

Lori Lantz

Mediale Wahrnehmungen: Auflebende Frauenstatuen in den Novellen *Venus und Pelz* und *Gradiva*

In der *Psychopathia Sexualis* (1896) nannte Richard von Krafft-Ebing die sexuelle Befriedigung durch Schmerz oder Unterwerfung „Masochismus“¹ nach einem wiederkehrenden Motiv der Werke Leopold von Sacher-Masochs, das besonders häufig in seinem Roman *Venus im Pelz* von 1870 zu finden ist.² Wilhelm Jensens berühmteste Novelle, *Gradiva: Ein pompejanisches Phantasiestück*³ (1903), wurde von Sigmund Freud im Jahre 1907 als eine Art von fiktiver Krankheitsgeschichte analysiert.⁴ Freud versuchte damit, die Richtigkeit seiner Methode der Traumdeutung zu beweisen. Solche, allein auf Tiefenpsychologisch-Sexuelles zielende Analysen ließen die Werke in ihrer besonderen literarischen und kulturhistorischen Bedeutung in Vergessenheit geraten. Dabei bieten gerade die Ähnlichkeiten im Handlungsablauf der beiden Erzählungen *Venus im Pelz* und *Gradiva* eine Möglichkeit, die Texte außerhalb eines auf das bloß Psychologische reduzierten Diskurses zu analysieren. Ein Vergleich beider Texte verdeutlicht, dass *Venus im Pelz* und *Gradiva* Mediensysteme thematisieren, und dies Struktur und Symbolik beider Texte prägt. Ein solcher medienästhetischer Vergleich steht im Mittelpunkt vorliegender Studie.

Venus im Pelz stellt ein Netzwerk dar, in dem nicht nur Texte, sondern auch Kunstgegenstände, wie Statuen, Malerei und Fotografie, reproduziert werden und durch diese „Reproduktion“ sich in immer komplizierter werdenden, gleichwohl statischen Konfigurationen widerspiegeln. Dagegen zeigt sich in *Gradiva*, das als ein erstes Beispiel für den Einfluss protokinematischer Wahrnehmung in der Literatur gelten muss, eine Faszination, die sich nicht nur auf die Reproduzierbarkeit des Kunstwerks selbst bezieht, sondern auf das Prinzip Bewegung überhaupt, und auf besondere Wahrnehmungsstrategien, Bewegung zu analysieren und aufzunehmen.

Im Zentrum beider Geschichten steht ein junger Mann mit einer Vorliebe für weibliche Figuren aus Marmor und Stein. Sacher-Masochs Protagonist Severin von Kusiemski verliebt sich in ein Venusbild. Seine weibliche Gegenspielerin Wanda von Dunajew entdeckt Severins ungewöhnliche Leidenschaft und überrascht den jungen Mann, als er heimlich seine steinerne Geliebte besucht. Seve-

rin überredet Wanda, sein kaltes, grausames Frauenideal, das diese Statue für ihn verkörpert, anzunehmen und seine „Despotin“ zu werden.

Der Roman *Venus im Pelz* beinhaltet Severins gleich lautende erotische Jugenderinnerung. Diese gibt Severin seinem Freund zu lesen, nachdem er ihm von einem erotischen Traum von einer „Venus im Pelz“ erzählt hat. Der Freund hat im Roman die Erzählerfunktion, bleibt jedoch namenlos – und sein Lesen bildet die Rahmenhandlung des Romans. Am Ende dieser Lesung zeigt Severin dem Freund einen Brief Wandas, in dem sie behauptet, ihre „Misshandlungen“ haben eigentlich therapeutischen Zwecken gedient. „Ich hoffe“, schrieb sie, „du bist unter meiner Peitsche gesund geworden. Die Kur war grausam aber radikal.“⁴⁵ Diese Kur war zwar wirkungsvoll, führt allerdings nicht tatsächlich zum gewünschten Resultat – vielmehr entschließt sich Sacher-Masochs Protagonist nunmehr doch alle Frauen zu misshandeln. Severins „Bekehrung“ vom Masochisten zum Sadisten bildet den krönenden Abschluss dieser durchweg ironisch geschriebenen Novelle.

Die Hauptfigur in *Gradiva*, Norbert Hanold, ist ein besessener Archäologe. An lebenden Frauen hat er kein Interesse; sein Ideal Frau sieht er in der griechisch-römischen Plastik verkörpert. Von einem Reliefbild ist er derart beeindruckt, dass er sich davon einen Gipsabdruck im Arbeitszimmer aufhängen lässt. Das Bild zeigt eine junge Frau, die er wegen ihrer besonderen Gangart als „Gradiva“ bezeichnet. Hanold ist davon überzeugt, diese „im Schreiten Glänzende“ (aus dem Griechischen) müsse Pompejanerin sein. Fasziniert vom Bild, treibt es ihn zu einer Reise in die Ruinenstadt, wo er diese „Gradiva“ auch tatsächlich trifft. In den folgenden Tagen sucht Hanold in das Geheimnis dieser Frau einzudringen. Denn sie erscheint ihm nicht nur „lebendig“ sondern auch gespensterhaft, was ihn ängstigt. Im Laufe der Novelle enthüllt sich ihm „Gradiva“ als seine vergessene Kindheitsgeliebte Zoë Bertgang. Und Hanold begreift, dass es offensichtlich genau diese Ähnlichkeit zwischen Zoë und Gradiva gewesen ist – beide halten beim Gehen ihren hinteren Fuß senkrecht nach oben – die den unbewussten Grund für seine Besessenheit dargestellt hatte. Indem Hanold sich diesen Konflikt jedoch bewusst macht, überwindet er seine Abscheu vor Frauen.

Beide Novellen vermitteln zwar Mittelmeer-Inhalte, ihre Geschichten jedoch spielen in Nordeuropa. Anders als in sonstigen „Venus-Novellen“⁴⁶ sind also „Original“schauplätze für den Fortlauf dieser phantasievollen Geschichten nicht mehr zwingend. Ebenso sind ihre „Hauptdarsteller“ keine „Originale“ im übli-

chen Sinn: Die Venusstatue ist eine Kopie (Severin bemerkt sogar „das Original ... ist in Florenz“⁷), und seine Kindheitsgeliebte war eine Gips-Reproduktion aus der Bibliothek seines Vaters. Hanold sieht seine „Gradiva“ zwar zum ersten Mal im Original in Rom, aber erst nachdem er einen Gipsabguss des Reliefbilds in seinem Arbeitszimmer aufgestellt hatte, gewinnt die Figur ihre Macht über ihn.

Sowohl das Venusbild, als auch das Gradiva-Relief – so könnte man sagen – haben damit aber genau jene Qualität verloren, die Walter Benjamin in seinen Ausführungen über die „Reproduzierbarkeit von Kunstwerken“ das ultimative Zeichen „Authentizität“ nennt: es ist „das Hier und Jetzt des Kunstwerkes – sein einmaliges Dasein an dem Ort, an dem es sich befindet.“⁸ (Die Einzigartigkeit eines Kunstwerks sieht Benjamin gebunden an seinen kulturellen Ursprung, und – wie er am Beispiel einer antiken Venusstatue ausführte –, dass es in einem lokalen und kultischen Zusammenhang steht). Benjamins Theorie von der Reproduzierbarkeit auf die Statuen-Problematik in *Venus im Pelz* und *Gradiva* angewendet, lassen sich die Statuen dort als von ihrem religiösen-magischen Kontext bzw. ihrer Aura „entblößte“ verstehen. Denn sie werden nicht in einem kultisch-religiös gebundenen Zusammenhang erlebt, jedoch – ganz im Gegensatz zu Benjamins These – faszinieren sie trotzdem als erotische und auch als „Kultur-Objekte.“ Und mehr noch, es scheint sogar, als könnten die Statuen gerade erst als Artefakte einer „Reproduktion“ Macht über ihre Protagonisten gewinnen.

Die Reproduzierbarkeit der Statuen ist nur das auffälligste Beispiel einer „Logik von Vervielfältigung“, die sich auch in der Struktur beider Texte zeigt. Allerdings ist die Art und Weise der Anwendung der „Vervielfältigung“ als einer ästhetischen Methode in beiden Texten unterschiedlich. Severins Phantasien haben ihren Ausgangspunkt in einer ästhetischen Weltanschauung, in der die Realität in erster Linie auf eine Reihe reproduzierbarer Bilder reduziert wird. Nach Deleuze, der über *Venus im Pelz* schrieb, „kulminiert alles Geschehen im Stillstand der Bewegung“ und endet in den „starren Posen“ der Hauptfiguren, die dadurch Statuen oder Bildnissen ähneln.⁹ Fragen von Repräsentation und Reproduktion spielen aber hierbei demnach nicht nur „darsteller-technisch“, sondern auch in der Handlung selbst eine entscheidende Rolle: In einer zentralen Szene des Buches steigt Wanda aus dem Bad, umhüllt ihren nackten Körper in einem Pelz und setzt sich auf einen Diwan. Sie setzt einen Fuß auf den vor ihr liegenden Severin und spielt, im Traume versunken, dabei mit der Peitsche. In diesem Moment gelten Severins Gefühle jedoch nicht Wanda, sondern ihrer beider Spiegelbild: „Zufällig glitt mein Blick über den massiven Spiegel an der Wand

gegenüber, und ich schrie auf, denn ich sah uns in seinem goldenen Rahmen wie im Bilde [...].“⁴⁰ Dieses Spiegelbild wird, wenig später, und auf Anweisung Wandas, zum Sujet für einen Maler. Dies ist „ein Bild, das ich selbst gemalt habe“, sagt Wanda zu ihm. „Sie sollen es mir kopieren.“⁴¹ Die Spiegelbild-Szene wird von Wanda und Severin „rekonstruiert“ und der Maler schafft eine „Kopie“ dieser Rekonstruktion. In der Rahmenerzählung von *Venus im Pelz* wird es dann genau dieses Bild sein, das mit gleich lautendem Titel in Severins Arbeitszimmer hängt. Und Severins Gast wird das Bild zwar erst nach seinem Traum, wie er sich selbst versichert, bewusst wahrnehmen, begreift dabei jedoch, dass das Bild offensichtlich bereits in ihm gewirkt hatte, und seinen Traum von einer *Venus im Pelz* überhaupt erst hervorgerufen hat.

Severins „zufällig“ entdecktes (Spiegel-) Bild vermehrt sich nun in Folge wie ein Virus durch den Text, in der Inszenierung für den Maler, im gemalten Bild und im Traum des Freundes. Dessen Fragen zum Bild im Arbeitszimmer regen wiederum Severin an, seinerseits seine Memoiren diesem Freund zu geben. Zudem lässt sich dieses Manuskript als ein weiteres metaphorisches Bild der Venus-Figur lesen, und zwar ganz im Sinne Severins, als eine umrahmte Erzählung in „frischen Farben, den Farben der Gegenwart.“⁴² Weiterhin erinnert Wandas Bewunderung des Spiegelbilds an Tizians *Venus mit dem Spiegel*, dessen Kopie ebenfalls in Severins Arbeitszimmer, der gemalten *Venus im Pelz* gegenüber hängt. Und nicht zuletzt bekommt Wanda gerade erst durch eine Fotografie der *Venus mit dem Spiegel*, die sie zufällig in einem Buch Severins findet, und das dort auf der Rückseite verfasste Gedicht „Einblick“ in Severins grausames Frauenideal, – was sie als einen „Wink“ Severins auffasst, diese Venusstatue nun selbst zu verkörpern.

Diese hier beschriebenen vielfachen verschiedenen Widerspiegelungen und Abwandlungen sind Teil ein- und desselben medialen Netzwerks von fortwährenden Projektionen und Refraktionen, in dem sich die jeweiligen Protagonisten „orten“. Sie stellen damit rein textuell gesehen, „bloße“ Funktionselemente der Komposition dar. Wie das Venusbild, das in verschiedenen Variationen erscheint, wird Severins Bild auch von seinem Referent in der „Realität“ getrennt und ist den vielfachen Möglichkeiten des Reproduzierens und/oder Modifizierens unterworfen. Die daraus resultierende Gefahr für seine Identität als selbstbegründetes Ich kann er dadurch überbrücken, dass er sich den Wunsch gestattet, von Wanda gepeitscht zu werden. Auch Michael C. Finke sieht diese Verbindung zwischen der multiplikatorischen Ästhetik des Romans und dem „Ma-

sochismus“ des Protagonisten. Laut Finke stellt *Venus im Pelz* eine Entwicklung dar, in der „aesthetic reproduction as a metastatic process can blur any distinction between aesthetic and ‚real‘ objects.“¹³ Wenn wir Kopien von Originalen nicht unterscheiden können, können wir wirklich wissen, wer wir sind oder sogar, *ob* wir sind? Für Finke bietet das Peitschen eine radikale „Lösung“ dieser Frage, weil es die sensiblen Grenzen zwischen Ich und Außenwelt genau am Ort des emotionalen Körpers fixiert und gerade dadurch erst seine Authentizität garantiert.

Severins masochistische Phantasien suchen also stets nach konkreten physischen Manifestationen: Er betet die Statuen an, kniet vor ihnen, presst seine Lippen gegen den kalten Stein. Anders dagegen Hanold: statt das Gradiva-Reliefs anzusprechen oder gar zu berühren, entwickelt er immer komplexer werdende Szenarien, in denen er sich Gradiva „lebendig“ vorstellt, und sie sich allein nur vor seinem inneren Auge bewegen lässt. Das Reliefbild bietet für Hanolds Animationsfantasien freilich ein äußerst dankbares Objekt. Denn die fast zweidimensionale Form des Reliefbildes garantiert von vornherein eine eher visuelle Wahrnehmung. Die wesentliche Differenz zwischen Severins „masochistischer“ Einstellung und Hanolds „kinematischer“ Sichtweise besteht in ihren unterschiedlichen ästhetischen Lokalisationen, in- bzw. eher außerhalb ihrer Phantasiewelten. Dies wird am Beispiel einer Zugreise nach Italien, auf die sich die Protagonisten beider Novellen begeben, deutlich.

Während Wanda und Severin lediglich in der scheinbar in sich geschlossenen Welt des Zugs ihr masochistisches Rollenspiel inszenieren (als „Diener“ Wandas fährt der reiche Severin in der 3. Klasse, während Wanda in der 1. Klasse thront) und Severins damit verbundene Lustempfindungen durch das Schaukeln des Zuges¹⁴ potenziert werden, schaut Hanold aus dem Fenster und gibt sich den vorbeirauschen Bildern und den durch die Zugfahrt kreierte visuellen Sensationen hin. Dabei rührte ihn „ein Gefühl an“: er sieht diese ihm eigentlich längst bekannte Landschaft „zum ersten Mal in ihrer von der Sonne vergoldeten Farbenfülle.“¹⁵

Hanolds neuartige Eindrücke sind vermutlich auf die durch Gradiva in ihm erweckten erotischen Gefühle zurückzuführen, werden jedoch durch die Zugfahrt auf eine besondere Weise visuell gesteigert. Die neue Sichtweise Hanolds wird von Schneider und Kittler in einer frühen Analyse von *Gradiva* als ein Visionieren von „Stummfilmen“¹⁶ charakterisiert. Dabei verweisen die Autoren auf eine

Affinität in *Gradivas* thematisch-symbolischem Hintergrund und Entwicklungen in prä- und frühkinematischen Technologien. Obwohl der größte Teil ihrer Studie sich mit Interpretationen über Hanolds Einstieg ins deutsche Universitätssystem beschäftigt, weisen sie bereits auf eine Übereinstimmung zwischen Hanolds Interesse am Gradiva-Relief und den chronofotografischen Untersuchungen von Bewegung hin, wie sie Eadweard Muybridge und Jules-Etienne Marey im späten 19. Jahrhundert durchführten. Denn Hanolds Faszination für Gradivas schöne Gangart, und „ob vielleicht die weibliche Gangweise sich von der männlichen unterscheidet“¹⁷ ist zweifellos von den bewegungsanalytischen Studien Muybridges und Mareys inspiriert.

Hanolds Gradiva-Bild erinnert aber nicht nur an eine Muybridge Fotografie, sondern auch an das tatsächlich existierende römisch-griechische Original, das Jensens Novelle inspirierte. Es ist eine klassische Reliefbildkomposition, von der nur noch Teile existieren. Es lassen sich jedoch drei einander folgende Frauen erkennen. Gradiva führt diese Frauengruppe an, und ist die einzige vollständig erhaltene Figur. Georg Leisten beschreibt den Effekt dieser Bildreihe folgendermaßen:

Während von der dritten Figur des Originals nur eine Hand erhalten blieb, fehlen der zweiten noch Kopf und Fuß. Auch sie wird in Schrittstellung präsentiert [...]: Der Effekt ist ein pseudokinematischer—die beiden weitgehend erhaltenen Figuren können auch als Standbilder eines Bewegungsablaufs aufgefasst werden.¹⁸

Gradiva enthält weitere Anspielungen auf die Sprache des neuen Mediums Kino, wovon einige Beispiele hier erwähnt werden. Als Hanold „Gradiva“ zum ersten Mal in Pompeji sieht, erstarrt er vor Staunen und „[n]ur mit den Augen [...] hatte er Schritt um Schritt ihr kleiner werdendes Bild in sich aufgenommen.“¹⁹ Genau wie die Figuren auf der Leinwand, die sich „weg“ von dem Zuschauer bewegen, wird die losmarschierende Gradiva als ein immer kleiner werdendes Bild, das Hanolds Auge wie eine Kamera „aufnimmt“, wahrgenommen. Später stößt er auf ein sich umarmendes Paar in den Ruinen und seine Augen bleiben auf „dem lebenden Bild“²⁰ haften. Natürlich bietet dieses „lebende Bild“ einen Verbindungspunkt zwischen der lebendig gewordenen Gradiva und frühen Filmen, die sehr häufig als „lebende Bilder“ bezeichnet wurden.

Aber im Kino bleibt dieses scheinbare „Leben“ freilich eine Fiktion, ganz gleich, ob die Zeitgenossen die präkinematischen Instrumente mit Namen wie „Zoopraxiscope“ oder „Zoetrope“ belegten. Auch Zoës Name enthält das grie-

chische Wort für „Leben“, aber ihre Figur beinhaltet für Hanold immer zugleich Realität *und* Fiktion. Für Hanold stellte dieser Unterschied zwischen Realität und Fiktion im Grunde keinen Widerspruch dar; in der Figur der Zoë verschmelzen diese Perspektiven. Und es fragt sich, ob nicht, und wenn ja inwieweit, alle Filmzuschauer einem ähnlichen, unbewussten Prozess wie Hanold unterliegen.

Hanolds „Problem“ wird nochmals deutlich am Ende des Romans. Obwohl Zoë ihn „geheilt“ hat, bleibt er beherrscht von seinen Phantasien. Es wird Zoës erste Tat als seine Verlobte sein, Hanolds erste und oft wiederholte Phantasie über das Reliefbild zu rekonstruieren: „[M]it der Linken das Kleid ein wenig raffend, schritt die Gradiva revivida Zoë Bertgang, vom ihm mit traumhaft dreinblickenden Augen umfasst [...], durch den Sonnenglanz über die Trittsteine zur anderen Straßenseite hinüber.“²¹

„Zoë brings Hanold back to life“ war das „Happy-End-Ergebnis“ bisheriger Forschungsstudien²², aber es war eher undifferenziert. Denn das Besondere an der Novelle besteht nicht darin, dass Zoë Hanold „rettet“, sondern darin, dass Hanold seine visuell-erotischen Phantasien als eine neue kinematische Sichtweise in sein Leben integrieren kann. Er ist der wahre Film-Zuschauer.

¹ Krafft-Ebing, Richard von. *Psychopathia sexualis*. München: Matthes & Seitz 1984.

² Sacher-Masoch, Leopold von. *Venus im Pelz*. Frankfurt a. M.: Insel 1980.

³ Jensen, Wilhelm. *Gradiva: Ein pompejanisches Phantasiestück*. In: Freud, *Wahn* (unten) S. 127-216.

⁴ Freud, Sigmund. *Der Wahn und die Träume in W. Jensens „Gradiva.“* Hg. Bernd Urban. Frankfurt a. M.: Fischer 1998.

⁵ Sacher-Masoch, *Venus*: S. 137.

⁶ Die Begegnung eines jungen Mannes mit einer zum Leben erweckten Venusstatue steht im Mittelpunkt einer langen europäischen Erzähltradition, die schon in Jahre 1919 von Paull Franklin Baum erläutert wurde (“The Young Man Betrothed to a Statue.” *PMLA* 34, 1919, 4. S. 523-579).

⁷ Ebd., S. 19.

⁸ Benjamin, Walter. „Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit.“ S. 19. In: *Drei Studien zur Kunstsoziologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1969. S. 9-63.

⁹ Deleuze, Gilles. „Sacher-Masoch und der Masochismus.“ S. 188. In: Sacher-Masoch, *Venus*. S. 163-281.

¹⁰ Sacher-Masoch, *Venus*: S. 107.

¹¹ Ebd., S.108.

¹² Ebd., S. 17.

-
- ¹³ Finke, Michael C. „Sacher-Masoch, Turgenev, and Other Russians.“ S. 127. In: Finke, Carl Niekerk (Hg.): *One Hundred Years of Masochism: Literary Texts, Social and Cultural Contexts*. Atlanta, GA: Rodopi 2000, S. 119-137.
- ¹⁴ Freud bietet eine Analyse der Lustempfindungen von Zugreisenden in seiner Studie „Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie.“ *Freud Studienausgabe*. Frankfurt a.M: S. Fischer 1996-97. Bd. 5 (*Sexuelleben*) 1997, S. 37-146.
- ¹⁵ Jensen: *Gradiva*, S. 144-145.
- ¹⁶ Schneider, Manfred und Friedrich A. Kittler. „Das Beste, was du wissen kannst.“ In: Kittler, Friedrich A. et al. (Hg.): *Diskursanalysen²: Institution Universität*. Oplander: Westdeutscher Verlag, 1990. S. 129-151.
- ¹⁷ Jensen: *Gradiva*, S. 133. In der späteren Studie *Grammophon Film Typewriter* (Berlin: Brinkmann & Bose, 1986) erläutert Kittler visuelle Erlebnisse wie die auf einer Zugreise: „Bei hundert Stundenkilometern [...] wird der Alltag notwendig zu Kino.“ S. 229.
- ¹⁸ Leisten, Georg. „Bildnisbegegnung und Erinnerung in Jensens *Gradiva*.“ S. 159. In: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* 2002, S. 155-171.
- ¹⁹ Jensen: *Gradiva*, S. 163.
- ²⁰ Ebd., S. 192.
- ²¹ Ebd., S. 216.
- ²² Z.B. Hake, Sabine. „Saxa Loquuntur: Freud’s Archeology of the Text.“ S.163. In: *boundary 2*, 1993, 20, S. 146-173.