

PETER WEIBEL

MASOCHISMUS ALS POST-AMERIKANISCHES MÄNDLICH

Phantom der Lust, Visionen des Masochismus in der Kunst, Band 2,
München

(2007)

S. 78-87

1 Die grausame Frau Die masochistische Konstruktion der Femme Fatale und des Vamp zwischen Natur und Maschine

Duineser Elegie I

Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel
Ordnungen? und gesetzt selbst, es nähme
einer mich plötzlich ans Herz: ich verginge von seinem
stärkeren Dasein. Denn das Schöne ist nichts
als des Schrecklichen Anfang, den wir noch grade ertragen,
und wir bewundern es so, weil es gelassen verschmäh,
uns zu zerstören. Ein jeder Engel ist schrecklich.
Und so verhält ich mich denn und verschlucke den Lockruf
dunklen Schluchzens.

Rainer Maria Rilke, 1912/22

In Reaktion auf die industrielle Revolution, die von Maschinen voran-
getrieben wurde, entwarf die männlich dominierte Kultur ein neues
Bild der Frau. Entweder wurde die Frau in Überreaktion naturalisiert
bzw. renaturalisiert, dies führte zum Mythos der Femme Fatale, der sich
insbesondere in den Jahren 1860 bis 1910 entwickelte, oder zur Kon-
struktion der Frau als Maschine in der Zeit nach 1910. Die maschini-
sierte technoide Frau, beispielsweise "Maria" in Fritz Langs *Metropolis*
(1927), entstammt der gleichen Quelle der Angst wie die Naturalisie-
rung der Frau. Beide wurden als Bedrohung des Mannes empfunden, als
Schönheit ohne Gnade und Mitleid, als "Belle Dame Sans Merci" (siehe
das Gemälde von John William Waterhouse). John Keats schrieb 1819
das Gedicht *La Belle Dame Sans Merci*, in dem ein braver Ritter von
einer betörenden Frau mit ihrem extrem langen Haar gefesselt wird:

"She took me to her elfin grot,
And there she gaz'd and sighed deep,
And there I shut her wild sad eyes –
So kiss'd to sleep."

Das Partialobjekt "langes Haar" war ein Kennzeichen der Femmes
Fatales, wie Percy Bysshe Shelley schrieb:

"Beware of her hair, for she excels
All women in the magic of her locks
And when she twines them around a young man's neck
She will not ever set him free again."

Der Fetisch Haar nimmt also den Mann gefangen und raubt ihm seine
Freiheit. Die Frau als Abgrund, an der der Mann zu Grunde geht, ist nur
der Spiegel des Erschreckens des Mannes vor der Entdeckung seiner
eigenen Triebwelt. Ob Klytämnestra, die Agamemnon ermordete, ob
Kleopatra, die Gift an die Verurteilten verteilte, oder Salome, die den
Kopf des Johannes forderte – alle diese Erzählungen und Bilder ent-
werfen Frauen mit Mordgelüsten, grausame Frauen, die Unheil verkün-
den. Die Visionen der Symbolisten, welche die Frauen als rätselhafte
Mischwesen aus Gepardin und Mensch, aus Löwin und Mensch, aus
Fisch und Mensch entwarfen, die Sphingen, Circen, Nymphen und
Sirenen, zeigen in ihrer mythologischen Naturalisierung der Frau die
Angst des Mannes, zum Opfer im Geschlechterkrieg zu werden bzw.
sind Projektionen seiner Ängste vor seinem eigenen Triebleben auf die
vorgebliche Erregerin seiner libidonalen Wünsche, die Frau.

Der Mann schaut in den Abgrund seiner Triebe, macht aber die Frau
zum Urheber dieser Abgründe. Von Fernand Khnopff und Odilon Re-
don bis Edvard Munch und Josef von Sternbergs *Blauer Engel* (1930)
erscheint die Frau als Blutsaugerin, als Vampir. So entsteht eine Mytho-
logie, die ein Jahrhundert währt, von der Femme Fatale zum Vamp, von
der gefährlichen Schönheit, von der Schönheit ohne Gnade, von den
Schrecken der Schönheit (siehe Rilke). Der Mann erschrickt vor dem
libidonalen Chaos, das die Schönheit in ihm auslöst. Dieses Erschrecken
ist eine Übertragung, deren Ziel und Funktion die Abwehr des Begeh-
rens ist, auf die Schönheit selber, auf die Frau. Indem er entdeckt, dass er
an seinen eigenen Trieben zu Grunde gehen und an seinem eigenen Be-
gehren leiden kann, zum Opfer seines Trieblebens werden kann, richtet
der Mann seine Abwehrkräfte gegen die Frau. Der Mann entwirft in der
Kultur den Mythos der bluttriefenden Mörderin, die ihn zum Opfer
macht. Seine eigenen sadistischen oder masochistischen Triebe überträgt
er auf die Frau, welche die in ihm vorhandenen Triebe auslöst und er-
regt. So macht er sich entweder selbst zum Henker und die Frau zum
Opfer (wie zum Beispiel in der Mythologie der Hexen, die dem Mann
durch die Sinnesorgane und die betörende Schönheit den Verstand rau-
ben, ihn verhexen) oder der Mann macht die Frau zum Henker und sich
zum Opfer (wie die Circen, die den Mann in ein Lustschwein, in ein





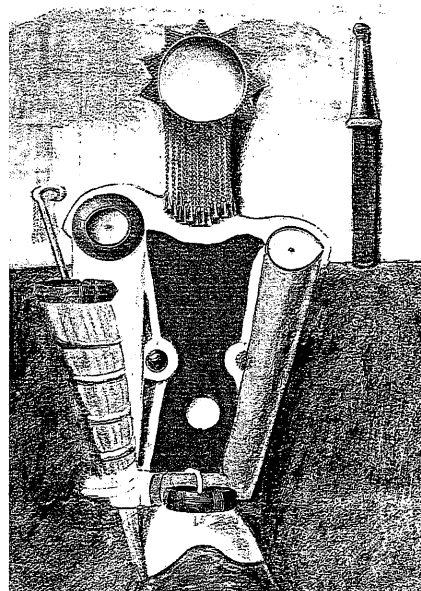
John William Waterhouse, La Belle Dame sans Merci, 1893



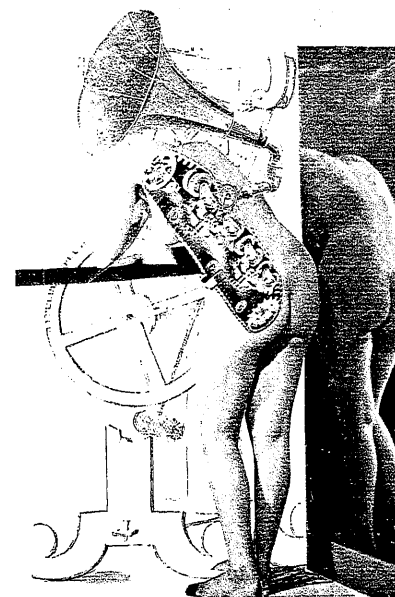
Gustav Klimt, Judith I, 1901



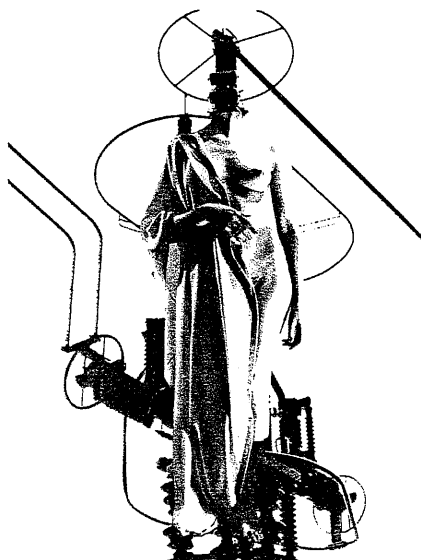
Edvard Munch, Vampir, 1895



Max Ernst, Perturbation, ma sœur, 1921



Karel Teige, Ohne Titel, 1943



Pierre Boucher, Electra, 1936/61



Max Ernst, La femme chancelante, 1923

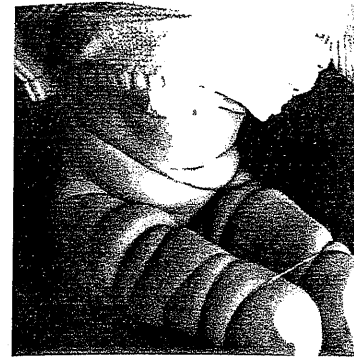


Tier verwandeln oder wie die Sirenen, die ihn durch den Wohlklang ihrer Stimmen in die Fluten des Untergangs ziehen möchten. *Odysseus* ist die paradigmatische Erzählung der Abwehr des Genießens, des Erschreckens vor dem Abgrund des eigenen Trieblebens, das dem Mann den Verstand rauben könnte, und somit der Abwehr der Frau, von der diese Gefahr der exzessiven, fatalen, tödlichen Trieberregung ausgeht.

“Doch bindet mich in Bande, schmerzliche, dass ich an Ort und Stelle fest verharre, aufrecht an den Mastschuh, und seien es die Tauten an ihm selber angebunden. Und wenn ich euch anflehe und verlange, dass ihr mich löst, so sollt ihr mich alsdann in noch mehr Bande zwingen.”

Dieser Text beschreibt vielleicht die masochistische Urszene. Er spricht ein Verlangen an, ein Verlangen nach einem Genießen, das verwehrt wird, absolut verwehrt wird. Die Fesselung ist schmerzlich, aber sie dient der Abwehr der Lust und ersetzt dadurch autoerotisch die Lust. So wird die Fesselung, der Schmerz, selbst zur Quelle der Lust und verlangt nach noch mehr Lust, nach Verdoppelung der Zwänge und Fesselungen. Die Abwehrmaßnahme (der Zwang, die Fessel) gegen die Lust, die von Frauen ausginge, wird zum Partialobjekt bzw. Fetisch, der der Frau vorgezogen wird.

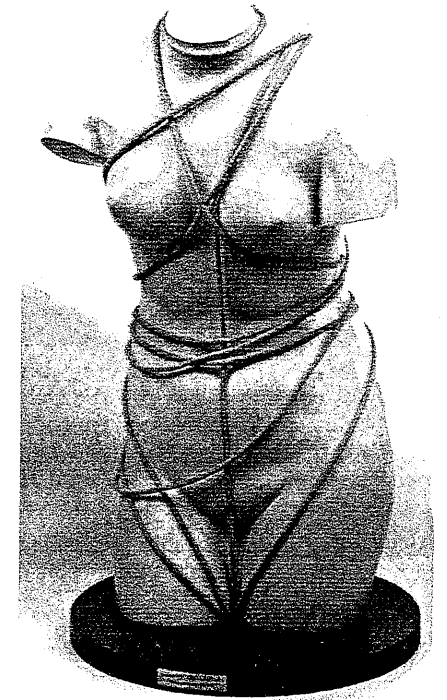
Der *Odysseus*-Mythos gibt aber gleichzeitig über sich selbst Auskunft. Der schmerzlich an den Mast gebundene und gefesselte *Odysseus* ist schließlich von der Fesselung selbst gefesselt. Er erkennt, er ist selbst die dunkle Kraft, der gefährliche Trieb. Er ist nicht in Gefahr, sondern ist selbst die Gefahr. In Freuds Kategorien des moralischen und erogenen Masochismus können wir die masochistische Aporie so beschreiben: als moralischer Masochist lässt *Odysseus* sich fesseln, um die Verführung durch die Frau und sein sexuelles Genießen abzuwenden, als erogener Masochist sind es gerade die Fesseln auf der erogenen Zone der Haut, die ihm Lust bereiten. Das ist das Paradox des Masochismus: die Selbstfesselung soll moralisch die Lust verhindern, gleichzeitig verschafft sie physisch Lust. Aus Leiden erwachsen so Freuden. Auch aus der Abwehr der Lust gewinnt er Lust. Die Lust ist ihm Qual, aber aus der Qual kommt die Lust. Der gefesselte Körper bzw. die gefesselten Partialobjekte, von der Brust bis zum Phallus, sind die Sinnbilder und Erben des *Odysseus*-Mythos: der Leib wird gefesselt, um ihn am Genießen zu hindern. Aber diese Fesselung, deren Erlebnis wie deren Anblick, bildet selbst das Genießen. *Odysseus* bleibt also durch die Fesselung (*Leid*) an das Genießen (*Lust*) gefesselt. Der gefesselte Leib, Ausdruck und Armatur der Lustabwehr, wird selbst zur Lustquelle. Mit Lacan gesprochen: was in der symbolischen Ordnung verworfen wird, das Genießen, erscheint im Realen wieder, nur in einer anderen Form.



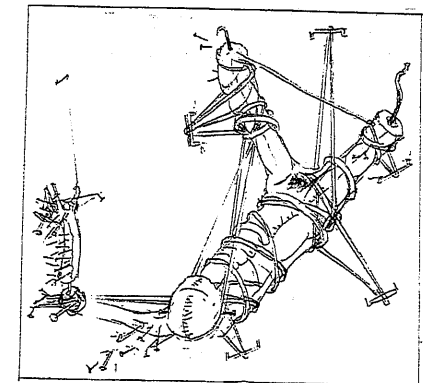
Hans Bellmer, *Unica*, 1958



Friederike Pezold, *Brustverschnürungen*, 1974



Man Ray, *Venus restaurée*, 1936/1971



Günter Brus, *Aktionsskizze*, 1966



Die Flagellation ist ein ähnlicher Mechanismus des Masochismus. Die Auspeitschung ist ursprünglich als Strafe für die Übertretung eines Gesetzes, ein Verbrechen und Versagen gedacht, also eine Abschreckung und schmerzvolle Ermahnung, die Tat nicht zu wiederholen. Also eine moralische Abwehrmaßnahme. Genau wie bei der Fesselung kann aber die Flagellation als erogener Masochismus wiederum als Quelle der Lust dienen. Fesselung und Flagellation, die vielleicht am häufigsten vorkommenden Phantasmen des Masochismus, verfolgen eine Ökonomie der Lustmaximierung: Das Subjekt genießt die Sünde und die Strafe, es genießt die Überschreitung und die Bestrafung dieser Überschreitung gleichzeitig, es genießt die Abwehr des Genießens.

In diesem Umfeld der verhängnisvollen unheilvollen Frauen zwischen 1860 und 1910 ist die Geburt der grausamen Frau als eine neue Variante der Femme Fatale in Sacher-Masochs *Venus im Pelz* (1869) zu verstehen.

Der Dämonisierung der Frau als Pflanze und Tier, als Luft- oder Meereswesen, als Magierin oder Mörderin, die dem romantischen Ideal der Frau als Residuum der Natur in einer zunehmend industrialisierten Welt entsprach, korrespondiert eine Dämonisierung der Frau als Teil dieser industriellen maschinenbasierten Welt. Denn die Frau als Maschine wie als Mörderin entbehrt des Mitleids, der Seele. Beide, Maschinen und Mörderinnen, sind gekennzeichnet durch Kälte, Grausamkeit und Seelenlosigkeit. Die Schönheit der Maschine unterstützt die Schönheit der Frau und deren schrecklichen Charakter. Das Erschrecken vor der Maschine und das Erschrecken vor der Frau konjugieren. Ob Frau oder Maschine, beide sind sie Schönheiten ohne Mitleid und verteilen ein Gift an die Verurteilten, die Arbeitssklaven, wie einst Kleopatra. Die Maschinisierung der Frau, die einher geht mit einer Mechanisierung des Trieblebens, mit dem Entwurf eines kombinatorischen Kalküls und einer Ökonomie des Trieblebens, ist eine noch radikalere Enteignung der Frau als die Renaturalisierung, da sie darauf abzielt, die sexuelle Reproduktion, jene natürliche Eigenschaft der Frau par excellence, dieser zu nehmen, wie es die zahlreichen Entwürfe der "Junggesellenmaschinen" der Dadaisten und Surrealisten offenbaren: *Les machines celibataires*. Die Dadaisten und Surrealisten haben mit einer unverblühten Direktheit die Frau als Maschine dargestellt. Das männliche Begehren geht im Surrealismus über den Wunsch hinaus, die Frau auf den Status eines Partialobjektes zu reduzieren. Einerseits hängt der surrealistische Himmel voller Partialobjekte und Fetische, von den Augen bis zu den Füßen, andererseits definiert der Surrealismus die Frau so exklamatorisch als Maschine, dass die Wunschvorstellung, die Frau sei wie ein Werkzeug, ein Instrument, das dem Genießen des Mannes diene, fast zwanghaft wirkt. Die Mechanisierung und Maschinisierung der Frau korrespondiert mit einer Maschinisierung der Libido, einer Rationali-



sierung und Technisierung der Frau, die ebenfalls eine Abwehrmaßnahme darstellt und also dem masochistischen Phantasma entspringt. Besonders bei Duchamp ist diese masochistische Asexualisierung durch die Maschine erkennbar, die eine Sexualität ohne menschliche Geschlechtsorgane, ohne Biologie, ohne Fleisch, ohne Fortpflanzung anstrebt, eben Junggesellenmaschinen der Autoerotik.

Die Frau als Maschine antizipiert eine molekulare Vorstellung von Sexualität im Zeitalter der Klontechnologie. Die Frau ist hier zwar nicht die Gebärmachine, jene vulgäre Reduktion der Frau auf Natur und eine scheinbar natürliche Funktion, die Frau als Maschine ist aber dennoch der Entwurf eines gefürchteten Subjekts im Zeitalter der Industrialisierung, das entworfen werden soll, indem ihm gerade diese Gebärfunktion genommen wird bzw. diese Funktion entwertet wird. Die mechanisierte Frau, die Darstellung des Trieblebens als Mechanik, sind Antizipationen einer molekularbiologischen Reproduktion, die ebenfalls ohne den sexuellen Akt und ohne die sexuellen Organe auskommen kann. Man könnte also sagen, die Naturalisierung der Frau wie die Maschinisierung der Frau entspringen einer masochistischen Phantasie. Beide sind Ausformungen der Sexualität in Reaktion auf das industrielle Zeitalter. Zwischen Maschine und Masochismus gibt es also eine Korrespondenz, auf der Deleuzes Entwurf des Masochismus in Fortführung des Surrealismus basiert. Eine Grundtendenz und Grundregel der Ästhetik des masochistischen Phantasmas ist die Ersetzung der Natur durch die Maschine. Daher kommt die sogenannte Kälte, das Anorganische, das Leblose, das Mondlicht, das Anämische des masochistischen Universums.

2 Wunschmaschinen und Partialobjekte

Im 1972 erschienenen Werk *Anti-Oedipe* von Félix Guattari und Gilles Deleuze wird mit einer Theorie der "machines désirantes" alles zur Maschine, vom Begehren bis zum Kapitalismus. Dabei kann der Begriff der Maschine verstanden werden als laufendes Arrangement heterogener Teile, das alles sein kann, was sich als Maschine auf den verschiedenen ontologischen Registern und Trägern entwickelt und das auch technische Objekte umfassen kann. Im Begriff der Wunschmaschine werden zwei unterschiedliche Welten verbunden, Mechanismus und Organismus, Psychisches und Technisches. Die Autoren stehen in einer langen Tradition. Seit dem 17. Jahrhundert wird menschliches Verhalten mit technischen Metaphern beschrieben und erklärt. Freud selber bedient sich bei der Elaborierung seiner Theorien vielfach technischer Metaphern und Modelle, spricht vom psychischen Mechanismus, seelischen Apparat, von psychischen Automatismen etc. Es kommt bei Deleuze und Guattari zu einer Maschinisierung des Subjekts, bei dem sogar das Unbewusste mit einer Maschine verglichen wird. Für uns ist



Oscar Dominguez,
Electrosexual Sewing Machine,
1934



allerdings weniger der Bezug zur Maschine interessant, sondern vor allem die Idee der Maschinisierung als Kritik am Ödipus-Komplex, die so weit geht, dass eine Substitution des Ödipus-Mythos durch den Maschinen-Mythos vorgeschlagen wird, daher der Titel "Anti-Ödipus". Die Bezugnahme auf den Ödipus-Mythos wird durch Bezugnahme auf die Maschine, auf Fabrik und Industrie ersetzt. Die Wunschmaschine folgt also der surrealistischen Tradition.

Es wird gezeigt, dass der Ödipus-Komplex zu verstehen ist als Resultat einer Anpassung, einer Sozialisation, einer Einschüchterung und Unterdrückung. Es wird die Metaphysik des Unbewussten auf ihre sozialen und materiellen Bedingungen kritisch hinterfragt. Als Formationen des Unbewussten gibt es die Paranoia, die Wunder- und die Junggesellenmaschinen sowie die Wunschmaschinen und den Körper ohne Organe. Der Körper ohne Organe entsteht in den Verbindungen der Wunschmaschinen. Das merkwürdige Maschinenvokabular von *Anti-Ödipus* bezieht sich auf einen Konflikt zwischen jenen Bewegungen, die den Organismus formen wollen und jenen Bewegungen und Tendenzen, die sich gegen jede Organisation verwehren. Die von Melanie Klein eingeführte Theorie der Partialobjekte, z.B. Mund und Brust, "Organ- und Quellmaschine" bei Deleuze, dient dazu, zu erklären, was die Wunschmaschinen, die deren Stelle einnehmen, wollen, nämlich die Instanzen "Es" und "Ich" zu harmonisieren. Es ist Aufgabe des Phallus, die Integration der erogenen Partialzonen zu übernehmen und aufeinander abzustimmen. Der Phallus spielt dabei nicht die Rolle eines Organs, sondern ist Ausdruck dieser Integration.

Das Konzept der Körper ohne Organe und der Organe ohne Körper geht auf Antonin Artaud zurück, der mit ihnen Szenen des Subjektiven (ein Neologismus aus Subjekt und Projektil) beschreibt, ebenfalls anti-ödipale Subjektentwürfe. Artaud selbst gebrauchte oft Maschinen-Metaphern, z.B. "La Machine de l'être". Wunschmaschinen und Körper ohne Organe sind Grundformen des Unbewussten. Die Wunschmaschinen ähneln den Partialobjekten. Aus dem Konflikt zwischen den Wunschmaschinen und dem Körper ohne Organe geht die Paranoia-Maschine hervor. Durch die Paranoia wird die Aggression auf ein Partialobjekt projiziert, das als gefährlich erscheint und z. B. als Brust das Subjekt vergiften und verschlingen will. In der Kleinschen Psychoanalyse wird die Brust als wichtigstes Partialobjekt des Kindes angesehen. Aber sie nennt auch den Geruch, die Stimme etc. Wir können hierbei erkennen, dass der Mythos der grausamen Frau die Projektion einer Aggression ist, bei der die Frau selbst von ihrer Totalität zu einem Partialobjekt reduziert wird, weil offensichtlich es dem projizierenden Subjekt der Fähigkeit gebricht, die Partialobjekte zu synthetisieren. Wir sehen, dass in dieser Projektion der kannibalistisch-sadistische Aspekt im

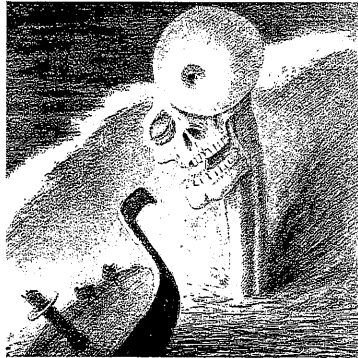


Vordergrund steht. Es werden sadistische Impulse auf die Brust projiziert, weil diese zuvor in einen Aggressor verwandelt wird. Die Abstimmung erogener Zonen durch den Phallus hat versagt. Die Paranoia spiegelt den Widerstand des Körpers ohne Organe gegen diese hierarchisierende und harmonisierende Ordnung wider. Der Körper wehrt sich in der Tat gegen die integrierende Funktion des Phallus, d. h. gegen die genitale Organisation der Organe, mithin also gegen das Primat des Phallus. *Anti-Ödipus* ist also ein anti-phallisches Werk, ein "Grabmal für Ödipus", wie es in *La Révolution moléculaire* (1977) von Félix Guattari hieß. Die Theorie der Organmaschinen versucht nicht nur den Ödipuskomplex zu relativieren, sondern insgesamt das Primat der phallischen Organisation der Partialobjekte. Die Theorie der Wunschmaschine ist also anti-ödipal und anti-phallokratisch und läuft daher auf eine allgemeine Theorie der Partialobjekte hinaus. Die Kleinsche Analyse der Mund-Brust-Beziehung wird auf andere Organbeziehungen übertragen und damit die Bedeutung des Phallus abgetragen. Die Partialobjekte werden unabhängig von ihrer Funktionalität von der Totalität des ganzen Objekts aufgefasst. Statt Totalisierung wird das ganze Objekt als Mannigfaltigkeit gedacht. Die unabhängige Realität der mannigfaltigen Partialobjekte ersetzt die integrierende Herrschaft des Phallus. Den Partialobjekten wird erlaubt, eigenständige Realitätsbezüge zu entwickeln. Der Phallus wird zu einem Partialobjekt unter vielen anderen gleichberechtigten Partialobjekten. Die Emanzipation der Partialobjekte ist besonders deutlich in der Kunst der Surrealisten erkennbar. Alle Organe, von der Hand zum Fuß, vom Ohr zum Mund, von der Brust zum Bein, werden vereinzelt und multipliziert. Auf die Vereinzelung der Partialobjekte, welche einer Unterwerfung und Verwerfung des Phallus gleich kommt, folgt logisch die Multiplikation der Organe. Statt des einen Körpers und des einen primordialen Objektes, des Phallus, zerfällt die Wunschmaschine in eine Vielheit von Organen. Die Multiplikation der Organe ist also das Ergebnis des Körpers ohne Organe. Der Körper ohne Organe, als voller Organismus ohne Teile, steht einer Multiplikation der Organe ohne Körper gegenüber. Dieser Zerfall in Partialobjekte und Körper ohne Organe läßt die Grenze zwischen "Es" und "Ich" zerfallen und somit das "Über-Ich" entmachten. Das Freud'sche Triebmodell, mit dem Primat der genitalen Reife und der Hegemonie des Phallus, wird kritisiert. Organ-Maschinen (Wunschmaschinen, Partialobjekte) werden vorstellbar, die sich außerhalb eines "organismischen" Körpers und außerhalb der genitalen Sexualität verwirklichen. Der masochistische Körper ist ein solcher Körper.

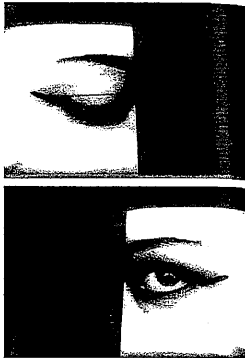
"Alle drei Monate erschien bei einer Prostituierten ein etwa 45 Jahre alter Mann und bezahlte ihr 10 Frs. für folgenden Vorgang. Die Puella musste ihn entkleiden, ihm Hände und Füße zusammenbinden, ihm die Augen verbinden und überdies die Fenster



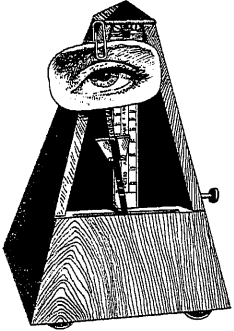
Mayer und Pierson, Die Comtesse de Castiglione, c. 1860



Alfred Kubin, Das Grauen, c. 1902



Fernand Léger und Dudley Murphy in "Le Ballet Mécanique", 1924



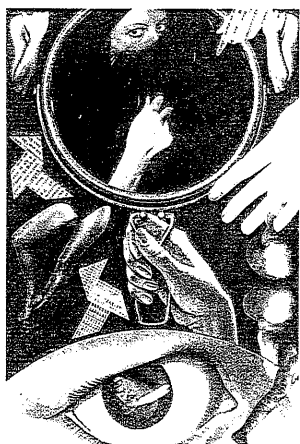
Man Ray, Objekt zum Zerstören, 1924



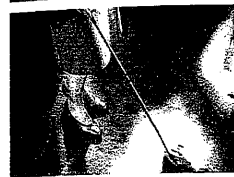
Szene aus "Ein andalusischer Hund" (1929) von Luis Buñuel



René Magritte, Die poetische Welt, 1926



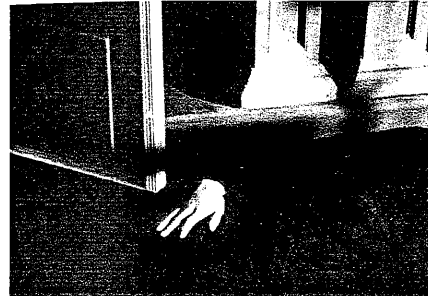
Claude Cahun, Aveux non avenus, 1929/30



Szene aus "Ein andalusischer Hund" (1929) von Luis Buñuel



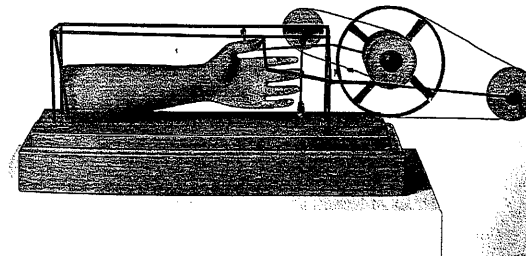
Szenen aus "Das goldene Zeitalter" (1930) von Luis Buñuel



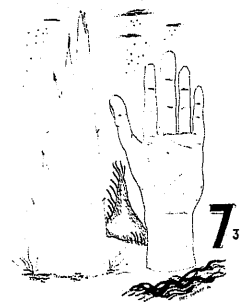
Szene aus "Der Würgeengel" (1962) von Luis Buñuel



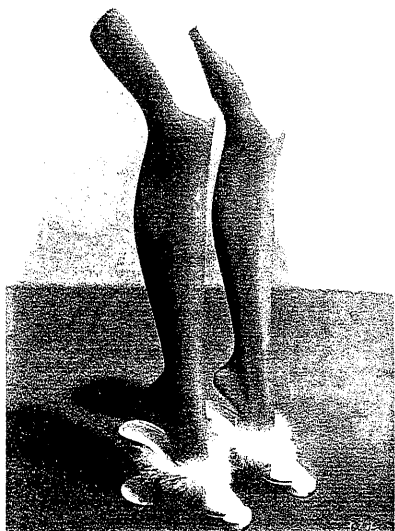
Szene aus "Ein andalusischer Hund" (1929) von Luis Buñuel



Alberto Giacometti, Main prise, 1932



Yves Tanguy, Ohne Titel, 1926



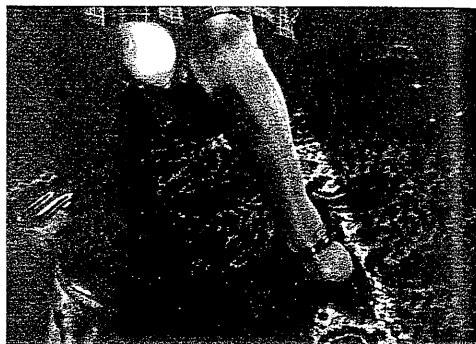
Umbo, Ohne Titel, 1928



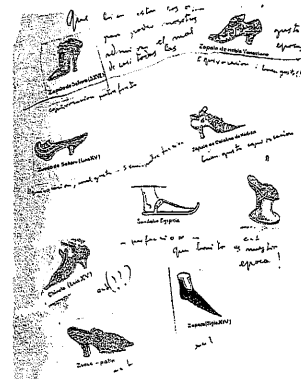
Szene aus "Viridiana" (1961) von Luis Buñuel



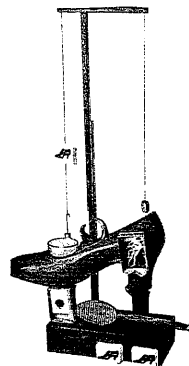
Szene aus "Simón in der Wüste" (1965) von Luis Buñuel



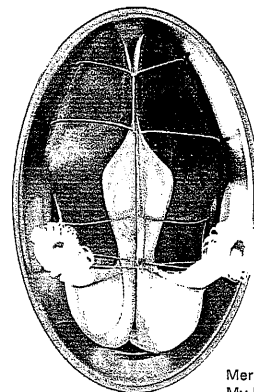
Szenen aus "Das verbrecherische Leben des Archiboldo le la Cruz" (1955) und "Tristana" (1970) von Luis Buñuel



Salvador Dalí, Die Schuhe. Für Federico Garcia Lorca, 1927



Salvador Dalí, Skatologisches Objekt mit symbolischer Funktion, 1932



Meret Oppenheim, My Nurse, 1936



Jean Ozenne in "Tagebuch einer Kammerzofe" (1964) von Luis Buñuel



Carlos Martínez Baena in "Er" (1952) von Luis Buñuel



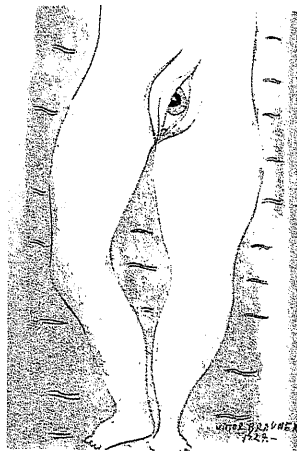
Lya Lys in "Das goldene Zeitalter" (1930) von Luis Buñuel



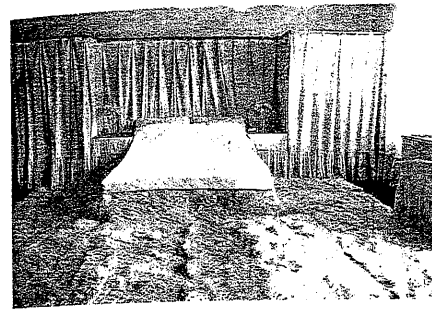
Hans Bellmer, The Top, 1938



Hans Bellmer, La Mitrailieuse en état de grâce, 1937



Victor Brauner, Le Monde paisible, 1927



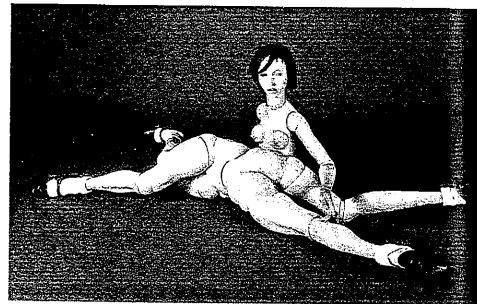
Adolf Loos, Das Schlafzimmer meiner Frau, 1903



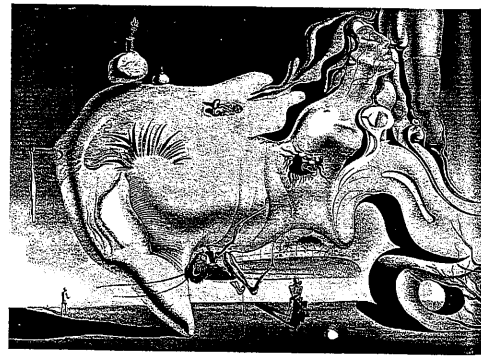
Meret Oppenheim, Déjeuner en fourrure, 1936



Salvador Dalí, Le jeu lugubre, 1929



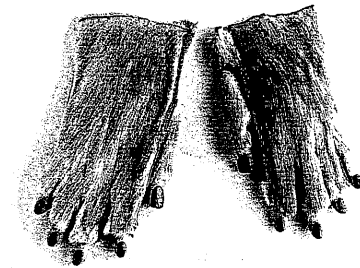
Hans Bellmer, La poupée, 1932-45



Salvador Dalí, Le grand Masturbateur, 1929



Victor Brauner, Loup-table, 1939



Meret Oppenheim, Pelzhandschuhe, 1936





verdunkeln. Dann ließ sie den Gast auf einem Sofa niedersitzen und musste ihn in seinem hilflosen Zustand allein lassen. Nach einer halben Stunde musste die Person wiederkommen und die Bande lösen. Darauf zahlte der Mann und ging ganz befriedigt von dannen, um nach etwa 3 Monaten seinen Besuch zu erneuern.”

Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis*, 1912, S. 124f.

Bei diesem masochistischen Genießen kommt es nicht im geringsten zu sexuellen körperlichen Kontakten, geschweige zum sexuellen Akt. Im Gegenteil, es handelt sich um den extremen Fall einer Sinnesdeprivation. Ohne genitale Sexualität verwirklicht ein Körper ohne Organe ein Urvertrauen in das Sein. Sein temporärer hilfloser Zustand mag eine Regression sein, die Rückkehr zum Kleinkind, das nicht weiß, ob seine Mutter wiederkehrt. Dann gewinnt der Masochist seine Lust aus der abstrakten Absenz, aus der Leere, aus dem Mangel, aus der Qual der Absenz, aber nicht aus der physischen Qual und Erniedrigung und nicht aus der sexuellen Erregung und Fülle der phallischen Präsenz.

Diese Gedanken sind die Grundlagen, mit denen Deleuze seine Masochismustheorie gestaltet hat. Mit der Bevorzugung der Objektbeziehung wird die primordiale Rolle der Triebbefriedigung in Frage gestellt. Die Trennung von Triebenergie (Libido) und Apparat (Objekt) hat bei Freud zu einer Überbewertung des Triebziels, der Befriedigung, geführt. Im Masochismus hingegen steht die Befriedigung nicht mehr im Vordergrund, die Libido ist nicht mehr primär auf der Suche nach *pleasure*, sondern auf der Suche nach einer Objektbeziehung. Die Objektbeziehung selbst als solche ist lustvoll, auch in ihrer Negativität. Im Masochismus wird eine Körperlogik erkennbar, die nichts mehr mit der phallokratischen Körperlogik und deren vertrauten Abläufen zu tun hat. Die phallokratische Organorganisation zerfällt und an ihre Stelle tritt eine hierarchielose, demokratische, transversale Vielfalt von Organen und Objekten. Die von den Partialobjekten abgeleiteten bzw. mit ihnen verbundenen Triebe werden ebenfalls emanzipiert. Der Auto-Erotismus, die Projektion der Befriedigungsobjekte auf sich selbst, an denen das Ich sich ergötzt, ist Teil einer Auflösungsstrategie der Instanzen “Es” und “Ich” und somit Ausdruck einer paradoxen Entsexualisierung. Diesen Prozess hat Deleuze bereits in seinem rätselhaften Satz in seiner Studie über den Masochismus beschrieben – der Masochismus “hat eine sehr sonderbare Art, die Liebe zu entsexualisieren und die ganze Geschichte der Menschheit zu sexualisieren.”

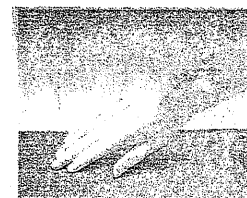
Im Surrealismus haben die Partialtriebe ihre Partisanen gefunden, die zwar anhand der Maschinisierung der Frau ihr Maschinenvokabular entwickelt haben, aber bei dieser Maschinisierung des Unbewussten und des Trieblebens, besonders bei Dalí, die Despotie des Phallus und der Signi-



fikanten aufgehoben und somit das Tor zu einem polymorph-perversen Reich der Freiheit jenseits der Phallokrate aufgestoßen haben, das von sexualisierten Objekten, symbolischen Objekten, Fetischobjekten bis zu sexualisierten Räumen reicht. Über die pelzbesetzten Räume eines Adolf Loos bis zur pelzbesetzten Tasse von Meret Oppenheim und zum pelzbesetzten Tisch von Victor Brauner erstreckt sich das Reich des masochistischen Phantasmas.

3 Fetischismus

Das Partialobjekt ist Teil eines Ganzen, wie der Name schon sagt. Die Brust oder die Fessel, das Auge oder der Blick, der Mund oder die Stimme können als Teile des ganzen Körpers bzw. Menschen auftreten. Diese Auflistung einiger Partialobjekte zeigt, dass wir nicht nur die Körperorgane selbst, sondern auch die mit ihnen verbundenen Tätigkeiten benennen, dass wir also die Partialtriebe von den Partialobjekten ableiten. Partialobjekte sind also mehr als nur erogene Zonen des Leibes, sie können auch Funktionen des Körpers sein.

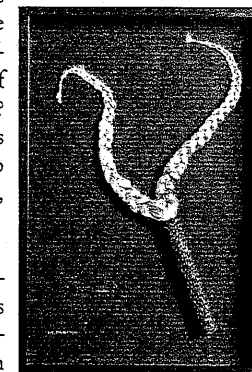


René Magritte, *Les Bijoux indiscrets*

Partialobjekte und Partialtriebe werden klassischerweise nur als Partialfunktionen verstanden, als Substitute und Stellvertreter. Das Begehren, das sich dann scheinbar nur auf diese Substitute ausrichtet, erzeugt das Fetischobjekt und wird depraviert, weil es das Ganze des Körpers und des Menschen verfehlt. Die Fetischobjekte bilden jene berühmten obskuren Objekte des Begehrens, deren Liebhaber einen zweifelhaften Ruf genießen, da ausgeprägter Fetischismus als Perversion gilt. Die Liebe zu einer Frau wird positiv bewertet, die Liebe zu ihrer Brust schon weniger, die Liebe zu ihrem Büstenhalter oder dem Wasser, in dem sie am Morgen ihre Brust gewaschen hat, gänzlich verachtet.

Es ist aber dann zu fragen, ob der Blick die Anwesenheit des Körpers nur substituiert oder ob der Blick nicht selbst und per se das ganze Objekt ist, das Liebe und Begehren verdient. Darf das Auge nur sprechen als Vertreter, als Repräsentant und Substitution des Körpers, darf der Mund nur sprechen als Repräsentant und Substitut des Körpers? Wessen Körpers, wessen Subjekts? Ist es nicht so, dass die Dichtung uns zeigt, wie beispielsweise François Villons berühmte Zeile: “Ich bin so wild nach Deinem Erdbeermund”, dass der Mund alleine geliebt wird, unabhängig vom Subjekt, das diesen Satz artikuliert?

Ist es nicht so, dass uns die Geschichte der Kunst des 20. Jahrhunderts – insbesondere der Surrealismus in dem historischen Augenblick, als Freud 1927 seinen grundlegenden Text zum Fetischismus publiziert – nahe legt, dass die Partialobjekte vom Auge bis zu den Zehen, vom Gesäß bis zu den Beinen, von den Händen bis zum Kinn für sich selbst



Mimi Parent, *Mistress*, 1996



*La Recherche
du Shoe Perdu
par une Femme*



Shoe Perdu by reba & mery

George Baudouin

Andy Warhol, *À la Recherche du Shoe Perdu*, 1955

bewunderungswürdige und begehrte Objekte sind? Diese Vereinzelnung und Verabsolutierung der Partialobjekte zu ganzen Objekten im Sinne des masochistischen Phantasmas wäre ein zentraler Beitrag zu einer Sexualwissenschaft, welche die Grundlage bilden könnte für ein Verständnis jenes Konsumfetischismus, der in der industrialisierten Warenwelt von einer dominierenden Ausbeutungsindustrie bedient wird. Sowohl am zeitgenössischen Kleidungsstil wie am durch einen spezifischen Körperkult (beispielsweise Bodybuilding) erzielten Körperideal sieht man, wie die Lust an der Qual eine universelle Voraussetzung ist, um das Ich-Ideal, das sozial normiert ist, zu erreichen, somit also das Ich als Instanz dient, das Es dem sozialen Über-Ich zu unterwerfen. Die in den Massenmedien visualisierten Phantasien offenbaren eine zeitgenössische Gesellschaft, die zutiefst masochistisch strukturiert ist. Das Unbewusste ist, wie wir seit Lacan wissen, als Sprache strukturiert. Deleuze und Guattari haben diese Konzeption verschärft durch ihre Behauptung, das Unbewusste sei strukturiert wie eine Maschine (*L'inconscient machine* 1979 von F. Guattari). Dieser Maschinencharakter offenbart sich als masochistischer Motor in der gesamten zeitgenössischen Gesellschaft. Die Mehrheit der Phantasien in der zeitgenössischen Mode und in den Massenmedien, von der Faszination an der telematischen Pornographie bis zur Invasion der Benetton-Reklameplakate, sind masochistischen Ursprungs. Im Ausdruck "fashion victims" kommt deutlich zum Ausdruck, dass in der Hochleistungsgesellschaft einerseits freiwillig Opfer gebracht werden, um im Wettbewerb zu bestehen, andererseits in der Konsumkultur der Konsument ein "willing victim" ist, wie der Titel der Musikperformance im Rahmen von "Masomania" von Lydia Lunch lautet. Der Masochismus ist also ein verdrängter Name, ein Tabu, das auf einen verdrängten zentralen Mechanismus der Gesellschaft verweist (vgl. Valerie Steele, *Fetish: Fashion, Sex, and Power*, Oxford Univ. Press, 1996).

Wird das Subjekt durch die Fetische selbst zum Objekt, weil Fetische Objekte sind? Dient die Tätowierung dazu, sich als Objekt zu identifizieren, als Objekt eines anderen, sich als Eigentum eines anderen zu markieren, so wie Tiere durch Brandmarken als Eigentum erkennbar werden? Wird hier ein Zusammenhang mit den Marken und Markenartikeln und den Fetischobjekten sichtbar? Werden die Menschen selbst zu Markenartikeln in der universalen Tauschgesellschaft, zu Warenfetisch und Fetischwaren? Ist derjenige, der sich tätowiert, derjenige, der zumindest von diesen Zustand weiß und ihn nicht verhehlt, während der Untätowierte der eigentliche Barbar ist und der naive Wilde, der vor sich den Zustand der Warengesellschaft verbirgt? Der Fetischismus repräsentiert mehr als nur Teilobjekte. Die Fetische sind zwar sowohl visuell als auch als Objekt Prothesen, aber als Fetischprothesen kreieren sie eine eigene libidonale Welt. In der klassischen Theorie sind sie Übergangsobjekte. Den größten Schmerz hat dem Kleinkind die Trennung



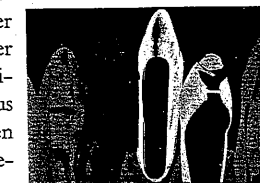
von der Mutter bereit. Nach der klassischen Theorie muss ein Übergangsobjekt gefunden werden, um den Schmerz dieser Trennung zu lindern. Das sei die Funktion der Fetischobjekte und -prothesen.

Von Andy Warhol bis Allen Jones sehen wir den Fetischcharakter der Warenwelt (Coca Cola) und Körperwelt (High Heels), ohne diesen Fetischcharakter anzuerkennen. Die Partialobjekte könnten wir, analog zu den referenzlosen, frei flottierenden Signifikanten der Zeichenwelt (Baudrillard), als frei flottierende, sich nicht auf den ganzen Körper beziehende Signifikanten der Gegenstands- und Körperwelt bezeichnen. Die Fetischobjekte sind frei flottierende Objekte, die sich nicht der symbolischen Ordnung und Hierarchisierung des Phallus unterwerfen, sondern im Gegenteil eine Störung der symbolischen Ordnung bedeuten. Die Partialtriebe sind Partisanen im phallogozentrischen System, sie sprengen es und sie zerstören es, sie sabotieren es und überwinden es. Der Voyeur oder der Stiefelfetischist bewegen sich auf einem Satelliten, der nicht mehr um die Sonne des Phallus kreist. Fetischobjekte reisen alleine in einem Universum, in dessen Mittelpunkt sich nicht der Phallus befindet. Die von einem Fetischobjekt hervorgerufenen Erregungen können, aber müssen nicht in einem genitalen Genießen enden. Das Betrachten von Fotografien der Objekte der Begierden oder das Lecken der Schuhe als dreidimensionale Abbilder des Objekts der Begierde sind in sich selbst der Genuss, führen zu einer Erregung, die sich selbst genügen kann und nicht in einem genitalen Genießen münden muss. Im Grunde brauchen daher der Masochismus und das masochistische Genießen keinen Partner, kein Gegenüber, kein Miteinander, keinen Komplizen, wie es die treffende Definition von Baudelaire behauptet:

"Was die Liebe so lästig macht, ist der Umstand, dass sie ein Verbrechen ist, das man nicht ohne Komplizen begehen kann."

Wegen dieses spezifischen Charakters der Partialobjekte befindet sich der Masochismus in der Nachbarschaft zu Phänomenen des Narzissmus und Autoerotismus.

Im sexualisierten Universum des Fetischisten und Liebhabers der Partialobjekte kann beinahe jeder Gegenstand zum Sexualobjekt werden, vom Löffel, der die Suppe zum Munde führt, bis zum Schuhlöffel. Das Begehren gleitet über die Partialobjekte wie über die Signifikantenkette, die keine Kette der Substitution (Körper, Fuß, Schuh) ist. Die Verselbständigung des Partialobjektes erfordert eigentlich eine Umbenennung. Man dürfte in dieser neuen Konzeption des Partialobjektes, wonach dieses nicht mehr ein stellvertretender Teil des ganzen Körpers ist, nicht mehr von einem Partialobjekt, sondern von einem ganzen Objekt sprechen, also von einem Triebobjekt, von einem Wunschobjekt.



Andy Warhol, *Shoes*, 1980



Andy Warhol in seiner "Factory"



Susanne Widl in "Unsichtbare Gegner" (1976/77) von Valie Export / Peter Weibel

Die Partial- und Fetischobjekte sind also die delirierenden "Wunschmaschinen" von Deleuze und Guattari. Der berühmteste Bewohner dieses paranoiden Planeten der delirierenden Wunschmaschinen ist Salvador Dalí, dessen künstlerisches Universum der bis heute umfassendste Ausdruck des masochistischen Phantasmas ist, des von Freud als "polymorph-pervers" bezeichneten Universums. Andy Warhols Silberästhetik ist ebenfalls vom masochistischen Phantasma initiiert, aber dem Anpassungszwang der puritanisch amerikanischen Gesellschaft unterworfen, hat er als opportunistischer, sozial aufwärts strebender Künstler die fetischistischen Aspekte seines Werkes in die gedämpfte und abgekühlte Ästhetik der Werbung und Konsumindustrie gefroren, von seinen frühen Schuhserien bis zu seinen Coca Cola-Dosen, von seinen voyeuristischen Filmen und Fotografien bis zur Silberausstattung seiner Factory. Die Farbe des Masochisten ist Silber, da sein Universum nur im Mondlicht (der Partialtriebe) und im Glanz der Eisfelder strahlt und nicht im Licht der Sonne (des Phallus):

"Meine Hände wühlten in ihrem Haare und in dem schimmernden Pelz, welcher sich, wie eine vom Mondlicht beglänzte Welle, alle Sinne verwirrend, auf ihrer wogenden Brust hob und senkte." (*Venus im Pelz*)

4 Die zweite Haut

Die Haut ist ein zentraler Schauplatz des masochistischen Phantasmas, denn der Masochist liebt nicht die nackte Venus, sondern diese nur in ihrer zweiten Haut, im Pelz. Pelz und Samt sind die bekanntesten Stofflichkeiten der zweiten Haut, neben Lack und Leder, Gummi, Brandings, Tätowierungen, von den Schamlippen bis zu den Oberarmen. Die Kleidung, das Mieder, das Korsett, die Lack-, Leder- und Gummianzüge, aber auch die gepeitschte Haut, die geritzte Haut, die tätowierte Haut, die verletzte Haut, die bemalte Haut, die durchbohrte Haut – sie alle sind Auseinandersetzungen mit einer Grenze, nämlich mit der Grenze zwischen System und Umwelt, zwischen Innen und Außen, zwischen Ich und Welt. Die Haut ist gerade jene Grenze, jener Schauplatz, auf dem ein Masochist versucht, eine Balance zwischen Ich und Welt, aber auch zwischen Es, Ich und Über-Ich zu finden. Er verlagert den Kampf der Konfliktparteien von innen soweit wie möglich nach außen, auf diese äußerste Grenze, nämlich die Haut, weil er diesen Kampf nicht anders ertragen bzw. ihn meistern könnte.

"Immer beim Beginn einer neuen Serie von Schlägen wurde mir der Kopf so gedreht, dass ich sehen konnte, wie eine harte, weiße Spur, gleich einem Bahngleis, die sich langsam rot färbte, bei jedem Schlage auf meiner Haut aufsprang; immer wo zwei



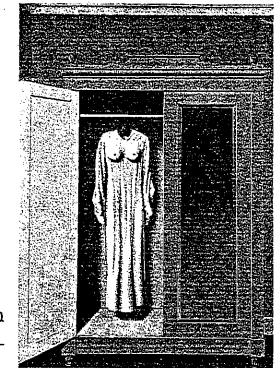
Spuren sich kreuzten, entstand eine Blutblase. Ich erinnere mich, dass der Korporal mit seinen Nagelschuhen nach mir stieß, damit ich aufstand; das musste stimmen, denn am nächsten Tag war meine rechte Seite blutunterlaufen und zerschunden, eine Rippe verletzt und jeder Atemzug ein stechender Schmerz. Ich erinnere mich, dass ich ihn träge anlächelte, denn eine köstliche Wärme, wahrscheinlich sexuell, durchflutete mich; und dann, dass er seinen Arm hob und mir mit der ganzen Länge der Peitsche über die Scham schlug."

(Lawrence von Arabien, *Die sieben Säulen der Weisheit*, 1926)

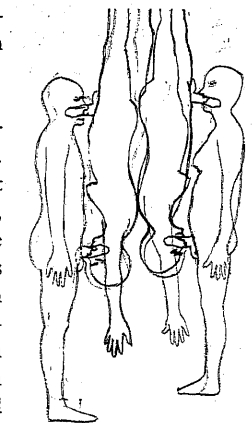
Einem masochistischen Meisterwerk entstammt obiges Zitat, das den Körper als "atmendes Phantom" bezeichnet, von zu züchtigenden Begierden, Erlösungen von der Qual und vom grausamen Stolz, den Körper zu erniedrigen, berichtet. "So schrieben wir unverzüglich unseren Spruch mit Kugel oder Peitsche in die Haut des Verurteilten ein" – mit diesen Worten wird klar die Haut als Schauplatz der Schrift, des Gesetzes, der symbolischen Ordnung, des Namens-des-Vaters, des Ödipus-Mythos beschrieben. Diese Grenze wird beim Masochisten instabil, weil er die symbolische Ordnung nicht akzeptiert, der Platz des Vaters leer bleibt und er den Ödipus-Mythos durch den Maschinen-Mythos ersetzt. Er muss diese Grenze also durch eine zweite Haut stützen.

Am berührendsten sind daher jene Bilder von Masochisten, wenn sie in Ganzkörper-Gummianzügen stecken und sich nur durch Schläuche gegenseitig beatmen. Sie geben dadurch ihre vollkommene wechselseitige Abhängigkeit zu, sie existieren nur füreinander, sie geben ihre Ich-Schwäche zu. Ihr Masochismus ist vollkommen asexuell und hat im Gegenteil eine zutiefst existenzielle Dimension. Sie existieren als atmende Phantome – dies ist die eigentliche Aussage des Titels "Phantom der Lust" des vorliegenden Projektes.

Wenn gesagt wird, die Ich-Grenzen des Masochisten seien schwach ausgeprägt, müssen die entsprechenden Konsequenzen akzeptiert werden. Eben weil die Grenzen so schwach sind, verlagert sich der Widerstreit der Triebkräfte zwischen Eros und Thanatos, zwischen jenen Kräften, die Leben erzeugen, und jenen, die Leben zerstören wollen, an diese Grenze. Eben weil diese Grenze so schwach ist, wird es möglich, dass Energien ungehindert von außen nach innen dringen oder von innen nach außen. Der Masochist diffundiert daher einerseits auf ungewöhnliche Weise nach außen oder panzert auf ungewöhnliche Weise nach innen. Er braucht auf alle Fälle eine zweite Haut. Das ist es, was er sich am sehnlichsten wünscht: eine künstliche, von ihm konstruierte und kontrollierte zweite Haut, die möglichst wenig durchlässig ist, die möglichst geschlossen ist, die möglichst fest und unverwundbar ist, um seine



René Magritte, In memoriam Mack Sennett, 1934



Bruce Nauman, Skizze zu "Sex and Death/Double '69", 1985



SKIN TWO

ISSUE NO. 11 27

JEAN PAUL GAULTIER
THE SKIN TWO
INTERVIEW

A



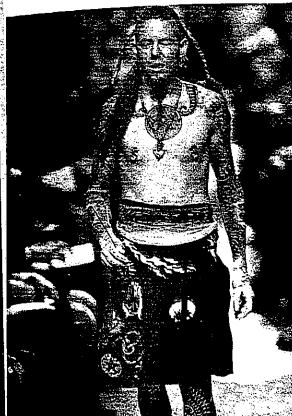
Kim West



Anna Sui, 1995



Jean-Paul Gaultier, 1991



Jean-Paul Gaultier, 1994



Vivienne Westwood, 1994



Gianni Versace, 1992



Sus
Get
/Pe

Jean-Paul Gaultier, 1991



Jean-Paul Gaultier



Jean-Paul Gaultier



Thierry Mugler, 1991



Christian Lacroix, 1994



Thierry Mugler, 1992



allzu verletzbar, ungeschützte, natürliche, erste Haut zu schützen. Er mauert sich also mit einer zweiten Haut ein, er panzert sich mit Leder und Metall, entweder teilweise oder, abhängig von der Instabilität, zu Gänze. Von Kopf bis Fuß ist er auf Leder eingestellt, er panzert sich sogar mit echten metallenen Panzern. Das mit Fischbeinen verstärkte Korsett ist ebenfalls ein solcher Panzer, eine zweite künstliche Haut, welche die erste Haut schützt. Vom einschnürenden Mieder der Kaiserin Elisabeth von Österreich, die als Vorbild für die niederen Stände von diesen imitiert zur legendären Wiener Wespentaille der Jahrhundertwende führte, bis zu den Hängekleidern aus Metallplättchen von Paco Rabanne; von den silbernen Lederkleidern von Courrège bis zu den Plastikkleidern der Mary Quant, von den verschnürten Kleidern Versaces (man erinnere sich des legendären Auftritts von Liz Hurley bei der Oscar-Verleihung, bei der sie ein Kleid trug, das an der Seite nur von gigantischen Sicherheitsnadeln zusammengehaltenes wurde) bis zu den Sicherheitsnadeln, Piercings und Tätowierungen der Punkkultur, die in die mondäne Welt der Haute Couture und Fashion-Modells vorgedrungen ist; von der Kleidung eines Helmut Lang, welche die Verletzbarkeit der zweiten Haut durch angedeutete Heftpflaster und kleine Schlitz kommuniziert und zu einer Inversion auffordert, bis zu jenen Kleidern, die ohnehin nur aus Schlitz und Einblicken bestehen, beispielsweise die der Christina Aguilera in ihrem Musikvideo "Dirty". Die Mode ist nichts anderes als eine einzige gigantische Industrie der zweiten Haut, die in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts vollkommen der Ästhetik des Masochismus huldigt, nicht zu reden von der Raserei der plastischen Chirurgie, die wie der Masochismus den Weg vom Horrorfall zum Normalfall ging.



Orlan, Omniprésence, 1993

An der Grenze der zweiten Haut und deren Maskierungen sowie an der Grenze der ersten Haut und deren Inszenierungen – denn Tätowierungen, Piercings etc. sind kleine Bühnenstücke auf der Oberfläche der Haut, die Haut selbst ist eine Bühne – ereignet sich das Drama des Gesetzes: die Unterwerfung und die Auflehnung.

5 Masochismus und Macht (Hegel mit Masoch)

Eine Kritik des bürgerlichen Subjekts, wie es Kant und die Aufklärung konstruiert hatten, durch das Werk Sades gibt es von zwei Seiten. Man kann Sade mit Kant analysieren, wie es Adorno und Horkheimer in der *Dialektik der Aufklärung* (1944/69) leisteten oder "Kant mit Sade" analysieren wie Lacan 1963 in seiner gleichnamigen Schrift. In beiden Fällen ging es um das Aufzeigen der Konsequenzen einer Konstruktion des Subjekts als Herren, als eines "Verstandes ohne Leitung eines anderen", d.h. um die Frage einer souveränen Subjektivation, die als Form der Macht paradoxe Züge und extreme Folgen hat.



Wenn wir allerdings den bisherigen Gedanken folgen wollen, so können wir im Masochismus eine post-phallische Praktik erkennen, welcher es darum geht, nicht an der Macht teilzuhaben oder sie zu teilen, sondern die Macht abzuschaffen, zumindest die Bedingungen, unter denen Macht operiert. Sexualität als Spiegel des Sozialen heißt im Masochismus neue, anti-ödipale Subjektentwürfe zu entdecken. Ein post-phallischer Masochismus ist beispielsweise in den Theorien von Judith Butler (*The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, 1997) erkennbar, in denen sie das Subjekt nicht auf Dominanz, sondern auf Unterwerfung begründet, in der Weiterentwicklung Hegelscher Theorien über das Verhältnis von Herr und Knecht.

Haben in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts von Iwan Bloch bis Sigmund Freud die Theoretiker mehr die klinischen Aspekte des Masochismus als individuelles Triebchicksal behandelt, so ist durch Theodor Reiks grundlegende Arbeit *Aus Leiden Freuden. Masochismus und Gesellschaft* 1940 bereits ein Wandel eingetreten, mehr die kulturtheoretischen Formen und sozialen Strukturen des Masochismus zu betonen. Dies war möglich auf der Grundlage von Freuds Anschauung, die selbst einem mehrfachen Wandel unterworfen war. Aber bereits Freud hat den Masochismus als die häufigste und bedeutsamste aller Perversionen genannt. Nach Freud erscheint der Masochismus in drei Gestalten: 1. als eine bestimmte Lebenshaltung, als moralischer Masochismus, der in der Form der Neurosen als bestimmender Faktor nicht auf einzelne Individuen beschränkt ist, sondern auch in das Leben sozialer Gruppen, Volks- und Religionsgemeinschaften eintreten kann, 2. als Ausdruck weiblichen Wesens, als femininer Masochismus, der durch eine dem weiblichen ähnliche Wesensart charakterisiert ist, und 3. als eine Besonderheit der sexuellen Erregung, als erogener Masochismus, sexuelle Erregung in Zusammenhang mit Körperregionen, die wir erogene Zonen nennen, und bestimmter Körperschichten, die auch bei Schmerz und Unlust sexuelle Miterregungen zulassen. Reik fügt diesen Formen einen "sozialen Masochismus" hinzu und versucht, zwischen dem Masochismus als einer sexuellen Perversion bzw. Triebneigung und einer Lebens-einstellung, die dem Ich ein unterwürfiges und leidendes Verhalten vorschreibt, eine Brücke zu schlagen. Das Schuldgefühl ist für ihn der Name dieser Brücke, denn die Kultur nötigt uns alle zur Unterdrückung aggressiver Triebneigungen, und mit dieser Unterdrückung wächst das unbewusste Schuldgefühl. Durch das übertriebene Schuldgefühl gegenüber den eigenen aggressiven Gedanken und machtgerigen Gelüsten stellt sich ein Strafbedürfnis ein und somit die Bereitschaft zu Leiden und Unlust. Entbehrungen und Opfer, Askese und Märtyrertum begleiten also als masochistische Phantasie die Entwicklung jedes Kulturmenschen in dem Konflikt zwischen Triebansprüchen und sozialen Forderungen. 1967 erschien die epochale Arbeit von Gilles Deleuze *Présentation de*



Sacher-Masoch. *Le froid et le cruel*, die einen anderen Sacher-Masoch prä-sentierten, indem zum ersten Mal strikt die Komplementarität von Sadis-mus und Masochismus bestritten wurde.

Wenn also die erfolgreichste Mode des 20. Jahrhunderts eine masochi-stische ist, kann sie nur deswegen erfolgreich sein, weil sie den maso-chistischen Bedürfnissen der Bevölkerung Vorschub leistet und sie be-dient. Die entfesselte masochistische Ästhetik der Mode entspringt einem entfesselten Masochismus der Gesellschaft. Der Masochismus löst den Sadismus als kulminierende soziale Struktur, welche die Formation und Konstitution der Subjekte dominiert, ab. Es ist also Anlass vorhan-den, über neue Subjektentwürfe nachzudenken, die sich nicht aus der Herrschaft, sondern aus der Unterwerfung legitimieren.

Wenn Deleuze behauptet, "es gibt nicht so sehr masochistische Phantas-men als eine masochistische Technik des Phantasmas", so trifft dies genau auf Hegels berühmte Passage über das Verhältnis von Herrschaft und Knechtschaft in der *Phänomenologie des Geistes* zu. Butler bezieht sich offensichtlich bei ihrer Subjektkonstruktion auf die bekannten Sätze Hegels:

"Das Selbstbewusstsein erreicht seine Befriedigung nur in einem anderen Selbstbewusstsein. Es ist ein Selbstbewusstsein für ein Selbstbewusstsein. Sie anerkennen sich als gegenseitig sich aner-kennend."¹

Mit diesem Begriff des Anerkennens, der Verdopplung des Selbstbe-wusstseins in seiner Einheit hat Butler an die Stelle des Foucaultschen Dispositivs der Macht das Dispositiv der Anerkennung gesetzt, die Theorie der Macht in eine Theorie der Anerkennung transformiert. Sie weiß, dass Hegel selbst seine Theorie des Selbstbewusstseins aus dem Machtdispositiv, aus dem Verhältnis von Herr und Knecht, entwickelt hat:

"So sind sie als zwei entgegengesetzte Gestalten des Bewusstseins; die eine das selbständige, welchem das Fürsichsein, die andere das unselbständige, dem das Leben oder das Sein für ein Anderes das Wesen ist; jenes ist der Herr, dies der Knecht."²

Hegel wirft dem Herrn aber vor, dass er "die reine negative Macht" ist, weil der Herr nur das für sich seiende Bewusstsein ist, das Fürsichsein. Hegel hat aber gefordert, dass Anerkennung bedeutet, sich gegenseitig anzuerkennen, und dass das Selbstbewusstsein nur in einem anderen Selbstbewusstsein zur Befriedigung kommt, dass also es dem Herrn an der Spiegelung im Bewusstsein des Knechts gebricht.

1 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt: Suhrkamp 1986, S. 144/145.

2 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt: Suhrkamp 1986, S. 150.



"Aber zum eigentlichen Anerkennen fehlt das Moment, dass das, was der Herr gegen den Anderen tut, er auch gegen sich selbst, und was der Knecht gegen sich, er auch gegen den Anderen tue. Es ist dadurch ein einseitiges und ungleiches Anerkennen ent-standen."

Es handelt sich also beim Herrn nicht um ein bipolares Anerkennen, um eine bipolar strukturierte Macht, sondern um eine asymmetrische, uni-polare Machtausübung, um eine einseitige und ungleiche Machtpolitik. Insofern ist es der Knecht, der dieses Gefühl des Fürsichseins aufgibt und bereit ist, was er gegen sich selbst zulässt, auch anderen zu gewähren. Er ist im Besitz des eigentlichen selbständigen Bewusstseins, da sein Selbst-bewusstsein die Verdoppelung in seiner Einheit ist, sowohl sein Tun als das Tun des anderen zu sein, also Selbstbewusstsein für ein anderes Selbst-bewusstsein zu sein. Hegel kommt daher zu der erstaunlichen Er-kenntnis, welche die eigentliche Grundlage für jegliche Revolution bil-det und ein zentrales Axiom für das masochistische Universum bildet:

"Die Wahrheit des selbständigen Bewusstseins ist demnach das knechtische Bewusstsein."³

Wenn also zu Beginn des Romans *Venus im Pelz* der Held im Traum seiner Göttin begegnet und ihm, unsanft geweckt, ein Buch aus der Hand fällt, auf dem Hegel als Autor steht, so kann der Hinweis nicht deutlicher sein, den der Autor auf die Quelle seines Universums und seiner masochistischen Techniken geben möchte. Wenn Hegel an so zentraler Stelle gleich zu Anfang vorkommt, nämlich als Schlüssel zur Dekodierung des Traumes, dann ist es wohl ratsam, dem Autor bei die-sem Hinweis zu folgen und in der scheinbar erotischen Fabel der *Venus im Pelz* den utopischen Entwurf einer Überwindung der historischen Herr- und Knecht-Verhältnisse und die Entwürfe neuer Subjektkon-struktionen jenseits der klassischen Subjektivität zu erblicken, wie Judith Butler dies in ihrem Buch *Psyche der Macht: das Subjekt der Unterwerfung*⁴ auf adäquate Weise versucht.

Die politische Lesart von Sacher-Masochs Novelle wird auch dadurch erleichtert und unterstützt, indem deutlich auf den Traumcharakter der ersten Begegnung mit der *Venus im Pelz* insistiert wird. Träume sind Übertragungstechniken, linguistisch nach dem Muster von Verdichtung und Verschiebung, von Metapher und Metonymie gestrickt. Wenn Fetische Übertragungsobjekte sind, dann sind Träume Fenster zum Ur-sprung der Fetischierung. Die metonymische Lesart von Träumen kann an einem bekannten Traum illustriert werden. Wenn der Sohn davon träumt, dass er auf einem Pferd sitzt und dabei den Anzug des Vaters an hat, dann ist klar, dass er die Stelle des Vaters einnehmen möchte. Die

3 Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt: Suhrkamp 1986, S. 152.

4 Judith Butler, *Psyche der Macht: das Subjekt der Unterwerfung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2001.



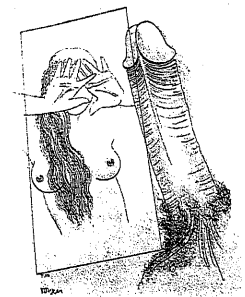
zweite Haut, der Anzug, der an den Körper des Sohnes angrenzt, also ein metonymisches Verfahren darstellt, verweist darauf, dass der Sohn der Körper des Vaters sein möchte, der die Zügel fest in der Hand hat und das Pferd steuert. Der Traum ist also ein typisch ödipaler Traum, der auf den Vatermord zielt. Die zweite Haut im Traum des Helden von *Venus im Pelz* ist, wie der Titel schon sagt, ein Pelz. Woher kommt aber dieser Pelz, und für wen steht er? Der Masochist liebt also die Venus nicht als Nackte, er liebt auch nicht den Pelz alleine, quasi als metonymischer, angrenzender Stellvertreter, als Partialobjekt der Venus, wie er auch ihre Strümpfe, Haare, Höschen, Stiefel, Schuhe, Mieder als metonymische Substitute lieben könnte, sondern er liebt beides zugleich, die Venus und ihren Pelz. Die behaarte Haut einer in nordischer Kälte lebenden Kreatur zitiert nicht nur die Litanei der Signifikantenkette "Kälte" und "Grausamkeit". Dies ist eine falsche Fährte, auf die uns der Autor immer wieder selbst führt. Sie hat aber den Vorteil, unsere ursprüngliche und anfängliche These zu bestätigen, dass die Frau im Masochismus entweder als Maschine mechanisiert oder als Femme Fatale naturalisiert wird. Indem die Frau durch den Pelz symbolisch zum Tier und zur Natur wird, darf die Frau so grausam sein wie die Natur. Die Grausamkeit der Frau ist also keine Eigenschaft der Frau selbst, sondern ist ein Konstrukt des Mannes. Diese Grausamkeit wird der Frau qua Vertrag abverlangt, sie ist also eine künstlich hergestellte, zivilrechtlich hergestellte Grausamkeit, keine tierische und natürliche. Sie schützt vielmehr den Vertragspartner vor der wirklichen natürlichen Grausamkeit, denn die eigentliche Grausamkeit, die eigentliche Macht des Schicksals ist die Kontingenz, der blinde Zufall. Der Masochist genießt also im Schutze eines Vertrages, der als zweite Haut funktioniert, und der daher dem Pelz als zweite Haut analog ist, die Grausamkeit der Existenz, die Abgründigkeit der Triebe. Die kontraktierte Grausamkeit schützt also vor der wahren Grausamkeit, der Vertrag ist eine Art Fetisch.

Diese vertragliche Grausamkeit ruft den berühmten Gesellschaftsvertrag Rousseaus in Erinnerung. Der scheinbar rein libidonale Vertrag ist der Spiegel eines Sozialvertrages. Der Masochismus widerspiegelt die Funktion eines spezifischen bürgerlichen Vertrages, der damals "Kopulationsvertrag" hieß, nämlich die Ehe im Kantschen Sinne: der Vertrag "zweier Personen verschiedenen Geschlechts zum lebenswierigen wechselseitigen Besitz ihrer Geschlechtseigenschaften". Jeder Vertrag ist ein sich wechselseitig anerkennendes Übereinkommen, das dazu dient, den Menschen vom Naturzustand in den Gesellschaftszustand zu erheben. Gesellschaft besteht durch Verträge. Der masochistische Vertrag in *Venus im Pelz* erhebt den Naturzustand der Sexualität in einen zivilen Zustand. Der Masochist genießt die Sexualität also nur im Rahmen eines Vertrages, d.h. nach vereinbarten Regeln, die er vorher selbst aufgestellt hat. Er genießt die Natur, sofern wir Sexualität als Natur konzipieren, nur in der



Form ihrer zivilisatorischen Maske. Masochismus ist also die entwicklungsgeschichtlich zivilisierteste Form der Sexualität, auch wenn sie für die meisten als die abgründigste befunden wird. Die masochistische Technik des Phantasmas antizipiert daher nicht nur den Körper ohne Organe, sondern auch den Sex ohne Geschlechtsorgane. An die Stelle der primären und sekundären Sexualorgane als Fetischobjekte tritt der Vertrag als Fetischobjekt. Der masochistische Sex, der ohne Geschlechtsorgane auskommt, antizipiert den monokularen Sex im Zeitalter der gentechnischen künstlichen Reproduzierbarkeit.

Zurück zum politischen Ursprung des Traumes. Eine zweite Lesart des Pelzes im Sinne einer traumtechnischen Verschiebung wäre im ökonomischen und sozialen Umfeld Sacher-Masochs zu finden. Sehr wohl war seine Kindheit geprägt, wenn nicht gebrandmarkt und dominiert von großen, schönen und schweren Pelzen, nämlich denen, welche die slawischen Herrschaften, die Mitglieder der herrschenden Klasse, trugen. So hat er gleichsam die Pelzmäntel der Herren (wie es dem Traume als Technik der Übertragung gezielt) auf jene Subjekte übertragen, die sich in der damaligen Zeit in der sozialen Hierarchie auf der Stufe eines Sklaven befanden, nämlich die Frauen. Im Zeitalter der industriellen Revolution galten nämlich nur die produktiven Männerkörper etwas, die Frauenkörper dienten nur der biologischen Reproduktion. Sacher-Masoch hat also, um im Traumbilde zu bleiben, den Anzug des Mannes auf die Frau übertragen, den Anzug des Herren auf den Knecht und dadurch die Sklavin zur Herrin erzogen, deklariert und ermächtigt. Auf diese Weise entsteht das Bild der prä- oder post-ödipalen Macht der Mutter, der phallischen Mutter mit der Macht des Mannes, der sich der Sohn als Sklave unterwirft, um sie nicht zu verlieren. Die Konstruktion der grausamen Frau könnte aber auch bedeuten, dass Sacher-Masoch im Sinne Hegels, dessen Buch der Träumende beim Träumen in der Hand hielt, die Revolution der Knechte anstrebt, denn indem der Masochist im wechselseitigen Sichanerkennen die Macht dem Knecht überträgt und gleichsam mittels seiner Macht den anderen ermächtigt, auch Macht auszuüben, entsteht im Masochismus zum ersten Male die Vision einer bipolaren Macht, eines bisher undenkbaren Modells. Macht heißt hier nicht Dominanz, Unterwerfung eines anderen, Beherrschung eines anderen, sondern indem ich dem anderen die Macht gebe, der ich mich befristet unterwerfe, erhalte auch ich die Macht, wenn auch unter dem Risiko, dass der andere den Vertrag nicht einhält. Diese Struktur der bipolaren Macht im Masochismus zerstört, stört, liquidiert das bisherige Machtmodell des Sadismus. Der Masochismus ist also mehr als die bisherige Vision der Unterwerfung, sondern die Vision eines post-phallischen Machtmodells, die Zertrümmerung der Herrschaft des Phallus. Das 20. Jahrhundert war des Sades Jahrhundert. Das 21. Jahrhundert wird das Jahrhundert Sacher-Masochs sein.



Toyen, Sans titre, 1932