn dazu bewegt, das gleiche Szenario immer wieder nachzuspielen, ist die Lust der Angstspannung. Die weiße Hölle wird somit zum Synonym der gefrorenen Gefühlswelt des masochistischen Mannes, der außer Stande ist, dem Teufelskreis seiner sich um die kalte Gewalterotik drehenden Obsessionen zu entrinnen.

Mit dem Fortschreiten des masochistischen Zeremoniells wird das Weiß zunehmend durch andere Farben verdrängt, denn die sich verdichtende Atmosphäre der grausamen Peinigung bedarf jetzt einer intensiveren Koloristik. Eine Zäsur stellt der Moment dar, in dem das Paar eine Reise nach Florenz antritt, wo sich der Mann restlos in die Gewalt der kraft seiner Phantasie kreierte despotischen Herrin begeben soll. Der räumliche Grenzübertritt bekommt hier einen tiefen symbolischen Charakter. Zuallererst bedeutet er einen endgültigen Abschied von der heiteren, repressionslosen Sinnlichkeit, was durch die schwarze Kleidung der Protagonistin akzentuiert wird:

Sie trug auf der Reise eine Art Amazone, ein Kleid von schwarzem Tuch und eine kurze Jacke vom gleichen Stoff mit dunklem Pelzbesatz, die sich knapp an ihre schlanken Formen schlossen und sie prächtig hoben, darüber einen dunklen Reisepelz. Das Haar, in einen antiken Knoten geschlungen, ruhte unter einer kleinen dunklen Pelzmütze, von der ein schwarzer Schleier ringsum herabfiel. (Ebd., S. 72).

Schwarz ist die Farbe der Trauer und des Todes. Die ursprüngliche lebenslustige, frivol-sonnige Natur der Frau muss aufgegeben werden, weil sie sich nicht mit der rohen masochistischen Erotik verbinden lässt. Der Masochist strebt nämlich die Realisierung seines ich-zentrierten Begehrens an, das die Bedürfnisse und die Gefühlswelt seines weiblichen Pendants völlig ausklammert.<sup>11</sup> Somit antizipiert das Schwarz von Wandas Kleidung die Abkühlung ihrer Zuneigung zu Severin, da das Bild des versklavten Mannes im Widerspruch steht zu ihrem Ideal eines Mannes, den sie begehrt und der ihr imponieren könnte. Schwarz deutet das Absterben ihres Inneren voraus, ihre emotionale Gleichgültigkeit und Gefühlsabstump-

---

<sup>10</sup> Auf das Problem der masochistischen Liebesunfähigkeit verweist Theodor Reik, dem zufolge das Verhalten des Masochisten, seine grenzenlose Anbetung des Liebesobjektes sowie die Bereitschaft zur völligen Unterwerfung keinesfalls die Liebe zum Ausdruck bringen: „Es handelt sich nicht um Liebe, sondern um Lust. Alle überschwängliche Verehrung des Objekts, alle Bereitwilligkeit sich zu unterwerfen, versklavt, gezüchtigt und gedemütigt zu werden, sind keine Beweise der Tiefe des Liebesgefühls, sondern der Tiefe des sexuellen Lustverlangens.“ (Reik 1977:304).

<sup>11</sup> Laut Theodor Reik wird die Frau in der masochistischen Beziehung auf die Funktion eines Instruments degradiert, das dem Masochisten zur Durchführung seines Lustverlangens verhelfen soll: „Die Beziehung zum Liebesobjekt scheint die hingebungsvollste zu sein, aber ist es auch ein Liebesobjekt? Ist es nicht vielmehr ein Objekt der sexuellen Lust, ein Instrument, auf dem man spielt oder vielmehr eines, das auf dem Masochisten spielen soll? Eine tiefere Einsicht ergibt, daß die angebetete Frau nicht als Persönlichkeit, sondern als Geschlechtsvertreterin erscheint. Alles andere ist Schein und Manöver, Übertönung anderer seelischer Möglichkeiten. Alle Vorspiegelung besonderer Verehrung, ja Vergötterung soll nur verdecken, daß für den Masochisten die sexuellen Beziehungen keine persönlichen sein müssen. Sie gelten der Frau, sie gelten aber nicht dieser bestimmten Frau.“ (Reik 1977:304f.).

fung: „Ich liebe niemand. Dich habe ich geliebt, so innig, so leidenschaftlich, so tief wie ich nur lieben konnte, aber jetzt liebe ich auch dich nicht mehr, mein Herz ist öde, tot, und das macht mich wehmütig.“ (Sacher-Masoch 1985:100f.) Darüber hinaus verweist das Schwarz auf etwas Verbotenes, Verdrängtes. Im Kontext des früher erwähnten Grenzübertritts geht es um den Drang, die von Gesellschaft, Kultur und Religion aufgedrängten Grenzen zu überschreiten, um die tief unterdrückte Sehnsucht, die dunklen Abgründe seines Inneren zu explorieren. Wanda lehnt es zwar zunächst energisch ab, dem Mann zur Ausführung seines masochistischen Vorhabens zu verhelfen, das sie als Auswuchs seiner krankhaften Phantasie, als „wahnsinnige Leidenschaft“ (Sacher-Masoch 1985:115) oder „rohe[s] Spiel (S. 51) betrachtet, doch andererseits mehrten sich im Text Signale, die ihr latentes Verlangen nach gewaltsamer Erotik deutlich machen:

Ich sehe, daß gefährliche Anlagen in mir schlummern, [...] du weckst sie, und nicht zu deinem Besten, du verstehst es, die Genußsucht, die Grausamkeit, den Übermut so verlockend zu schildern – was wirst du sagen, wenn ich mich darin versuche [...]. (Ebd., S. 49).<sup>12</sup>

Schwarz akzentuiert somit das Hinableiten in die Sphäre tabuierter sexueller Wünsche, in eine Sphäre also, die Konnotationen von Finsternis und Diabolik hervorruft. So wird Wanda als ein „schöner Teufel“ (Ebd., S. 74) bezeichnet, und im weiteren Verlauf der Handlung führt der Autor drei Negerdienerinnen ein, die – vom Protagonisten „schwarze Teufelinnen“ (Sacher-Masoch 1985:97) genannt – dem erotischen Strafritual beiwohnen.

Für die schwarze Farbe hat der Masochismus übrigens eine besondere Vorliebe: Schwarz drückt nämlich am prägnantesten das masochistische Verhältnis von Macht, Gewalt und Angst aus. Es verkörpert Größe, Unbarmherzigkeit und Strenge und beinhaltet Konnotationen von männlicher Stärke und Brutalität. Während Severin sich in einer blau-roten Kostümierung präsentieren muss, womit sein Aussehen die Grenze zur visuellen Parodie streift,<sup>13</sup> wird in der Schilderung seines Konkurrenten, der als Dritter in die Liebesbeziehung tritt, durch die Anwendung schwarzer Attribute seine dominante Position sowie die Verrohung seines Charakters signalisiert:

Da ist er. In seinem mit dunklem Zobel verschwenderisch ausgeschlagenen schwarzen Samtrock, ein schöner übermütiger Despot, der mit Menschenleben und Menschenseelen spielt. [...] Mich faßt unter seinem eisigen Blick jene entsetzliche Todesangst, die Ahnung, daß dieser Mann sie fesseln, sie berücken, sie unterjochen kann, und ein Gefühl von Scham seiner wilden Männlichkeit gegenüber, von Neid, von Eifersucht. (Ebd., S. 114).

In diesem Kontext lässt sich die sexuelle Aufladung der schwarzen Elemente im Erscheinungsbild des Mannes kaum übersehen. Wie keine andere Farbe hebt

<sup>12</sup> An einer anderen Stelle heißt es: „Sie haben eine eigentümliche Manier, die Phantasie zu erhitzen, einem alle Nerven aufzuregen, alle Pulse höher schlagen zu machen.“ (Sacher-Masoch 1985:42).

<sup>13</sup> Michael Gratzke zufolge erreicht Severin in diesem Moment die Grenze zur Farce. (vgl. Gratzke 2000:44).

das Schwarz die männliche Sexualkraft und Potenz hervor. Lange schwarze Stiefel, schwarzer Pelz, schwarze glühende Augen und das Haar in der gleichen Farbe<sup>14</sup> sind ein Indiz für sexuelle Energie und wirken sich magisch aus: „Jetzt verstehe ich den männlichen Eros und bewundere den Sokrates, der einem solchen Alkibiades gegenüber tugendhaft blieb.“ (Sacher-Masoch 1985:111). Als Farbe der schmerzlich-lüsternen Erotik dürfen das Schwarz und seine Schattierungen in masochistischer Inszenierung nicht fehlen. Der nackte weibliche Körper elektrisiert nur dann, wenn er verhüllt bleibt, und es gibt „keine herrlichere Folie für [den] weißen Leib“, heißt es bei Sacher-Masoch, „als die dunklen Felle“ (Ebd., S. 10). Der erotische Impuls kommt nicht aus der Blöße, sondern aus dem Kontrast von halbverhülltem hellem Fleisch und dunklem Outfit.

Das Auge des Masochisten lebt von dem Spiel mit den Farben, das von der Frau als der Hauptdarstellerin in diesem Spektakel geschickt gesteuert wird. Die Farben ihrer Kleidung stellen eine chiffrierte Botschaft dar, mit deren Hilfe die Stimmungen, Erwartungen und Intentionen der Protagonistin vermittelt werden. Als eine Art Waffe dienen die Farben dazu, die Aufmerksamkeit des masochistischen Mannes zu fesseln und zu entfachen. Mit der phantastischen Toilette in Veilchenblau bringt Wanda ihre Selbstsicherheit, Autonomie und Siegesgewissheit zum Vorschein, sie will „Aufsehen erregen“ und „erobern“ (Sacher-Masoch 1985:110). Das frühere „leichtsinnige Weib“ (Ebd., S. 48) verwandelt sich also in eine „Löwin“ (Ebd., S. 110). Das in der Oper getragene blaue Moirékleid übt eine starke erotische Wirkung aus, löst erotische Faszination, Gefühlsrausch aus: „Ich sehe, wie sie sich gegenseitig mit den Augen verschlingen, wie für sie beide heute die Bühne, [...] das Publikum, ja die Welt untergegangen ist [...]“ (Ebd., S. 113). Ein meergrünes Seidenkleid, das Wanda für einen Ball anzieht, zielt dagegen auf einen anderen Effekt hin: „Keine Spur mehr von Erregung, von jener zitternden Fieberhaftigkeit in ihrem Wesen, sie ist ruhig, so ruhig, daß mir das Blut dabei erstarrt, und ich mein Herz unter ihrem Blick kalt werden fühle.“ (Ebd., S. 113f.).

Anregend wirkt sich auf die masochistische Phantasie auch die Farbe der Dekors aus. Zu Beginn des Romans dominiert noch das Grün der Natur: Den Blick des Protagonisten fesseln die „grünen Ranken und Ketten“ (Ebd., S. 19) der den Balkon umwindenden Schlingpflanzen, hinter denen ab und zu das weiße Gewand der Frau durchschimmert. Die Geißblattlaube und der Park werden zum Schauplatz einer harmlosen bürgerlichen Erotik. Das masochistische Spiel zieht sich aber in die Innenräume zurück, in das Reich der Kunststoffe und Requisiten, der verschwenderischen Pracht und opulenten Ornamentik. Das beruhigende Grün weicht demzufolge dem leidenschaftlichen, sinnverwirrenden, erotisch aufgeladenen Rot:

---

<sup>14</sup> Als Opposition zu dem sexuellen Reiz ausstrahlenden Konkurrenten, der als Grieche bezeichnet wird, steht im Roman der deutsche Maler, ein anderer Verehrer Wandas, mit seinen blonden Locken und „rührenden“ (Sacher-Masoch 1985:108) blauen Augen, dessen Gesicht dadurch „unendlich jugendlich, sanft und schwärmerisch“ (Ebd., S. 99) wirkt.

Sie schließt die Tür, hängt sich in mich ein und führt mich zu der rot-damastenen Ottomane, auf der sie geruht hat. Die ganze Einrichtung des Zimmers, Tapeten, Vorhänge, Portieren, Himmelbett, alles ist von rotem Damast, und die Decke bildet ein herrliches Gemälde, Simson und Delila. (Ebd., S. 83f.).

Alles scheint in rotem Licht zu schwimmen, doch nach und nach mischt sich in die sexuell stimulierende Farbe die Vorahnung der Katastrophe ein.<sup>15</sup> Die rote Kulisse der letzten masochistischen Szene kündigt mit ihrer Blutvision Leid, Vernichtung und Tod an: „Im Kamin lodert ein mächtiges Feuer, die Ampel wirft ihr rotes Licht, das ganze Zimmer schwimmt in Blut.“ (Sacher-Masoch 1985:129).

Farben sind bei Sacher-Masoch ein konstitutives Merkmal der masochistischen Ästhetik. Sie fungieren als Reizmittel, regen die Einbildungskraft an und lösen das erotische Begehren aus. Ohne sie wäre die Welt der masochistischen Illusion unvollständig. Die steigernde Sättigung des Textes mit Farben und deren zunehmende Intensivierung geben vorzüglich den Charakter der Leid-Erotik mit ihrer Faszination für Schmerz, Angst und Gewalt wieder. In der sich farblich verdichtenden schwülen Atmosphäre aktivieren sich die Sinne des Masochisten und steigt seine Lust an der Unlust. Es muss allerdings betont werden, dass der Umgang des Autors mit der Farbensemantik kein Experiment bedeutet. Fast nie geht Masoch über die in der Kulturtradition verankerte symbolische Bedeutung der Farben hinaus. Die Phantasie des Masochisten liebt Wiederholungen und ist voraussehbar. Sie spielt gern mit Farben, aber dieses Spiel unterliegt einer festgesetzten Ordnung, ist in eine ritualisierte Prozedur eingebaut, in der Innovationen unerwünscht sind.

## Literatur

- Gay Peter: *Erziehung der Sinne. Sexualität im bürgerlichen Zeitalter*. München 1987.
- Gratzke Michael: *Liebesschmerz und Textlust. Figuren der Liebe und des Masochismus in der Literatur*. Würzburg 2000.
- Junkerjürgen Ralf: *Haarfarben: Eine Kulturgeschichte in Europa seit der Antike*. Köln–Weimar–Wien 2009.
- Koschorke Albert: *Leopold Sacher-Masoch. Die Inszenierung einer Perversion*. München 1988.
- Marcus Steven: *Umkehrung der Moral. Sexualität und Pornographie im viktorianischen England*. Frankfurt am Main 1979.
- Reik Theodor: *Aus Leiden Freuden. Masochismus und Gesellschaft*. Hamburg 1977.
- Sacher-Masoch Leopold: *Venus im Pelz*. In: ders.: *Venus im Pelz und andere Erzählungen*. Wien–München 1985.

<sup>15</sup> Bevor es zu der entscheidenden Episode kommt, mehren sich Szenen, in denen das rote Licht in Verbindung mit Blut gebracht wird: „Ein roter Streifen, wie Blut, schwimmt über den Boden, es ist Licht, das durch die Tür fällt, jetzt wird sie geöffnet.“ (Sacher-Masoch 1985:98) Und an einer anderen Stelle heißt es: „Mich schauerte es, ich weiß nicht warum, und das rote Frühlicht tauchte mich und sie und ihn in Blut.“ (Ebd., S. 116)

Treut Monika: *Die grausame Frau: zum Frauenbild bei de Sade und Sacher-Masoch*. Basel–Frankfurt am Main 1984.

Wulff Hans J.: *Die signifikativen Funktionen der Farben im Film*, zit. nach: <http://www.derwulff.de/files/2-19.pdf> [Zugriff am 15.04.2013]

## Abstracts

Der vorliegende Beitrag geht auf die Problematik der Farbensymbolik in dem umstrittenen Roman *Venus im Pelz* von Leopold Sacher-Masoch. Von der These Hans J. Wulffs ausgehend, dass die Farben nicht über die eigenständige semantische Bedeutung verfügen, sondern als ein integrales Element einer übergeordneten Ganzheit anzusehen und demzufolge in jeweiligen Kontexten zu analysieren sind, wird ein Versuch unternommen, den Zusammenhang zwischen der Farbensemantik und dem von Sacher-Masoch konstruierten masochistischen Ritual darzustellen. Die zunehmende Intensivierung der Farben hebt im analysierten Text vortrefflich das Wesen der masochistischen Phantasien hervor. Es wird allerdings betont, dass der Autor in seinem literarischen Projekt eher konventionell mit der Farbenbedeutung umgeht. Eine Antwort mag in dem Charakter des Masochismus selbst liegen, der die Gewalt in ein System ritualisierter Handlungen einbaut, wo innovatives Vorgehen nicht bevorzugt wird.

**Schlüsselwörter:** Farbensymbolik, masochistische Phantasien, Gewalt-Erotik

## Masochistic desire and colour Symbolism in the novel *Venus im Pelz* by Leopold Sacher-Masoch

The present contribution deals with the problematic colour symbolism in the controversial novel *Venus im Pelz* written by Leopold Sacher-Masoch. With regard to the thesis stated by Hans J. Wulff, that colours do not possess their own semantic meaning but are an integral element of one superordinate entirety and therefore have to be analysed in each respective context, the attempt is made to show the coherency between the semantic of colours and the masochistic ritual as constructed by Sacher-Masoch. The intensifying depiction of colours emphasizes the nature of masochistic fantasies in the analysed text in splendid respect. However, it is accentuated that the author deals rather conventionally with colour symbolism in his literary project. An answer might be found in the character of masochism itself as it integrates violence in a system of ritualized acts where innovative procedure is not given preference.

**Keywords:** symbolism, masochistic fantasies, violence-erotic

Barbara Wróblewska  
Instytut Filologii Germańskiej  
ul. Rycerska 3  
70-537 Szczecin  
Polen  
E-Mail: [basia@warszewo.szczecin.pl](mailto:basia@warszewo.szczecin.pl)