



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Untersuchung der Motivik in ausgewählten Werken
Dolorosas alias Maria Eichhorns mit kurzen
Ausblicken auf Rachilde und Leopold von Sacher-
Masoch

Verfasserin

Anna Magdalena Siblik

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Februar 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 393

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreuer:

Prof. Norbert Bachleitner

Danksagungen

Ich möchte mich bei folgenden Personen bedanken, die mir das Schreiben dieser Diplomarbeit ermöglicht haben:

Prof. Norbert Bachleitner für die Betreuung dieser Diplomarbeit und seine unschätzbare Hilfe bei der Auswahl des Themas, für seinen unermüdlichen Einsatz für unser Fach, das das schönste aller Studienfächer ist, für seine Kompetenz auf so vielen Ebenen. Danke.

Dr. Barbara Agnese, die mein Vertrauen in mich und meine Fähigkeiten, auch als Komparatistin, immer wieder gestärkt hat und die mir auch viel praktische Hilfe hat zukommen lassen, die ich gar nicht genug wertschätzen kann. Danke.

Dr. O. M. Gugler, der mich in einer Weise gefördert und unterstützt hat, die ich ihm nie vergessen werde. Danke.

Dr. Stefan Kutzenberger, der meine Liebe zur Komparatistik durch seine Begeisterung und Herangehensweise entscheidend mitgeprägt hat. Danke.

Prof. Klaus Garber, dessen Engagement und Verständnis weit über das hinausgingen, was ein Gastprofessor leisten muss. Danke.

Allen obig Genannten für das, was sie mir fachlich beigebracht haben.

Mag. Johanna Ott für kompetente Unterstützung und Geduld in Studien- und Lebensbelangen. Danke.

The bunch:

Beth Brazier. Danke für vier wundervolle gemeinsame Jahre in der StrV und echte Freundschaft. Danke.

Ursula Havlicek. Danke fürs In-meinen-Dienst-Stellen deines Nahkampfsaudaseins. Du weißt schon, was ich meine. Danke.

Lara Samuel. Ich gebe zurück: Ohne dich wäre dieses Studium nicht annähernd so bedeutend gewesen. Danke.

Und, *the bunch*: Ich wusste nicht, dass ein Studium mit so viel Lachen verbunden sein kann. Danke.

Barbara Brunnhuber und Nora Gottardi für tiefe Freundschaft und wunderbare Kochkünste. Danke.

Meinen Eltern, Gera Bergh und Dr. Werner Siblik, für ideelle und finanzielle Unterstützung. Danke.

Conventionality is not morality. Self-righteousness is not religion. To attack the first is not to assail the last. To pluck the mask from the face of the Pharisee is not to lift an impious hand to the crown of thorns.

(Charlotte Brontë)

1. Vorwort	5
2. Psychologie des Sado-Masochismus'	10
2. 2. Verwendung des Masochismus- bzw. Sado-Masochismusbegriffs in dieser Diplomarbeit.....	14
2. 3. Warum Sado-Masochismus?.....	14
2. 4. Frühe Psychologie des Masochismus' und Sado-Masochismus'. Von 'männlichem' Sadismus und 'weiblichem' Masochismus.....	17
2. 5. Sado-Masochismus und Gesellschaft.....	24
3. Dolorosa.....	31
3. 1. Zur grundsätzlichen Verwandtschaft von religiöser und sexueller Ekstase....	31
3. 2. Die wichtigsten Motivstränge in <i>Confirmo te chrysmate</i> und <i>Da sang die Fraue Troubadour</i> – ein Überblick.....	32
3. 3. Der christlich-sado-masochistische Motivkreis in <i>Confirmo te chrysmate</i>	35
3. 4. Liebesgedichte.....	53
3. 4. 1. Liebesgedichte in <i>Confirmo te chrysmate</i>	53
3. 4. 2. <i>Die Lieder an Herrn Edelfried</i> in <i>Da sang die Fraue Troubadour</i>	55
3. 4. 3. Andere Liebesgedichte in <i>Da sang die Fraue Troubadour</i>	74
3. 5. Die Liebeskummerzyklen	81
3. 6. Todessehnsucht	89
3. 7. Reflexionen zur Rolle des/der DichterIn.....	95
3. 8. Lebensreflexionen	97
3. 9. Motive des Zionismus/Jüdische Motivik	99
3. 9. 1. <i>Confirmo te chrysmate</i>	99
3. 9. 2. <i>Da sang die Fraue Troubadour</i>	107
3. 10. Abschlussbemerkung zu <i>Confirmo te chrysmate</i> und <i>Da sang die Fraue Troubadour</i>	110
3. 11. <i>Rafaëla. Der Roman einer Tänzerin</i>	111
3. 12. <i>Das Mieder auf dem Throne</i>	114
4. Leopold von Sacher-Masoch	117
4. 1. Kurz zum Frauenbild Leopold von Sacher-Masochs.....	119
4. 2. <i>Venus im Pelz</i>	121
4. 3. <i>Die geschiedene Frau. Passionsgeschichte eines Idealisten</i>	131
4. 4. Vergleich	137
5. Rachilde.....	140
5.1. <i>Monsieur Vénus</i>	141
5. 2. <i>La Marquise de Sade</i>	150
5. 3. Vergleich	159
6. Nachwort	166
7. Bibliographie.....	168
Zusammenfassung.....	172
Abstract	174
Curriculum vitae Anna Magdalena Siblik.....	176

1. Vorwort:

In der vorliegenden Diplomarbeit soll die Beschäftigung mit einer nahezu vergessenen Literatin der Jahrhundertwende erfolgen: Maria Eichhorn, die unter dem Pseudonym *Dolorosa* Lyrik und Prosa verfasste. Das Bemerkenswerte am Werk Dolorosas ist die Kühnheit, mit der sie auf so hohem literarischen Niveau die Motive so gegensätzlicher Materien wie christliche und zionistische Mystik und explizit sexuelle sado-masochistische Darstellungen verarbeitet, gerade in ihrem zeitlichen Kontext: Psychoanalyse und weibliche Emanzipation steckten noch in den Kinderschuhen.

Mark E. Gelber schreibt von ihr als *Marie* Eichhorn, andere Quellen sprechen von *Maria*. Da die zweite Schreibweise die weitaus geläufigere Variante in Bibliothekskatalogen ist, hat die Verfasserin beschlossen, vom Namen *Maria Eichhorn* auszugehen.

Über das Leben Maria Eichhorns ist kaum etwas und wenn, dann nach ihren eigenen Angaben bekannt, über die Zeit nach 1908 weiß man gar nichts – *she disappeared from view altogether*¹, schreibt Mark E. Gelber in *Eroticism and Masochism in Cultural Zionism*. Wie den Sekundärquellen zu entnehmen ist, hat Dolorosa recht verschiedene Publikationen hinterlassen, von explizit sado-masochistischen Gedichten, mit denen sich diese Diplomarbeit in erster Linie befassen wird, bis hin zum frivolen Frauenroman.

Dolorosa dürfte zu ihrer Zeit durchaus literarischen Erfolg gehabt haben – die dritte Auflage von *Confirmando te chrysmate* wurde binnen eines Jahres verlegt, ihr *Tagebuch einer Erzieherin*, 1904 erstmals veröffentlicht, erreichte 1907 bereits seine zwölfte Auflage.² Auch dass Albert Eulenburg (von Mark E. Gelber fälschlich als Albert Eulenberg zitiert³) Dolorosa in seinem Werk *Sadismus und Masochismus* als literarische Referenz heranzieht, neben auch heute noch bekannten Namen wie

¹ Mark H. Gelber: *Eroticism and Masochism in Cultural Zionism: Else Lasker-Schüler and Dolorosa*, in: *Melancholy Pride. Nation, Race, and Gender in the German Literature of Cultural Zionism*, Max Niemayer Verlag, Tübingen, 2000, S. 221

² Quelle: ebd., S. 222

³ ebd., S. 223

Heinrich Mann, Octave Mirbeau, Charles Baudelaire oder Frank Wedekind, spricht für ihre damalige Bekanntheit.

Wahrscheinlich ihren eigenen Angaben zufolge wurde Dolorosa als Maria Eichhorn am 11. November 1879 in Giersdorf im Riesengebirge im heutigen Polen geboren. Als Sechzehnjährige nahm sie in Breslau eine Stelle als Privatsekretärin an, danach arbeitete sie in Ungarn als Erzieherin. 1899 kam sie nach Berlin, wo sie als Verunglimpfung ihres Pseudonyms den Spitznamen *Dolle Rosa* erhielt und sich in der Berliner Bohème bewegte. 1904 – 1905 war sie mit dem Schriftsteller Wilhelm Fischer verheiratet. Daher führen sie manche Bibliothekskataloge auch als Maria Eichhorn-Fischer.

In den Jahren zwischen 1902 und 1908 veröffentlichte Dolorosa drei Lyrikbände, sechs Romane, zwei Novellen, eine Prosasammlung und die Übersetzungen von Émile Laurents *Sadisme et masochisme* sowie Jean de Villiots *La femme et son maître*.⁴

Mangels näherer biographischer Kenntnisse zu Dolorosa lässt sich nicht bestimmen, wie autobiographisch motiviert ihre Texte tatsächlich sind oder ob es sich nur um den geschickten Schachzug einer Literatin handelt, zeitgenössische Interessen aufzugreifen und zu bedienen. (Börries von Münchhausen schreibt über sie: *Um was Besonderes zu haben, legte sie sich auf's Sadistisch=Masochistische. Aber die Berliner Mode war gerade einmal vom Geschlechtlichen abgesprungen, und so ging sie für das Schrifttum unter*.⁵ Dem widerspricht Dolorosas Erfolg über Jahre.)

Die Verfasserin wird sich daher möglichst frei den zu besprechenden Werken annähern und sie aus sich heraus zu analysieren suchen, immer gewahr, dass es sich um reine Fantasieprodukte ebenso wie autobiographische Schilderungen handeln könnte (dies betrifft vor allem die Gedichte), und bittet daher auch den/die LeserIn um eine weitgehend werkimmanente Betrachtungsweise.

⁴ Quelle: Lisbeth Exner: *Dolorosa alias Dolle Rosa. Schriftstellerin des Masochismus und der erotischen Kolportage*, in: Michael Farin: *Phantom Schmerz. Quellentexte zur Begriffsgeschichte des Masochismus*, belleville Verlag, München, 2003, S. 150

⁵ zitiert nach: Mark E. Gelber: *Eroticism and Masochism in Cultural Zionism*, S. 222

Dolorosas Werke sind samt und sonders vergriffen, wiewohl sie bis in die dreißiger Jahre hinein mehrfach aufgelegt wurden⁶, und stehen der Verfasserin dieser Diplomarbeit daher auch nur in begrenzter Anzahl zur Verfügung – es handelt sich hierbei um den Roman *Rafaëla*⁷, die Gedichtbände *Confirmo te chrysmate*⁸ und *Da sang die Fraue Troubadour*⁹ sowie die Übersetzung eines Sachbuchs von Émile Laurent aus dem Französischen ins Deutsche, in der Übertragung *Sadismus und Masochismus*¹⁰.

Im Folgenden sollen die einzelnen Motivstränge in den vorliegenden Werken auseinanderdividiert und zugeordnet werden. Hierzu wird es vonnöten sein, zunächst die beiden vorliegenden Gedichtbände näher zu beschreiben und zu untersuchen, wie Dolorosa die verschiedenen Motive für sich anwendet und verwandelt. In der Diplomarbeit wird die Bezeichnung *Dolorosa* statt ihres Taufnamens bzw. erheirateten Doppelnamens Verwendung finden, da die Verfasserin der Ansicht ist, dass dieses selbst gewählte Pseudonym mit den besprochenen Werken in ursächlichem Zusammenhang steht und es abgesehen vom offenkundigen inhaltlichen Konnex auch eine Frage des Respekts dem Werk und der Autorin gegenüber ist, diese literarische Persönlichkeit unter ihrem Publikationsnamen zu behandeln.

Ein wichtiger Teil dieser Diplomarbeit wird den psychologischen Hintergründen des Sado-Masochismus gewidmet sein, wobei sich bereits die erste gedankliche Schere auftut, nämlich zwischen dem Sado-Masochismus als sexueller Spielart und Sado-Masochismus als literarischem Motiv. Gilles Deleuze fasst im Vorwort zu seinem Aufsatz *Présentation de Sacher-Masoch* dieses Dilemma in folgende Worte:

On nous a trop dit que le même était sadique et masochiste ; on a fini par y croire. Il faut tout recommencer, et recommencer par la lecture de Sade et de Masoch. Puisque le jugement clinique est plein de préjugés, il faut tout recommencer par un point situé hors de la clinique, le *point littéraire*, d'où les perversions furent nommées. Ce n'est pas par hasard que le nom de deux écrivains, ici, sert à désigner ; il se peut que la critique (au sens littéraire) et la clinique (au sens médical) soient déterminées à entrer dans de nouveaux rapports, où l'une apprend à l'autre, et réciproquement. La symptomatologie est toujours affaire d'art. Les spécificités cliniques du sadisme et du

⁶ Quelle: Lisbeth Exner: *Dolorosa alias Dolle Rosa*, S. 150

⁷ Dolorosa: *Rafaëla. Der Roman einer Tänzerin*, Georg H. Wigand'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig, ohne Datumsangabe

⁸ Dolorosa: *Confirmo te chrysmate*, M. Lilienthal Verlag, Berlin, 1902

⁹ Dolorosa: *Da sang die Fraue Troubadour*, 1. und 2. Tausend, Leipzig Verlag G.m.b.H, Leipzig, 1905

¹⁰ Émile Laurent: *Sadismus und Masochismus*, autorisierte deutsche Ausgabe von Dolorosa, 10. Auflage, Hermann Barsdorf Verlag, Berlin, ohne Datumsangabe

masochisme ne sont pas séparables des valeurs littéraires propres à Sade et à Masoch. Et au lieu d'une dialectique qui réunit hâtivement les contraires, il faut tendre à une critique et à une clinique capables de dégager les mécanismes vraiment différentiels autant que les originalités artistiques.¹¹

Wo Gilles Deleuze hier Bezug nimmt auf den Marquis de Sade und Leopold von Sacher-Masoch, möchte die Verfasserin gedanklich Dolorosas Namen nachtragen. Der von Gilles Deleuze skizzierte Gedankengang wird jedoch auch in dieser Diplomarbeit Berücksichtigung finden müssen. Das psychologische Grundlagenkapitel dieser Diplomarbeit wird den Zugang Sigmund Freuds, Richard von Krafft-Ebings, Alice Millers und Anderer zum Sado-Masochismus kurz skizzieren sowie einige lexikalische Nachschlagewerke zitieren.

Aan dieser Stelle sei darauf hingewiesen, dass in dieser Arbeit bei der Verwendung der Termini *Masochismus* und *Sado-Masochismus* von einer sexuellen Motivierung ausgegangen wird. Es ist nicht Aufgabe der Verfasserin, diese sexuelle Vorliebe moralisch zu ver- oder auch nur zu beurteilen. Die sexuellen Spielarten des Sado-Masochismus werden in ihrem literarischen Ausdruck analysiert. Bei Verwendung der Begriffe in einem anderen Kontext werden sie mit einem beschreibenden Adjektiv versehen, um Missverständnisse zu vermeiden, etwa, wenn von *sozialem* Masochismus die Rede ist. Den abwertenden, klinisch-bewertenden Begriff *Perversion* wird die Verfasserin tunlichst zu vermeiden suchen, es sei denn, es handelt sich um als solche gekennzeichnete Zitate.

Weitere Teile dieser Diplomarbeit werden Leopold von Sacher-Masoch und Rachilde gewidmet sein, die zu Vergleichszwecken mit dem Werk Dolorosas herangezogen werden sollen. Lisbeth Exner zieht einen Vergleich zwischen Dolorosa und Rachilde, sie schreibt:

Obwohl nur wenige Daten zum Leben von Maria Eichhorn überliefert sind, fallen Parallelen zu einem weiteren französischen Vorbild auf. Im Paris der achtziger und neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts publizierte die Schriftstellerin Marguerite Eymery unter dem Pseudonym Rachilde (1860 – 1953) erotisch-freizügige wie provokant die weiblichen Rollenmuster in Frage stellende Prosatexte. Zugleich distanzierte sie sich von klassisch-feministischen Forderungen. Wie Rachilde im Paris der *Décadence* lebte Maria Eichhorn im Berlin nach der Jahrhundertwende ein bohemisch-selbstbestimmtes Leben, sie

¹¹ Gilles Deleuze: *Avant-propos*, dans: *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Les Éditions de minuit, Paris, 1967, S. 11

konnte aber nicht wie ihr französisches Vorbild in einem großbürgerlichen Salon junge Dichter um sich scharen.¹²

Erforscht werden sollen jedoch weniger die biographischen als vielmehr die künstlerischen Gemeinsamkeiten zwischen Dolorosa, Rachilde und Leopold von Sacher-Masoch. Hierfür werden für Leopold von Sacher-Masoch beispielgebend die Werke *Venus im Pelz*¹³ sowie *Die geschiedene Frau*¹⁴ herangezogen, als Grundlage für den Rachilde-Teil dienen die Romane *Monsieur Vénus*¹⁵ und *La Marquise de Sade*¹⁶.

Nach detaillierten Einzeluntersuchungen der drei AutorInnen soll ein ausgedehnter Vergleich erfolgen.

¹² Lisbeth Exner: *Dolorosa alias Dolle Rosa. Schriftstellerin des Masochismus und der erotischen Kolportage*, in: Michael Farin: *Phantom Schmerz*, S. 156

¹³ Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, Insel Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. und Leipzig, 1980

¹⁴ Leopold von Sacher-Masoch: *Die geschiedene Frau*, Greno Taschenbuch Verlag, Nördlingen, 1. Auflage, 1989

¹⁵ Rachilde: *Monsieur Vénus*, Flammarion, Paris, 1977

¹⁶ Rachilde: *La Marquise de Sade*, Mercure de France, Paris, 1981

2. Psychologie des Sado-Masochismus':

Zunächst ist auf den psychologischen Unterbau des Sado-Masochismus als sexueller Spielart einzugehen, zum einen, weil sich die Anschauungsweise der Psychologie bzw. Psychopathologie in den letzten hundert Jahren entscheidend verändert hat, und zum anderen, weil das der Ansatzpunkt in der Beschäftigung mit dem Thema, bzw. eigentlich der Angelpunkt im Herantasten an das Thema war, der der Verfasserin am meisten und längsten Kopfzerbrechen bereitet hat. Lektüre zu finden, ist kein Problem, es gibt sehr viel psychologische Literatur zu dem Thema, diese ist ihrem Tenor nach jedoch häufig moralisch wertend bzw. eindeutig negativ.

Dies betrifft auch die literaturwissenschaftliche Sekundärliteratur: Zum einen wird sehr stark gewertet und es ist von *Perversion* und *sexueller Verirrung* die Rede, und zum anderen wird gerade anhand des Themas Sado-Masochismus eine Geschlechterdebatte geführt, mit allen Zuschreibungen, die den gängigen Klischees nach möglich sind, erkennbar zum Teil schon an den Titeln, zum Beispiel *Leiden macht keine Lust: der Mythos vom weiblichen Masochismus*¹⁷.

In der um die Jahrhundertwende entstandenen Literatur wird häufig versucht, weiblichen Masochismus als Fortführung der natürlichen Geschlechterrollenverteilung und männlichen Masochismus demnach als die Pervertierung schlechthin, als „Verweiblichung“ des Mannes, zu präsentieren.

Im Folgenden soll ein kurzer Überblick über die Definitionen und Erklärungsansätze der Termini *Masochismus*, *Sadismus* und *Sado-Masochismus* aus psychologischer Sicht gegeben werden, wobei mit jüngeren, aktuellen Definitionen begonnen werden und hernach der Bogen zur Betrachtung um die Jahrhundertwende geschlagen werden soll. Hierbei kann nur ein kurzer Überblick gewährleistet werden. Aus Platzgründen bleibt zum Beispiel Theodor Reik unberücksichtigt.

Interessant ist die Entwicklung, die die psychologische Behandlung des Themas seit den 90er-Jahren des 20. Jahrhunderts vollzogen hat.

¹⁷ Roswitha Burgard/Birgit Rommelspacher (Hrsg.): *Leiden macht keine Lust: der Mythos vom weiblichen Masochismus*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main, 1992

2. 1. Definitionen in der neueren Fachliteratur:

*The Gale Encyclopedia of Psychology*¹⁸ von 1996 behandelt die Termini *masochism* und *sadomasochism* unter dem Überbegriff *paraphilia*, definiert als: *Sexual feelings or behaviours that may involve sexual partners that are not human, not consenting, or that involve suffering by one or both partners.*¹⁹ Unter die Paraphilien fallen laut genanntem Werk *bestiality, exhibitionism, masochism (sexual), pedophilia, sadomasochism* und *voyeurism*, womit der Sado-Masochismus eine aus klinischer Sicht höchst bedenkliche Note erhält. Die für diese Arbeit relevanten Definitionen im Detail:

Masochism (Sexual)

Masochism is a term applied to a specific sexual disorder but which also has a broader usage. The sexual disorder involves pleasure and excitement produced by **pain**, either inflicted by others or by oneself. It usually begins in childhood or **adolescence** and is chronic. Masochism is the only paraphilia in which any noticeable number of women participate – about 5 percent of masochists are female. [...]

In the broader sense, masochism refers to any experience of receiving pleasure or satisfaction from suffering pain. The psychoanalytic view is that masochism is **aggression** turned inward, onto the self, when a person feels too guilty or afraid to express it outwardly.²⁰

Hier findet sich bereits der Freud'sche Ansatz, der an späterer Stelle noch Erwähnung finden wird, wonach Masochismus als nach innen gerichteter Sadismus zu verstehen sei.

Die Definition von Sado-Masochismus im gleichen Nachschlagewerk:

Sadomasochism

Sadomasochism applies to deviant sexual behaviour in which an individual achieves gratification either by experiencing pain (masochism) or inflicting it on others (sadism).

In psychoanalytic theory, sadism is related to the **fear** of castration, while the behaviourist explanation of sadomasochism is that its constituent feelings are psychologically similar to sexual **arousal**. [...] Either behaviour may be limited to fantasies (sometimes while one is engaged in nondeviant sex) or acted out with a consenting partner, a non-consenting partner, or in the case of masochism, alone. Sadomasochism occurs in both males and females, and in both heterosexual and homosexual relationships.

¹⁸ Susan Gall, Bernard Beins, Alan J. Feldman (Hrsg.): *The Gale Encyclopedia of Psychology*, Gale, Detroit – New York – Toronto – London, 1996

¹⁹ Susan Gall u. a. (Hrsg.): *The Gale Encyclopedia of Psychology*, S. 266

²⁰ ebd., S. 266

Sadistic activities, which may express dominance or inflict pain and/or humiliation on the other person, include restraint, blindfolding, whipping, burning, **rape**, stabbing, strangulation, and even death. Masochists may seek to be the object of some of these acts as well as other types of humiliation, including forced cross-dressing. [...] Both sadistic and masochistic fantasies usually begin in childhood, and the disorders usually manifest in early adulthood. When associated with antisocial personality disorder, it may result in serious injury to others or death.²¹

Hier wird auch die Möglichkeit krimineller Auslebung angesprochen.

Eine andere, zahlenorientiertere, Richtung schlägt die *Concise Encyclopedia of Psychology*²², ebenfalls aus dem Jahr 1996, ein:

SADOMASOCHISM

The reason for the composite term *sadomasochism* is that most individuals who have sadistic inclinations also harbour masochistic desires. Exclusive sadists are rare. Toch reported that the large majority of the men he studied obtained no *direct* gratification from the use of force. It was simply a mechanism by which various desires were gratified and various purposes were fulfilled. Less than 6% obtained direct satisfaction from employment of violence.

According to a survey of a self-defined S/M (sadomasochistic) sample, less than 9% of men inclined to sadomasochism prefer the dominant (sadistic) role exclusively, and less than 8% prefer the submissive (masochistic) role exclusively. The data for women were somewhat different, with less than 7% preferring the dominant role but more than 17% preferring the submissive role.²³

Sehr ähnlich auch die in *The World of Psychology*²⁴ vertretene Definition, die daher hier nicht extra zitiert werden soll, ergänzend allerdings unter den Paraphilien zusätzlich noch den *Fetischismus* anführt.

Interessant in kontrastierender Hinsicht ist der *Brockhaus Psychologie* von 2009, dessen Herangehensweise eine weniger klinische, fast allopathisch zu nennende ist, der Beitrag sei hier auszugsweise zitiert:

Masochistische Sexualität, die nicht mit → Hörigkeit verwechselt werden darf, wird meist verborgen gelebt, da sie gesellschaftlich diskriminiert ist. Masochistische Hingabe ist freiwillig und beschränkt sich auf sexuelle oder sexuell besetzte Situationen. Wenn Menschen mit dieser sexuellen Orientierung Opfer von Misshandlungen oder Vergewaltigung werden, so haben sie sich dies nicht gewünscht, sondern es geschieht gegen ihren Willen.²⁵

²¹ Susan Gall u. a. (Hrsg.): *The Gale Encyclopedia of Psychology*, S. 266f.

²² Raymond J. Corsini, Alan J. Auerbach: *Concise Encyclopedia of Psychology*, John Wiley & Sons, New York – Chichester – Brisbane – Toronto – Singapore, 2. Auflage, 1996

²³ ebd., S. 797

²⁴ Samuel E. Wood, Ellen Green Wood: *The World of Psychology*, 2. Auflage, Allyn and Bacon, Boston – London – Toronto – Sydney – Tokyo – Singapore, 1996, S. 540

²⁵ Lexikonredaktion des Verlags F. A. Brockhaus: *Der Brockhaus Psychologie. Fühlen, Denken und Verhalten verstehen*, F. A. Brockhaus, Mannheim – Leipzig, 2. Auflage, 2009, S. 354

Der Brockhauseintrag zum Thema *Masochismus* scheint der Verfasserin aus mehreren Gründen signifikant. Erstens ist hier erstmals ein Verweis auf den Bereich der *Hörigkeit*²⁶ und damit auch eine Abgrenzung von diesem Begriff enthalten, ein Thema, das im Zuge der Beschäftigung mit Dolorosas Roman *Rafaëla* noch aufgegriffen werden wird. Zweitens der dezidierte Hinweis auf die gesellschaftliche Diskriminierung. Drittens, der signifikanteste Unterschied zu den bisher zitierten Definitionsansätzen des Begriffs *Masochismus*: Es ist von einer sexuellen *Orientierung*, nicht *Störung (disorder)* die Rede. Viertens: das Veröffentlichungsdatum (2009), während die anderen lexikalischen Nachschlagewerke aus den 90er Jahren des 20. Jahrhunderts stammen und sich der Blick der Psychologie auf bestimmte Verhaltensweisen immer wieder ändern kann, wie man aus dem Rückblick auf die Jahrhundertwendeauffassung von Sado-Masochismus sehr schön ersehen kann. Fünftens: der im letzten Satz enthaltene Appell, freiwillige masochistische Vorlieben auf dem sexuellen Sektor nicht als Freibrief für unfreiwillig erlittene Misshandlungen misszuverstehen.

Dies führt zu einem letzten Punkt, einem wichtigen physiologischen Teil sado-masochistischer Praxis: dem Schmerz.

Zur subjektiven Verarbeitung von Schmerzreizen sei aus *Psychologische Grundbegriffe*, herausgegeben von Siegfried Grubizsch und Günter Rexilius, zitiert:

Als falsch haben sich die in der Spezifitätstheorie enthaltenen Annahmen erwiesen, daß die Aktivierung eines „Schmerzleitungssystems“ nur und immer eine Schmerzempfindung auslöst und daß die Reizstärke oder Erregung dem subjektiv empfundenen Schmerz direkt entspricht. Es ist bekannt, daß die Information über einen schmerzhaften Reiz nicht einfach auf direktem Weg vom Rezeptor zu einem Zentrum im Gehirn weitergeleitet wird, wo Schmerz empfunden wird, sondern daß über zahlreiche Verschaltungen zwischen Nervenleitungen gleichzeitig verschiedenen Abschnitten des Gehirns Informationen über die Qualitäten des Reizes zukommen. An den verschiedenen Schaltstellen auf dem Weg zum und vom Gehirn kann die durch den Schmerzreiz ausgelöste Erregung mit anderen Meldungen integriert, gefiltert oder sogar gelöscht werden.²⁷

Dies abschließend zu den Definitionen der neueren Zeit.

²⁶ Definiert nach *Der Brockhaus Psychologie* als: *die schrankenlose Unterwerfung des Willens einer Person unter den einer anderen, v. a. bei sexueller Abhängigkeit oder aus Angst um den Verlust des Partners. Hörigkeitsverhältnisse sind meist in komplizierten Gefühlsbindungen begründet und mit einer Labilität der Person verbunden; sie reichen mitunter bis zur Aufgabe der persönlichen Würde.*, S. 250

²⁷ Siegfried Grubizsch und Günter Rexilius (Hrsg.): *Psychologische Grundbegriffe. Mensch und Gesellschaft in der Psychologie. Ein Handbuch*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1994

2. 2. Verwendung des Masochismus- bzw. Sado-Masochismusbegriffs in dieser Diplomarbeit:

Die Verfasserin nimmt die zitierten, klinisch-psychologischen Definitionen des Masochismus bzw. Sado-Masochismus zum Anlass, an dieser Stelle ihre eigene Verwendung dieser Begrifflichkeiten darzulegen. Dass die Verfasserin mit der Fachliteratur dahingehend übereinstimmt, dass *Masochismus* als sexuelle Vorliebe, bei der das Erleben von Schmerz als wollüstig erlebt wird, zu betrachten sei, ist evident, ebenso, dass unter *Sado-Masochismus* ein Wechselspiel zweier oder mehrerer SexualpartnerInnen in der Praxis sadistischer oder aber masochistischer Verhaltensweisen zu verstehen sei.

Betont werden soll jedoch, dass jegliche moralische Bewertung aus der Betrachtung des Themas bewusst herausgehalten werden soll, weswegen sich die Verfasserin in ihrer Auffassung des Terminus' *Masochismus* am ehesten der Brockhaus-Definition anschließen kann. *Sado-Masochismus* soll wertneutral als sexuelle Vorliebe, nicht Störung verstanden werden – zwischen konsensuellen, erwachsenen Parteien. In dieser Arbeit werden die Ausdrücke im umgangssprachlichen Sinne verwendet, wo sie nichts weiter als einen Formenkreis sexueller Vorlieben beschreiben, die relativ weit verbreitet sind und die man teilen kann oder auch nicht. Für die literaturwissenschaftliche Betrachtung des Themas scheint es angezeigt, sich auf den literarischen und motivischen Gehalt der besprochenen Primärwerke zu beschränken, ohne eine Wertung vorzunehmen.

2. 3. Warum Sado-Masochismus?

Eine sehr plausible Antwort auf die Frage, warum ein Mensch sado-masochistische Neigungen entwickelt, fand sich bei der Lektüre einiger Werke von Alice Miller, unter anderem *Das Drama des begabten Kindes* und *Am Anfang war Erziehung*, in dem sie die *schwarze Pädagogik*, einen Terminus, den sie bei Katharina Rutschkys *Schwarze Pädagogik* (1977)²⁸ entlehnt, und ihre Folgen detailliert beschreibt. Kurz zusammengefasst geht Alice Miller davon aus, dass die so genannte *schwarze Pädagogik* – ihre Mittel gehen weit über Schläge hinaus, als da wären: *Fallen stellen*,

²⁸ Quelle: Alice Miller: *Am Anfang war Erziehung*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt a. M., 1980, S. 24

*Lügen, Listanwendung, Verschleierung, Manipulation, Ängstigung, Liebesentzug, Isolierung, Mißtrauen, Demütigung, Verachtung, Spott, Beschämung, Gewaltanwendung bis zur Folter*²⁹ – dass also diese Form der Erziehung, die auf einem Oben-unten, auf Machtausübung und –missbrauch des oder der Erziehenden gegenüber dem ihnen anvertrauten Kind beruht, Menschen hervorbringt, die, wenn sie nicht die Möglichkeit erhalten, ihren Schmerz und den gerechten Zorn darüber zu fühlen, eben diesen Schmerz in der einen oder anderen Form weitergeben (sehr häufig an die eigenen Kinder, die einem ebenso hilflos ausgeliefert sind wie man selbst früher seinen Eltern) und/oder weiterleben. All dies geschieht unbewusst und unter Zuhilfenahme verschiedenster Verschiebungsmechanismen. Als Beispiel für eine solche Verschiebung nennt Alice Miller auch sado-masochistische Beziehungsformen (vgl. etwa Alice Miller: *Das Drama des begabten Kindes*³⁰) als Möglichkeit, den Schmerz immer wieder zu erleben (submissiver Part) oder aber weiterzugeben (dominanter Part).

Sigmund Freud spricht von einem *Wiederholungszwang, der sich über das Lustprinzip hinaussetzt*.³¹

Dazu möchte die Verfasserin anmerken, dass sie diese Art der Verschiebung in den sexuellen Bereich, wenn man Alice Millers Theorie folgt, dass es Menschen mit weit zurückliegenden Gewalterfahrungen physischer und/oder psychischer Natur seien, die Sado-Masochismus praktizieren, eigentlich für im Rahmen der Neurotisierung durchaus gesund hält. Erlittenen Schmerz und Demütigung in sexuelle Lustgefühle zu verwandeln, so lange man nicht in der Lage ist, sie anders aufzulösen, erscheint der Verfasserin recht vernünftig. Diese Verschiebung findet in einem geschützten Rahmen statt und es erscheint ihr wesentlich praktikabler, als dominanter Part Aggressionen in diesem geschützten Raum auszuleben als etwa in eruptiven Wutanfällen (vgl. A. Miller: *Am Anfang war Erziehung*³²). Gleiches gilt für den submissiven Partner, der in dieser Situation ein Mindestmaß an Kontrolle ausübt und jederzeit stopp sagen kann (geht man jetzt vom Idealfall einer sexuellen sado-masochistischen Beziehung in wechselseitigem Einverständnis und Respekt aus).

²⁹ Alice Miller: *Am Anfang war Erziehung*, S. 77

³⁰ Alice Miller: *Das Drama des begabten Kindes*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt a. M., Neufassung 1996, S. 13

³¹ Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, Gesammelte Werke Bd. XIII, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 10. Auflage 1998, S. 21

³² Alice Miller: *Am Anfang war Erziehung*, S. 84

Dazu passt die Schilderung der Figur des Severin in Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz*.

Wenn Alice Miller aus den Erziehungsratschlägen eines Herrn C. G. Salzmann aus dem Jahr 1796 zitiert, der einen Lehrer beschreiben lässt, mit welchen subtilen Manövern dieser die Züchtigung eines Schülers einleitet, was in der Äußerung gipfelt, *wie ich herzlich wünsche, daß dies das letztmal gewesen sein möge, da ich genötigt gewesen wäre, ein Kind zu schlagen.*, so fügt sie hinzu: *Es ist dann nur die Freundlichkeit des Erwachsenen, die im Dienst des Überlebens im Gedächtnis des Kindes zurückbleibt, gepaart mit einer zuverlässigen Hörigkeit des »kleinen Verbrechers« und dem Verlust der Fähigkeit, spontan Gefühle zu erleben.*³³

Severin beschreibt in *Venus im Pelz* eine sehr prägende Kindheitserinnerung an eine Züchtigung durch seine Tante mit folgenden Worten:

Ohne viel zu fragen, ergriffen sie mich und banden mich, trotz meiner heftigen Gegenwehr, an Händen und Füßen, dann schürzte meine Tante mit einem bösen Lächeln den Ärmel empor und begann mich mit einer großen Rute zu hauen, und sie hieb so tüchtig, daß Blut floß und ich zuletzt, trotz meinem Heldenmut, schrie und weinte und um Gnade bat. Sie ließ mich hierauf losbinden, aber ich mußte ihr kniend für die Strafe danken und ihr die Hand küssen.

Nun sehen Sie den übersinnlichen Toren! Unter der Rute der schönen üppigen Frau, welche mir in ihrer Pelzjacke wie eine zürnende Monarchin erschien, erwachte in mir zuerst der Sinn für das Weib, und meine Tante erschien mir fortan als die reizendste Frau auf Gottes Erdboden.³⁴

Severin zieht nach seinen Erfahrungen mit Wanda von Dunajew folgenden Schluss: *Daher die Moral der Geschichte: Wer sich peitschen läßt, verdient, gepeitscht zu werden.*³⁵

Damit ist der zeitliche Bogen zu den medizinischen Ansichten der Jahrhundertwende geschlossen.

³³ Alice Miller: *Am Anfang war Erziehung*, S. 40

³⁴ Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, S. 41

³⁵ ebd., S. 138

2. 4. Frühe Psychologie des Masochismus' und Sado-Masochismus'. Von ,männlichem' Sadismus und ,weiblichem' Masochismus:

Geprägt wurde der Begriff *Masochismus* in Anlehnung an Leopold von Sacher-Masoch 1890 durch Richard von Krafft-Ebing, womit er den bis dato gebräuchlichen Terminus *passive Flagellation* ersetzte³⁶. In seiner *Psychopathia sexualis* vertritt Richard von Krafft-Ebing die These, dass Leopold von Sacher-Masoch als Schriftsteller *gewiss Bedeutendes geleistet [hätte], wenn er ein sexuell normal fühlender Mensch gewesen wäre.*³⁷

Richard von Krafft-Ebing definiert den Masochismus wie folgt:

[...] eine eigentümliche Perversion der psychischen Vita sexualis, welche darin besteht, dass das von derselben ergriffene Individuum in seinem geschlechtlichen Fühlen und Denken von der Vorstellung beherrscht wird, dem Willen **einer Person des anderen Geschlechts** vollkommen und unbedingt unterworfen zu sein, von dieser Person herrisch behandelt, gedemütigt und selbst misshandelt zu werden.³⁸

Homosexuelle Beziehungen nimmt Richard von Krafft-Ebing also aus bzw. beschäftigt sich nicht mit ihnen.

Unter *Masochismus des Weibes* findet sich die Sichtweise, *willige Unterordnung unter das andere Geschlecht [sei] eine physiologische Erscheinung.*³⁹

Einerseits durch die Natur, andererseits durch über Jahrtausende eingeübte soziale Rollenbilder seien Frauen also daran gewöhnt, sich unterzuordnen. Weiblicher Masochismus sei dementsprechend nur eine übertriebene Fortführung dieser Rolle, wobei die Erklärung dafür, dass so wenige klinische Fälle weiblichen Masochismus' bekannt seien, darin begründet liege, dass *Innere und äussere Widerstände, Schamgefühl und Sittsamkeit naturgemäß beim Weibe dem Durchbruch perverser sexueller Triebe nach aussen fast unüberwindliche Hindernisse entgegen[stellen].*⁴⁰

Den Sadismus wiederum sieht Richard von Krafft Ebing als

eine pathologische Steigerung von [...] **Begleiterscheinungen der psychischen Vita sexualis, insbesondere der männlichen**, ins Masslose und Monströse. Es ist aber selbstverständlich durchaus nicht notwendig und auch nicht die Regel, dass das sadistische Individuum sich dieser Elemente seines Triebes bewusst sei. Was

³⁶ Quelle: Florian Mildnerberger: *Ein im weitesten Seelenreiche beschränkter Forscher. Richard v. Krafft-Ebing und »sein« Masochismus*, in: Michael Farin: *Phantom Schmerz*, S.58

³⁷ Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, Matthes & Seitz Verlag, München, 1997, S. 105f.

³⁸ ebd., S. 104f., Hervorh. v. m.

³⁹ ebd., S. 151

⁴⁰ ebd., S. 152

es empfindet, ist in der Regel nur der Drang nach grausamen und gewalttätigen Handlungen am entgegengesetzten Geschlecht und die Betonung der Vorstellung solcher Akte mit wollüstigen Empfindungen. Daraus ergibt sich ein mächtiger Impuls, die vorgestellten Handlungen wirklich zu begehen.⁴¹

Wichtig an dieser Stelle erscheint der Verfasserin, dass Richard von Krafft- Ebing zwar von insbesondere, nicht jedoch ausschließlich der männlichen *Vita sexualis* als Quelle des Sadismus ausgeht.

Émile Laurents Werk *Sadisme et Masochisme*, das von Dolorosa als *Sadismus und Masochismus* ins Deutsche übersetzt wurde und in dem sich sehr viel Gedankengut (bis hin zu Kapitelüberschriften) Richard von Krafft-Ebings findet, bietet die Interpretation, wonach Sadismus lediglich eine Übertreibung männlichen Triblebens darstelle. In der Übersetzung lautet die Passage wie folgt:

Der aggressive Charakter des männlichen Geschlechts ist in der Tat geneigt, in einem bestimmten pathologischen Zustande alle normalen Grenzen zu überschreiten und soweit auszuarten, daß er den Gegenstand seiner Neigung sich vollkommen unterwerfen, aufs tiefste erniedrigen, ja selbst töten möchte. [...]

Hiernach also ist Sadismus nur ein krankhaft übertriebenes Selbstbewußtsein des Mannes, welcher, um das Vergnügen am Erobern und Herrschen voll auszukosten, dem Weibe gleichzeitig Schmerz und Wollust bereiten muß. Erfahrene Frauen wissen genau, daß sie durch das Erdulden von Schlägen und anderen Martern ihre Liebhaber an sich zu fesseln vermögen.⁴²

Wo Richard von Krafft-Ebing den Sadismus *eher* dem männlichen Sexualtrieb zuschreibt, wird die Interpretation Émile Laurents absolut.

Er schreibt im Kapitel *Der Sadismus des Weibes*, welches drei (!) Seiten umfasst:

*Ein konstituierendes Element des Sadismus ist die Unterwerfung unter das andere Geschlecht; in Wirklichkeit ist das nur die pathologische Steigerung des männlichen Geschlechtscharakters. Hieraus erklärt sich das seltene Vorkommen des Sadismus bei Frauen.*⁴³

Wenn Masochismus jedoch weitgehend „männlich“ bzw., wenn, wie wir den psychologischen Nachschlagewerken neueren Datums entnehmen konnten, von einem Wechselspiel zwischen dominanter und submissiver Rolle auszugehen ist, so muss die

⁴¹ Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 74, Hervorh. v. m.

⁴² Émile Laurent: *Sadismus und Masochismus*, S. 4

⁴³ ebd., S. 58

„Ausführung“ häufig genug fest in weiblicher Hand sein und es gäbe dem entsprechend mehr darüber zu schreiben.

Émile Laurents Kapitel *Masochismus des Weibes* umfasst ebenfalls drei Seiten. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Themenkomplex „weiblicher Masochismus“ beschränkt sich auf das unten folgende Zitat, der Rest sind Beispiele:

Dieser Unterwerfungsdrang des Weibes kann bis zu einem gewissen Grad als normal angesehen werden. Sobald er aber übertrieben wird, gehört er in das Gebiet der masochistischen Perversion.

[...]

Trotzdem sind wenige Fälle von echtem Masochismus des Weibes wissenschaftlich nachgewiesen, ohne Zweifel darum, weil Schamhaftigkeit und Sitte dem Durchbruch perverser Triebe beim Weibe nach außen hin fast unüberwindliche Hindernisse entgegensezten.⁴⁴

Die Übersetzung wiederum entspricht fast wortwörtlich der nämlichen Stelle bei Richard von Krafft-Ebing. Man kann davon ausgehen, dass Émile Laurent sich sehr eng an die französische Übersetzung der *Psychopathia sexualis* gehalten und dass somit die Bearbeitung durch Dolorosa fast als Rückübersetzung zu bezeichnen wäre.

Wieder also die Erklärung dafür, dass trotz seiner eingangs aufgestellten Theorie vom Masochismus als Fortführung weiblichen Rollenverhaltens so wenige klinische Fälle weiblichen Masochismus' aufzufinden seien. Damit lässt sich die These vom „männlichen“ Sadismus und „weiblichem“ Masochismus aufrechterhalten.

Albert Eulenburg zitiert in seinem Werk *Sadismus und Masochismus*⁴⁵ Richard von Krafft-Ebing, hat jedoch Einwände:

Wie man leicht erkennt, laufen diese Definitionen darauf hinaus, im „Sadismus“ wesentlich nur eine krankhafte Steigerung des „normalen“ Geschlechtsverhältnisses, der Eroberung des Weibes durch den Mann – im „Masochismus“ dagegen eine krankhafte Umkehr dieses Verhältnisses zu statuieren. Wenn dem so wäre, könnte der „Sadist“ nicht der als solcher charakterisierte Gegenpol seiner eigenen Persönlichkeit – nicht zugleich „Masochist“ sein, was dennoch häufig der Fall ist [...]⁴⁶

⁴⁴ Émile Laurent: *Sadismus und Masochismus*, S. 233f.

⁴⁵ Dr. A. Eulenburg: *Sadismus und Masochismus*, 2., z. T. umgearbeitete Aufl., Verlag von J. F. Bergmann, Wiesbaden, 1911

⁴⁶ ebd., S. 2f.

Albert Eulenburg kritisiert weiters, dass Richard von Krafft-Ebing homosexuellen Sado-Masochismus und jene Spielart, in der die Frau den sadistischen Part einnimmt, weitgehend außer Acht lasse:

Die angegebenen Begriffserfassungen erscheinen übrigens auch insofern zu eng, als danach unter „Sadismus“ lediglich grausame Handlungen, die von Männern verübt – unter „Masochismus“ nur solche, die von Männern freiwillig geduldet werden; während doch oft genug Männer gegen Männer, Weiber gegen Weiber wüten – ja, der „masochistische“ Mann genau genommen das „sadistische Weib“ zur Voraussetzung hat [...] ⁴⁷

Albert Eulenburg verwendet zwar noch nicht den Begriff Sado-Masochismus (er spricht von *Algolagnie*), jedoch beschreibt er schon die grundsätzliche Verwandtschaft, die Untrennbarkeit von Sadismus und Masochismus:

„Sadismus“ und „Masochismus“ sind also nur in der Theorie einander ausschliessende Grundsätze; sie sind in Wahrheit einander verwandte und innerlich nahestehende Abberationen, die, gleich so vielem anscheinend Gegensätzlichem, in der menschlichen Psyche nicht selten vereint, neben- und durcheinander in demselben Individuum verwirklicht angetroffen werden. Ihr gemeinschaftlicher Zug ist es eben, dass **Schmerz** – sei er zugefügt oder erduldet, oder auch selbst nur in der Vorstellung (illusionär oder imaginär) existierend – zur Quelle von **Wollustgefühl** wird [...] ⁴⁸

Schließlich geht Albert Eulenburg noch genauer auf die von Richard Krafft-Ebing betriebene Spaltung in mehr oder weniger „natürlichen“ Masochismus der Frau und den „widernatürlichen“ des Mannes bzw. das umgekehrte Verhältnis beim Sadismus ein und schlägt dabei fast feministisch zu nennende Töne an:

Im „Sadismus“ des Weibes will man – ebenso wie im „Masochismus“ des Mannes – gewissermaßen eine Umkehr des natürlichen Geschlechtsverhältnisses erblicken. Man argumentiert, dass das Weib im Verhältnis zum Manne gewissermassen von Natur aus masochistisch angelegt sei – wie der Mann dem Weibe gegenüber von Natur sadistisch. „Im Verkehr des Geschlechtes kommt dem Mann die aktive, selbst aggressive Rolle zu, während das Weib passiv, defensiv sich verhält“ (Krafft-Ebing). Aus dieser banalen Halbwahrheit soll hergeleitet werden, dass es ganz in Ordnung sei, wenn das Weib ihr Glück darin finde, vom Manne geprügelt und mit Füßen getreten zu werden – während man das umgekehrte Verhältnis als etwas Widernatürliches, als Inversion des normalen Geschlechtsverhältnisses auffassen müsse.

Indessen dürfte eine derartige Auffassung wohl vor dem Richterstuhl der Vernunft wie der täglichen Erfahrung gleich schlecht bestehen. Wenigstens unsere heutigen, im grossen und ganzen zwar keineswegs „emanzipationslüsternen“, aber mehr und mehr zu einem gesunden und richtigen Selbstgefühl heranreifenden

⁴⁷ Dr. A. Eulenburg: *Sadismus und Masochismus*, S. 4

⁴⁸ ebd., S. 84

Frauen würden mit einer solchen, das biblische Herrengelot noch weit überspannenden Anschauung kaum etwas anzufangen wissen.⁴⁹

Albert Eulenburgs *Sadismus und Masochismus* ist auch deshalb bemerkenswert, weil er für die literarischen Beispiele, die er zur Untermauerung seiner Thesen nutzt, neben unter anderem Heinrich Mann, Hanns Heinz Ewers (den Dolorosa kannte, wie das Gedicht *Intérieur*⁵⁰ vermuten lässt) und Rachilde – auch Dolorosa heranzieht. Albert Eulenburg zitiert Dolorosas *Le jardin des supplices* und schreibt über sie: *Ein weibliches Gegenstück zu diesem uns läppisch erscheinenden Poetlein* [Johannes Wedde, Anm. d. Aut.] *bildet die nicht unbegabte Dichterin des Masochismus, die unter dem Namen „D o l o r o s a“ ihre Lyrik spendende Autorin der Gedichtsammlung „confirmo [sic!] te chrysmate“.*⁵¹

Sigmund Freud schließlich verwendet ebenfalls einführend den Begriff Allogagnie. Er schreibt in den 1905 erschienen *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*⁵² über den Sadismus:

Für die aktive Allogagnie, den Sadismus, sind die Wurzeln im Normalen leicht nachzuweisen. Die Sexualität der meisten Männer zeigt eine Beimengung von *Aggression*, von Neigung zur Überwältigung, deren biologische Bedeutung in der Notwendigkeit liegen dürfte, den Widerstand des Sexualobjekts noch anders als durch die Akte der *Werbung* zu überwinden. Der Sadismus entspräche dann einer selbständig gewordenen, übertriebenen, durch Verschiebung an die Hauptstelle gerückten aggressiven Komponente des Sexualtriebes.⁵³

Darin entspricht er dem Ansatz Émile Laurents und Richard von Krafft-Ebings, jedoch ist bei Sigmund Freud von einer *Komponente des Sexualtriebes* als solchem die Rede und nicht nur vom männlichen Sexualtrieb, wiewohl er einleitend auf diesen Bezug nimmt: Es ist von den *meisten Männer[n]* sowie von *eine[r] Beimengung von Aggression* die Rede, ohne dass der männliche Sexualtrieb per se als aggressiv bezeichnet würde.

Sigmund Freuds Ansicht über den Masochismus divergiert in einem entscheidenden Punkt von den Ansichten Émile Laurents:

⁴⁹ Dr. A. Eulenburg: *Sadismus und Masochismus*, S. 84

⁵⁰ Dolorosa: *Intérieur*, in: *Da sang die Fraue Troubadour*, S. 37ff.

⁵¹ Dr. A. Eulenburg: *Sadismus und Masochismus*, S. 94

⁵² Sigmund Freud: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2007

⁵³ ebd., S. 60

In ähnlicher Weise umfaßt die Bezeichnung Masochismus alle passiven Einstellungen zum Sexualleben und Sexualobjekt, als deren äußerste die Bindung der Befriedigung an das Erleiden von physischem oder seelischem Schmerz von seiten des Sexualobjektes erscheint. [...] Häufig läßt sich erkennen, daß der Masochismus nichts anderes ist als die Fortsetzung des Sadismus in Wendung gegen die eigene Person, welche dabei zunächst die Stelle des Sexualobjektes vertritt.⁵⁴

Neu an Sigmund Freuds Definition ist die These vom Masochismus als umgekehrtem Sadismus. Weiters ist augenfällig, dass er, obwohl er in seiner Herangehensweise an den Sadismus durchaus das männliche Element betont, weder den Sadismus noch sein Gegenstück mit einem Geschlecht als Ganzem assoziiert.

In *Ein Kind wird geschlagen*⁵⁵ (1919) stellt Sigmund Freud einen Bezug her zwischen Masochismus und Schuldgefühl: [...] *jedes Mal ist das Schuldbewußtsein das Moment, welches den Sadismus zum Masochismus umwandelt.*⁵⁶

In *Jenseits des Lustprinzips* setzt Sigmund Freud 1920 schließlich Sadismus und Todestrieb miteinander in Beziehung. Er schreibt:

Liegt da nicht die Annahme nahe, daß dieser Sadismus eigentlich ein Todestrieb ist, der durch den Einfluß der narzißtischen Libido vom Ich abgedrängt wurde, so daß er erst am Objekt zum Vorschein kommt? Er tritt dann in den Dienst der Sexualfunktion; [...], später trennt sich der sadistische Trieb ab und endlich übernimmt er auf der Stufe des Genitalprimats zum Zwecke der Fortpflanzung die Funktion, das Sexualobjekt soweit zu bewältigen, als es die Ausübung des Geschlechtsaktes erfordert.⁵⁷

Demnach wäre der Sadismus also ein in den Dienst der Libido und der Lebenstriebe gestellter umgewandelter Todestrieb, eine Verbindung von Ich-Trieben und Sexualtrieben. Davon abgeleitet, kommt Sigmund Freud im gleichen Werk auch auf den Masochismus zu sprechen, wobei er seine Haltung aus den bereits zitierten *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie* teilweise revidiert: *der Masochismus könnte auch, was ich dort [in den Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie, Anm.] bestreiten wollte, ein primärer sein.*⁵⁸

⁵⁴ Sigmund Freud: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, S. 60f.

⁵⁵ Sigmund Freud: *Ein Kind wird geschlagen*, in: *Zwang, Paranoia und Perversion*, Studienausgabe Bd. VII, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2000, S. 229 - 254

⁵⁶ ebd., S. 240

⁵⁷ Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, S. 58

⁵⁸ ebd., S. 59

Es besteht also nach Sigmund Freud durchaus die Möglichkeit, dass Masochismus ebenso wie Sadismus eine bestimmte Entwicklung der Zielrichtung der Libido sei, wiederum in enger Verwandtschaft von Lebens- und Todestrieb.

In *Das ökonomische Problem des Masochismus*⁵⁹ von 1925 unterscheidet Sigmund Freud schließlich drei Arten des Masochismus; *erogenen, femininen und moralischen Masochismus*, wobei unter *femininem Masochismus* keinesfalls Masochismus der Frau verstanden wird, sondern ein Masochismus, dem Fantasien zueigen sind, die laut Sigmund Freud *Kastriertwerden, Koitiertwerden oder Gebären bedeuten*⁶⁰. Daher die Bezeichnung, *obwohl so viele seiner Elemente auf das Infantilleben hinweisen*⁶¹. Der *erogene Masochismus* sei eng mit einem Todestrieb verwandt, der nicht nach außen gerichtet werden kann und in der Psyche *mit Hilfe der [...] sexuellen Miterregung libidinös gebunden*⁶² wird.

Über den *moralischen Masochismus* schließlich heißt es:

Das Leiden selbst ist das, worauf es ankommt; ob es von einer geliebten oder gleichgültigen Person verhängt wird, spielt keine Rolle; es mag auch von unpersönlichen Mächten oder Verhältnissen verursacht sein, der richtige Masochist hält immer seine Wange hin, wo er Aussicht hat, einen Schlag zu bekommen.⁶³

Der moralische Masochismus wird jedoch für die Behandlung des Themas in dieser Diplomarbeit keine Rolle spielen.

Abschließend noch zwei weitere Definitionen aus dem frühen 20. Jahrhundert (um 1919) eines Marinestabsarztes D. Dr. Dammann in *Der Masochismus oder Wollust am Leiden*⁶⁴:

Masochismus:

*Man versteht darunter diejenige Art der geschlechtlichen Erregung, welche sich nur dann einstellt, wenn die betr. Person tatsächliche oder auch nur eingebildete Schmerzen zu erdulden hat.*⁶⁵

⁵⁹ Sigmund Freud: *Das ökonomische Problem des Masochismus*, in: *Psychologie des Unbewußten*, Studienausgabe Bd. III, 7., korr. Aufl., S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1994

⁶⁰ ebd., S. 346

⁶¹ ebd., S. 346

⁶² ebd., S. 347

⁶³ ebd., S. 349, in der *Traumdeutung* hatte Sigmund Freud noch von *ideellem Masochismus* gesprochen, Anm.

⁶⁴ Marine-Stabsarzt D. Dr. med. Dammann: *Der Masochismus oder Wollust am Leiden* (um 1919), in: Michael Farin: *Phantom Schmerz*

⁶⁵ ebd., S. 289

Wie Albert Eulenburg verweist auch Dr. Dammann auf die Möglichkeit *eingebildeter Schmerzen*.

Sadismus:

[...] und zwar erkennen wir am Sadismus eine sehr große, an Intensität gewissermaßen allmählich zunehmende Reihe von perversen Handlungen, beginnend vom bißartigen Kuß, dann hinwegschreitend über sonstige direkte körperliche Mißhandlungen bis zur höchsten Stufe des Sadismus, dem Lustmord.⁶⁶

Damit beschließen wir den Definitionsteil.

2. 5. Sado-Masochismus und Gesellschaft:

Wir dürfen nicht aus den Augen verlieren, dass das Thema Sado-Masochismus um die Jahrhundertwende, als Dolorosa, Leopold von Sacher-Masoch und Rachilde literarisch tätig waren (wobei der Terminus *Jahrhundertwende* sehr großzügig verwendet wird, Leopold von Sacher-Masoch verstarb 1895), noch weitaus skandalumwitterter war als heute, wo ihm in der öffentlichen Meinung nach wie vor mit einer großen Portion Voyeurismus begegnet wird. Umso skandalöser, dass die drei AutorInnen eine Form von Weiblichkeit in den Mittelpunkt ihrer Texte stellen, die sich von der öffentlichen Moral weitgehend abgekoppelt hat und die Selbstbestimmung für sich reklamiert. Dazu passt ein Zitat Mark E. Gelbers aus *Eroticism and Masochism in Cultural Zionism*:

[...] there was a broad-based and ongoing attempt to forge a radically new social morality in Europe at the turn-of-the-century, based on a particular conception of gender, an awareness and acceptance of female sexuality, and the struggle for the sexual emancipation of women. [...] This trend may have been encouraged by the propensity in European feminism to view women as the more physical and erotic sex, which, when liberated, would express its natural sensuality in excitingly new ways.⁶⁷

Wie wir wissen, hat es noch einige Zeit gedauert, bis sich in der westlichen Welt das Bild von der Frau als auch sexuellem Wesen mit dem Wunsch nach Befriedigung durchgesetzt hat. Ob Frauen tatsächlich das sexuell stärkere Geschlecht seien, bleibe dahingestellt. Fest steht, dass sich in der Betrachtung des weiblichen Geschlechts und

⁶⁶ Marine-Stabsarzt D. Dr. med. Dammann: *Der Masochismus oder Wollust am Leiden*, S. 289

⁶⁷ Mark H. Gelber: *Eroticism and Masochism in Cultural Zionism...*, S. 203

in Hinblick auf die gesellschaftliche Akzeptanz weiblicher Sexualität in den letzten hundert Jahren Einiges verändert hat. Sado-Masochismus, sei es nun weiblicher oder männlicher, bleibt jedoch ein Themenbereich, der für Randgruppen reserviert ist und dem die breite Masse neugierig bis ablehnend gegenübersteht. Er wird auch heute noch ins „kranke“ Eck gestellt und in der öffentlichen Wahrnehmung nicht als eine sexuelle Spielart unter anderen angesehen.

In der Beschäftigung mit dem Sado-Masochismus tun sich schnell verschiedene Bereiche auf – literarischer, gesellschaftlicher, politischer, moralischer, religiöser, medizinischer, feministischer Natur – die so stark ineinander verflochten sind, dass eine echte separate Betrachtung nicht möglich scheint. Überlappungen sind unvermeidlich.

Michael Farin schreibt in *Phantom Schmerz. Quellentexte zur Begriffsgeschichte des Masochismus*:

Hinter diesen Planspielen sexuellen Hungers, diesen Ausgeburten infantiler Fixierungen und irritierenden Belegen solipsistischer Verkrampfung tritt eine geheimnisvolle Wut zu Tage, die Auskunft gibt über die Zeit und die Gesellschaft, in der sie entsteht, über die Lüste und Ängste des Menschen, über eine ihnen innewohnende Spannung, die diese auf ihre je eigene Weise in immergleichen, bisweilen wissenschaftlich zu nennenden Versuchsanordnungen zu lösen suchen.⁶⁸

Naturgemäß formieren sich Randgruppen leichter in Städten als auf dem Lande.

Michael Farin schreibt im Vorwort zu *Phantom Schmerz*:

Je enger die Menschen in den Städten zusammenrücken, je reglementierter, überwachter das Leben wurde und je weniger in der realen Lebenssphäre Aggressionsabbau möglich ist, desto größere Freiräume hat sich die Phantasie geschaffen. Es ist denn auch nicht verwunderlich, daß insbesondere um die Jahrhundertwende eine deutliche Zunahme der Produktion erotischer, pornographischer und sogenannter flagellantischer Literatur zu verzeichnen ist.⁶⁹

Dazu passt eine Aussage Richard Krafft-Ebing in der *Psychopathia sexualis*: *Dass die Großstädte Brutstätten der Nervosität und entarteten Sinnlichkeit sind, ergibt sich aus der Geschichte von Babylon, Ninive, Rom, gleichwie aus den Mysterien des modernen grossstädtischen Lebens.*⁷⁰

⁶⁸ Michael Farin: *Phantom Schmerz*, S. 8, Hervorh. v. m.

⁶⁹ ebd., S. 8

⁷⁰ Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, Matthes & Seitz Verlag, München, 1997, S. 7

Ein wichtiger Aspekt des Masochismus besteht in der damit einhergehenden Formierung einer Minderheit.

Mark E. Gelber:

That women may employ the rhetoric of physical abuse and violence or derive pleasure from having pain inflicted on them, either in their experience or imagination, is certainly a theoretical possibility. Yet, what is more suggestive in this case is the possibility of linking the sexual orientation with the social message. A cogent intellectual possibility is that here the sexual and socio-critical modes coincide. In other words, masochism, especially to the extent that it conditions the attainment of pleasure on prior pain and debasement, may be related in some instances to the generation of empathy among members of the majority or dominating culture for minority groups or outsiders, for those who have suffered unfairly in society.⁷¹

Hierzu stellt sich die Frage, ob nicht Frauen als gesellschaftliche Gruppe ohnehin, wenn auch nicht zahlenmäßig, die Merkmale einer Minderheit (verminderter Zugang zu Bildung, Politik, gesellschaftlichem Leben, wirtschaftlichen Machtpositionen und finanzieller Sicherheit, um die wichtigsten zu nennen) aufweisen.

Die Verfasserin geht, ergänzend bemerkt, davon aus, dass sexuelles und gesellschaftliches Leben durchaus auch getrennt betrachtet werden können insofern, als sexuelle Vorlieben nicht *nur* Spiegel bzw. Umkehrung gesellschaftlicher Normen darstellen, sondern womöglich schlicht im rein sexuellen Kontext als Ausdruck sexueller Vorlieben betrachtet werden können und nur das. Ideologiefreie Sexualität als Ausdruck der persönlichen Bedürfnisse des Individuums, dem deren Befriedigung, sofern alles auf freiwilliger Basis erfolgt und niemand zu Schaden kommt (erneut eine Grauzone), in genau dieser erwähnten Privatheit der eigenen vier Wände zusteht.

Wie bereits in Kapitel 2. 1. erwähnt, ist sexueller Masochismus sehr häufig männlich. Das widerspricht massiv der Ansicht, Masochismus sei als natürliche Fortführung weiblicher Rollenbilder zu sehen, wie in den Werken der Jahrhundertwende zum Thema beschrieben. Daher auch der Grundtenor in einer Vielzahl dieser Werke, männlicher Masochismus sei als „Verweiblichung“ des Mannes aufzufassen. Damit sind wir bei tradierten Bildern des Weiblichen wie Männlichen.

Eine Herangehensweise feministischer Prägung offenbart sich in *Leiden macht keine Lust*. Man geht hier davon aus, dass weiblicher Masochismus allein als die Fortführung von in einer patriarchalisch dominierten Gesellschaft erlernten

⁷¹ Mark E. Gelber: *Eroticism and Masochism in Cultural Zionism*, S. 225

Verhaltensmustern aufzufassen und auf die Befriedigung männlicher, nicht weiblicher Lust ausgerichtet sei (was im Denken direkt an Émile Laurent und Richard von Krafft-Ebing anschließt).

Bereits in der Einleitung zu *Leiden macht keine Lust* stellen die Herausgeberinnen klar, gegen welches Rollenbild sich die Aufsatzsammlung richten wird: Es gehe um eine Prägung, in der *Selbstaufopferung, Selbstentwertung und Märtyrertum ineinanderfließen*⁷².

Birgit Rommelpacher schreibt dazu:

Der Skandal einer patriarchalen Gesellschaft liegt [...] darin, daß sie das Selbstsein und die Hingabe spaltet und sie je einem Geschlecht zuordnet. Die Frau wird auf Hingabe, der Mann auf Selbstsein verpflichtet. Der Frau wird das Streben zum anderen, nach persönlicher Beziehung, Nähe zugeordnet; dem Mann das Streben nach Selbstbehauptung, Aktivität, Bewältigung und Erforschung. Diese Aufspaltung und Zuordnung konstituiert und bestätigt zugleich die Geschlechterhierarchie. Selbstsein und Hingabe sind im sozialen Kontext nicht machtfrei denkbar. Hingabe wird zur Unterordnung, Selbstsein zur Herrschaft.⁷³

Birgit Rommelpacher sieht (weiblichen) Masochismus also in einem größeren gesellschaftlichen Kontext, der vor allem das allgemeine Beziehungsleben betrifft und nicht unbedingt den sexuellen Anteil der Intimsphäre. Was sie beschreibt, ist auf die Situation der Frau um die Jahrhundertwende umso zutreffender.

In die gleiche Kerbe schlägt Mark E. Gelber, wenn er schreibt:

*Dolorosa sought to convey a conviction, or perhaps she wished to persuade herself and her audience, that the widest range possible of deviant and dangerous love experiences matures and enobles women.*⁷⁴

Hier findet eine Wertung statt.

Der Zugang der Verfasserin zu dieser Thematik ist jener, dass diese Anschauung erst recht wieder eine Kastration weiblichen Lustempfindens darstellt. Es wird ein psycho-sexueller Rahmen vorgegeben, innerhalb dessen sich weibliche Lust zu bewegen habe, während Abweichungen davon als psycho-pathologisch anzusehen seien. Wenn jedoch jemand die eigenen sexuellen Normen auf sado-masochistische (oder jede andere von der eigenen persönlichen Vorliebe abweichende) sexuelle

⁷² R. Burgard/B. Rommelpacher (Hrsg.): *Leiden macht keine Lust*, S. 8

⁷³ Birgit Rommelpacher: *Der weibliche Masochismus – ein Mythos?*, in: R. Burgard/B. Rommelpacher (Hrsg.): *Leiden macht keine Lust*, S. 21

⁷⁴ Mark E. Gelber: *Eroticism and Masochism in Cultural Zionism*, S. 228

Vorlieben – und deren literarischer Verarbeitung – oktroyiert, so verstellt dies den Blick auf den literarischen Gehalt des Besprochenen. Es ist nicht vonnöten beziehungsweise sollte nicht vonnöten sein, sich mit dem Beschriebenen zu identifizieren, um es, zumal unter dem literaturwissenschaftlichen Gesichtspunkt, zu analysieren und verstehen zu wollen. (Dies betrifft vor allem die Aussagen Mark E. Gelbers.) Abermals sei darauf hingewiesen, dass in dieser Arbeit in der Betrachtung des Themas *Sado-Masochismus* von einem freiwilligen Akt der AkteurInnen ausgegangen wird und gerade Dolorosas Gedichte unter dem Aspekt dieser Freiwilligkeit des lyrischen Ichs zu betrachten sind. Die biographische Quellenlage zur Verfasserin der Gedichte ist derart dünn, dass andere Interpretationen (ebenso wenig wie das Gegenteil) nicht zu belegen sind.

Es ist durchaus ein interessanter Ansatz, Sado-Masochismus im gesellschaftlichen Kontext zu betrachten. Jedoch scheint es der Verfasserin psychologisch zu kurz gegriffen, hier mit einer Schubladisierung gesellschaftlich motivierter maskuliner wie femininer Rollenbilder zu arbeiten, da die Logik in jedem Fall hinkt. Geht man davon aus, dass weiblicher Masochismus ebenso wie männlicher Sadismus lediglich die Fortführung erlernten, gesellschaftlich akzeptierten, Verhaltens darstelle – Dienen, Unterwürfigkeit, Entsprechung männlicher Wünsche, Befriedigung männlicher Sexualität auf der einen, Dominanz, Durchsetzungskraft, pure Triebbefriedigung ohne Rücksichtnahme auf die Lust der Partnerin – auf der anderen Seite, so widerspricht dem das wissenschaftliche Zahlenmaterial.

Auf der anderen Seite wäre dann also männlicher sexueller Masochismus die Verweigerung der dem Mann in der Gesellschaft zugeschriebenen Rolle – wenigstens in der Privatheit der eigenen vier Wände, ebenso wie weiblicher sexueller Sadismus in erster Linie Ausdruck der Verweigerung der gesellschaftlich zuerkannten Rolle wäre, wiederum wenigstens im Privaten.

Im einen Fall ein konsequentes Zu-Ende-Denken geschlechtlicher Rollenbilder, im anderen Fall deren Pervertierung. Von *Perversion* wird der Literatur jedoch in beiden Fällen häufig gesprochen.

Was, wenn man diese Theorien umkehrt und die Weiterführung gesellschaftspolitisch vorgegebener Geschlechterrollen in der Sexualität als subversive *Umgehung* gerade dieser oktroyierten Geschlechterrollen betrachtet? Wenn die masochistische

Lebensweise selbst gewählt ist, so erschließt sich hier eine neue Freiheit – theoretisch innerhalb des gesellschaftlich akzeptierten Rahmens. Somit wäre Sado-Masochismus in seinen Spielarten als radikalisierte und sexualisierte Widerspiegelung gesellschaftlicher Verhältnisse zu sehen, was wiederum die tiefe Abscheu und Angst, mit der dem Thema oft begegnet wird, und dessen die Tabuisierung erklärt. Wir hätten es demzufolge mit verdrängten gesellschaftspolitischen Anteilen im Bereich der Geschlechterrollen zu tun, die sich im Privaten der staatlichen Kontrolle entziehen.

Wenn wir also davon ausgehen, dass sado-masochistische Neigungen gesellschaftspolitisch Relevantem einen Spiegel vorhalten, so führt uns das weiter zu der Frage, wie diese Gesellschaftspolitik aussieht. Michael Gratzke verweist auf John Noyes' Arbeiten *The Importance of the Historical Perspective in the Works of Sacher-Masoch* und *The Mastery of Submission*, wenn er schreibt:

Er [John Noyes, Anm.] geht davon aus, daß Sacher-Masochs Werk nur im Kontext des liberalen Emanzipationsprojektes des 19. Jahrhunderts zu verstehen ist. Es geht danach um die Verschränkung von Widersprüchen in der Konstitution des „liberalen Subjekts“ – des weißen, bürgerlichen Mannes – mit diesem Projekt der Emanzipation. Der sexuelle Aspekt bei Sacher-Masoch (die Faszination der Hingabe an die Gewalt einer herrische Frau) ist die bekanntere Seite der Medaille, auf deren anderer Seite der historische Aspekt zu entdecken ist: die krasse soziale Ungerechtigkeit und Gewalt im Osteuropa des 19. Jahrhunderts. Das Paradox des Masochisten ist danach, daß er die soziale Gewalt in eine private Pathologie und eine private Lust kanalisiert, die in sich eben diese Gewalt fortführe. Sacher-Masoch projiziert die soziale Gewalt auf die Beziehungen zwischen Mann und Frau.⁷⁵

Zwar ist hier spezifisch von Leopold von Sacher-Masochs Arbeiten die Rede, doch lässt sich der Gedankengang beliebig fortführen. In Umkehrung von Ingeborg Bachmanns Aussage *Der Faschismus ist das erste in der Beziehung zwischen einem Mann und einer Frau*.⁷⁶ ließe sich also darüber nachdenken, wie politische und gesellschaftliche Gegebenheiten ihre *Fortführung* in den Geschlechterbeziehungen finden.

Das 19. Jahrhundert war eine Zeit großer gesellschaftlicher Umbrüche. Die Arbeiterschaft begann sich zu organisieren, die ersten Frauenemanzipationsbestrebungen meldeten sich zu Wort. Dass diese, oft widersprüchlichen, Bestrebungen einerseits Eingang in das Privatleben der Menschen und andererseits in das Werk vieler KünstlerInnen fanden, ist nicht weiter

⁷⁵ Michael Gratzke: *Liebesschmerz und Textlust. Figuren der Liebe und des Masochismus in der Literatur*, Verlag Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg, 2000, S.31

⁷⁶ zitiert nach: <http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/ingeborg-bachmann/>

verwunderlich. Doch stellt sich die Frage, warum gerade der Sado-Masochismus auf so breite Ablehnung stieß und stößt. Die Verfasserin ist der Ansicht, dass dies teilweise mit dem Ausleben und damit Sichtbarmachen von Gewalt zu erklären ist. Eine Gesellschaft leidet an Gewalt und versucht, diese zu verdrängen – mittels Gesetzen, mit Repressalien, die bis hin zu physischer Gewalt und im Extremfall Hinrichtung reichen. Wenn nun also sado-masochistische Praktik diese Gewalt und Spannungsverhältnisse einerseits aufzeigt und andererseits jedoch lustvoll kanalisiert, damit also an ein weiteres gesellschaftliches Tabu – Sexualität – rührt, so ist die große Ablehnung, sogar Angst, die sie nach sich zieht, ziehen muss, erklärbar. Der/die Sado-Masochistin zeigt auf, wie alltäglich Gewalt ist und dass sie alle Lebensbereiche durchdringt.

Die einzelnen Mitglieder einer Gesellschaft sind beständig Gewalt exekutiver wie jurisdikativer Natur ausgesetzt. Wenn nun in sado-masochistischen Beziehungen Gewalt freiwillig praktiziert wird, so entzieht sie sich den gesellschaftlichen Repressalien, die Gewalt des Individuums für gewöhnlich nach sich zieht. Somit wäre auch eine Neidkomponente vorstellbar, da die Gesellschaft freiwilliger sado-masochistischer Praxis nichts entgegenzusetzen hat. Praktizierende Sado-MasochistInnen zeigen also einerseits die alltägliche Gewalt auf, der wir alle ausgesetzt sind, ohne jedoch andererseits dafür belangt werden zu können. Dies würde das große Unbehagen erklären, das das Thema Sado-Masochismus nach wie vor auslöst und ausgelöst hat, zumal in Zeiten großer sozialer Spannungen.

John K. Noyes geht noch einen Schritt weiter, wenn er schreibt:

Wo Gewalt nicht als eine Opfergabe durchlitten wird, sondern als Vergnügen, hat die Zivilisation ihre Wahrheit und ihre ästhetische Erfüllung gefunden. Und zur selben Zeit hat sie ihre Unmöglichkeit entdeckt. Wenn, am Höhepunkt der Zivilisation, der zivilisierte Mensch seine eigene libidonöse Zuwendung zur passiven Gewalt entdeckt, hat er die Aporie in den progressiven Philosophien der Geschichte entdeckt. Was der männliche Masochismus entdeckt, ist die Unmöglichkeit der Zivilisation.⁷⁷

⁷⁷ John K. Noyes: *Vernunft, Leidenschaft und der Liberalismus des neunzehnten Jahrhunderts in Sacher-Masochs Venus im Pelz*, in: Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier (Hrg.): *Leopold von Sacher-Masoch*, Literaturverlag Droschl, Graz – Wien, 2002, S. 161

3. Dolorosa:

3. 1. Zur grundsätzlichen Verwandtschaft von religiöser und sexueller Ekstase:

Wie Richard von Krafft-Ebing schreibt, weisen die religiöse und die sexuell motivierte Ekstase gewisse Gemeinsamkeiten auf:

Die Liebe ist in beiden Gebieten, dem religiösen und dem sexuellen, eine mystische und transzendente, d. h. es tritt bei der Geschlechtsliebe das eigentliche Ziel des Triebes, die Propagation der Gattung, nicht ins Bewusstsein, und die Stärke des Impulses ist mächtiger, als irgend eine ins Bewusstsein gelangende Befriedigung rechtfertigen könnte. Auf religiösem Gebiete aber ist das erstrebte Gut und das geliebte Wesen seiner Natur nach so beschaffen, dass es nicht in die empirische Erkenntnis eingehen kann. Beide seelische [*sic!*] Vorgänge lassen deshalb der Phantasie den weitesten Spielraum.

[...]

Aus der Uebereinstimmung beider Bewusstseinsstände bezüglich der Größe ihres Gegenstandes folgt, dass sie beide oft zu unwiderstehlicher Macht anwachsen und alle Gegenmotive vor sich niederwerfen. Aus ihrer Aehnlichkeit bezüglich der Unfassbarkeit ihres eigentlichen Gegenstandes folgt, dass sie beide leicht in eine vage Schwärmerei übergehen, in welcher die Lebhaftigkeit des Gefühls die Deutlichkeit und Konstanz der Vorstellungen bei weitem überwiegt. In dieser Schwärmerei spielt in beiden Fällen neben der Erwartung eines unfassbaren Glückes das Bedürfnis schrankenloser Unterwerfung eine Rolle.⁷⁸

Auch das sadistische Gegenstück lässt sich religiös motivieren. Dazu Richard von Krafft-Ebing:

Beide seelische [*sic!*] Erregungen können aber auch in den Trieb zur (aktiv geübten oder passiv erduldeten) Grausamkeit umschlagen.

Innerhalb des religiösen Lebens kommt es dazu durch das Opfer. [...]

Besteht das Opfer [...] in einer Selbstpeinigung, so dient es bei religiös sehr erregbaren Naturen nicht nur als Symbol der Unterwerfung und als ein Aequivalent im Tausch gegenwärtiger Unlust gegen künftige Lust, sondern alles, was als von der unendlich geliebten Gottheit kommend gedacht wird [...], wird direkt als Lust empfunden. Die religiöse Schwärmerei führt dann zur Ekstase, zu einem Zustand, in dem das Bewusstsein derart von psychischen Lustgefühlen präokkupiert ist, dass die Vorstellung der erduldeten Misshandlung nur ohne ihre Schmerzqualität apperzipiert wird.⁷⁹

Albert Eulenburg schlägt in seinem einleitenden Kapitel zu *Sadismus und Masochismus* in dieselbe Kerbe, wenn er schreibt:

Dass Wollust im erduldeten nicht minder wie im zugefügten Schmerz denkbar und wirksam ist, lehrt ja ohnehin fast auf jeder Seite die Märtyrergeschichte

⁷⁸ Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, S. 9

⁷⁹ ebd., S. 9f.

aller Religionen und Kulte – die mit Selbstpeinigung und freiwilliger Selbstverstümmelung einhergehende Ausartung des antiken Heidentums, des Kybeledienstes und anderer vorderasiatischer Kulte [...] und die Einzelgeschichte ungezählter religiöser Fanatiker. Aus dem freiwillig gewählten Leiden erwuchs ihnen höchste Wonne, die Verzückung des Schmerzes löste sich in Ohnmacht; der Tod selbst, die letzte bleibende Ohnmacht, wandelte sich nicht selten zur Verwirklichung äusserst wollustvoller Ekstase.⁸⁰

Es sei festgehalten: Die Verquickung von religiöser und sexueller Ekstase ist ein altbekanntes Phänomen, das Dolorosa in *Confirmo te chrysmate* aufgreift, indem sie religiöse und sexuelle Riten in ihren Schilderungen mischt beziehungsweise gleichstellt.

3. 2. Die wichtigsten Motivstränge in *Confirmo te chrysmate* und *Da sang die Fraue Troubadour* – ein Überblick:

In *Confirmo te chrysmate* bedient sich Dolorosa ausführlich der Verbindung religiöser und sexueller Motive. Der erste Teil der Gedichtsammlung, betitelt mit *Aus der Marienkapelle*, umfasst sechs Gedichte (*Confirmo te chrysmate*, *Virgo dolorosa*, *Regina martyrium*, *Elevatio*, *Confiteor* und *Vade mecum*), in denen Religion und erotisches Liebespiel in Verbindung mit lustvollen Schmerzen gleichermaßen abgehandelt werden. Das betrifft vor allem die Christussymbolik (*Confirmo te chrysmate*, *Mein Erlöser*, *Regina martyrium*) sowie die Darstellung der Muttergottes (*Virgo dolorosa*, in *Regina martyrium* verbunden mit dem Christusmotiv). Auch das Motiv der Messe bzw. Weihe kommt in *Confirmo te chrysmate* mehrmals vor. In den meisten Fällen ist das lyrische Ich der unterwürfige Teil, jedoch gibt es auch ein Gedicht (*Mein Erlöser*), das männlichen Masochismus behandelt.

Erotisch gefärbte Gedichte, die an Frauen adressiert sind, finden sich in beiden Gedichtsammlungen (zum Beispiel *Marie* in *Confirmo te chrysmate* und *Er, Käthe und ich* in *Da sang die Fraue Troubadour*).

Ebenfalls in beiden enthalten sind reine Liebesgedichte ohne allzu sexuelle Färbung, wobei hier teilweise eine Überlappung mit der sado-masochistischen Motivik festzustellen ist, sowie Liebeskummergedichtzyklen (fünf Gedichte in *Confirmo te chrysmate*, vierzehn in *Da sang die Fraue Troubadour*). Ein ebenfalls immer wiederkehrendes Motiv in beiden Sammlungen ist die Todessehnsucht.

⁸⁰ Dr. A. Eulenburg: *Sadismus und Masochismus*, S. 3

Gleiches gilt für Reflexionen Dolorosas zu ihrer Rolle, ihrem Selbstverständnis als Dichterin.

Viele Gedichte Dolorosas enthalten Naturbilder, immer wieder in Form eines Gartens, und Motive der Dekadenz. Da dies überlappend mit anderen Motivkreisen geschieht, wird die Verfasserin keine eigenen Unterkapitel zu den Themen *Naturbilder* sowie *Dekadenz* verfassen, sondern Fall für Fall gesondert auf die Thematik eingehen. Typische Motive der Dekadenz, die die Gedichte durchziehen, sind etwa Schilderungen von Blumen, vor allem Rosen und Lilien (was eine Anspielung auf E. M. Lilien sein könnte), besonders in den Farben Rot und Weiß, das Motiv des Treibhauses, Rot auch etwa in Form von Blut oder als Lippenfarbe, Weiß als Schnee oder Gesichtsblässe, die Farbe Gold, die so typisch ist für die Darstellungen des Jugendstils, Abwärtsbewegungen, Hinsinken, Welken bis hin zu Krankheit (immer wieder: *kranke Liebe*) und Tod, Dunkelheit/Nacht, die als beruhigend empfunden (etwa in *Tot*) oder aber sehr negativ mit Einsamkeit konnotiert sein kann, der Kontrast von Frühling und Herbst, Naturbilder, die mit Kälte assoziiert werden. Häufig sind auch Begriffe, die mit Feuer zu tun haben, etwa immer wieder *Glut* und *glühend* oder *brennend*. Dolorosa spielt in ihren Gedichten auch sehr oft mit dem Kontrast von Licht und Schatten, ein immer wiederkehrendes Bild.

Ebenfalls nicht gesondert behandelt, jedoch an dieser Stelle besprochen wird der Männertypus, dem Dolorosa ihre Gedichte widmet: Bis auf ein Beispiel (*Regina martyr*, in dem *braune Flechten* erwähnt werden, wie es typisch ist für Christusdarstellungen) ist nur die Rede von blonden (goldblonden⁸¹, rotblonden⁸², silberblonden⁸³), blauäugigen Männern, ob es sich nun Edelfried oder Hermann, Viktor, Leopold oder andere, größtenteils Namenlose handelt. Die Namenswahl ist dementsprechend germanisch geprägt, wobei Edelfried, der Vielgeliebte, dem dreiundzwanzig Gedichte in *Da sang die Fraue Troubadour* gewidmet sind, zusätzlich das Edle und den Frieden im Namen trägt, während Hermann an Varus, den Kämpfer, gemahnt. Viktor ist selbsterklärend.

Da sang die Fraue Troubadour lässt sich fast als durchgängige Narration lesen, erzählt es doch von der Liebesgeschichte zwischen Fräulein Troubadour und Herrn Edelfried, deren Ende, dem darauf folgenden Liebeskummer, dem Auftauchen

⁸¹ Dolorosa: *Morphium*, in: *Confirmo te chrysmate*, S. 27

⁸² Dolorosa: *Liebesmatt*, in: *Da sang die Fraue Troubadour*, S. 12

⁸³ Dolorosa: *Liebliches Abenteuer in zwei Briefen*, in: *Da sang die Fraue Troubadour*, S. 53

eines neuen Mannes und schließt schließlich mit ihrem Selbstverständnis einer Dichterin, die in ihrem Leben angekommen ist und etwas zu erzählen haben will.

Das auffallendste Merkmal dieses Gedichtbandes in inhaltlicher Hinsicht zeigt sich in seiner Kontrastierung mit *Confirmo te chrysmate* unter anderem im Aufbau. Wo Dolorosas erster Gedichtband in punkto sexueller Motivik von Anfang an aus dem Vollen schöpft, nähert sich *Da sang die Fraue Troubadour* der Darstellung expliziter Sexualität langsamer an. Das noch näher zu besprechende *Vorspiel* hat auch eine stark emanzipatorische Komponente, die *Lieder an Herrn Edelfried* singen zu Beginn in erster Linie von erfüllter Liebe, nicht vordergründig von (lustvollen) Schmerzen. Inhaltlich im Vordergrund stehen hier weitaus mehr Gefühle als körperliche Begierden. Jedoch auch nur die ersten drei Gedichte – *Lied von Genesung*, *Jardin des délices*, *Siesta* – lang durchgängig. *Er, Käthe und ich* berichtet bereits vom Liebespiel zu dritt, wobei nicht ganz klar ist, wer die zweite Frau ist, es könnte sich durchaus auch um die Schwester Herrn Edelfrieds handeln, *Liebesmatt* bringt uns in der Lektüre zurück zur SM-Thematik und beschreibt die tiefe Entspannung des lyrischen Ichs nach einem Koitus, der seine Spuren hinterlassen hat: Es ist die Rede von Lippen, aus denen *perlt und quillt das Blut./Sie zittern so und glühn von deinen Küssen,/Da deine Zähne mir in Liebeswut/Mit scharfem Biß die Lippen blutig rissen.*⁸⁴

Que fais-tu de ma vie wiederum ist ein reines Liebesgedicht, das vom Staunen darüber erzählt, was es bedeutet (kurzfristig, wie sich im weiteren Verlauf von *Da sang die Fraue Troubadour* enthüllt), erfüllt zu lieben. Es sind sehr zärtliche Zeilen, etwa: *Ich schloß dein Leben fest und traut/An meines an, in meines ein./Mein Herz ist liebevoll und dein,/Ich hab dir drin ein Heim gebaut. [...] Ich war so einsam und so arm;/Nun ruht mein Haupt an deiner Brust/In tiefster Lust und sanft und warm./Nie hab ich soviel Glück gewußt.* Und dann die Angst vor dem Verlust dieses neuen Gefühls: *Die Liebe hat mein Herz verbrannt;/Ach, hütetest du und hältst du sie?-/Mein Leben liegt in deiner Hand;/Que fais-tu de ma vie?*⁸⁵

Confirmo te chrysmate ist in vier Teile (*Aus der Marienkapelle* – sechs Gedichte, *Nächte* – zehn Gedichte, *Narzissen* – zehn Gedichte, „*Schaare Zion*“. *In den Thoren Zions* – vierzehn Gedichte) unterteilt, *Da sang die Fraue Troubadour* in drei (*Die Lieder an Herrn Edelfried* – dreiundzwanzig Gedichte, *Jardin des délices* – dreizehn Gedichte, *In sanftern Tönen* – sieben Gedichte).

⁸⁴ Dolorosa: *Liebesmatt*, in: *Da sang die Fraue Troubadour*, S. 12

⁸⁵ Dolorosa: *Que fais-tu de ma vie*, in: *Da sang die Fraue Troubadour*, S. 13f.

In *Da sang die Fraue Troubadour* lässt sich die Beschreibung des (tragischen) Verlaufs einer Liebesbeziehung verfolgen.

In *Fröhliches Lied* schließlich kulminiert dieser in den Zeilen *Dann kamen schwere Stunden; mein Herz brach fast entzwei,/Doch ihres Schwertes Schärfe, die machte mich frei.*⁸⁶

Im Gegensatz zu *Confirmo te chrysmate*, das vierzehn Gedichte mit zionistischer Motivik enthält, beschränkt sich Dolorosa in dieser Hinsicht in *Da sang die Fraue Troubadour* auf zwei Gedichte (*Sabbat-Abend* und *Scha'are Zijon*, mit dem sie den Titel des vierten Teils von *Confirmo te chrysmate* wieder aufgreift). Den zionistischen Motivkreis wird die Verfasserin aus Platzgründen nur streifen.

3. 3. Der christlich-sado-masochistische Motivkreis in *Confirmo te chrysmate*:

Nicht alle Gedichte der Zyklen *Aus der Marienkapelle* und *Nächte* sind explizit sado-masochistischen Inhalts, doch erotisch aufgeladen. Aus diesem Grund werden sie unter einem gemeinsamen Titel abgehandelt.

Der erste Teil des Gedichtbandes ist betitelt mit *Aus der Marienkapelle*. Das erste Gedicht ist das titelgebende *Confirmo te chrysmate*:

Mit Chrysam hab' ich dich gesalbt
Zum höchsten Glück, zur tiefsten Qual;
Du bist gezeichnet und geweiht
Mit meiner Liebe Kreuzesmal.
Auf deiner Stirne strahlt und brennt
Das Kreuz wie Morgensonnenschein –
Mit Chrysam hab ich dich geweiht;
Ein Hohepriester wirst du sein.

Ein neues Evangelium
Wird sieghaft durch den Tempel klingen;
Die Orgel wird ein neues Lied,
Das Hohelied der Liebe, singen!
Das braust mit junger Allgewalt
Durch marmorlichte Säulenhallen ...
Es wird der schwüle Weihrauchduft
Wie Hochzeitsschleier uns umwallen!

Mit starker, reiner Priesterhand
Bringst du die neue Messe dar.
Mein jungfräulicher Mädchenleib
Ist selbst dein Opfer und Altar.
Ich will das erste Opfer sein

⁸⁶ Dolorosa: *Fröhliches Lied*, in: *Da sang die Fraue Troubadour*, S. 93

Dem neuen Gott, dem gnadenreichen! –
Du bist gesalbt und bist geweiht
Mit meiner Liebe Kreuzeszeichen.⁸⁷

Wir sehen hier das christliche Vokabular – Chrysam, Kreuzesmal, Kreuz, Evangelium, Weihrauch, Priester, Altar – sich verbinden mit einer sado-masochistischen Szenerie, Dolorosa setzt die christliche Symbolik in einen sexuellen Kontext.

Einerseits wird die Ehrerbietung vor dem im Gedicht angesprochenen Mann deutlich, der als *Hohepriester* bezeichnet wird, andererseits ist es das lyrische Ich, das ihn erst zu diesem weiht. Zwar ist der Adressat *gesalbt und [...] geweiht mit meiner Liebe Kreuzesmal*, jedoch ist es das lyrische Ich, das seinen, selbstverständlich jungfräulichen, Leib als *Opfer* (ein Begriff, der eher mit heidnischen Ritualen assoziiert wird) *und Altar* darbringt. Somit wird hier das Zusammenspiel beider Partner deutlich, das erst den folgenden (religiös konnotierten) Rausch möglich macht, wenn das *Hohelied der Liebe* durch den Tempel klingt und der Hohepriester *mit starker, reiner Priesterhand* die Messe darbringt.

Dolorosa bedient sich hier zunächst einer Christusanspielung, indem sie das Kreuzzeichen einbringt, spricht jedoch dann von einem *Tempel*, der sich als religiöser Ort universeller gestaltet. Es könnte sich um einen jüdischen ebenso wie einen heidnischen Tempel handeln, indes stellt die letzte Strophe klar, dass hier eine Loslösung von althergebrachten Religionen stattfindet, wenn von einem *neuen Gott* die Rede ist. Man kann also auch schlicht von einem Tempel des Sado-Masochismus, des sexuellen Rausches ausgehen.

Der Begriff *Hohelied* findet sich in *Nächte*, dem zweiten Teil von *Confirmo te chrysmate*, erneut: Bei *Das Hohelied* handelt es sich jedoch explizit um das *Hohelied der roten Grausamkeit, / Das Hohelied der Schmerzen und der Qualen*⁸⁸, das dem lyrischen Ich mit der Peitsche auf die Haut geschrieben wird (dazu später).

Ebenso wie die Christussymbolik finden sich in *Confirmo te chrysmate* häufig Anspielungen auf die Muttergottes, etwa, wenn in *Virgo dolorosa*; an dem als am hervorstechendsten zu bemerken ist, dass es dreimal die Erzählperspektive wechselt,

⁸⁷ Dolorosa: *Confirmo te chrysmate*, in: *Confirmo te ...* S. 3f.

⁸⁸ Dolorosa: *Das Hohelied*, in: *Confirmo te ...*, S. 35

die Adressatin in der Schlussstrophe mit einem *halbverblaßten Muttergottesbild*⁸⁹ verglichen wird.

Ein halbverblaßtes Muttergottesbild
Sah schmerzhaft durch die Dämm' rung auf uns nieder,
Und dennoch schlug ihr Herz so heiß und wild,
Und sehnsuchtzitternd bebten ihre Glieder.

Ein dunkles Rot, wie Purpurrosen, blühte
Auf ihrem kindlich süßen Angesicht;
In großen, jungfräulichen Augen glühte
Ein Durst – nach Wissen –, wie ein flimmernd Licht.

Sie lag in meinen Armen, so zart und jung,
Und plötzlich machte sie sich jauchzend frei,
Und durch die südenschwüle Dämmerung
Flog jäh ein Schrei – – – – –
– – – – – Die Nacht ist längst vorbei.

Die großen Augen, die nun alles wissen,
Sie lernten nun die Qual der Sehnsucht kennen;
Die Lippen müssen rot und aufgerissen
In ihrem ungelöschten Durst verbrennen.

Du bist so sterbensmüde und verwacht
Von einem unheilbaren Schmerz erfüllt;
Mein armes Kind! Du bist seit jener Nacht
Ein halbverblaßtes Muttergottesbild.⁹⁰

Hier findet sich wieder das Motiv der Jungfräulichkeit. Abermals hat es das lyrische Ich mit einem/r NovizIn der Liebe zu tun: *Ein Durst – nach Wissen – wie ein flimmernd Licht*. Wie so häufig in Dolorosas Gedichten ist ein Rot-Weiß-Kontrast vorhanden: Zunächst ist in der zweiten Strophe die Rede von einer Rötung des Gesichts als Vergleich mit Rosen: *Ein dunkles Rot, wie Purpurrosen, blühte/ Auf ihrem kindlich süßen Angesicht*. In der vierten Strophe sind es *rot[e] und aufgerissen[e] Lippen*, die geschildert werden, während in der letzten Strophe plötzlich die Farbe Weiß in Form von *Gesichtsblässe* ins Spiel kommt: *Du bist seit jener Nacht/ Ein halbverblaßtes Muttergottesbild*. Auch das Wort *Licht* kommt vor, diesmal als Vergleich mit dem erotischen Wissensdurst in den Augen der Adressatin.

In *Regina martyrum* nimmt Dolorosa Bezug auf das in der christlichen Malerei so häufige Bild des toten Jesus im Schoße seiner Mutter. Häufig ist Maria in dieser

⁸⁹ Dolorosa: *Virgo dolorosa*, in: *Confirmo te ...*, S. 6

⁹⁰ ebd., S. 5f.

Darstellung weiß gekleidet, was auch auf das lyrische Ich in *Regina martyrium* zutrifft:

Es hat in deiner Brust geschäumt
Zu heiß die rote Lebensflut;
Es ist dein junges Herz verbrannt
An seiner Sehnsucht großer Glut.

Sie haben dich in sünd'gen Nächten
Gequält, gemartert und verhöhnt
Und deine weichen, braunen Flechten
Mit einem Dornenkranz gekrönt.

In schweren Tropfen fließt dein Blut
Dir purpurn über Stirn und Wangen;
Dein Licht, dein Licht ist ausgelöscht
Und tot dein junges Glücksverlangen.

Ich will dich, du gequältes Kind,
Nun fest in meinen Armen halten;
All deine Wunden deck' ich zu
Mit meines Mantels weißen Falten.

Im Schmuck der blut'gen Dornenkrone
Bist du erlöst von deinen Sünden;
Nun will ich still in deine Locken
Den Kranz von frischen Myrten winden.

In allem Leid, in aller Schuld
Ist meine Seele dein geblieben;
All deine Sünden deck ich zu
Mit meinem grossen, reinen Lieben.⁹¹

Eines ist auffallend: Es ist die Rede von den Sünden des Gepeinigten, die er gebüßt habe, nicht von den Sünden der Welt, wie sie Jesus auf sich genommen haben soll (*Im Schmuck der blut'gen Dornenkrone/Bist du erlöst von deinen Sünden*), es ist im Gegenteil die Liebe des lyrischen Ichs, die den Beschriebenen von seinen Qualen erlöst: *All deine Sünden deck ich zu/ Mit meinem grossen, reinen Lieben*. Hier ist eine eher mütterliche Komponente am Werk. Und: Es ist das einzige Mal, dass (den typischen Jesusdarstellungen entsprechend) die Haare des beschriebenen Mannes braun sind. In allen anderen Gedichten ist, wenn Äußerlichkeiten angesprochen werden, von blondem Haar die Rede. Um diese Haare windet das lyrische Ich einen *Kranz von frischen Myrten* – ein Keuschheits- und Friedens-, aber auch Fruchtbarkeitssymbol, das den *Dornenkranz* ersetzt.

Interessant ist, dass Dolorosa einen Gepeinigten, Gemarterten beschreibt und dennoch schreibt, *in aller Schuld* sei ihre Seele sein geblieben, als wäre es der Gequälte, der

⁹¹ Dolorosa: *Regina martyrium*, in: *Confirmo te ...*, S. 7f.

für sein Gequältwerden selbst die Verantwortung trage. Hier offenbart sich ein sehr interessanter Blick auf die Dynamik des Sado-Masochismus, wenn wir davon ausgehen, dass auch in dieses sehr religiös gezeichnete Bild ein sado-masochistisches Element eingeflossen ist, ohne dass eine sexuelle Komponente hervorgekehrt würde. Auch der Rot-Weiß-Kontrast findet sich in der dritten Strophe, wo *Blut* und *Licht* nebeneinander gestellt werden.

Auch in *Elevatio* ist das sexuelle Element beinahe ausgeklammert und diesmal das Messenartige, Rituelle betont, wenn es heißt:

– Und ringsum ward es still. – Verklungen war
Des siegesfrohen Sanktus letzter Ton;
Ich aber kniete vor dem Hochaltar
Und harrete gläubig der Elevation.

Ein lilienschlanker Priester stand
An dem Altare, schön und marmorbleich;
Um seine Glieder floß das Messgewand
Von Goldbrokat in Falten schwer und weich.

Er stand blaß wie der Tod und weltentrückt
In einer lichten Sonnenstrahlenflut
Und hob das Sakrament und rief verzückt:
«Nehmt alle hin: Dies ist mein Fleisch und Blut!»

– – Und ich sank, überstrahlt von seinem Licht
Vor Liebe brennend an die Erde hin;
Und ich verhüllte zitternd mein Gesicht
Und betete ihn an auf meinen Knie'n⁹²

Von explizit Sexuellem ist hier nicht direkt die Rede, wohl aber von Unterwerfung des lyrischen Ichs. Umso stärker betont ist das sakrale Element in der beschriebenen Szene, es sind Vokabeln enthalten wie *Elevation*, *Altar*, *Messgewand*, *Sakrament* etc. Abermals präsentiert sich hier der Liebesakt als sakrales Ereignis, als Glaubensfeier. Die Unterwerfungsgeste des Niederknien ist gegeben, das lyrische Ich betet die Priestergestalt – nicht Gott – an. Mark E. Gelber sieht die vielen Liliendarstellungen in *Confirmo te chrismate* als Reverenzen an E. M. Lilien⁹³ (der auch das Titelbild entworfen hat), somit erhält die Tatsache, dass der Priester *lilienschlank* ist, eine völlig neue Bedeutung. Der oft erwähnte Weiß-Rot-Kontrast ist in der dritten Strophe enthalten, wenn der Priester als *blaß wie der Tod* charakterisiert wird und

⁹² Dolorosa: *Elevatio*, in: *Confirmo te...*, S. 9f.

⁹³ Quelle: Mark E. Gelber: *Eroticism and Cultural Zionism ...*, S. 238

abschließend die christliche Formel spricht: *Nehmt alle hin: Dies ist mein Fleisch und Blut!*

Confiteor schließlich schildert eine Szene im Beichtstuhl.

In müder Dämmerung träumte die Kapelle;
Der Weihrauchduft durchdrang den Raum schwül;
Das ewige Licht gab ungewisse Helle;
In tiefem Schatten lag das Beichtgestühl.

Der Pfarrer sprach den Segen feierlich
Und neigte zu dem Gitterwerk sein Ohr;
Und vor ihm in dem Beichtstuhl kniete ich
Und flüsterte erregt: «Confiteor ...

Du, höre an, was dir mein Mund bekennt:
Daß mich die wilde Lust nach dir durchglüht
Und daß mein Leib wie eine Fackel brennt
Und daß mein Leib dir weiß entgegenblüht;

Und daß aus mir die Sehnsucht schluchzt und schreit,
Dir meine junge Schönheit zu gewähren;
Daß mich verlangt, dir alle Seligkeit
In einer langen Liebesnacht zu lehren!

Daß ich nach dir verschmachte und vergehe,
Nach deiner keuschen, priesterlichen Jugend,
Und daß ich alle deine Qualen sehe,
Die Höllenqualen deiner Priestertugend!››

– Er saß betäubt, und wie vom Blitz getroffen,
Doch seine Sehnsucht tat sich auf, so weit – – –
Und seine Augen standen schreckhaft offen
Und starrten in die graue Dunkelheit.

Dann färbten sich die blassen Wangen jäh;
Der junge Priester war zum Mann erwacht
Und stammelte: «Mein Kind, absolvo te ...»
Und dann: «So sei mein Weib ... in dieser Nacht ...»⁹⁴

Bemerkenswert ist die Verbindung von religiösen Formeln und sexuellem Begehren. Das Gedicht mit der klassischen Beichtformel *confiteor*, gefolgt von einem Geständnis wilder sexueller Fantasien, die den Beichtvater zum Gegenstand haben, und endet mit *absolvo te*, gefolgt von der expliziten Aufforderung des Priesters an die Beichtende, die Nacht mit ihm zu verbringen. Der Beichtstuhl ist eine fast klaustrophobisch kleine Umgebung, ein Ort, an dem Geheimnisse geflüstert werden, ein Ort, an dem die Sünde gesühnt, nicht jedoch zu ihr aufgefordert werden soll. Indem Dolorosa den Beichtstuhl als Ort, mangels eines besseren Ausdrucks:

⁹⁴ Dolorosa: *Confiteor*, in: *Confirmando te ...*, S. 11f.

perviert, ihn also in sein Gegenteil verkehrt, wird das gesamte religiöse Drumherum in Frage gestellt, der Akt der Beichte als solcher bis hin zur Figur des Priesters, der zum Liebhaber wird, der mit seiner künftigen Geliebten den Beischlaf vereinbart. Man kann sich den Skandal, den dieses Gedicht in der damaligen Zeit bei manchen LeserInnen ausgelöst haben muss, lebhaft ausmalen.

Indes ist hier die Priestergestalt jene des Novizen, der in die körperliche Liebe erst eingeführt werden muss, während etwa der bereits zitierte Hohepriester den Körper des lyrischen Ichs erfahren als Altar nutzte. Hier ist wenig christliche *Symbolik* in Verwendung dadurch, dass der Beichtstuhl als solcher benannt und auch zunächst in seiner Funktion (durch die Formel *Confiteor*) „bespielt“ wird. Durch das Kippen der Szene wird der Beichtstuhl in seiner Eigenschaft als enger Raum, auf dem zwei Menschen recht nah beieinander sind, entlarvt, ein enger Raum, dessen intimes Setting sich voll entfaltet, wenn auch in Verkehrung seiner gewohnten Funktion – vom Ort der Strafe für Sünde hin zum Ort der Sünde selbst. Die religiöse Umgebung kontrastiert mit dem Geschehen. Das Weiß wird mit dem religiösen Anteil konnotiert, wenn des Priesters *blasse Wangen* sich *jäh färb[t]en*, ist der Schritt ins Rot der Leidenschaft und Sünde getan.

In der Nacht vereint Liebesgedicht, Sado-Masochismus und Naturbild.

In der Nacht:

In der Nacht, wenn der gelbe Vollmond scheint,
Verlöschen wir still alle Lichter;
Und du schlägst mich und liebst mich, mein blonder Freund
Mein Fürst! – und wir werden Dichter⁹⁵

Einmal mehr wird der blonde Mann als der aktive, überlegene Part geschildert, dem das lyrische Ich sich unterwirft, diesmal in dezidiert sado-masochistischem Kontext. Durch die Anrede *Mein Fürst!* ist einmal mehr eine Rangordnung etabliert, wie schon zuvor im Verhältnis der (Hohe-)Priestergestalten zum lyrischen Ich. Der Liebesakt bekommt etwas Poetisches, wie der Satz *wir werden Dichter* anzeigt. Er wird zwar auch als gewaltvoll geschildert, doch durch den Zusatz *und liebst mich, mein blonder Freund* wird die Gewalt entkräftet und das Freiwillige des Aktes betont. Der Kontrast von Licht und Dunkelheit wird ebenfalls eingeführt: Erst im Schutz der Dunkelheit,

⁹⁵ Dolorosa: *In der Nacht*, in: *Confirmando te ...*, S. 17

nachdem *alle Lichter* gelöscht sind, entfaltet sich das sado-masochistische Liebesspiel.

Abermals ist ein Fürst der Adressat in *Le Jardin des supplices*, versehen mit dem Zusatz *Dem Fürsten v. V ...*

Unsre Gärten sind dunkel und sehnsuchtsvoll,
Wenn die roten Lichter des Tages verglühten
Und trunkene Nachtfalter liebestoll
Saugen an offenen, dunklen Blüten.

Unsre Gärten sind wie ein Liebestraum,
Wie ein schöner, bräutlicher Traum der Natur;
Aber wir achten der Rosen kaum,
Mein Fürst! denn wir lieben die Schmerzen nur.

Der kantige, sonnendurchglühte Sand
Des Weges zerreißt unsre nackten Sohlen;
In unseren Herzen frißt der Brand
Der grausamen Wollust wie glimmende Kohlen.

Ich legte mein schwarzes Gewand von mir
Und löste mit bebenden Fingern mein Haar;
Nackt und zitternd lag ich vor dir
Und bot meinen jungen Leib dir dar.

Du entfachtest die schlummernden Brände
In mir zur ekstatischen Inbrunst der Liebe;
Laß mich küssen, mein Fürst, deine grausamen Hände
Für das jubelnde Glück deiner Peitschenhiebe!

Laß mich die schmalen Füße küssen,
Die meinen Nacken zu Boden zwangen;
Laß mich die harten Stricke küssen,
Die mich quälten wie feurige Schlangen!

Laß mich, mein Fürst, deine Peitsche küssen;
Die mir die Lust der Schmerzen sang;
Laß mich den Sand der Erde küssen,
Der mein Blut mit durstiger Sehnsucht trank!

Unsre schlummernden Gärten träumten den Traum;
Den zärtlichen Frhlingstraum der Natur;
Aber wir sahen die Rosen kaum,
Mein Fürst! denn wir liebten die Schmerzen nur.

Wie eine Sklavin lag ich vor dir
Und bot meinen Leib den Martern dar,
Und die tiefste Wollust ward dir und mir
Im Garten der Qualen offenbar.⁹⁶

⁹⁶ Dolorosa: *Le jardin des supplices*, in: *Confirmo te ...*, S. 18ff.

Dolorosa bezieht sich hier auf den Roman *Le jardin des supplices* von Octave Mirbeau aus dem Jahre 1899⁹⁷, über den Albert Eulenburg schreibt:

Viel tiefer [als zum Beispiel bei Sacher-Masoch, Anm. d. Aut.] erfasst wird der Typus einer echten „Sadistin“ neuerdings von dem bedeutenden französischen Novellisten Octave Mirbeau in seinem als Lektüre freilich fast unerträglichen „Jardin des supplices“ Seine Sadistin repräsentiert den Typus der sexuellen perversen Hysterischen – allerdings auch zugleich die Beherrscherin des schwachen, verliebten und darum ihr gegenüber willenlosen Mannes.⁹⁸

Le jardin des supplices, der Garten der Qualen also. Die Natur und der geschilderte sado-masochistische Liebesakt gehen eine Symbiose ein. Das hervorstechendste Merkmal dieses Gedichts ist die Hitze: Es ist die Rede von Lichtern, die *verglühten, sonnedurchglühtem Sand, Brand, glimmenden Kohlen, schlummernden Bränden und feurigen Schlangen*. Dadurch ist auch die Farbe Rot sehr dominant.

Sexuelle Symbolik und Naturdarstellung verbinden sich, zum Beispiel in der Beschreibung der Nachtfalter, die *liebestoll [...] an offenen, dunklen Blüten* saugen. Indes ignorieren das lyrische Ich und sein Partner die schwüle Natur ringsherum weitgehend, bis auf den Aspekt, der ihnen Schmerzen zu bereiten in der Lage ist: den Sandboden. Die Rosen werden kaum beachtet, doch der *kantige, sonnedurchglühte Sand/ Des Weges zerreißt unsre nackten Sohlen* und dieser äußere Schmerz verbindet sich mit dem *Brand*, der in *unseren Herzen frißt*. Der Rest des Gedichts befasst sich mit der Darstellung der Einzelheiten des sado-masochistischen Liebesakts: Es ist die Rede von *Peitschenhiebe[n]* und *Stricke[n]*. Mann und Peitsche, Mann und Schmerz werden eins: Das lyrische Ich will zunächst die Hände küssen, die die (sehr phallische) Peitsche schwingen, dann die Füße, die ihren *Nacken zu Boden zwingen*, schließlich die Werkzeuge des Schmerzes: die Stricke, die sie *quälten wie feurige Schlangen*, und hernach die Peitsche selbst. Der letzte Kuss bezieht sich auf den bereits erwähnten, Schmerzen erregenden Sand, der ihr *Blut mit durstiger Sehnsucht trank*.

Wir haben es also mit einem Naturbild zu tun, das sich einerseits mit dem geschilderten sexuellen Akt verbindet, andererseits jedoch mit diesem kontrastiert: *Liebestraum, bräutlicher* (damit ist die Farbe Weiß eingeführt) *Traum, zärtliche[r] Frühlingstraum der Natur* – jedoch werden die blühenden Rosen nicht beachtet und nur dasjenige Elemente der Umgebung genutzt, das in der Lage ist, sich mit den

⁹⁷ Quelle: http://fr.wikipedia.org/wiki/Octave_Mirbeau

⁹⁸ Dr. A. Eulenburg: *Sadismus und Masochismus*, S. 86

Schmerzen direkt zu verbinden. Betont ist abermals die Freiwilligkeit, mit der das lyrische Ich sich diesen Schmerzen aussetzt, es bietet seinen *Leib den Martern dar*. Das Ergebnis ist *tiefste Wollust*.

Nemesis:

Sie haben mir mit nassem Leinen
Die fieberheiße Stirn gekühlt,
Ich aber hab' mit bittrem Weinen
Dem Wahnsinn nah mein Bett zerwühlt;
Vor meinen Augen springen Funken,
So toll und sündhaft wie mein Blut;
Ich bin verdorrt am eignen Feuer,
Verbrannt an meiner eignen Glut!
– Ich weiß es noch: – Die Sonne schwebte
Rotgolden auf dem Wüstensand,
Da fand ich einen blonden Fremden,
Verschmachtet fast im Sonnenbrand
Du blondes Haupt! Ich kenn' dich wieder
An diesem Blick, so irr und krank,
An diesem Zucken deiner Glieder,
So lilienweiß und lilienschlank
– Ich weiß es noch. – Er sah mich an
Und ich verstand sein mattes Winken:
Ich eilte hin zum Wüstenquell
Und gab dem Durstigen zu trinken ...
Da packte mich die Grausamkeit,
Die tolle Freude am Versagen;
Da hab ich ihm mit wilder Lust
Den Becher aus der Hand geschlagen!
– Ich weiß es auch: – ich muß nun sterben
Um jenes schmerzensblasse Bild,
Das mich bei Tag und Nacht begleitet,
Das alle Sinne mir umhüllt;
Das mich vergiftet und zerbrochen,
Das mich dem Tode hat geweiht,
In meiner Sünden Morgenschöne,
In meiner Jugend Herrlichkeit!
Ich muß verschmachten und verderben
Und keine Rettung ist für mich;
Um dich muß ich verglühn und sterben,
Muß sterben, – denn ich liebe dich –⁹⁹

Diesmal ist es das lyrische Ich, das sich sadistisch betätigt.

Auf einer tieferen Ebene lässt sich das Gedicht anders lesen: Das lyrische Ich lernte einen Mann kennen, entzog sich ihm bald wieder – und musste später feststellen, dass es sich zu früh getrennt hatte. Oder aber man liest das Gedicht als reine Fantasie. Im ersten Teil ist das Rot sehr dominant – *Funken, Blut, Feuer, Glut, rotgolden*, im Mittelteil wird mit *lilienweiß, lilienschlank* und *schmerzensblass* das Weiß eingeführt,

⁹⁹ Dolorosa: *Nemesis*, in: *Confirmo te...*, S. 21f.

um zum Schluss wieder mit *verglühn* kontrastiert zu werden. Nemesis ist nicht nur die Göttin des gerechten Zorns, sondern auch explizit zuständig für die Bestrafung „herzlos Liebender“. Der Titel erklärt sich aus dem weiteren Geschehen im Gedicht. Hier wird die Lust an der Grausamkeit geschildert, mit umgekehrten Vorzeichen.

Kranke Liebe:

Die aber die Liebe krank gemacht,
Kaum einer kennt ihr heimliches Leid;
Denn sie sagen nur der schweigenden Nacht
Ihres Herzens Bitterkeit

Eine junge, stolze Gebieterin
Mit Königslächeln und Herrschersinn,
In reiner Hoheit, in Glanz und Gepränge,
So kennt mich die Welt, so sieht mich die Menge.
Vor meinem fürstlichen Wagen gehen
Mädchen und Knaben, jung und schön;
Knaben mit schmetternden Siegsposaunen
In widerwillig bewunderndem Staunen,
In bekränzten, wehenden Haaren
Mädchen mit klingenden Siegsfanfaren.
Und die Jüngste und Schönste schmiegt sich dann
An meinen Körper und lächelt mich an,
Derweil ihre knospenden, lieblich schmalen
Glieder erscheuern in Liebesqualen

Ich aber vergaß mein Glück und mich
Und Himmel und Erde um dich, um dich,
Und habe verzweifelnd manche Nacht
Zu deinen Füßen durchweint, durchwacht.
Meine Haare fielen durchnässt von Thränen
Mir ins Gesicht in wirren Strähnen.
Mein Stolz versank und meine Kraft
Im reißenden Strom der Leidenschaft.
Die Sehnsucht peitschte meinen Leib,
– Du aber warst müde und liebtest kein Weib.
Da weinte ich heftig und bitterlich:
„Liebe mich, du, oder schlage mich!
Laß mich in brennenden Qualen vergessen,
Daß ich nie die Liebe gekannt und besessen!
Laß mich die Lust der kranken Liebe
Trinken im Rausch deiner Geißelhiebe!“
Meine Lippen brannten auf seinen Knien;
Meine schwüle Sehnsucht ergriff auch ihn,
– Bis sein Trotz einem traurigen Lächeln wich:
„Du krankes Kind! – komm, und küsse mich!“¹⁰⁰

Die Nacht präsentiert sich hier als Ort der verborgenen Gefühle.

Die Präsentation des lyrischen Ichs zerfällt in zwei Teile: ein Außen- und ein Innen-Ich, bewunderndes Hofiert-Werden auf der einen, liebeskranke Sehnsucht auf der anderen Seite. In Gestalt der *Jüngste[n] und Schönste[n]* ist ein weiteres

¹⁰⁰ Dolorosa: *Kranke Liebe*, in: *Confirmita te...*, S. 23ff.

erotisches Element angedeutet. Das lyrische Ich sieht sich von der Öffentlichkeit verehrt (inwiefern Dolorosa hier Wunschfantasien von ihrem Erfolg als Dichterin herauskehrt, sei dahingestellt), von dem Mann, den sie liebt, jedoch abgewiesen. *Liebe mich, du, oder schlage mich!* und bittet um den *Rausch deiner Geißelhiebe*. Es ist nicht ganz klar ersichtlich, ob ihr Liebhaber nur *müde* oder aber unwillig (*Trotz*) ist. Jedenfalls lässt er sich von der Hitze des lyrischen Ichs anstecken – *komm, und küsse mich!*

Morphium:

Meine Sünden sind wie roter Mohn
Und blühen um dich in wilder Pracht;
Meine durstigen Blicke umfassen dich schon
Und leuchten wie Kerzen durch die Nacht.

Du sollst verbrennen an meiner Glut,
An meinen Flammen, den sehnsuchtsheißen,
Wie ich verbrenne in hilfloser Wut
An Qualen, die mir das Herz zerreißen;

Sollst um dich tasten mit zuckender Hand
Und immer den blühenden Mohn nur fassen;
Von feuerroten Küssen verbrannt,
Ermattet die Hände sinken lassen!

Mit Morphium habe ich dich getränkt;
Deine süßen Lippen küßte ich wund;
Deine goldblonden Locken hab' ich versengt
Mit meinem sündhaft rotglühenden Mund

Meine Sünden sind wie roter Mohn,
Sie pressen dich an sich und schläfern dich ein.
Mein Mädchenleib ist dein Königsthron
Und dein Schlummer wird tief und traumlos sein¹⁰¹

Hier haben wir es mit der Farbe Rot in Überbetonung zu tun: dem *roten Mohn*, der *Glut*, den *feuerroten Küsse*, dem *rotglühenden Mund*. Die Beschreibungen bezeugen einen heftigen Koitus, der in ermatteten Schlaf übergeht. Abermals verbindet sich ein Naturbild mit sexuellen Aktivitäten, wenn es heißt *Meine Sünden sind wie roter Mohn/ Und blühen um dich in wilder Pracht*. Das Dekadente erhält zusätzlich durch den Gebrauch des Morphiums Aufwind: *Mit Morphium hab ich dich getränkt*. Das Kennzeichnende des Gedichts ist der Rausch: Der Koitus wird rauschhaft erlebt, es ist die Rede von von *feuerroten Küssen* wunden Lippen und von von einem *sündhaft rotglühenden Mund* versengtem Haar.

Treibhausblume:

¹⁰¹ Dolorosa: *Morphium*, in: *Confirmit te ...*, S. 26f.

Du, als mein Herz voll junger Sehnsucht war,
Da wand ich Trauerschleier um mein Haar;
Sah meine ersten Rosen jung verblühen
Und sah mit Tränen meinen Frühling sterben,
Bis mir ein fremdes, neues Glück erschien
Bei deinem sündenvollen Liebeswerben.

In einem weltenlegnen Heiligtume
Blüht unsrer Liebe kranke Treibhausblume.
Wie eine Orchidee, schön und schlank,
Ist sie im Treibhausboden aufgesprungen,
Den wir in Nächten schwül und liebesbang
Mit unserem Blut, mit Herzensblut begossen.

Vor unsrer Blume knien wir jeden Tag,
Mit neuer Lust bei jedem Herzensschlag;
Und unsre Sinne wurden seltsam wach,
Den Myrrhentrunk des Leidens zu genießen,
Und unser Schmerz ersetzt uns hundertfach
Die matten Freuden, die wir draußen lieben.

Vom innren Fieber, das uns ganz durchglüht,
Ist unser Blick so überwacht und müd,
Und unsre Augen sind so rot geweint
Und unsre Glieder martervoll zerschlagen
In heißen Stunden, da wir eng vereint
Im Bann antiker Leidenschaften lagen.

Du, als mein Herz voll junger Sehnsucht war,
Da wand ich schwarze Schleier um mein Haar;
Sah meine ersten Rosen jung verblühen
Und sah mit Tränen meinen Frühling sterben,
Bis mir des Lebens tiefstes Glück erschien
Bei deinem starken, wilden Liebeswerben.¹⁰²

Ähnlich einigen Gedichten in *Da sang die Fraue Troubadour* wird hier ein Szenario beschrieben, in dem das lyrische Ich seiner Trauer über eine unglückliche Liebesvergangenheit Ausdruck verleiht, verbunden mit dem Gefühl, nunmehr angekommen zu sein. Dieses Grundgefühl verbindet sich mit Beschreibungen sado-masochistischer Aktivitäten: *martervoll zerschlagen[en] Glieder[n]*, einem *Myrrhentrunk der Leidenschaft*. Myrrhe ist Bestandteil christlicher Überlieferung, man denke nur an die drei Weisen aus dem Morgenland. Gleichzeitig ist dem Gedicht ein Mollton eingeschrieben: Die beschriebene *Treibhausblume* ist krank, obwohl *mit Herzensblut begossen*. Das Treibhaus, die Künstlichkeit, ist abermals ein Dekadenzmotiv. Dieser Liebe wohnt etwas Künstliches inne, die Blume, die *wie eine Orchidee* beschrieben wird, als *schön und schlank*, ist wohl nicht überlebensfähig, die

¹⁰² Dolorosa: *Treibhausblume*, in: *Confirmo te ...*, S. 28f.

Leidenschaft zwar *antik*, die Blume jedoch nicht in der freien Natur als etwas Natürliches gewachsen. Man kann diskutieren, ob hier eine Selbstreflexion auf den Sado-Masochismus vorliegt, ob Dolorosa ihn als etwas Künstliches, Aufgesetztes charakterisiert.

Die Einführungssätze zeigen eine junge Frau, die früh unglückliche Erfahrungen in der Liebe gemacht hat, die *Trauerschleier um ihr Haar wand* und ihren *Frühling sterben sah*. Die Rosen kontrastieren mit der Orchidee der beschriebenen Liebesbeziehung, der schon erwähnte Mollgrundton des Gedichts kontrastiert mit den eingangs durchaus hoffnungsfroh formulierten Zeilen, um dann erneut einen versöhnlichen Ausklang zu finden.

In *Mein Erlöser* im zweiten Teil findet sich schließlich eine Darstellung männlichen Masochismus’:

Ich will deine Hände, die feinen, bleichen
Mit seidnen Stricken zusammenbinden,
Das Blondhaar aus deiner Stirne streichen
Und sie mit Kränzen von Dornen umwinden.

Ich will deine göttlich edlen Glieder
Mit Dornenzweigen grausam zerschlagen,
Dein Stöhnen klingt mir wie Krönungslieder,
Wie Liebesstammeln klingt mir dein Klagen!

O du! – wenn du leidest am Kreuzespfahl,
Mit blutendem Leib, zerrissen von Schmerzen,
Dann will ich den roten Wein deiner Qual
Trinken aus deinem zuckenden Herzen.

Denn ich liebe das angstvolle Stöhnen,
Denn ich liebe die fiebertollen,
Wilden, nervenfolternden Thränen,
Die aus heißen, flackernden Augen rollen;

Ich werde die Qualen, die dich verzehren,
Mit todestrunkenen Blicken schauen;
Die Leidenschaften, die mich zerstören,
Schreien nach Blut und Mord und Grauen!

In rasendem Mitleid, in Liebesglut,
So laß mich vor deinem Kreuze sterben.
Wie purpurner Wein soll dein heiliges Blut
Meine erbleichenden Lippen färben.

Und sind meine Sünden auch scharlachrot
Wie wilde Höllenrosen gewesen:
Du wirst mich durch deinen Kreuzestod

Ein völlig neuer Tonfall herrscht vor, verglichen mit den bislang zitierten Gedichten. Das lyrische Ich gefällt sich in der Rolle des dominanten, des sadistischen Parts. Gleichzeitig ist hier das Christusmotiv stärker denn je: Der Dornenkranz ist ebenso vorhanden wie das Kreuz und die Geißelung Jesu. Das lyrische Ich tobt die *Leidenschaften, die es zerstören*, an einem Mann aus. Dennoch gibt es einen Moment der Zärtlichkeit, wenn das lyrische Ich dem Mann das *Blondhaar aus der Stirn* streicht, ehe es ihm die Dornenkrone aufsetzt. Das lyrische Ich setzt die eignen Qualen mit denen des Gequälten gleich, wenn in der gleichen Strophe die *Qualen, die dich verzehren* und die *Leidenschaften, die mich zerstören* vorkommen. Erneut ist das Christusmotiv stark sexualisiert. Die Rot-Weiß-Thematik ist ebenfalls vorhanden.

Entweihung schließlich behandelt das Thema Sado-Masochismus ambivalenter und spricht aus, was in der Sekundärliteratur vielfach vermutet wird: dass es im sado-masochistischen Liebesspiel der submissive Part sei, der die eigentliche Kontrolle ausübt. Diese Überlegung leitet sich zwar in erster Linie von der Annahme eines Codewortes her, mit dem der/die Bottom jederzeit stopp sagen kann. Was Dolorosa in *Entweihung* anspricht, betrifft einen etwas subtileren Aspekt im Wechselspiel von Dominanz und Unterwerfung, der sich so wohl nicht nur auf sado-masochistische Beziehungen begrenzen lässt: die Manipulation/Stimulation des/der SexualpartnerIn bis hin zu einem Punkt, an dem sich dieseR vergisst.

Du, deine Hände waren bleich,
Wie lieblich zarte Frühlingsblüten;
Den schlanken weißen Lilien gleich
Die Mädchen still in Gärten hüten.

Und wußten nicht in scheuer Hast
Ein junges Mädchen zu entkleiden,
Und nicht, wie man ein Weib umfaßt
In einer Nacht voll süßer Leiden! –

Und dann, – die Rosen wollten blühn;
Die Nacht war ganz mit Duft durchtränkt –
Da lag ich vor dir auf den Knien
Und hatte tief das Haupt gesenkt;
Da hat auf deiner schmalen Hand
Mit ihrer blumenhaften Reinheit
Ein Kuß von meinem Mund gebrannt,

¹⁰³ Dolorosa: *Mein Erlöser*, in: *Confirmo te ...*, S. 30f.

Ein Kuß voll Sehnsucht und Gemeinheit. –

Mein Schmerz und meine Grausamkeit,
Mein ganzes Lieben lag darin,
Wie ich entehrt bin und entweicht
Und durch die Liebe elend bin

– Ich weiß, daß dir der eine Kuß
Dein Glück und deine Freiheit nahm;
Und daß dein Herz verwelken muß
Vor Sehnsucht und vor Liebesgram;

Bis du die Qual nicht mehr erträgst
Und grausam nach der Peitsche greifst
Und meinen weißen Leib zerschlägst
Und mich am Haar im Staube schleifst ...¹⁰⁴

Wieder verbinden sich Natur und Geschehen: Wieder sind es Lilien, mit denen die Hände, des Geliebten verglichen werden, und Rosen, deren Duft den Garten erfüllt und die zum Stimmungsbild beitragen.

Abermals ist hier der Mann der Novize, dessen Hände nicht *in scheuer Hast/Ein junges Mädchen zu entkleiden* wissen. Das lyrische Ich gibt sich unterwürfig, es hat *tief das Haupt gesenkt*, jedoch küsst es den Geliebten auf die Hand – ein Kuss *voll Sehnsucht und Gemeinheit*. In diesem Kuss liegt das ganze Wollen des lyrischen Ichs. Wie schon in *Mein Erlöser* werden hier die Qualen des submissiven und des dominanten Partners (wobei wie gesagt keine ganz klare Trennlinie gezogen werden kann) gleichgesetzt, die Schmerzen des lyrischen Ichs liegen in dem einen Handkuss, der dem Adressaten sein *Glück und [seine] Freiheit* nimmt – bis zu dem Moment, wo er *die Qual nicht mehr erträglich[...]/ Und grausam nach der Peitsche greif[...]*t etc.

Ganz anders der Tonfall in *Das Hohelied*:

So dunkel war die Nacht, und alles schlief.
Wir wachten nur bei mattem Kerzenschein;–
Und seine weißen Zähne grub er tief
In meine blassen Mädchenhände ein.

Ich war so ahnungsvoll und leidensbang,
So sehnsuchtsmüde, wie noch nie zuvor.
Das junge Blut in meinen Schläfen sang
So rot und brünstig, wie ein Tristanchor.
Das junge Blut in meinen Schläfen schrie,
Und meine Lippen brannten fieberhaft;
Und furchtsam lauscht' ich einer Melodie
Von kranker Lust und kranker Leidenschaft.

¹⁰⁴ Dolorosa: *Entweihung*, in: *Confirmo te chrysmate*, S. 33

Wir fühlten, daß die Sünde bei uns war.–
Vor Furcht betäubt, schloß ich die Augenlider;
Da griff er fest und schmerzhaft in mein Haar
Und zwang mich fest zu seinen Füßen nieder.

Und als ich mich in seinem Griffe wand
Und stöhnte unter seinen Peitschenhieben,
Da hat mich seine schöne, feste Hand
Mit einem grausam süßen Lied beschrieben;

Das schluchzt und singt in mir seit jener Zeit,
Das glüht aus meinen blutigen Wundenmalen,
Das Hohelied der roten Grausamkeit,
Das Hohelied der Schmerzen und der Qualen¹⁰⁵

Hier haben wir es mit einer klaren Rollenverteilung zu tun. Das lyrische Ich ist der submissive Part, der beschriebene Mann der dominante. Wieder spielen die Farben Rot und Weiß eine gewisse Rolle, diesmal unter anderem in Form von Blut und Blässe. Und wieder ist die Rede von *kranker Lust*, von *kranker Leidenschaft*. Das lyrische Ich bleibt diesmal passiv, es schließt die Augen – den Rest besorgt der Partner, der sie mit dem *Hohelied der roten Grausamkeit*, dem *Hohelied der Schmerzen und der Qualen* beschriftet. Wieder wird das lyrische Ich an den Haaren gerissen.

Die Narzissen blühen zeigt eine Rachefantasie:

Sie sollen in dein Schlafgemach
Narzissen und weiße Levkoyen
Und weiße Rosen ohne Zahl
Und Fliedertrauben streuen.

Die Orchideen sehn fremd dich an,
Es duften schwül die Narzissen;
Der weiße Flieder macht dich müd'
Mit seinen müden Küssen

Es lehnen sich an deinen Leib
Die weißen, üppigen Rosen;
Ein einziger Kuß ist all der Duft,
Ein Tasten und ein Kosen

Ich will dich von Begier durchtobt,
Todblaß und zitternd sehen!
Du sollst mit deinem trotzigen Mund
Dein Elend mir gestehen!

Du sollst dein stolzes, blondes Haupt
Vor mir zur Erde beugen;
Du sollst mir dein zerrißnes Herz,

¹⁰⁵ Dolorosa: *Das Hohelied*, in: *Confirmito te...*, S. 34f.

Deine wunde Seele zeigen!

Ich will dich mir zu Füßen sehn,
Verdurstet und verschmachtet;
Du sollst um meine Liebe flehn,
Die du dereinst verachtet!

Ein Flammenstrom jagt durch mein Blut
Und glüht in meinen Blicken
Und küßt dich und umklammert dich
Mit Inbrunst und Entzücken;

Meine Liebe umwallt dich wie ein Kleid
Mit fröhlich goldnem Schimmer;
Du schlanker, blonder Jüngling, – du –
Ich liebe dich noch immer!¹⁰⁶

Wieder einmal spielen Blumen eine große Rolle, diesmal Schnittblumen in einem Innenraum: Levkoyen, Rosen, Narzissen, Flieder, Orchideen. Die Farbe Weiß ist vorherrschend. Was als Blumenbild beginnt, ist ab der vierten Strophe die typische Fantasie einer Verlassenen: Der (blonde) Verlassende möge seinen Fehler einsehen und um Verzeihung betteln. Das lyrische Ich malt sich das Leiden des Anderen in grellen Farben aus und hat auch schon die Versöhnungsfantasie parat, wenn seine Liebe ihn umwallt *wie ein Kleid*.

Marie.

Ueber meinen Nächten
Träumt ein leiser, goldner Klang;
Scheues Flüstern in den Halmen,
Dunkles Rauschen fremder Palmen,
Halbverwehter Liebessang.

Ueber meinen Nächten
Glühn und leuchten große Sterne
Sonnenhaft aus tiefem Blau;
Deine Augen, schöne Frau,
Grüßen mich aus weiter Ferne ...

Ueber meinen Nächten
Weint ein unvergessenes Weh;
Daß ich deine Lilienreinheit,
Deiner Locken Glanz und Feinheit
Niemals wiederseh¹⁰⁷

Wieder handelt es sich um Locken, blaue Augen und *Lilienreinheit*, was die Äußerlichkeiten betrifft, auch wenn diesmal von einer Frau gesprochen wird. Dass

¹⁰⁶ Dolorosa: *Die Narzissen blühen.*, in: *Confirmo te...*, S. 44f.

¹⁰⁷ Dolorosa: *Marie.*, in: *Confirmo te...*, S. 58f.

diese Augen *aus weiter Ferne grüßen*, lässt darauf schließen, dass die gemeinsame Geschichte schon länger zurückliegt. (*Halbverwehter Liebessang*.) Das lyrische Ich befindet sich in einem Zustand der Melancholie und denkt an gemeinsame Zeiten zurück.

3. 4. Liebesgedichte:

3. 4. 1. Liebesgedichte in *Confirmo te chrysmate*:

Ich spielte:

Das träumende Land lag still und schlief,
Als mein Geigenbogen
Aus den klingenden, zitternden Saiten rief
Eine Flut von tönenden Wogen.
Silberne Strahlen glitten sacht
Um meine nackten Glieder,
Und meiner Locken seidne Pracht
Wallte entfesselt nieder.
Da ging die weinende Sehnsucht zur Ruh,
Die meine Brust zerwühlte;
Still lagst du im Grase und lauschtest, du,
Und ich spielte:

Meine Lippen brennen so rot, so rot
In sündiger Glut, die lange schlief,
Meine flammende Liebe ist stark wie der Tod,
Meine Sehnsucht ist wie der Ozean tief!
Meine Liebe ist wild, wie ein Strudel im Meer,
Der ergreift dich jäh und reißt dich hinab,
Meine Küsse fluten über dich her
Ach du! Ich halte dich fest wie das Grab!
Meines Mundes Küsse glühn rosenjung
Auf deinem traurig blassen Gesicht,
Bis zum Morgengrau'n, bis zur Dämmerung

Ich küß' dich gesund, bis der Tag anbricht!
-- -- Noch ein letzter Strich, ein wilder Akkord,
Eh' ich den Bogen senkte,
Dann schwebten die Klänge verhallend fort
Ins Land, das lichtdurchtränkte

Um uns beide floß zärtlich das Mondlicht hin;
Und ich bog mich nieder und küßte ihn

¹⁰⁸

Ich spielte beschreibt ein Geigenspiel des lyrischen Ichs, das hocherotisch aufgeladen ist. Das Geigenspiel vermischt sich mit der Nacktheit des lyrischen Ichs, die Töne streicheln ihren nackten Körper. Wollust ist ein Thema, das sich im Spiel ausdrückt.

¹⁰⁸ Dolorosa: *Ich spielte*, in: *Confirmo te...*, S. 41f.

Der Geigenbogen kann phallisch gesehen werden. Dem Geigenspiel ist das Versprechen auf das folgende Liebesspiel eingeschrieben: *Meine Lippen brennen so rot, so rot/ In sündiger Glut, die lange schlief [...] Meine Küsse fluten über dich her...* All das wird über das Spiel der Violine ausgedrückt, bis der Zeitpunkt kommt, da das lyrische Ich *den Bogen senkte [...] Und ich bog mich nieder und küßte ihn* Der Rest bleibt der Fantasie überlassen.

Sonne lässt sich als klassisches Liebesgedicht lesen, offenbart jedoch einen tragischen Hintergrund:

Sonne:

Seine Küsse,
Seine roten Küsse,
Brennen auf meiner bleichen Stirn,
Auf meinen blassen, zuckenden Lippen,
Auf meiner jungfräulichen Brust
Wie ein höllisches Feuermal.
Seine Locken,
Die losen, blonden, schimmernden Locken,
Umstrickten mein stolzes, krankes Herz
Mit tausend blonden, schimmernden Fäden,
Fein und golden, wie Sonnenstrahlen.
Meine scheue Seele wehrt sich und weint,
Aber das Netz, das goldene Netz
Von Strahlenfäden ist fest,
Und er küßt und küßt – und küßt
Seine roten, lechzenden Strahlenküsse
Brennen auf meiner jungfräulichen Brust
Wie ein höllisches Feuermal¹⁰⁹

Auch wenn von Liebe die Rede ist, ist das benutzte Bild ein recht gewalttätiges: Das lyrische Ich fühlt sich gefangen in einem Netz. Damit ähnelt die Ausgangssituation eher der eines Tiers in der Falle denn der einer klassisch Liebenden, sich Hingebenden. Die *scheue Seele wehrt sich und weint*, kann jedoch nicht aus, wider ihren Willen muss sie lieben. Auch das *höllische Feuermal* klingt nicht zärtlich-hingehend, sondern schmerzhaft, und diesmal nicht lustbetont schmerzhaft. Durch den Zusatz *höllisch* erhält es zusätzliche Brisanz. Dass Dolorosa einmal mehr den Terminus *jungfräulich* zur Anwendung bringt, lässt darauf schließen, dass der Partner erfahrener, womöglich auch älter ist als das lyrische Ich, in jedem Fall als ihm (auch auf der körperlichen Ebene?) überlegen erlebt wird.

¹⁰⁹ Dolorosa: *Sonne*, in: *Confirmo te...*, S. 43

3. 4. 2. *Die Lieder an Herrn Edelfried in Da sang die Fraue Troubadour:*

Die *Lieder an Herrn Edelfried* erzählen die vollständige Geschichte einer Liebesbeziehung mit tragischem Ausgang. Der Partner ist ein verheirateter Mann. Die *Lieder* beginnen mit tiefen Glücksgefühlen und erotischen Motiven, um unversehens in Liebeskummer zu kippen und schließlich in Aussöhnung mit dem Geschehenen zu enden.

Lied von Genesung

Da sang die Fraue Troubadour:
O Gott, mein Liebster ist so schön!
Er ist so stark wie die Natur,
So reich und fröhlich anzusehn, –
 Mein Liebster ist so schön!

Mein Freund ist wie der Morgen frisch!
Seine Augen funkeln blau wie Stahl,
Sein Mund lacht so verführerisch,
Seine Schenkel sind so stark und schmal,
 Mein Liebster ist so schön!

Da sarg' ich die perverse Qual
Vergangner Tage lächelnd ein
Und will bei ihm zum erstenmal
Ganz schlicht verliebt und glücklich sein –
 Mein Liebster ist so schön!¹¹⁰

Das *Lied von Genesung* besteht einerseits aus einer detaillierten Beschreibung der äußeren Erscheinung des Geliebten, der einmal mehr blaue Augen hat (und, wie sich im Laufe der *Lieder an Herrn Edelfried* herausstellen wird, auch blondes Haar) und der von schlanker, aber stattlicher Statur ist (*Er ist so stark wie die Natur, Seine Schenkel sind so stark und schmal*), andererseits bedeutet die letzte Strophe eine Absage an bisherige Erfahrungen. Ob sich die *perverse Qual* auf sado-masochistische Tendenzen oder aber Gefühlserleben bezieht, lässt sich nicht klar eruieren, deutlich ist jedoch, dass das lyrische Ich den Geliebten als Neuanfang versteht und alles, was vorher war, als abgeschlossen ansieht. Die Verliebtheit des lyrischen Ichs spricht aus jeder Zeile und gipfelt in *Mein Liebster ist so schön!* In diesem Gedicht geht es um Liebe und Heilung durch Liebe als eine offenbar neue Erfahrung für das lyrische Ich.

¹¹⁰ Dolorosa: *Lied von Genesung*, in: *Da sang die Fraue Troubadour*, S. 5

Jardin des Délices

Einst zog durch meine Träume ein Gesang,
Der fremd und wild und sterbenstraurig klang:
„Le Jardin des Supplices...“

Durch deiner Liebe strahlende Wundermacht
Singt meine Seele nun bei Tag und Nacht
Ein Lied vom Paradies,

Von edlen Pfaden und von goldnen Türen,
Die mich zu lichten Schönheitswundern führen
Im „Jardin des Délices...“¹¹¹

Kontrastierend mit dem bereits besprochenen *Jardin des supplices* aus *Confirmando te chrysmate* wird nun der *Jardin des délices* eingeführt. War *Jardin des supplices* ein Gedicht sado-masochistischen Inhalts, so ist *Jardin des délices* ein Liebesgedicht, eine Liebeserklärung an Herrn Edelfried und, ähnlich dem *Lied von Genesung*, spricht das lyrische Ich von Heilung durch die neue Liebeserfahrung. *Dank deiner Liebe strahlende Wundermacht...*

Verband sich in *Jardin des supplices* die Natur ringsherum mit den Schmerzen, denen das lyrische Ich durch Peitsche und Fesseln ausgesetzt war, so ist nun in *Jardin des délices* die Rede von *edlen Pfaden* und *goldnen Türen*, die zu *lichten Schönheitswundern führen*. Die Szenerie ist den Schmerzen entwachsen und verbindet sich mit der gefühlsmäßigen Erfüllung. Im Terminus *Paradies* kulminiert der vollkommene Kontrast.

Siesta

Sprich nicht, und halte mich nur fest
Im Arm und an dein Herz gepreßt.

Deine Augen ein blaues Meer von Licht
Im perlenweißen Angesicht.

Deine Lippen zwei rote, duftende Nelken,
Die purpurn blühen und niemals verwelken.

– Ich biege wollüstig mein Haupt zurück
Tränen funkeln vor meinem Blick;

Meine Lippen flammen in offenem Verlangen,
Deine tiefsten Küsse zu empfangen ...

¹¹¹ Dolorosa: *Jardin des Délices*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 6

Lächelnd vorüber fliegt die Zeit
An unsrer schauernden Seligkeit.¹¹²

Wieder verbinden sich Beschreibung des Geliebten und Liebeserklärung, diesmal mit erotischem Einschlag. Das Gedicht lässt sich mit *In der Nacht* in *Confirmando te chrysmate* vergleichen bzw. kontrastieren: Im einen handelt es sich um Nachtstimmung, die Lichter werden gelöscht, es herrscht Dunkelheit, und dann *schlägt und liebt* der Fürst das lyrische Ich, während es nun Tag ist und das Gedicht mit dem sehr zärtlichen Bild eines eng umarmten Paares beginnt. Wieder wird der Geliebte in einer offenen Liebeserklärung beschrieben – die Augen *ein blaues Meer von Licht/ Im perlenweißen Angesicht* (die Farbe Weiß...), die Lippen *zwei rote, duftende Nelken* (die Farbe Rot...) – und im weiteren Geschehen handelt es sich um tiefe Hingabe.

Er, Käthe und ich

„Bringe sie mir, Herr Edelfried!
Ich will sie sehen und kennen,
Und wenn sie dich liebt, Herr Edelfried,
Will ich sie Schwester nennen.

Ihre scheue, zagende Sehnsucht soll
Frei die Schwingen breiten;
Ich will sie neidlos und freudenvoll
Ins Land der Liebe geleiten ...“

Und als sie am Abend zu mir kam,
Erwachte die Sehnsucht wundersam,
Die bebend und wartend in Knospen steht,
Als wenn der April durch den Garten geht.
Rote Locken umkrausten dicht
Ihr blasses, neugieriges Kindergesicht,
Ihre Augen brannten, von Tränen heiß,
Ihr lüsternes Mündchen zitterte leis.

Aber sie lachte trotzig hell;
„Ich finde entzückend originell
Eine heimliche, zärtliche Nacht zu Drei –
Auch ist gar keine Gefahr dabei!“

... Und über ihr Lachen siegerhaft
Triumphierte der Schrei seiner Leidenschaft,
Wie der Sturm, der über die Erde fliegt
Und den Rotdorn bricht und die Tannen biegt.

¹¹² Dolorosa: *Siesta*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 7f.

Sein Blick war wie blauer Blitze Geleucht
Und sein Mund war rot und sein Mund war feucht, –
„... Und ist sie zu feige, so küsse mich du,
Dolorosa! – – – – –“

– Ich gäbe das Heil meiner Seele her
Um jener Stunde Wiederkehr.
Der heiligen Wollust Lebensduft
Lag toll und berauschend in der Luft.

Das Mädchen heulte vor Gier und Haß,
Ihre Lippen waren wie Schnee so blaß,
Sie hat uns zwei in den Tod verflucht
In der Höllenqual ihrer Eifersucht.

Und dann, – dann flehte sie auf den Knien:
„Ach nimm mich, nimm mich, nimm mich hin – –!“
– Herr Edelfried lächelte sonnenhell:
„Kätzchen – nein! das wäre nicht originell!“¹¹³

Es kommt nicht ganz klar heraus, in welchem Verhältnis Käthe und Herr Edelfried zueinander stehen. Hier wird eine Dreierkonstellation geschildert, die das sich dann auf das Liebesspiel zu zweit und eine Zuschauerin reduziert, die über ihre Rolle nicht eben erfreut ist. Der Satzsatz könnte implizieren, dass sich tatsächlich um Herrn Edelfrieds Schwester handelt und er diese Grenze nicht überschreiten möchte, obwohl sie bettelt und fleht.

Liebesmatt

Zu sagen aber weiß ich nichts und nichts,
Da diese Stunde nichts als Schönheit trägt.
Ich träume nur, von süßem Schmerz bewegt,
Im Glanze deines schönen Angesichts.

Aus meinen Lippen perlt und quillt das Blut.
Sie zittern so und glühn von deinen Küssen,
Da deine Zähne mir in Liebeswut
Mit scharfem Biß die Lippen blutig rissen. – –

– Zwei Sterne unter rötlichblonden Brauen,
Sonst seh ich nichts. Erfüllt ist all mein Sehnen.
Mein Blut rauscht strömend auf in Lust und Grauen.
Es zuckt mein Schoß. – Ich kämpfe mit den Tränen ...¹¹⁴

Liebesmatt beschreibt die tiefe Entspannung nach einem heftigen Koitus, der das lyrische Ich mit blutigen Lippen und *zuckendem Schoß* zurücklässt. Gleichzeitig ist hier ein großes Gefühl der Liebe angesprochen: *Zwei Sterne unter rötlichblonden*

¹¹³ Dolorosa: *Er, Käthe und ich*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 9ff.

¹¹⁴ Dolorosa: *Liebesmatt*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 12

Brauen/ Sonst seh ich nichts. Erfüllt ist all mein Sehnen. Hier ging es um mehr als nur um Sex – das lyrische Ich sieht nichts als die Augen des Geliebten unter den – natürlich – blonden Brauen. Eine heftige Gefühlsaufwallung wird beschrieben: Das lyrische Ich ist sprachlos und den Tränen nahe. Es verbinden sich tiefe Lust und tiefes Gefühl.

Que fais-tu de ma vie?

Nun sieh, das hat mich doch gefreut,
Daß du so in mein Leben kamst
Und viel verworrenes, junges Leid
Von meiner armen Seele nahmst.
Es klang ein stolzer Lustakkord
Durch meine Lebensmelodie,
Die traurige, mit deinem Wort:
„Que fais-tu de ma vie?“

Ich schloß dein Leben fest und traut
An meines an, in meines ein.
Mein Herz ist liebevoll und dein;
Ich hab dir drin ein Heim gebaut.
Zu tausend Wonnen lud dich dort
Ein Märchenbett voll Poesie
Als süße Antwort auf dein Wort:
„Que fais-tu de ma vie?“

Ich war so einsam und so arm ;
Nun ruht mein Haupt an deiner Brust
In tiefster Lust und sanft und warm.
Nie hab ich soviel Glück gewußt.
Die Liebe hat mein Herz verbrannt;
Ach, hütetest du und hältst du sie? –
Mein Leben liegt in deiner Hand;
Que fais-tu de ma vie? – –¹¹⁵

Wieder wird impliziert, dass der Geliebte eine Art Retterrolle einnimmt und vergangene Schmerzen lindert. Diese Liebesbeziehung hat das lyrische Ich und seine Lebensumstände verändert: *Es klang ein stolzer Lustakkord/ Durch meine Lebensmelodie*, heißt es in der ersten Strophe. Beide fragen: *Que fais-tu de ma vie?* Die ersten beiden Male ist es Edelfried, der die Frage stellt, in der letzten Strophe das lyrische Ich. In der ersten Strophe wird das vergangene Leid angesprochen, das der Geliebte wieder gutmachen, die zweite Strophe ist eine einzige Liebeserklärung. In der dritten Strophe schließlich stellt sich das lyrische Ich mit Bangen die Frage, ob soviel

¹¹⁵ Dolorosa: *Que fais-tu de ma vie?*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 13f.

Gutes wahr sein könne. *Die Liebe hat mein Herz verbrannt; / Ach, hütetest du und hältst du sie?*

Ein Lied von den Rosen

Ich werde seine letzte Liebe sein.
Sein Herz ward einmal noch in Freuden wach,
Dann wird es still und schläft auf immer ein
In seiner Gattin sanftem Schlafgemach.
Und manchmal halb im Traume fühlt er noch
Den frühverwelkten Kranz der Lust im Haar,
Nur manchmal liegt er wach und träumt er doch,
Wie hold der Kranz in unserm Frühling war.

Ein Strauß voll roter Rosen war einst mein,
Ich brach sie ab und wand sie ihm zum Kranz.
Und jede Blüte trug so edlen Schein
Und tat sich auf für ihn in Duft und Glanz.

Die eine war der süßen Demut voll,
Die küßte seine Knie' in zartem Bangen,
Die andre warf sich wild und liebestoll
An seine Brust in brünstigem Verlangen,
Die dritte Rose hat in ihm entfacht
Die Wollust am Entblättern und Zerstören,
Die vierte hat ihn sieghaft angelacht,
Beglückt und stolz, ihm eigen zu gehören.
Die fünfte küßte ihn verliebt und lüstern
Beim Mittagslicht mit reifer Sinnlichkeit;
Die sechste gab sich ihm mit scheuem Flüstern
Voll süßer Scham in tiefster Dunkelheit ...

Ein Herz voll Liebesrosen war einst mein,
Wie es in keinem Garten schönre gibt,
Und jede blühte nur für dich allein,
Herr Edelfried, und hat nur dich geliebt ...¹¹⁶

Hier offenbart sich erstmals der Wermutstropfen in der Beziehung zu Herrn Edelfried: Er ist mit einer anderen Frau verheiratet. Die ersten Zeilen verweisen auf die tiefe Leidenschaft zwischen dem lyrischen Ich und Herrn Edelfried, kontrastiert mit *seiner Gattin sanftem Schlafgemach*. Der Kranz aus roten Rosen, der nunmehr bereits verwelkt ist, erzählt einerseits die Geschichte, andererseits den jetzigen Status der Beziehung. Dolorosa beschreibt anhand des Bildes der einzelnen Rosen eine große Verliebtheit in ihren Facetten. Der Schluss zeigt den tragischen Zustand des lyrischen Ichs, das nunmehr all seiner Rosen beraubt ist – und die Liebe ist am Ende. Die Zeilen *Die dritte Rose hat in ihm entfacht/ Die Wollust am Entblättern und Zerstören*

¹¹⁶ Dolorosa: *Ein Lied von den Rosen*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 15f.

könnte implizieren, dass es das lyrische Ich war, das Herrn Edelfried in die Freuden des Sado-Masochismus eingeführt hat.

Herr Edelfried und Fräulein Troubadour

Er aber lebt, was sie ihm singt.
Sie weiß, daß ihn das Wort bewegt
Und ihn befreit und ihn bezwingt,
Das ihre Liebesbotschaft trägt.
Sie schreibt an ihn in bangen Nächten,
Doch nicht: „Herrn E., Berlin W. 10“ –
Sie liebt es, Vers an Vers zu flechten
Und fühlt: Er wird es wohl verstehn. –

– Und wie sich seine Wimpern feuchten,
Stützt er die Stirne in die Hand; ...
Aus seinen Augen sprüht ein Leuchten,
In seinem Herzen wächst ein Brand,
Der Alltag sinkt zu seinen Füßen,
Da ihre Sehnsucht zu ihm spricht;
Mit blassen Lippen, schmerzlichsüßen,
So grüßt und küßt ihn ihr Gedicht. –

Sie schreibt und weint: „Herr Edelfried!
Da all mein Glück in Ewigkeit
Um deinetwillen von mir schied,
So geb’ es dir ein hold’ Geleit – – –!“
Aus ihren Worten schluchzt und klingt
Die Sehnsucht heiß und bitterlich –
Er aber lebt, was sie ihm singt
Und träumt: „Mein Kind, ich liebe dich ...“¹¹⁷

Die erste Zeile *Er aber lebt, was sie ihm singt.* lässt sich folgendermaßen interpretieren: Der Adressat lebt Liebe, wird geliebt, das lyrische Ich hingegen kann nur darüber schreiben. Sie schreibt ihrem Geliebten in Gedichtform, er lebt eine Liebesbeziehung. Die letzte Strophe zeigt das ganze Elend des lyrischen Ichs: *Da all mein Glück in Ewigkeit/ Um deinetwillen von mir schied,/ So geb’ es dir ein hold’ Geleit.* Er träumt nach wie vor von ihr, mehr an Beziehung findet jedoch nicht mehr statt.

Ein ander Bild

Tage und Nächte voll Weinen,
Stunde um Stunde flieht –

¹¹⁷ Dolorosa: *Herr Edelfried und Fräulein Troubadour*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 17f.

O, ich liebe wie Keinen
Herrn Edelfried.

Aber die flammende Jugendkraft
Läßt sich nicht fesseln reulos,
Aber die schluchzende Leidenschaft
Ist jung und geil und treulos.

Rosen zittern am Rosenstrauch;
Pflückt sie der Gärtner nicht,
Läßt sich die Rose dem Fremdling auch,
Der sie nimmt und bricht.¹¹⁸

Der Liebeskummer um Herrn Edelfried ist nunmehr voll ausgebrochen. Im letzten Vers wird eventuell angedeutet, dass sich das lyrische Ich in die Arme eines Anderen wirft, um über Herrn Edelfried eher hinwegzukommen.

Verliebt

Ich stand, den Liebesbrand im Blut,
Des Nachts vor seinem Haus, und sann.
Und nach des Tages starrer Glut
Brach jäh ein schwarzes Wetter an.

Das Wolkenzelt durchflammten wild
Die weißen, blaugezackten Blitze.
Kühl ward die Luft, nur ungestillt
Blieb meines Blutes rote Hitze.

Der Regen rauschte durchs Geäst
In kalten, schweren Fluten nieder –
Im bloßen Haupt und ganz durchnäßt
Stand ich und träumte Minnelieder ...¹¹⁹

Hier verbinden sich Natur- und Stimmungsbild. Nach einem heißen Sommertag entlädt sich jäh ein Gewitter, während das lyrische Ich vor dem Haus des Geliebten steht und hinüberschaut. Das Wetter kontrastiert einerseits durch die plötzliche Kühle mit ihrem aufgewühlten Innenleben, kann andererseits aber auch als Sinnbild für die vielen geweinten Tränen stehen.

¹¹⁸ Dolorosa: *Ein ander Bild*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 19

¹¹⁹ Dolorosa: *Verliebt*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 20

In alle Ewigkeit

Und wenn des Nachts im Mondenschein
Die Menschen still entschlafen,
So schläft mein Herze doch nicht ein
Und möchte zärtlich bei dir sein.

Mein bräutlichheiβes Sehnen denkt
An deines Lagers Pfühle,
Das Linnen, das dich kühl umfängt,
Die seidnen Decken, duftbesprengt,

Die straffe Pracht der Glieder dort
Gelöst vom tiefen Schlummer –
O, meine Sehnsucht reißt mich fort
Und schwört ein ernstes, stolzes Wort:

Dir leb' ich,
Dir sterb' ich,
Dein bin ich,
In alle Ewigkeit¹²⁰

Ein weiteres Liebesgedicht. Das lyrische Ich liegt nachts wach und denkt an den Geliebten in seinem Bett, wie er dort liegt. Und es schwört, ihm auf ewig anzugehören – schier zerrissen vor Sehnsucht. Wieder ist die Nacht ein Ort der Gefühle: Während Andere *still entschlafen/ So schläft mein Herze doch nicht ein/ Und möchte zärtlich bei dir sein.*

Five o'clock: Eine moderne Ballade

I.
Frau Edelfried sprach lächelnd: Da kommt mir in den Sinn,
Unter meinen Gästen weilt eine Dichterin!
Fräulein Dolorosa, Sie bringen doch, nicht wahr
Recht wie ein Minnesänger ein Liebeslied uns dar.
Wie gern wir Ihnen lauschen, Sie fühlens sicherlich:
Meine lieben Gäste, zumeist mein Mann und ich!“
Ihre Blicke tauchten freundlich in seiner Augen Blau –
Ich biß mir hart die Lippen: „Mit Freude, gnäd'ge Frau ...“
Ich trat zurück ans Fenster; ich stand ganz allein.
Durch die hohen Scheiben flammte der rote Abendschein.
Mein Kleid von weißer Seide ward purpurn im Abendlicht –
Ich schloß die schmerzenden Augen und sah die andern nicht.

II.
Da sprach die Dame Troubadour:
„Ich mein', das waren Worte nur,
Was ich bisher gesungen.
Heut weiß ich ein lebend'ges Lied,

¹²⁰ Dolorosa: *In alle Ewigkeit*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 21f.

In dem mein Herzblut kreist und glüht,
Heut sing ich von Herrn Edelfried
Und unsrer großen Liebe.

...

War Herbst, da schlug sie uns in Bann.
Wir kämpften stolz dagegen an
Drei Monde lag mit Schmerzen.
Und dann: die Nacht vergeß ich nie;
Das Eis im Froste klang und schrie,
Da brach ich schluchzend in die Knie
Und trank den Kelch der Liebe. – –

Mein Herz glüht wie die Sonne heiß –
Herr Edelfried ist blond und weiß
Wie lichte Nordlandgötter.
Ach Gott, und ihm zur Rechten steht,
So still und schön, wie ein Gebet,
So rein, wie Sankt Elisabeth,
Seine süße, edle Fraue.

Nun weint mein Herz, nun weint mein Lied:
Von Herzen liebt Herr Edelfried
Die Dame, seine Fraue –
Und doch: seit manchem Jahr geschah
Ihm keine Lust, wie jene da,
Als er in meinen Augen sah
Meine tiefe, sündige Liebe.

Und Er und Ich, und Ich und Er –
Meine Lippen küssen Keinen mehr,
Die seine Liebe tranken.
Und gings um Leben oder Tod,
Ich lachte allem, was mir droht,
Ich ging' um ihn in Schmach und Not,
Ich tanzte hin zum Sterben!“

III.

Meine letzten Worte klangen wie Jauchzen durch den Saal,
Da brach mir jäh die Stimme und schwieg mit einemmal.
Finster auf den Estrich sah Herr Edelfried.
Kein Zucken seines Mundes des Herzens Qual verriet.
Keiner sollte ahnen, daß zu aller Frist
Bei ihm nur meiner Sehnsucht Heim und Freistatt ist.
Die Sonne war gesunken, zur Neige ging der Tag.
Ich und er, wir hörten des Schicksals Flügelschlag.
Vernahm des Weibes Seele das bange Rauschen nicht? – –
Da hob bewegt die Dame ihr sanftes Angesicht –
So ahnungslose Reinheit hab ich nie gesehn –
Und sprach mit leiser Stimme: „Wie kann ich Sie verstehn! –
An den in dieser Stunde ihr Herz voll Wonne denkt,
Wie gleicht er ganz dem Manne, dem ich mein Herz geschenkt!
So blond und licht ist Meiner, wie der in Ihrem Lied;
Und auch der liebe Meine heißt Herr Edelfried...“¹²¹

¹²¹ Dolorosa: *Five o' clock. Eine moderne Ballade*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 23f.

Das Grundsetting entspricht wohl noch am ehesten dem, was der Volksmund gemeinhin Masochismus heißen würde: Das lyrische Ich geht nach der Trennung zu einer Veranstaltung, auf der es auf Herrn Edelfried und Gemahlin treffen muss und trägt auch noch ein Gedicht über Herrn Edelfried vor, dessen Frau ohne Argwohn bleibt. Es stellt sich die Frage, ob hier nicht eine Fantasie geschildert wird.

Fensterpromenade

Ich warte immer. Jeden Tag.
Von fern klingt mir eine Sehnsucht her,
Die hör' ich aus jedem Stundenschlag ...
Den ich liebe, der kommt nimmermehr.

Die dunklen Wasser im Kanal
Ziehn vorüber mit schluchzendem Rauschen.
Mir klingt es wie Weinen der Sehnsuchtsqual;
Oder wie zitterndes Küssetauschen.

Die schlummernden Häuser eingeschmiegt
In Finsternisse dicht und grau.
Ich weiß dort einen, der schlaflos liegt.
In seinem Arm schläft eine Frau. –

Mein Schritt so tödlich schwer und matt
Vor Haß und vor verhaltner Wut.
Liebe, die keine Grenzen hat,
Haß und Liebe schreien nach Blut. –

Und ich falte im Krampf die Hände
Und fluche auf meiner einsamen Wacht:
„Herr Gott – mach mit ihr ein Ende!“ – –

Ich warte immer. Jede Nacht¹²²

Wieder führt der Liebeskummer zu wüsten Fantasien, in diesem Fall den Tod der Frau Herrn Edelfrieds betreffend. Das lyrische Ich leidet immens unter der Trennung und hat bereits das Stadium erreicht, in dem Kummer und Wut einander abwechseln (*Haß und Liebe schreien nach Blut*, übrigens wieder eine interessante SM-Reverenz). Das lyrische Ich wartet noch auf die Rückkehr eines Geliebten, der nicht mehr kommt. Diesmal ist es jedoch der Geliebte, der schlaflos daliegt, wie auch das lyrische Ich, als wären sie beide durch die Nacht, die Dunkelheit, das Heimliche weiterhin verbunden.

¹²² Dolorosa: *Fensterpromenade*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 28f.

Der Kranz

....

Ich habe mich bei dir eingeschlichen
In der blauen, heimlichen Nacht
Und habe dir einen wonniglichen
Kranz von weißen Liedern gebracht.

Ich legte ihn leise auf dein Kissen
Und drückte ihn küssend sanft ans Herz,
Wie du einst geküßt den Kranz von Narzissen,
Den ich getragen – damals im März.

Als zum Tanze lockten die Geigen,
Lachende Masken und Lichterglanz,
Stahlen wir zwei uns fort vom Reigen,
Nahmst du vom Haar mir den festlichen Kranz.

Liebe mit Liebe selig allein,
Als ich dir küssend zu Füßen sank –
Kelch der Liebe und goldner Wein
Giebt einen starken, edlen Trank.

Rauschte dein Blut nicht, lustdurchglüht,
Herrlich auf in jener Stunde?
Sang nicht dein Kelch ein Jubellied,
Als er Hochzeit hielt mit meinem Munde?

Branntest du nicht vor Liebesschmerz
Bei meinen glühenden Tränen und Küssen?
Drücktest du nicht auch lächelnd ans Herz
Den matten Kranz von blassen Narzissen? – –

Ich habe mich bei dir eingeschlichen
In der blauen, heimlichen Nacht
Und habe dir einen wonniglichen
Kranz von weißen Liedern gebracht.

Und nun duften und leuchten die Lieder,
Wie Blumen und Kerzen am Hochaltar,
Pressen sich lüstern an deine Glieder,
Loben und küssen dein blondes Haar,

Loben die Knie, reizend schmal,
Die ich vor allem schön gefunden,
Singen tausend und tausendmal
Von roten, holdseligen Liebesstunden

Ich habe mich leise eingeschlichen
In dein Haus, in dein Heim, in dein Herz bei Nacht
Und habe dir einen wonniglichen
Kranz von lebenden Blumen gebracht¹²³

Hier wird das Kranzmotiv aus dem *Lied von den Rosen* wieder aufgenommen.
Diesmal handelt es sich nicht um Rosen, sondern um Gedichte und Narzissen. Das

¹²³ Dolorosa: *Der Kranz*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 30ff.

lyrische Ich schildert eine typische Liebeskummerfantasie: die, sich bei dem Geliebten ins Haus einzuschleichen und etwas zu hinterlassen. Hier kommt das Kranzmotiv ins Spiel, in Gestalt eines Kranzes aus *weißen Liedern*, der an den Kranz aus weißen Narzissen gemahnt, den das lyrische Ich *im März* getragen hat. Das lyrische Ich geht in die Vergangenheit zurück und präsentiert Erinnerungen an gemeinsame Erlebnisse, an *rote, holdselige Liebestunden*. Einmal mehr sind die Farben Rot und Weiß vorherrschend, vor allem Rot in unterschiedlichsten Ausführungen..

Die Lieder/Gedichte, die das lyrische Ich dem Geliebten aufs Kopfkissen legt, werden schließlich mit *Blumen und Kerzen am Hochaltar* verglichen. Damit ist dem Gedicht einmal mehr eine religiöse Komponente eingeschrieben. Die letzte Strophe enthüllt das Kernstück der Fantasie: in die Träume des Geliebten eingebunden zu sein. Im Lichte der vorhergegangenen Gedichte lässt sich diese Fantasie auch als Trotzreaktion lesen: Wenigstens vergessen können soll Herr Edelfried das lyrische Ich nicht.

Ellen

Ein Kind ging vor mir her mit munterm Gang,
Grad aus der Schule kam das Jüngerlein.
Ich ging ihr nach, mir ward so lieblich bang –
Ich fühlte heiß: d e i n Mägdlein muß es sein.

Wie sie die Füßchen fest und flott bewegt
In derben, kleinen Stiefeln von Chevreau
Und wie sie stolz das Köpfchen trägt
Und gradaus blickt, ehrlich, kühn und froh,

Das Augenpaar von blauem Licht erfüllt,
Das Näschen schmal, die Stirn so glatt und rein,
Ist dieses Dirnlein ganz dein junges Bild,
Und so mußt du als Kind gewesen sein!

Ich sah sie noch in ihre Straße biegen,
Sie eilte flink ins Vaterhaus hinein.
Nun darf sie wild in deine Arme fliegen
Und sorglos sich deiner Liebe freun ...¹²⁴

Das lyrische Ich folgt einem kleinen Mädchen aus der Schule nach Hause – es ist die Tochter Herrn Edelfrieds. An dem Gedicht ist nicht viel zu interpretieren – der Satzsatz zeigt das Leiden, die Eifersucht des lyrischen Ichs. Nicht nur, dass die Tochter ein Ebenbild ihres Vaters ist – sie darf auch noch *wild in seine Arme fliegen*

¹²⁴ Dolorosa: *Ellen*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 33f.

und sich sorglos seiner Liebe freuen. Die ganze Eifersucht auf das Familienleben, die Trauer um das Verlorene liegen in diesem Satz.

Am Fenster

Am offenen Fenster steht mein Freund
Und starrt in den dunklen Garten.
Er horcht in die frühe Herbstnacht hinaus
Und denkt sich nichts beim Warten.
Klang nicht vertraut ein Mädchenschritt
Auf der herbstlich feuchten Erde? –
Ach nein, ach nein, es scholl nur fern
Das Hufgetrappel der Pferde. – –

Am offenen Fenster steht mein Freund
Und hört mit wehem Klingen
In meines Herzens Glockenspiel
Die schönste Glocke zerspringen.
Wie rauchte einst ihr bronznes Lied
Über unsern Liebesfesten!
Und heut – ach nein, der Herbstwind nur
Höhnt aus nassen, kalten Ästen.

Am offenen Fenster steht mein Freund
Und ballt die kräftigen Hände:
„Hat unser altes Liebesleid
Denn nie ein Ende? – –
Oder will ein neues, lachendes Glück
Ihr Herz an meines schließen,
Und wird aus des Mädchens Tränen
Ein neuer Frühling sprießen?“¹²⁵

Erneut wird eine Fantasie des lyrischen Ichs geschildert, diesmal den möglichen Kummer des Geliebten betreffend. Der trotzige Anspruch aus *Der Kranz* wird fortgeführt: Wenigstens vergessen soll sie der Geliebte nicht, er soll unter der Trennung ebenso leiden wie sie. In der Fantasie lauscht er unbewusst auf ihre nahenden Schritte, denkt er sich in ihr Herz hinein, laboriert an der Erinnerung an vergangene Zeiten und hofft auf einen gemeinsamen Neuanfang. Die Fantasie ist in ein Naturbild eingebunden: Es ist eine kühle Herbstnacht, es ist dunkel, die Erde ist *herbstlich feucht*.

Intérieur

Die dunkle Nacht steht hinter der Gardine.
Die Scheite prasseln wieder im Kamine.
Die kleine, rotverhangne Lampe schaut
Mir aufs Papier und leuchtet mir vertraut.
Französischer Narzissen schwerer Duft

¹²⁵ Dolorosa: *Am Fenster*, in: *Da sang die Fraue ...*, S.

Umbuhlt mich schwül in der durchwärmten Luft.
Blutrote Dahlien stehn in schlanker Vase,
Es dampft der Tee in dünngeschliffnem Glase.
Ein weiches Hauskleid hüllt mich schmeichelnd ein.
Es ist so traulich, und ich bin allein.

Wie still und schön es aber um mich ist,
Mir gilt es nichts, weil du mir ferne bist,
Und meine Sehnsucht weint und weint um dich,
Herr Edelfried, und ruft dich flehentlich
So schmerzvoll geht der Herbstesabend hin,
Da ich aus Liebe todestraurig bin. --
Wie ich mich selbst und meine Qual verfluche!
Ich greif' zum Trost nach jenem teuren Buche,
Das uns als stolzes, leuchtendes Vermächtnis
Der Einzige gab zu seinem Gedächtnis,
Für ewige Zeiten gründend seinen Ruhm:
„Stirner, Der Einzige und sein Eigentum.“
So freiheitsstolz rief keiner in die Welt,
Wie er: „Ich hab' Mein Sach' auf Nichts gestellt!“
Und keiner schrieb: „Mir geht Nichts über Mich“ --
Du Stolzer, Freier, zu dir flüchte ich! --
Nach Monden wieder öffne ich den Band,
Da fällt ein Kärtchen draus mir in die Hand,
Von meines Vielgeliebten Hand beschrieben,
Das damals in dem Buch zurückgeblieben
Herrgott! entfliehen wollt' ich meinem Leid,
Und bin nun mitten drin in ferner Zeit!

-- Hoch ging die Lust in heitrer Freundesschar,
In der mein scheuer Sinn gar einsam war.
Doch als ich müde auf den Heimweg sann,
Blitzten mich plötzlich hell zwei Augen an,
Zwei Augen, deren schöne Veilchenbläue
Mein Herz noch heute liebt in heißer Treue.
Ich hört' auch süßer Worte Harfenklang --
Da ward ich liebestoll und liebeskrank,
Da hörte ich in andachtsvollem Lauschen
Den tiefen, heiligen Strom der Liebe rauschen. --
Wie träumend ging ich heim nach jenen Stunden,
Mein „Stirner“ aber war seitdem verschwunden.

Die Zeit ging drüber hin in Last und Hast.
Das schöne Bildnis war schon leicht verblaßt.
Dann kam ein eifersüchtig spröder Brief,
Der reizend weckte, was noch garnicht schlief:
„Erinnern Sie sich wohl an jene Nacht? --
-- Hanns Ewers hat Sie noch nach Haus gebracht.--
Ihr „Stirner“ blieb in meiner Wacht und Hut --
Was fang ich, bitte, an mit fremdem Gut?“
Ich las daraus das liebliche Bekenntnis,
Mein Antwortbrief war frohes Einverständnis. --
Da hat er in mein Leben seins versenkt
Und mir ein himmlisches Glück geschenkt.
Kein Wort ist auszusagen reich genug,
Wie Herrliches er in mein Leben trug,
Seit er in unsrer ersten, süßen Nacht
Zu seiner trauten Buhle mich gemacht.
Daß nun in mir ein ewiger Frühling blüht,
Das tat mit seiner Lust Herr Edelfried.
-- Ich ließ ihm meine Seele und mein Glück
Und meine Liebe ließ ich ihm zurück.

Mein Herz, das blieb in seiner Wacht und Hut;
Ach Gott, was fängt er an mit meinem Gut? – –¹²⁶

Intérieur beginnt als Stimmungsbild: Detailliert wird das Zimmer geschildert, in dem sich das lyrische Ich befindet. Es ist Nacht, im Kamin brennt ein Feuer, *die rotverhangne Lampe* leuchtet. Im Zimmer stehen Narzissen und Dahlien, es gibt Tee, das lyrische Ich trägt *ein weiches Hauskleid*. In dieses idyllische, sehr ruhige Bild platzt das Gefühlserleben des lyrischen Ichs, das nach wie vor sehr unter der Trennung von Herrn Edelfried leidet. Der Versuch, sich mit Max Stirners *Der Einzige und sein Eigentum* abzulenken, schlägt fehl, fällt dem lyrischen Ich daraus doch eine von Herrn Edelfried geschriebene Karte entgegen. *Herrgott! entfliehen wollt' ich meinem Leid,/ Und bin nun mitten drin in ferner Zeit!* Erstmals erfahren wir etwas darüber, wie Herr Edelfried und Fräulein Troubadour einander kennen gelernt haben. Dolorosa nennt zwei bekannte Gestalten der damaligen Zeit namentlich, Hanns Heinz Ewers¹²⁷ und Max Stirner, was ungewöhnlich und das einzige Mal in ihren Gedichten ist. Wieder spricht der Liebeskummer aus jeder Zeile. Die Zeilen *Da hat er in mein Leben seins versenkt/ Und mir ein himmlisches Glück geschenkt* lassen sich sehr sexuell lesen.

Späte Tage

Ich hab in wunderschöner Zeit
Den Himmel aufgetan gesehen;
Das wird in meiner Seele stehen
Mit Flammenschrift in Ewigkeit.
Und noch in meinen alten Tagen
Wird noch dein weiches Lächeln liegen
Und sich an meine Seele schmiegen
Und mir von jungen Wonnen sagen,
Und über meinen alten Tagen
Wird unsrer Jugend Lust noch schweben
Und Sommerglühn und Frühlingsweben
In müde Herbstesnächte tragen.¹²⁸

Das lyrische Ich erinnert sich an all das Schöne aus der Beziehung. *Späte Tage* klingt bereits nach angedeuteter Aussöhnung mit dem Erlebten. Schmerz, Trauer und Wut bleiben unerwähnt, übrig bleibt nur die stille Wehmut darüber, dass es zu Ende ist – jedoch bleibt die Erinnerung an das Gute, im nachhinein zusätzlich verklärt geschildert: *Ich hab in wunderschöner Zeit/ Den Himmel aufgetan gesehen.*

¹²⁶ Dolorosa: *Intérieur*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 37ff.

¹²⁷ dt. Bestsellerautor der damaligen Zeit, Anm. d. Verf.

¹²⁸ Dolorosa: *Späte Tage*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 41f.

Gleichzeitig wird angedeutet, den Geliebten nie ganz aufgeben zu wollen und die Erinnerung auf ewig an prominenter Stelle im Herzen tragen zu wollen – wie es für frischen Liebeskummer typisch ist. Man merkt: Hier ist jemand noch ganz und gar nicht über Herrn Edelfried hinweg, wenn auch der Verarbeitungsprozess erfolgreich begonnen hat. Sommer- und Frühlingsgefühle werden mit *müde[n] Herbstnächte[n]* kontrastiert.

Fröhliche Wiederkehr

Einst aber wacht all meine Lust und Qual
Von neuem auf an einem schönen Tage.
Du kehrst zurück und fragst mich nicht einmal,
Ob ich dein Bild auch noch im Herzen trage.
Du weißt voll Stolz: es ist mein Herz ein Garten,
Der fremden Augen keusch verschlossen blieb,
Um dich in tiefster Sehnsucht zu erwarten,
Bist du einst wiederkehrst, mein schönes Lieb.

Ich sitze stumm auf einer Marmorbank.
Mein schweres Sehnen findet keine Worte.
Ich blicke starr den Gartenweg entlang,
Ob du nicht endlich eintrittst durch die Pforte.
– Und einmal, wenn der lichte Tag sich senkt,
Kommst du mit festem Schritt des Wegs gegangen.
Kein Schrei verliebten Jubels dich empfängt,
Nur inbrunststarkes, liebendes Verlangen.

Ich weiß ein Bett, das weich und üppig ist,
Wollüstig überhängt von Rosenketten.
Ich will dich auf mein duft'ges Lager betten,
Da du gewiß vom Wege müde bist.
Ich werde glücklich dir zur Seite ruhn
Beim weichen Licht der hohen Leuchterkerzen
Und alles Süße dir zuliebe tun
Und wieder fröhlich sein an deinem Herzen.

Ich werde zärtlich brennen und verbrennen
Im langen, zarten Hemd von roter Seide.
Kein Wort wird unsre durstigen Lippen trennen
Und höchste Seligkeit vermählt uns beide.
Des wilden Liebesglückes heißer Strahl
Löscht aus das Leid, das ich um dich getragen –
– Einst aber wach all meine Lust und Qual
Vom langen Schlafe auf in Rosentagen.¹²⁹

Abermals die Schilderung einer Fantasie: Diesmal die der Rückkehr des Geliebten, der nicht einmal fragt, ob er noch willkommen sei, weil zwischen den Liebenden ohnehin alles klar geblieben ist. Das lyrische Ich leidet immens und ist bereit, alles zu

¹²⁹ Dolorosa: *Fröhliche Wiederkehr*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 43f.

tun, um den Geliebten zu halten – es wird nicht einmal gefragt, ob es ihn noch wolle, es bettet den Geliebten auf sein *duft'ges Lager*, damit er sich ausruhen kann, und wartet im roten Hemd (das hier abermals Liebe und Leidenschaft anzeigt, passend dazu *brennt* und *verbrennt* das lyrische Ich,) bis er bereit ist. Wieder einmal ist das verwendete Naturbild, in das die Szenerie eingebettet ist, das eines Gartens, in dem Rosen blühen.

Die Laute

Da sang die Fraue Troubadour:
In meiner Hand liegt frohe Kraft!
An meine Laute rühr' ich nur,
Da strömt sie hell in Liedern aus
Todbringende Leidenschaft.

Da wird der Liebe böse Glut
Zu feinen, edlen Romanzen;
Die reimen gut, die klingen gut,
Die gehen auf leichten Füßen hin,
Die schreiten, als ob sie tanzen!

Die tanzen neckend um dein Bett,
Ein leichtgeschürzter Mädchenchor,
Und sind verliebt und sind kokett
Und flüstern dir mit bebendem Mund
Purpurne Sünden ins Ohr

Ich nehm' die Liebe bitter schwer! –
Denn wenn ich daran sterben will,
Dann nehm' ich meine Laute her
Und sende süße Romanzen aus,
Dann schweigt mein Herzleid still.¹³⁰

In *Die Laute* finden sich Selbstreflexionen zu Dolorosa als Dichterin. Sie beschreibt, wie sie ihre Erlebnisse in Gedichtform gießen kann und wie ihr das hilft, die Dinge zu verarbeiten: *Ich nehm' die Liebe bitter schwer!–/ Denn wenn ich daran sterben will,/ Dann nehm' ich meine Laute her/ Und sende süße Romanzen aus,/Dann schweigt mein Herzleid still*. Liebe wird eher negativ konnotiert (*der Liebe böse Glut*). Der Kontrast zwischen Dolorosas Gedichten und ihren Liebeserlebnissen ist immens: Da die *leichten Füße*, dort *Ich nehm' die Lieber bitter schwer*. Dolorosa drückt aus. Wie viel Kraft sie der Kummer kostet, von dem doch ihre Fähigkeiten als Dichterin unberührt bleiben.

¹³⁰ Dolorosa: *Die Laute*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 45f.

Verheißung

Deines Glücks Flug streift an der Erde hin
Mit schwingen müdem Gefieder –
Deine echtteste Lust und dein bester Gewinn
Sind meine Liebeslieder.

Meiner prunkenden, funkelnden Worte Pracht
Ist ein Edelpokal, der im Lichte glänzt,
Meiner schweren, glühenden Sehnsucht Macht
Ist Rheinwein, in purem Golde kredenzt.

Junge Mädchen und blühende Frauen
Lesen mit trunkenen Sinnen mein Lied,
Flehen: o, könnten wir ihn erschauen!
Wo ist, wo weilt Herr Edelfried? – –

Flammende Wünsche der Frauen schweben
Nachts um dein Bett in reizenden Scharen;
Heimliche Küsse der Mädchen beben
Im Traum auf deinen blonden Haaren.

Ihre Lippen klingen wie Morgenglocken,
Wenn dein Name auf ihnen erblüht;
Sie sprechen mit Inbrunst und Frohlocken
Deiner Schönheit Preis, Herr Edelfried! – –

Ich weiß, daß in Liedern dereinst dein Ruhm
Über Länder und Zeiten tönt.
Und die Leier ist mein Eigentum.
Und meine Hand hat dich gekrönt. –

Du mußt sterben, doch deiner Schönheit Glanz
Siegt über die Vernichtung –
Auf deinem Haupt ruht ein ewiger Kranz
Vom grünen Baume der Dichtung.¹³¹

Wieder schreibt Dolorosa über ihre Rolle als Dichterin – diesmal als Bewahrerin des Andenkens an Herrn Edelfried, das nicht nur sie betrifft, sondern auch das Festgeschriebensein in der Erinnerung ihres Publikums, das, wie sie schreibt, vorwiegend aus jungen Frauen besteht (was sich nicht verifizieren lässt, aber gut möglich ist). Hier erhöht sich Dolorosa als jemand, der (auch) für die Dichtung leidet, um für immer das Andenken Herrn Edelfrieds hochzuhalten. Dabei geht sie davon aus, dass ihre Gedichte nicht in Vergessenheit geraten werden, wie es in Wirklichkeit geschehen ist. Die Dichterin schreibt im Glauben, ihrem Geliebten das Geschenk der Unsterblichkeit gemacht zu haben.

¹³¹ Dolorosa: *Verheißung*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 47f.

3. 4. 3. Andere Liebesgedichte in *Da sang die Fraue Troubadour*:

Liebliches Abenteuer in zwei Briefen

I.

M. schreibt an V.

Frau Venus hat mit mir wieder einmal
Ihr süßes Spiel getrieben;
Viktor, mein blondes Ideal,
Ich muß und will dich lieben!

Dich lieben! – Zwar nur eine einzige Nacht,
Eine leuchtende, wunderbare,
Aber mit all der siegreichen Macht
Meiner jungen, blühenden Jahre!

Ich heiße (aber nur diese Nacht!
Sonst – Fräulein X ...!): Mathilde.
Mathilde tollt und küßt und lacht
Unbändig, wie eine Wilde!

Mathildes Herz hat sich entflammt,
Jüngst in braver Gesellschaft war es,
An dem starren, eigensinnigen Samt
Deines silberblonden Haares.

Mathilde liebt fröhlich und gesund
Deine blauen Falkenaugen,
Und möchte von deinem lachenden Mund
Lachende Küsse saugen. – –

Man schwärmt allhier nicht mehr beim Schein
Der blassen, zärtlichen Sterne;
An der Siegessäule, morgen um Neun,
Bei der hellsten Gaslaterne!

Mathilde trägt ein weißes Gewand
Und wird zum Liebeszeichen
Dir aus dem goldnen Gürtelband
Eine blühende Rose reichen

Im Ernste halb und halb im Scherz
Hab' ich bis hier geschrieben;
Nun bebt mein Herz, nun flammt mein Herz
In heißem, ehrlichem Lieben;

Meine Lippen hängen heut Nacht im Traum
Brennend an deinem Munde;
Mathilde mag erwarten kaum
Morgen die Abendstunde ...

II.

V. an M.

All die spröden Saiten meiner Seele schwingen und klingen;
Wie konntest du, fremdes Mädchen, solch Wunder an mir vollbringen?

Dich suchen meine Gedanken unter den Mädchen und Frauen;....

Welche doch könnte von Liebe so lachenfröhlich singen? –

Liebliche Unbekannte! So komme auf leichten Füßen
Mir die duftende Schale deiner jungen Liebe zu bringen!

Käme nur erst die Nacht! – in deiner Gestalt, O Mathilde,
Fessle Venus mich heut mit ihren reizendsten Schlingen¹³²

Das lyrische Ich plant eine Liebesnacht mit Viktor, dem Unbekannten, den sie nur vom Sehen kennt. Da dieses Gedicht nach *Ghasel* das zweite an *Die Lieder an Herrn Edelfried* anschließende Gedicht ist, lässt sich, liest man *Da sang die Fraue Troubadour* als durchgängige Erzählung, von einem sexuellen Erlebnis als Gegengewicht zum langsam heilenden Liebeskummer ausgehen. Beide Seiten wissen voneinander nicht einmal den Namen. Es soll nur eine einzige Nacht sein, die sie teilen werden, diese wird jedoch voller Vorfriede geplant – ein Treffen *bei der hellsten Gaslaterne*, das lyrische Ich in Weiß mit einem goldenen Gürtel, aus dem es eine Rose als Erkennungszeichen ziehen soll – eine Inszenierung wie aus einem Groschenroman.

Ohne Werben und Versagen

Das war so einfach, schlicht und klar,
Ohne Reden und Fragen,
Das war so schön und stolz und wahr,
Ohne Werben und Versagen:
Ich hatte dein glashelles Herz erkannt
Und du das zärtliche meine –
Ich bot dir lächelnd meine Hand,
Und du legtest hinein die deine.

Das war so schön und stolz und wahr,
Ohne Betteln und Versagen,
Das war so edel, rein und klar,
Ohne viel Zögern und Zagen:
Als wir am nämlichen Abend zu Zwein
Unter dunklen Buchen irrten,
Viktor, da ging ich, als müßt' es so sein,
In Myrten¹³³

Die Verfasserin bezieht, im Sinne eines mehr oder weniger durchgängigen Narrativs, *Ohne Werben und Versagen* auf *Liebliches Abenteuer in zwei Briefen* als dessen

¹³² Dolorosa: *Liebliches Abenteuer in zwei Briefen*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 52ff.

¹³³ Dolorosa: *Ohne Werben und Versagen*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 56f.

Fortsetzung. Die gemeinsame Nacht hat stattgefunden und war schnörkellos, was sie war – eine einzige Nacht, die das lyrische Ich offenbar als sehr befriedigend erlebt hat.

Nach dem Balle

Hüte mich, du, in den dunklen Nächten
Nach den wilden, lüsternen Reigentänzen,
Wenn brennende Wünsche mich küßten und schwächten
Und lockende Träume mein Herz umflechten
Mit Rosenketten und Kränzen.

Meine Träume sind Bajaderen,
Die sich geil in den vollen Hüften wiegen,
Die sich in sinnlicher Sehnsucht verzehren
Und mit unverhülltem Begehren
Jedem ans Herze fliegen.

Ich liebe so sehr in blitzenden, blauen
Augen die Lust, wenn ich jäh mich schenke,
Und ich liebe mit süßem, flimmerndem Grauen
Den roten Haß betrogener Frauen,
Die ich lachend zu Tode kränke.

Dir ist die Liebe ein heiliger Zaum,
Mir eine Nacht nur voll Kerzenglanzes,
Vom purpurnen Kelch der reizende Schaum,
Eine Eintagsblüte, ein zitternder Traum,
Der fröhliche Schluß nur des flatternden Tanzes.

Wenn mein treuloses Sehnen die Flügel spannt,
Dann lösche du mit deiner echten,
Schützenden Liebe den sündigen Brand,
Halte du mein Herz in der Hand
Nach dem wilden Tanz, in den dunklen Nächten.¹³⁴

Das lyrische Ich hat nach Herrn Edelfried einen neuen Mann in seinem Leben – einen, der die Liebe offenbar sehr ernst nimmt, während das lyrische Ich in seiner Selbstdarstellung feststellt, seine *Träume* seien *Bajaderen*. Hier wird der Kontrast zwischen Fantasie und Wirklichkeit ausgebreitet, denn auch wenn das lyrische Ich sich darüber verbreitet, es *liebe so sehr in blitzenden, blauen Augen* (natürlich) *die Lust* und über *den roten Haß betrogener Frauen* lacht – eigentlich sucht das lyrische Ich nach jemandem, der diese Fantasien bändigen kann, es spricht den Wunsch aus, der Adressat möge mit seiner *echten, schützenden Liebe den sündigen Brand* löschen

¹³⁴ Dolorosa: *Nach dem Balle*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 60f.

und sein *Herz in der Hand* halten. Dolorosa schildert den Kontrast zwischen Freiheitsdrang und Beziehungswunsch.

Sie schmückt sich und singt:

Mein Liebster wird kommen, ich harre sein.
O, so will ich sein Herz entzücken,
Ich will mich wie eine Göttin schmücken,
Ich will so schön wie ein Märchen sein!

Eine Schnur sanftschimmernder Perlen hält
Meine Stirn und mein lockiges Haupt umfassen,
Mein Haar, das tief auf die Schläfen fällt,
Fesseln kunstvoll gehämmerte Spangen.

Auf meinen üppigen Schultern wiegen
Sich große, smaragdene Schmetterlinge,
Um meine blühenden Arme schmiegen
Sich goldne Bänder und blitzende Ringe.

Die reizende Formen des Leibes verrät
Ein nebelzartes Schleiergewand,
Mit sonnenhellen Brillanten besät,
Vom goldnen Gürtel der Venus umspannt! –

Doch schöner als alle Juwelen leuchten
Meine dunklen Augen, die lockend glühn,
Und meine zärtlichen, schmachtenden, feuchten
Lippen sind röter als Herzrubin! –

Er kommt! – Seine staunenden Blicke umfassen
Geblendet die märchenfunkelnde Pracht –
Er wird mich nicht aus den Armen lassen,
Mich Herzen und küssen die ganze Nacht ...¹³⁵

Es ist eine sehr dekadente Szenerie, die Dolorosa hier beschreibt. Das lyrische Ich schmückt sich mit so ziemlich jedem möglichen Schmuckstück – Stirnreif, Perlen, Edelsteine, Armreifen, Ringe, ein goldener Gürtel – und putzt sich auf diese Art und Weise für seinen Geliebten heraus. Die beschriebene Fantasie quillt schier über von blitzendem Geschmeide. Was all der Schmuck ausdrückt, sind tiefe Vorfreude auf das Wiedersehen mit dem Geliebten und der Wunsch, für ihn schön zu sein, auf dass *Seine staunenden Blicke umfassen/ Geblendet die märchenfunkelnde Pracht*. Das *Märchen* ist dem Gedicht eingeschrieben, die geschilderte Gestalt wie eine Prinzessin aus *Tausendundeine Nacht* hergerichtet.

¹³⁵ Dolorosa: *Sie schmückt sich und singt*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 70f.

Eifersucht

Ich hatte dich zu sehr, zu sehr begehrt,
Als ich dich lange Zeit im Herzen trug,
Und meine Kraft war tot und aufgezehrt,
Als endlich unsre Liebesstunde schlug.

Der Sommer sang im Hauch der Juninacht.
Der Luftzug spielte matt mit den Gardinen.
Es war die Sehnsucht groß in uns erwacht
Und lauschte aus den Worten und den Mienen.

Die Juninacht war weich und liebesschwül.
Ich sehnte mich, die Arme auszubreiten, –
Da fühlt' ich plötzlich schwer und grabeskühl
Ein tiefes Weh an mir vorübergleiten.

Da fühlte ich mit dir und mir im Zimmer
Die Seelen toter Freuden in der Luft,
Begrab'ner Liebe längstverblichnen Schimmer,
Verstorb'ner Veilchen welken Moderduft.

Ich sah ein Weib, das einst die deine war,
In heißem Rausch in deine Arme sinken
Und dich aus ihrem schwarzen Judenhaar
Den müden Duft von welken Veilchen trinken.

Ich sah dich vor dem andern Weibe knien
Und süßverliebt an ihren Lippen saugen
Und sah, wie es in bitterm Schmerz mir schien,
Die Lust an Jener noch in deinen Augen.

Ich sah in dumpfer, eifersücht'ger Qual
Die Schatten der Vergangenheit erstehen, –
Hermann, o Gott! Und ließ zum erstmal
Lebend'ges Liebesglück vorübergehen¹³⁶

Dolorosa schildert die Situation, so lange in der Fantasie auf eine Liebesbeziehung hingearbeitet zu haben, dass im tatsächlichen Augenblick keine Erfüllung mehr möglich ist, weil Fantasie und Realität aneinanderstoßen. Im Moment der möglichen Hingabe schieben sich andere Fantasien dazwischen – solche von vergangenen Lieben. Das Bemerkenswerteste an diesem Gedicht ist vielleicht der Ausdruck *Judenhaar*. Nachdem man Dolorosa aufgrund ihrer Gedichte zionistischen Inhalts kaum Antisemitismus unterstellen kann, zeigt sich hier die selbstverständliche Verbreitetheit gewisser Ausdrücke in der damaligen Zeit – *Judenhaar* beschreibt damit dichtes, dunkles Haar. Aufgrund der genannten Fantasien verzichtet das lyrische Ich auf die Durchführung des Liebesakts. Erstmals sind Veilchen unter den erwähnten Blumen. Auch ein neuer Männername wird in die Narration eingeführt: Hermann.

¹³⁶ Dolorosa: *Eifersucht*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 72f.

Ein alter Brief

In meiner Lade liegt ein alter Brief,
Den hab ich schon vieltausendmal geküßt,
Der ist so liebestoll, so herzenstief –
Ich hab' den Brief vieltausendmal geküßt.

Er ist voll ewigen Liebessonnenscheins,
Der heut noch immer nicht verdunkelt ist,
– Und trägt die Zahl Neunzehnhunderteins.
Seitdem hab' ich ihn tausendmal geküßt!

Aus seinen graden, raschen Zeilen glüht
Ein liebesfrohes, lachendes Gelüst,
Ein junger Brand, der heut noch Flammen sprüht –
Ich hab den Brief vieltausendmal geküßt.

Von süßem Leichtsinn und von heiterm Lieben,
Von einem Glücke, das endlich nahe ist,
Von Frühlingsnächten steht darin geschrieben –
Ich hab den Brief vieltausendmal geküßt!

O Jubel, der aus jenen Tagen her
Mit hellen Augen froh herübergrüßt!
..... Doch – wer ihn schrieb, ich weiß es längst nicht mehr,
Den Brief, den ich vieltausendmal geküßt¹³⁷

Da sang die Fraue Troubadour erschien 1905. In vier Jahren hat das lyrische Ich also den Absender vergessen.

Liebesfeier (Übersetzung nach Lamartine)

„Et Cédar, aspirant le ciel dans son sourire,
Crut que le ciel entier n'était que ce délire. »
La chute d'un ange

... Sie ruhten unter Blumen ; Daïdha im Arm ihm lag.
Süße Düfte umflossen ihr Nestchen im heimlichen Hag.
Geschloss'ne Blütenkelche triefen Balsamduft;
Träumende Vögel entschwebten in die stille Luft,
Streifen mit leichtem Flügel der Lianenranken Pracht;
Da weinten die grünen Blätter lichten Tau der Nacht. –
Cedar kreuzte die Arme, sah selig auf sie hin,
Auf die holde Beute, fröhlich war sein Sinn.
Er rückt' ihr immer näher; er tat es leis und sacht,
Wie eine frohe Mutter des Sohnes Schlaf bewacht.
Er stützte seine Hände auf das Lager traut,
Das Haupt der Herzgeliebten niederbog das Kraut.
Und als er mit den Augen trank der Liebsten Bild,
Vergaß er, daß die Erde ihn noch in Fesseln hielt
Und daß der Mond am Himmel ... Was die zwei geplauscht,
Dem haben alle Gräser, die Blumen all gelauscht;
Die Geister selbst des Himmels in ihrer sel'gen Ruh,

¹³⁷ Dolorosa: *Ein alter Brief*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 74f.

Sie hörten neidisch staunend den Menschenkindern zu.
Von ihrem Mund trank Cedar höchsten Wonnerausch;
Er nähme um ihr Lächeln den Himmel nicht in Tausch.¹³⁸

Dolorosa hält sich eng an die Vorlage. Die Originalstelle lautet:

[...]
Ses bras, parmi les fleurs, posèrent Daïdha ;
De parfums sous ce poids le berceau déborda,
Les calices fermés de baume découlèrent ;
Les oiseaux endormis de branches s'envolèrent,
Et s'embarrassant l'aile aux lianes de toits,
Firent pleuvoir la feuille et les gouttes des bois.
Cédar la regarda les bras croisés de joie,
En homme qui desserre et ressaisit sa proie ;
Puis se rapprochant d'elle, il s'assit sur le bord
Comme une mère heureuse auprès d'un fils qui dort ;
Et le coude appuyé sur la couche embaumée
Que creusait sous son poids la tête bien aimée,
Il oublia, des yeux en couvant son trésor,
Qu'à la terre des pleurs ses pieds touchaient encor,
Et que la lune au ciel marchait ... Ce qu'ils se dirent,
Les calices des fleurs, les moussent l'entendirent.
Les esprits dont l'amour au ciel est le seul sens
S'arrêtèrent d'envie à ces mortels accents ;
Et Cédar aspirant le ciel dans son sourire,
Crut que le ciel entier n'était que ce délire.¹³⁹

¹³⁸ Dolorosa: *Liebesfeier*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 88f.

¹³⁹ zitiert nach:

http://books.google.at/books?id=Vku8AAAACAAJ&pg=PA99&lpg=PA99&dq=lamartine+la+chute+d%27un+ange+aspirant+le+ciel+c%3%A9dar&source=bl&ots=eYquFGNN3N&sig=KkPa1FxJrmv_mGu2d2u0e889GTM&hl=de&ei=tBFZTiALovKOMyp4IcJ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CBUQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

3. 5. Die Liebeskummerzyklen:

Tot.

Ich wollt', mein blonder Liebster wäre tot.
O möchte' er sterben, wie das Abendrot:
Die Berge stehn im dunklen Flammenschein,
Die finstren Tannen ragen schwarz hinein.
Es ist ein großes, feierliches Schweigen,
Und alle Halme sich wie weinend neigen;
Ein weher Abschied geht durch jedes Thal;
Die Erde küßt der letzte Sonnenstrahl.

Mein krankes Sehnen weint bei Tag und Nacht
Nach seiner jungen Glieder schlanker Pracht,
Nach seinem seidenweichen, blonden Haar,
Nach seiner Stirne, die so bleich und klar;
Nach seinen Lippen, die mich oft geküßt,
Nach ihm, der meines Lebens Sonne ist;
Denn meine Seele liebt in bitterer Qual,
Ich wollt', er küßte mich zum letzten Mal.

O wär' er tot, der blonde Liebste mein;
Dann hüllt mich mitleidsvoll die Nacht wohl ein.
Die Nacht, mit dunklen, sternbesäten Schwingen,
Sie wird mein Herzeleid in Schlummer singen.
Sie nimmt von mir das heiße, kranke Sehnen,
Sie löst mein Weh in einen Strom von Tränen.
Das wär' das Ende aller meiner Not;
Ich wollt', mein blonder Liebster wäre tot.¹⁴⁰

Hier findet sich die typische Fantasie eines/r Verlassenen: Der geliebte Mensch möge eher gestorben sein als einen verlassen haben. Das Bild der Bäume, die in den abendroten Himmel ragen, wird uns in *Ghasel* wieder begegnen. In der zweiten Strophe wird der Geliebte eingehend beschrieben, in der dritten die Nacht als etwas Beruhigendes, Beschützendes eingeführt (*Sie wird mein Herzeleid in Schlummer singen...*).

Du gehst hinaus.....

Du gehst hinaus in Nacht und Not,
Von deiner Sehnsucht Brand gequält;
Du gehst und suchst dein Morgenrot
Und hast den rechten Weg verfehlt.

Und weißt nicht, daß du dich entfernst
Von deinem Glück, das vor dir stand,
Und dir mit lächelnd holdem Ernst
Gereicht die schlanke Mädchenhand.
Du aber hast es nicht gesehn,

¹⁴⁰ Dolorosa: *Tot...*, in: *Confirmita te...*, S. 46f.

Wie sie so rein und lieblich war;
Du wolltest weiter, weiter gehen
Und küßtest flüchtig nur ihr Haar.

Mit deinem heißen Sehnsuchtsblick,
Mit Fieberröte auf den Wangen,
Bist du am Glück, an deinem Glück
Vorbeigegangen.¹⁴¹

Wieder sind es typische Gedanken eines/r Liebeskummergeplagten, die Dolorosa in rot getönten Bildern verarbeitet: das trotziges Aufbegehren, der/die Geliebte habe sich geirrt und sich selbst sein/ihr Glück zerstört, indem er einen verließ. Es sind Gedanken, die jeder kennt, der schon einmal Liebeskummer durchgemacht hat. Dolorosa beschreibt die verschiedenen Stadien.

Einsamkeit

Mein Herz schluchzt durch die finstre Mitternacht,
Seit es versteht der Erde größtes Leid,
Das aus der höchsten Lust Verzweiflung macht:
Das Grauen unsrer großen Einsamkeit.

Der Einsamkeit, die dich am meisten brennt,
Wenn du des Liebsten Seele möchtest trinken –
Und dennoch nicht der Geist den Geist erkennt
Und nur zwei Körper ineinander sinken¹⁴²

Das lyrische Ich ist offenbar von jemandem verlassen worden, der nur ein kurzes sexuelles Erlebnis gesucht hat, während das lyrische Ich sich verliebt hatte: *Die Einsamkeit, die dich am meisten brennt,/ Wenn du des Liebsten Seele möchtest trinken/ Und dennoch nicht der Geist den Geist erkennt/ Und nur zwei Körper ineinander sinken.* Diesmal ist es die Einsamkeit, die *brennt*, nicht Liebe.

¹⁴¹ Dolorosa: *Du gehst hinaus*, in: *Confirmo te*, S. 48f.

¹⁴² Dolorosa: *Einsamkeit.*, in: *Confirmo te...*, S. 50

Die Verlorene.

I.

– – Und nun, mit sehnsuchtsschwerem Schritt,
In jeder Nacht zur selben Stund',
Tritt meine Seele an dein Bett
Und weint und küßt dich auf den Mund.

Meine Küsse sind wie Feuerbrand,
So wütend wild, so schmerzhaft heiß, –
– Was fährst du auf, mein blonder Freund?
Du fürchtest dich vor mir, ich weiß!

Du fürchtest meine sündige Glut,
Die du erweckt in jener Nacht,
Die aus dem unschuldscheuen Kind
Ein liebeskrankes Weib gemacht!

– Erschrick nicht. – Nein, ich bin es nicht.
Ein Traum nur geht durch deinen Sinn,
Derweil ich längst im Weltgewühl
Verloren bin

II.

Verschmäht, verachtet hast du mich;
Du wirst mich hassen und mir fluchen;
Doch deine Sehnsucht schläft nicht ein.
Einst wirst du schmerzgepeitscht mich suchen!

Den Hut tief in die Stirn gedrückt,
Wirst du durch alle Gassen gehen
Und wirst mit hungrig heißem Blick
In jedes Mädchenantlitz sehn.

Sie lachen dir kokett und frech
Ins blasse, traurige Gesicht, –
Mein dunkles Auge, das du suchst,
Mein schwarzes Hütchen siehst du nicht. –

Geh nur hinaus bis vor die Stadt,
Wo weiß die Marmorkreuze ragen!
Da haben sie mich, ach, um dich!
Am Morgen früh hinausgetragen.

Der Totengräber führt dich dann
Zum Grab an der bereiften Hecke:
Kein Kreuz, kein Denkmal zeigt es an,
Das Grab in der Selbstmörderecke¹⁴³

Wie im bereits besprochenen *Der Kranz* in *Da sang die Fraue Troubadour* findet sich auch hier die Fantasie, sich nachts in die Träume des Geliebten zu stehlen. Dieser soll leiden, wie das lyrische Ich leidet. Wieder ist es eine Rachefantasie, die so typisch für

¹⁴³ Dolorosa: *Die Verlorene.*, in: *Confirmo te...*, S. 51ff.

Liebeskranke ist: Wenn er dann aber draufkommt ...! – allein, es wird zu spät sein, man wird Selbstmord begangen haben, und dann wird es ihm aber richtig Leid tun...!

Ghasel

All meine toten Freuden, die Wonnen unermessen,
Lagen doch einst mir am Herzen, hab' ich doch einst besessen!

Finsternis deckt die Zukunft; aber mit klaren Profilen
Steht das Gewesne im Licht und trotz dem dumpfen Vergessen,

Wie ins blutrote Lichtmeer der scheidenden Sonne
Ragen die Stämme und Kronen dunkler Riesenzypressen.¹⁴⁴

Im Schema eines Ghasels (a – a, b – a, c – a et cetera) beschreibt Dolorosa einen Teil des Prozesses der Aussöhnung mit Liebeskummer, wenn man an den Punkt kommt, an dem man schon froh ist, das Vergangene zumindest in der Vergangenheit gehabt zu haben. Das Bild der in den blutroten Himmel ragenden Bäume ist uns bereits in *Tot.* begegnet.

Korrespondenz

Einer schrieb mir:

Nun hast du mich doch vergessen. Ich dacht' es mir.
Wann war ein Weib im Beharren so stark, wie wir?
Vergänglich ist eure Liebe, wie der erste Winterschnee,
Wie der Morgentau im Garten, wie der Nebel überm See,
Wie jene fremde Blume, die morgens rot erblüht
Und schlafen geht auf immer, noch eh der Tag entflieht.
Du hast mir doch, mein Mädchen, so manche Nacht
Zum glühenden, duftenden, leuchtenden Hochzeitstraum gemacht.
Das werd' ich dir nicht vergessen. Kannst stolz sein, du.
Du sprachst so viel von Liebe; ich hörte immer zu –
Ich sah schon das Vergessen in deinem Angesicht,
Ich sah schon dein Vergessen, denn treu sein könnt ihr nicht. –

Ich schrieb zurück:

Du irrst. Der Jubel unsrer Hochzeitsnächte
Ist mir ein ewig heitres Eigentum,
Ein Kronschatz, den ich nie verlieren möchte –,
Doch glaub' mir: dreimal heilig ist der Ruhm.

¹⁴⁴ Dolorosa: *Ghasel*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 51

Der Durst nach Ruhm bleibt scheu und stolz allein.
Nur Kraft zur Arbeit ist's, die ich ersehne.
Ich ging aus Aphrodites Myrtenhain
Und fand das Glück im Tempel der Athene.

Nun weiß ich meinem Ehrgeiz keine Grenze,
Es ist wie Feuer, das mich neu belebt,
Und wieder grüß' ich ferne Lorbeerkränze,
Die mir als Kind schon lockend vorgeschwebt.

In sommerlichen Blüten steht mein Leben,
Die ersten Früchte glühn schon aus dem Laube;
Kein Gott wird mir den grünen Lorbeer geben,
Den ich nicht jetzt mit kühnen Händen raube

Doch nein: das ist nicht wahr, was ich da schrieb.
Ach Gott, das Lügen steht mir übel an.
Es ist da Einer, der mein Herz gewann,
Den hab' ich über alle Worte lieb.

Er kam zuerst zu mir. Ich rief ihn nicht.
Ich wehrte angstvoll seinem heißen Werben.
Ich ahnte dumpf: vor seiner Augen Licht
Wird meine Hoffnung und mein Frieden sterben. –

– Der Blick Herrn Leopolds war Glanz und Güte,
Sein Wort so zart und seine Stirne so frei –
Er pflückte meines Lebens Herzensblüte
Und lächelte und ging an mir vorbei.

Groß scheint des Denkens Fittich, der uns trägt,
Und alles Denken wird doch arm und klein,
Wenn man sich abends einsam schlafen legt
Und ist mit seiner Sehnsucht ganz allein.

Dann lieg' ich nackt und brennend in den Kissen
Und schluchze in die Nacht voll Schmerz und Scham:
Was hat er achtlos denn mein Herz zerrissen,
Wenn er mich niemals an sein Herze nahm?

Und meine Pulse fühl' ich nach ihm klopfen,
Doch an mich schmiegt sich nur die Dunkelheit.
Und hoffnungslose, bange Stunden tropfen
Wie Tränen in das Meer der Ewigkeit¹⁴⁵

Das lyrische Ich bringt zunächst die typische Ausrede vor, es habe viel Arbeit und daher kaum Zeit für Liebesgeschichten, es habe sich ganz auf die Arbeit verlegt. In den letzten Strophen schließlich gibt das lyrische Ich aber den wahren Hintergrund preis: Es habe Liebeskummer. Ein neuer Name, Leopold, wird eingeführt.

¹⁴⁵ Dolorosa: *Korrespondenz*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 62ff.

Abendliches Leid

Am Abend wacht mein Sehnen auf
Gleich schönen Dirnen, die mit bleichen
Gesichtern müd' den Tag vertun
Und abends durch die Straßen streichen.

Mir ist auch nachts der Weg vertraut,
Der Weg nach seines Hauses Schwelle.
Aus meines Liebsten Fenstern schaut
Noch weiße, milde Lampenhelle. –

Ich stehe da voll Herzensqual
In Finsternis und kaltem Regen,
Und möchte nur ein einzigmal
Mein Haupt auf deine Kniee legen;

Dich küssen heiß und fieberhaft
Und süße, irre Worte sagen,
Bis du, entflammt von Leidenschaft,
Mich würdest auf dein Lager tragen. – –

Ich möchte nicht nach solcher Nacht
Das Licht der Sonne wieder sehen.
Aus deinen Armen würd' ich sacht,
Eh' noch des Tages Leid erwacht,
Beim Morgengraun ins Wasser gehen...¹⁴⁶

Wie im bereits besprochenen *Verliebt* in den *Liedern an Herrn Edelfried* steht das lyrische Ich nachts vor dem Haus des Geliebten und sieht sehnsuchtsvoll hinüber. Es ist möglich, dass der Adressat erneut Herr Edelfried sei, wofür spräche, dass Dolorosa den an *Die Lieder an Herrn Edelfried* grenzenden Teil *Jardin des délices* genannt hat, womit sie thematisch an die Anfangseuphorie mit Herrn Edelfried anschließt. Möglich also, dass hier noch einmal der Liebeskummer um Herrn Edelfried aufwallt. Die dekadente Nachtverliebtheit gipfelt in dem Wunsch, nach einer letzten Liebesnacht eher ins Wasser zu gehen als das Licht des Tages noch einmal zu sehen. Aus dem Gedicht spricht nach wie vor große Sehnsucht nach dem Geliebten. Das Wetter ist wie auch in *Verliebt* gewittrig, das lyrische Ich steht im kalten Regen, während *Aus meines Liebsten Fenstern schaut/ Noch weiße, milde Lampenhelle*. Der Kontrast Innen – Außen ist diesmal räumlich, weniger emotional angedeutet.

¹⁴⁶ Dolorosa: *Abendliches Leid*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 66f.

Mädchentrauer

Ein Garten, kahl und eingeschneit,
In sternenkalter Winternacht.
Ich halte in freudloser Einsamkeit
Meiner toten Liebe die Totenwacht.

Die Zweige, die unter der Schneelast sich neigen,
Der Mond, der eisblau drüber glimmt –
Wie wunderbarlich das weiße Schweigen
Zu toter Liebe und Sehnsucht stimmt! –

Käme er jetzt! – und küßte mich
Zu neuem, bebendem Sehnen wach,
Käme er jetzt! – und sehnte sich
Nach meinem heimlichen Mädchengemach,

Käme er jetzt! – und streichelte sacht
Mein um seinetwillen erblaßtes Gesicht,
Käme er jetzt daher durch die Nacht,
Ich hörte ihn nicht, ich hörte ihn nicht.

Mit zuckender Wonne würde ich sehn,
Wie sein lächelnder Mund vor Schmerz erbleicht,
Mit heißem Entzücken hieß' ich ihn gehen,
– – oder – doch – vielleicht – – ?

Ein kahler Garten in Eis und Schnee
In sternenkalter Winternacht.
Ich halte in wildem, schluchzendem Weh
Meiner toten Liebe die Totenwacht¹⁴⁷

Das Naturbild eines Gartens und die Emotion verbinden sich. Es ist Winter, das lyrische Ich sitzt in Eis und Schnee und hält seiner *toten Liebe die Totenwacht*. Der Mond *glimmt eisblau*, mit den viel besprochenen blauen Augen kontrastierend, die Zweige neigen sich unter der Schneelast, wie auch das lyrische Ich sich unter der Last seines Liebeskummers krümmt. Nun kommt die Fantasie ins Spiel, mit der wir es im Laufe unserer Beschäftigung mit Dolorosas Gedichten schon ein paar Mal zu tun hatten und die so typisch für Liebeskummergeplagte ist: Der Geliebte möge wiederkommen, einen Neuanfang wollen, und man könne ihn hartherzig abweisen. Oder vielleicht doch nicht, vielleicht doch eine Wiederaufnahme der Beziehung akzeptieren? – Er kommt nicht, stattdessen sitzt das lyrische Ich in einer kalten Winternacht im Freien und gibt sich weinend dem Gedenken an die verlorene Liebe hin.

¹⁴⁷ Dolorosa: *Mädchentrauer*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 68f.

Reaktion

Seltsam fremd ist mir die Erde
In der süßen Maienwonne,
Wenn die Nachtigallen schlagen,
Wenn am Busch der Flieder blüht.

In der süßen Maienzeit
Ist mein Mund wohl rot von Küssen,
Brennt mein Leib von trunkner Sehnsucht,
Aber meine Seele schweigt.

Meine Seele lebt in jener
Unvergänglich stillen Trauer,
Die kein Rausch der Blütennächte
Und kein Lachen übertönt;

Jener großen, lebensfremden
Lebensflucht und Glücksverneinung,
Die Asketen, Weltverächter
In die Klosterzellen zog.

Hing der Frühling an die Büsche
Weiß und lila Fliedertrauben
Leuchteten die ernsten Augen
Flüchtig auf in Lenzesluft;

Strahlten auf – und suchten wieder
Still mit tiefen Forscherblicken
In den alten Weisheitsbüchern
Alles Lebens Quell und Ziel. – – –

Seltsam fremd ist mir die Erde
In der grünen Maienwonne,
Aber heiß fühl' ich ihr Sterben
In dem kühlen, braunen Herbst.

Nachts, wenn Lärm und Qual der Großstadt
Ausgetobt hat und verrauscht ist,
Schreit' ich einsam aus dem Hause
In den nahen, dunklen Park.

Dunkelheit der Herbstesnächte!
Braunes, dichtes, weiches Dunkel,
Leicht durchwallt von Nebelstreifen,
In den schmalen Gängen webt.

Kühle Luft der Herbstesnächte!
Unaussprechlich rein und kraftvoll,
Herb vom bitteren Moderdufte,
Der aus toten Blättern steigt!

Aber rings das große Sterben
Weckt in meiner starren Seele,
Die noch lebt und die noch jung ist,
Leidenschaftlichen Protest,

Rote, lachende Empörung
Gegen resignierte Trauer,
Sehnsucht, die aus Herzensgrunde
Nach lebend'ger Lust begehrt.

Und mit frühlingsfrohem Herzen
Und mit bebend heißem Munde
Flüstr' ich in die Dunkelheiten
Einen holden Namen: Hermann¹⁴⁸

Wieder wird ein Naturbild beziehungsweise deren zwei genutzt, um die Stimmungen des lyrischen Ichs wiederzugeben. Typisch für die Dekadenzmotivik ist hier der Kontrast Frühling – Herbst. Auch der Park ist ein gern verwendetes Motiv der Jahrhundertwende. Das lyrische Ich beschreibt ein mit den Jahreszeiten kontrastierendes Innenleben: Im Frühling, wenn das Außen aufblüht, fühlt sich das lyrische Ich von der Schönheit ringsherum unberührt, selbst wenn sein Mund *wohl rot ist von Küssen*. Trotz des bitteren Modergeruchs wird die Luft der Herbstnächte als *rein und kraftvoll* geschildert, die Zeit des Absterbens ringsherum (wiederum ein typisches Dekadenzmotiv) löst im lyrischen Ich *Rote, lachende Empörung* aus, ein inneres Aufbegehren, eine Belebung wider den Moder ringsherum. Das lyrische Ich flüstert *frühlingsfrohem Herzen* den Namen *Hermann* in die dunkle Herbstnacht.

3. 6. Todessehnsucht:

Vade mecum:

Geh du mit mir auf dem traumdunklen Pfade
In das ferne, weltfremde Märchenland;
Reiche mir voll lächelnder Gnade
Deine bleiche, schimmernde Hand.

Kränze mit Myrten meine Locken
Und meinen bräutlichen Hochzeitsschleier;
Horch, es singen silberne Glocken
Von unserer Brautnacht Liebesfeier!

Ich will dich lieben, ich will dich küssen,
An deinem Herzen verglühn und vergehn
Im Brautbett von großen, weißen Narzissen,
Wie ichs in seligen Träumen gesehn ...

Weiß Narzissen, blühende Sterne;
Weit zurück bleibt der Erde Not – –
Laß uns ziehen in die dämmernde Ferne,
Geh mit mir, mein Bräutigam Tod!¹⁴⁹

¹⁴⁸ Dolorosa: *Reaktion*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 76ff.

¹⁴⁹ Dolorosa: *Vade mecum*, in: *Confirmo te...*, S. 13f.

Das Bild, das Dolorosa hier vom Sterben zeichnet, ist das einer Vermählung mit dem Tod. Bis zur letzten Zeile könnte hier auch von den Hochzeitsvorbereitungen einer Braut die Rede sein. Wieder spielen Blumen eine gewichtige Rolle: der Myrtenkranz, das *Brautbett von großen, weißen Narzissen*. Die Suizidfantasie wird sehr positiv und hell in der Farbe Weiß geschildert, der Tod als etwas Ekstatisches beschrieben. Das lyrische Ich sehnt sich nach Ruhe und schildert seine persönliche Vorstellung vom Tod dementsprechend. Die Vorstellung, weg von allem zu sein, bestimmt die letzten Zeilen. Das lyrische Ich will dabei nicht allein sein, also wird der Tod personalisiert als sich liebevoll und erotisch um das lyrische Ich kümmernder Liebhaber.

Asrael:

Früh hat sich meine Seele
Der Sünde zugewandt.
Die Blüten meines Lebens
Traf ihr unreiner Brand.

Meine Liebe ist vergiftet
Von sündiger Leidenschaft;
Meine großen, traurigen Augen
Glänzen lasterhaft.

Meine seidenweichen Glieder
Fiebern allezeit
Nach Peitschenschlägen und Küssen,
Nach Liebe und Grausamkeit.

Aber meine junge,
Suchende Seele weint,
Und meine blassen Lippen
Rufen den letzten Freund.

Einer kommt gegangen;
Der kommt und spricht kein Wort
Und nimmt mit ernstem Lächeln
Mir alle Schmerzen fort.

Einer kommt gegangen;
Da wird die Nacht so hell,
Und alle Stimmen schweigen.
-- Der heißt Asrael.¹⁵⁰

Asrael, der Todesengel. Dolorosa kontrastiert hier das Sado-Masochismus-Thema, das eher negativ besetzt ist und mit Sünde assoziiert wird, mit tiefer Todessehnsucht.

¹⁵⁰ Dolorosa: *Asrael*, in: *Confirmo te ...*, S. 36f.

Das lyrische Ich kritisiert sich selbst für seine sado-masochistischen Neigungen, es spricht von *vergifteter Liebe* und *sündiger Leidenschaft*. Das lyrische Ich ist unglücklich, es hat *große traurige Augen*. Die Schmerzen, nach denen das lyrische Ich sich im sexuellen Bereich doch sehnt, soll der Todesengel von ihr nehmen. Es ist die Rede von einer jungen, suchenden Seele, die obwohl das lyrische Ich doch *nach Peitschenhieben und Küssen fiebert, weint* und einen Freund sucht, den es nur im Tod finden zu können glaubt.

Das alte Lied.

Ich weiß wohl noch das alte Lied,
Das abends über die Haide zieht;
Ich lächelte drüber vor Tag und Jahr,
Als mir die Welt ein Garten war;
Rote Rosen blühten darin
Und ich war gekrönt zur Königin!

– Die roten Rosen sind längst verdorrt,
Der Wind trieb die welken Blätter fort.
Nun horch' ich abends, krank und müd'
Auf das alte, traurige Lied;
Um mich flattert das trübe Abendrot
Und durch meine kranke Seele zieht
Das Lied – – vom Tod – –¹⁵¹

Das lyrische Ich beschreibt die Wehmut beim Gedanken an vergangene, schönere Zeiten. Nun hat es Suizidgedanken. Wieder einmal spielen Rosen in der Farbe Rot eine Rolle, die glücklichen Zeiten werden als Naturbild geschildert. In der zweiten Strophe sind die Rosen verdorrt, der *Wind trieb die welken Blätter fort*, die Leidenschaften sind gestorben. Wieder ist die Rede von der *kranken Seele*.

Das Sehnsuchtslied

Ich bin durch die Gärten der Lust geschritten
Mit beschwingten Füßen wohl manche Nacht,
Ich habe geglüht und gescherzt und gelitten
Wohl manche Nacht.

Viele erkaufen mit Herzensblut,
Mit purpurnem Herzblut das Recht auf Lust,

¹⁵¹ Dolorosa: *Das alte Lied*, in: *Confirmité te...*, S. 55

Ich aber raubte mit kindlichem Mut
Das Recht auf Lust.

Ich habe den rotesten Wein getrunken
Aus dem Becher der Jugend, mit Rosen im Haar,
Und bin lachend dem Schönsten ans Herz gesunken,
Mit Rosen im Haar.

Ich habe auch Lieder der Liebe ersonnen
Und zur Leier gesungen im Sängerturnier
Und liebliche Minnepreise gewonnen
Im Sängerturnier.

Mein Mund singt trunkene Lebenslieder,
Aber mein Herz weiß ein ander Lied
Und mein endloses Sehnen reimt immer wieder
Ein ander Lied.

Aus den klingenden Tiefen der Sehnsucht her
Kommt mir das süße Lied vom Tod
Keine Festmusik übertönt mir mehr
Das Lied vom Tod.

In den Armen der Liebe, im tiefsten Genuß
Umschwebt es mich. Ich möchte sterben.
Das ist der Sehnsucht letzter Schluß:
Ich möchte sterben.¹⁵²

Das Motiv der Musik aus *Ein ander Lied* wird aufgenommen, sogar im direkten textlichen Verweis, wieder ist es das Lied vom Tod, das durch das Herz des lyrischen Ichs zieht. Wieder beginnt das Gedicht mit Erinnerungen an bessere, glücklichere Tage, assoziiert mit der Farbe Rot – das lyrische Ich hat sich sexuell nichts versagt, getanzt, gelacht, sich hingeeben. Wieder ist auch ein wenig Reflexion auf das Dasein als Dichterin enthalten und auf die Anerkennung, die es ihr einbrachte. In den letzten drei Strophen kippt das Motiv, *Mein Mund singt trunkene Liebeslieder/ Aber mein Herz weiß ein ander Lied*. Während das lyrische Ich also sein Leben weiterlebt wie bisher, bestimmt unter der Oberfläche bereits ein anderer Gedanke, der Gedanke an den Tod, ans Sterben, sein Dasein. *Keine Festmusik übertönt mir mehr/ Das Lied vom Tod*. Selbst in Momenten der Erfüllung der Gedanke: *Ich möchte sterben*.

¹⁵² Dolorosa: *Das Sehnsuchtslied*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 79f.

Freiland

Mich zieht mein sehnsuchtsmüder Sinn
Nach einem dunklen Lande.
Wann treibt der Wind mein Segel hin
Zum seligen Inselstrande?

Drei Stunden hinter Abendrot
Liegt meiner Unrast Freiland.
Dort wartet auf mein armes Boot
Christus, unser Heiland.¹⁵³

Diesmal ist es nicht der Todesengel oder der personifizierte Tod, der das lyrische Ich erwartet, sondern Jesus Christus. Leben und Tod werden emotional kontrastiert – hier der *sehnsuchtsmüde Sinn*, dort der *selige Inselstrand*. Hier die *Unrast*, dort das *Freiland*. Hier das *arme Boot*, dort *Christus, unser Heiland*.

Venus über Gräbern

Und wenn die Welt in Blüten steht
Und sich im Wind die Ähren senken,
Wie mahnt es mich so tiefberedt,
Des nahen Welkens zu gedenken!
Ich denke nicht der goldnen Frucht,
Ich achte nicht das stolze Reifen;
Ich will nur hastig vor der Flucht
Des Sommers noch nach Blüten greifen.

Der Winter ist so schauerlich.
Auf kahlen Gräbern friert der Tod.
Ich bin betrübt und fürchte mich,
Weil meiner Lust der Kirchhof droht.
In Zukunft seh' ich ahnungsbang
Das Bild des Leids auf meinem Grabe,
Das Kreuz, das ich mein Lebenlang
Mit Schmerz und Scheu gemieden habe.

Ich möchte wohl die ew'ge Nacht
Im Schutz der süßen Venus schlafen.
Die Ihrer Augen Licht bewacht,
Ruhn friedlich, wie das Schiff im Hafen.
Sie stände lächelnd in der Höh'
In heiterernstem Marmorschweigen,
Wenn auf den Gräbern schläft der Schnee
Und taut von den Zypressenzweigen.

Und wenn die Welt in Blüten glänzt
Und Veilchen mit dem Maiwind kosen,
So ständ' ihr teures Bild bekränzt
Mit grabentstiegnen Kletterrosen.
Ein Mädchen läge auf den Knien

¹⁵³ Dolorosa: *Freiland*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 83

Vor ihr und träumte glückbereit:
„Der Frühling welkt, die Zeiten fliehen,
Die Liebe bleibt in Ewigkeit ...“¹⁵⁴

Wieder findet sich hier ein Kontrast der Jahreszeiten, diesmal sind es alle Jahreszeiten, die abgehandelt werden: der Sommer in der ersten Strophe (*Ich will nur hastig vor der Flucht/ Des Sommers noch nach Blüten greifen*), der Herbst, ebenfalls in der ersten Strophe (*Wie mahnt es mich so tiefberedet/ Des nahen Welkens zu gedenken*), der Winter in der zweiten Strophe (*Der Winter ist so schauerlich./ Auf kahlen Gräbern friert der Tod.*), der Frühling in der vierten Strophe („*Der Frühling welkt, die Zeiten fliehen/ Die Liebe bleibt in Ewigkeit...*“). Interessant ist, dass Dolorosa, wiewohl sie im gerade erst besprochenen *Freiland* Jesus Christus als Erlöser verherrlicht, nunmehr von der Angst vor dem Kreuz spricht. Das lässt sich auf zweierlei Arten lesen: Als Angst vor dem Christentum, vor der Religion an sich, oder aber als Angst vor dem Tod. Die Gedichte aus dem christlich-sado-masochistischen Motivkreis in *Confirmo te chrysmate* weisen auf einen sehr freien Zugang zur Religion hin – ob sich dahinter wohl ein religiöser Schuldkomplex verbirgt? Nun ist es das Bild der heidnischen Venus, die als Schutzpatronin angerufen wird (übrigens eine Möglichkeit, eine Parallele zu Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz*, in dem zwei Marmorbilder der Venus eine gewisse Rolle spielen, und Rachildes *La Marquise de Sade* zu ziehen). Die Liebe wird hier in Gestalt der Venus als etwas geschildert, das imstande ist, den Tod zu überwinden (*So ständ' ihr teures Bild bekränzt/ Mit grabenststieggen Kletterrosen*). Es ist interessant, dass Dolorosa, die das Motiv der Rosen in etlichen Gedichten verwendet, hier dezidiert von *Kletterrosen* schreibt, sehr widerstandsfähigen Rosen also, die in der Lage sind, sich emporzuranken. Wiewohl Venus als Grabschmuck mit dem Tod assoziiert wird, besteht durch sie die Hoffnung auf einen Neuanfang, auf den Neubeginn eines Zyklus': Das lyrische Ich ruht im Grab, vor dem steinernen Abbild der Venus träumt ein liebeshungriges junges Mädchen als Schlussbild.

¹⁵⁴ Dolorosa: *Venus über Gräbern*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 90f.

3. 7. Reflexionen zur Rolle des/der DichterIn:

Ein Dichter.

Es schuf ihn eines Gottes Meisterhand
Aus lichtem Marmor, klar und seltsam fein,
Er goß ihm seines Geistes Funken ein
Und ließ ihn dann allein im Menschenland.

Nun irrt er schmerzverzehrt und unerkant
Seit manchem Leidensjahr landaus, landein,
Und sucht und weint, weil er den Himmelschein
Noch immer nicht im eignen Herzen fand.

Er sucht und weint, und weiß es selber nicht,
Das *[sic!]* darum nur so sonnenhaft sein Lied
Und daß so golden seiner Leier Klang,

Weil jener Funke, hell wie Sonnenlicht,
In seiner Dichterseele lebt und glüht,
Den er vom Urquell allen Lichtes trank.¹⁵⁵

Hier findet sich das Klischee vom unverstandenen Genie, das für die Kunst leiden muss. Die Dichtung wird als etwas Göttliches beschrieben, der Dichter ist *allein im Menschenland* – als Ausgestoßener, als Außenseiter, als Unverständener, der dennoch unverdrossen weiterhin seine aus göttlicher Inspiration geborenen Gedichte verfasst.

Vorspiel

Zu lange war sie festgebannt
Am Rocken und am Herde
Und kannte nicht des Lebens Wert
Und Not und Lust der Erde,

Dann machte sie sich selber frei
Und lernte den Rausch der Sinne:
Da ward die Frau zum Troubadour
Und sang von der Minne.

Ich war so jung und war so wild
An Sehnsucht und Gedanken,
Da flog ich und da stürmte ich
Über alle Schranken;

Da wußte meine Phantasie
Nicht Maß, noch Ziel, noch Grenzen;
Giftblumen brach ich ahnungslos
Und wand sie zu Hochzeitskränzen;

¹⁵⁵ Dolorosa: *Ein Dichter.*, in: *Confirmo te...*, S. 56f.

Da wagte ich mit kühnem Mund
Mein Liederbuch zu dichten –
Und die Philister fluchten laut
Und wollten es vernichten.

Da ward ich auf des Lebens Spur
Viel andrer Schönheit inne:
Da sang die Fraue Troubadour
Ein neues Lied der Minne.¹⁵⁶

Man kann diese Zeilen als direkte Kampfansage an eine Denkschule in misogynen Tradition lesen. Nicht allein nimmt Dolorosa hier einen dezidiert feministischen Standpunkt ein, spricht sogar direkt vom *Herde*, sondern reklamiert in weiterer Folge auch noch stolz das Genre des von Richard von Krafft-Ebing diffamierten Minnesangs¹⁵⁷ für sich, beschrieben als Freiheit des Denkens, Lebens und Liebens in vollem Recht, ihre (auch eine falsche) Wahl zu treffen. Ein direkter genetischer Bezug zu Richard von Krafft-Ebing ist allerdings nicht nachweisbar.

Auch möchte die Verfasserin darauf hinweisen, dass nach dem, was an Skizzenhaftem aus ihrer Biographie überliefert ist, Dolorosa sehr wohl ein recht freies, selbstbestimmtes Leben geführt zu haben scheint.

Nachdenkliches Lied

Kurz ist der Tag des Lebens; ich bin bang,
Ja, ich bin bang, daß mich die Nacht verschlingt,
Daß soviel Jugendlust und Liebesdrang
Im wesenlosen Dunkel stumm verschwingt.
Mein Leib wird ja in Freuden auferstehn
Und jung in Blüten aus der Erde steigen.
Doch wird mein Lieben nicht mit mir vergehn
Und Spätern noch wollüst'ge Wunder zeigen?

Mein Leben ist voll tiefer Wollustschauer,
Ein Garten, der Millionen Rosen trägt,
Doch für die Welt von einer hohen Mauer
Von marmorstillen Versen eingehegt.
Sind nicht die Verse allzu glatt gemacht?
Ist echte Leidenschaft so formenkühl?
Ach, jenseits dieser Mauer schluchzt und lacht
Und tobt mein Leben jung und liebesschwül!

¹⁵⁶ Dolorosa: *Vorspiel*, in: *Da sang die Fraue Troubadour*, 1. und 2. Tausend, Leipzig Verlag G.m.b.H., Leipzig, 1905, S. 1f.

¹⁵⁷ Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia sexualis*, S. 152: *Dass es unter solchen Umständen nicht öfter zur „Poesie“ symbolischer Unterwerfungsakte [der Frau, Anm.] kommt, hat seinen Grund teilweise darin, dass der Mann nicht die Eitelkeit des Schwachen besitzt, der die Sachlage zur Ostentation seiner Macht benützen würde (wie die Damen des Mittelalters gegenüber den minnedienenden Rittern), sondern lieber reelle Vorteile herausschlägt.* Auf S. 151 spricht er in einem ähnlichen Zusammenhang vom *paradoxen Frauentienst des Mittelalters*.

Kurz ist der Tag der Lust. Ein finstrier Drachen,
Der uns verschlingen will, ist schon bereit.
Er giert mit schwarzem, aufgesperrtem Rachen
Nach unsern Wonnen der Vergessenheit.
Ich aber möchte dem gedankenlosen
Verschlinger gern mit meinem Glück entfliehn.
Ich möcht' aus meinen durst'gen Liebesrosen
Das edle Öl, das nie verflüchtet, ziehn.

In eine marmorne Amphore dann
Möchte' ich den Duft für alle Zeit verschließen;
Ja, alle Lust, die je durchs Blut mir rann,
Möchte' ich in starke, ewige Verse gießen,
Daß Spätern noch, die meine Lieder lesen,
Die Sehnsucht heiß an Herz und Sinnen frißt:
O Gott, wie sind die Rosen schön gewesen,
Wenn noch der Duft davon so köstlich ist!¹⁵⁸

Diesmal ist die Nacht negativ konnotiert, das lyrische Ich hat Angst, von ihr verschlungen zu werden. Es ist die Rede von einem *wesenlosen Dunkel*. Dolorosa drückt hier in der zweiten Strophe die Sorge aus, ihre Gedichte könnten mit der emotionalen Tiefe ihrer Erlebnisse nicht mithalten: *Sind nicht die Verse allzu glatt gemacht?* Wieder wird das Überdauern der Dichtung über den Tod hinaus angesprochen, Erlebnisse werden damit in erster Linie als Inspirationsquelle interessant.

3. 8. Lebensreflexionen:

Fröhliches Lied

In meinen jüngsten Tagen glaubt' ich mich erwählt,
Nach Menschenleid zu suchen, das Keiner gern erzählt,
Zu meiden und zu fliehen den Glanz des rosigen Scheins,
Zu leuchten in die Grauen dunkelsten Menschen-Seins,
Gründe zu entschleiern, die Wenige nur kennen,
Und böse, fressende Feuer, die tief im Innern brennen.
Ich ging mit nächtigem Herzen durch das Sonnenlicht,
Mein Auge sah nur Trauer; Frohes sah ich nicht.
Ich sah die roten Knospen künftiger Wonnen glühn,
Dann starben sie im Nachtfrost; sie kamen nie zum Blühn.
Ich sah die Jungfern schreiten zum Tanz mit hellem Blick,
Die kamen am grauen Morgen gebrochen ganz zurück,
Ich sah in Qual sich wenden der Liebe reine Glut,
Da suchte sie die Schmerzen und dürstete nach Blut.
Ich sah die weiße Sehnsucht in schwarzem Schlamm verderben,
Da fluchte ich dem Leben und wollte sterben ...
Dann kamen schwere Stunden; mein Herz brach fast entzwei,

¹⁵⁸ Dolorosa: *Nachdenkliches Lied*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 94f.

Doch ihres Schwertes Schärfe, die machte mich frei.
Ich sah durch Tränenschleier, was ich nie gesehn,
Über die blühende Erde die blühende Liebe gehen.
Ich sah die Lust am Leben auf jeder Stirn geschrieben
Und lernte selber leben und heiß und fröhlich lieben.
Ich bin froh geworden und messe jugendhaft
An dem alten Weh des Lebens meine stolze Kraft,
Ich sehe nach tausend Tränen und nach vielem Leid
Auf dem Grund der Dinge die göttliche Heiterkeit.¹⁵⁹

Da sich *Fröhliches Lied* in dem Gedichtzyklus *In sanftern Tönen* findet, der am Schluss von *Da sang die Fraue Troubadour* steht, besteht durchaus die Möglichkeit, dass sich die geschilderten *schweren Stunden (Mein Herz brach fast entzwei)* auf den Liebeskummer um Herrn Edelfried beziehen. Eines geht daraus klar hervor: Hier ist jemand angekommen, hat sein Leid akzeptiert und verarbeitet. Nach einer wilden Jugend, nach Trauer, Schmerz und großem Liebeskummer hat das lyrische Ich zu sich selbst gefunden und ruht nunmehr (für den Moment...) in sich. Es hat überlebt: *Ich bin froh geworden und messe jugendhaft/ An dem alten Weh des Lebens meine stolze Kraft,/ Ich sehe nach tausend Tränen und nach vielem Leid/ Auf dem Grund der Dinge die göttliche Heiterkeit*. In der Zeile *Ich sah die weiße Sehnsucht in schwarzem Schlamm verderben* wird erstmals ein Schwarz-Weiß-Kontrast eingeführt. *Lust* ist hier geschildert als *Lust am Leben*.

Einem Freunde

Der Jammer aber ist nicht auszusagen,
Wenn einst an dir die bittere Reue frißt,
Daß du in kraftvoll schönen jungen Tagen
Dem Land der Liebe fern geblieben bist.
Dann schleppest du gramgefüllt und doch vergebens
Der ewigen Sehnsucht schwere Kettenlast,
Weil du das Evangelium des Lebens
In lichter Stunde nicht begriffen hast. – –

Der Jammer aber ist nicht auszudenken,
Wenn du dein ganzes Schaffen einst verfluchst
Und wild, als ob sie grad' im Meer ertränken,
Die grünen Inseln deiner Jugend suchst.
Dein krankes Sehnen wird die Welt durchfliegen
In heißer Qual und wird doch nie gesund,
Weil deine Inseln längst versunken liegen
Auf dunklem, tiefem, kühlem Meeresgrund ...¹⁶⁰

¹⁵⁹ Dolorosa: *Fröhliches Lied*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 92

¹⁶⁰ Dolorosa: *Einem Freunde*, in: *Da sang die Fraue ...*, S. 58f.

Wieder ließe sich das Gedicht auf Herrn Edelfried beziehen, es ist aber ebenso möglich, dass der Adressat jemand ganz anderer ist. Henri Estienne sagt: *Si la jeunesse savait seulement : si l'âge pourrait seulement.*¹⁶¹ Ähnlich argumentiert hier Dolorosa: Sie spricht zu jemandem, den sie davor warnt, seine Jugend nicht voll auszukosten und stattdessen im Alter gewahr zu werden, dass man das Leben verpasst habe. Man wird hier an das durch Nancy H. Kleinbaums *Dead Poet's Society* weithin bekannt gewordene Wort Henry David Thoreaus gemahnt: *I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived.*¹⁶²

3. 9. Motive des Zionismus/Jüdische Motivik:

3. 9. 1. *Confirmo te chrysmate*:

Der dritte und letzte Teil von *Confirmo te chrysmate*, betitelt *Schaare Zion – In den Thoren Zions*, ist *Berthold Feiwel zu eigen*¹⁶³, einem der Begründer des Kulturzionismus und gemeinsam mit Martin Buber der wichtigste literarische Vertreter der jungjüdischen Bewegung¹⁶⁴, der *Die Welt*, wo Dolorosa 1901 erstmals Gedichte publizierte¹⁶⁵, mit herausgab.

Dolorosa verwendet hier zionistische Motive zum Teil, jedoch nicht ausschließlich, in Verbindung mit erotischen Motiven. Mark E. Gelber schreibt:

The attempt to draw on inner, erotic feelings and integrate them artistically with an expressly Jewish-national or Zionist ethos is the distinguishing characteristic of the poetry of Dolorosa. Although her name and career have disappeared from the annals of literary history almost totally, she was certainly one of the most fascinating and, at the same time, outrageous figures associated with Cultural Zionism at the turn-of-the-century. She is another one of those elusive literary personalities, who played more than a peripheral role in Cultural Zionism.¹⁶⁶

¹⁶¹ Quelle: <http://www.best-quotes-poems.com/francais/citations-de-la-jeunesse.html>

¹⁶² zitiert nach: <http://www.quotationspage.com/quote/29600.html>

¹⁶³ Dolorosa, *Confirmo te chrysmate*, S. 61

¹⁶⁴ Quelle: Mark E. Gelber: *Eroticism and Masochism in Cultural Zionism*, S. 20f.

¹⁶⁵ Quelle: ebd., S. 227

¹⁶⁶ ebd., S. 221

Tatsächlich betrifft diese Motivkombination nur einen Bruchteil des genannten Gedichtzyklus', jedoch ist dieser Anteil jener, mit dem sich Mark E. Gelber, dem Titel seiner Studie gemäß, am eindringlichsten auseinandergesetzt hat. Wie bereits aufgezeigt wurde, machen der christlich-erotische wie der rein erotisch konnotierte Motivkreis ebenso maßgebliche Anteile von *Confirmo te chrysmate* aus (*Da sang die Fraue Troubadour* muss in dieser Hinsicht fast gesondert besprochen werden, will man eine, mangels besseren Ausdrucks, Essenz, festmachen). Auch wäre zu bemerken, dass sich unter den Gedichten des dritten Zyklus' in *Confirmo te chrysmate*, *Schaare Zion – In den Thoren Zions* auch etliche finden, die bar jeglicher erotischen Konnotation sind und sich ausschließlich auf den Zionismus als solchen fokussieren, und zwar sowohl in religiöser wie auch jüdisch-nationalistischer Hinsicht.

Mark E. Gelber weiters:

What is shocking about Dolorosa's Cultural Zionist poetry in its context is the way it combines Jewish motifs, which are otherwise common in cultural Zionist expression, with a strange and seemingly paradoxical mixture of elements associated with the literature of decadence, eroticism, and masochism, on one hand, and women's liberation on the other.

Dolorosa's feminism presents an odd, but imaginative mixture of women's liberation, mostly in terms of absolute sexual freedom, combined with love bondage, masochism, and lesbianism.¹⁶⁷

Hier sei eingehakt. Es erscheint angezeigt, durch Zitate und formale Untersuchungen im Einzelnen zu belegen, wie verschwindend gering der Anteil an Gedichten im Gesamtkonzept *Schaare Zion – In den Thoren Zions* ist, der sexuelle und zionistische Motivik tatsächlich vermengt, wobei hier bereits einschränkend zu bemerken wäre: Gar so *shocking* präsentiert sich dieser Anteil in den Augen der Verfasserin auch nicht – handelt es sich doch mehr um Gefühls-, um Liebesäußerungen und nicht um die Darstellung explizit sexueller Handlungen.

Schaare Zion enthält vierzehn Gedichte (in der *Confirmo te chrysmate*-Ausgabe von 1902, laut Mark E. Gelber sind es sechzehn in einer Auflage von 1903), von denen die Verfasserin nur drei mit minimal erotischem Anteil ausmachen kann. Mark E. Gelber widerspricht sich, wenn er an anderer Stelle schreibt:

Although they [*die Gedichte im Zyklus Schaare Zion, Anm. d. Aut.*] follow directly upon the erotic, masochistic, and narcissistic poetry of the earlier sections,

¹⁶⁷ Mark E. Gelber: *Eroticism and Masochism in Cultural Zionism*, S. 227

many of the poems in this section celebrate Jewish holidays and express a longing or loving for the Jewish homeland, characteristic of Cultural Zionist poetry, without incorporating for the most part masochistic or sexual elements.¹⁶⁸

Hier schreibt Mark E. Gelber also selbst, die Gedichte seien größtenteils ohne sexuelle Thematik.

In *Chanukah*, das den Ritus des Kerzenanzündens der Chanukkia beschreibt, findet sich eine erotische Tendenz:

Es drängte deiner Locken Nacht
Sich herrlich aus dem Mädchenschleier;
Aus deinen Augen brach mit Macht
Der heißen Blicke lichtetes Feuer ...

Chanukah wars. Und in dem Dunkel
Erglühten hell acht weiße Kerzen;
Da ward ein selig' Lichtgefunkel
In meinem müden, kranken Herzen.

Da schrie ich jubelnd auf zu ihm,
Der dich, du Schönste, ausersah,
Du Jungfrau vom Stamm Ephraim,
Le-hadlik ner chel chanukah!

— Du, meine Freundin, bist ganz schön,
Voll Kraft und Reinheit ohne Gleichen,
Und keine mag dir ähnlich sehn,
Hanjah, in allen Königreichen!

Von Byssus ist dein Leib umwallt,
Und schlanke, goldne Lilien träumen
Um deine liebliche Gestalt,
Auf deines Mantels Purpursäumen.

Du bist geschmückt mit Gold und
Ringeln,
Gleich einem Turm aus Elfenbein;
Dein Reden ist wie Harfenklingen,
Der Kuß wie feurig edler Wein ...

Die weißen Lichter leise knistern ...
Von draußen dringt kein einz'ger Laut;
Horch auf mein liebeselig' Flüstern;
Du meine Schwester, meine Braut!
O Hanjah! Ich war müd' und krank;
Mein Herz war todesmatt und trübe
Und ist nun voller Licht und Klang
Und reich an Glück durch deine Liebe!

Dank sei dem Herrn, ja, Dank sei ihm,
Der dich, o Hanjah, ausersah,
Du Jungfrau vom Stamm Ephraim,
Le-hadlik ner schel chanukah!¹⁶⁹

¹⁶⁸ Mark E. Gelber: *Eroticism and Masochism in Cultural Zionism*, S. 233

Das Feuer in den Augen der geschilderten Hanjah verbindet sich mit dem Licht der acht Chanukkahkerzen, das wiederum Einzug ins Herz des lyrischen Ichs hält. Eine Schilderung der Schönheit Hanjahs folgt, kulminierend in *Der Kuß wie feurig edler Wein*. Das Knistern der Kerzen findet seine Fortsetzung im *liebeseelig' Flüstern* des lyrischen Ichs.

Laubhütten

Und als der Abend nahte
feierlich,
Stieg in uns auf ein Frieden
ohnegleichen;
Denn über unsern Häuptern
wölbte sich
Ein grünes Dach von dichtbelaubten
Zweigen.
Wir, die wir heimatlos durch alle
Welten,
Freudlos und rastlos durch die Länder
irrten,
Wir ruhten unter heimatlichen Zelten
Von Palmenzweigen und von duft'gen
Myrten –

Da hat sich jedes Herz zu Gott gewandt
Und jedes war von heißem Dank gerührt,
Daß uns der Herr in unsrer Väter Land
Aus der Verbannung endlich heimgeführt;
Und plötzlich ward im Volk ein Jubel wach,
Der durch die Täler brauste tausendtönig,
Der von den Bergen hallte tausendfach:
„Dank, Dank sei unserm Gott, der Juden
König!“

... Ich aber küßte selig deinen Mund
Und deine Stirn und deine blonden Haare,
Und meine kranke Seele ward gesund
Von allem Leid vergangner Wanderjahre.
Die Palmen und die Myrten hielten Wacht,
Als unsre große Sehnsucht sich erfüllte
In jener feierstillen Herbestnacht. – – –

-----170

¹⁶⁹ Dolorosa: *Chanukah*, in: *Confirmito te chrysmate*, S. 65ff.

¹⁷⁰ Dolorosa: *Laubhütten. Esra 8, 15 – 17*, in: *Confirmito te chrysmate*, S. 80f.

Das Laubhüttenfest verbindet sich hier mit einer durchaus erotischen Szene. Wieder ist es die *krankte Seele*, die an der Liebe gesundet. Während in den ersten beiden Strophen das religiöse Element vorherrschend ist, wird es in der dritten Strophe durch ein *aber* kontrastiert: Die letzten beiden Zeilen lassen sich als Koitusanspielung lesen.

Esther

Wie wird dein Angesicht so bleich,
Was sinkst du zitternd vor mir hin;
O Weib, der Sonne selber gleich,
O Esther, meine Königin!
Mit deiner Blicke Flammenstrahl
Hast du mein Herz zur Glut entfacht,
Daß es in grausam süßer Qual
Nur dich begehrt bei Tag und Nacht!

Zehntausend Jungfrau'n sind geschmückt,
Mich liebesbrennend zu umfassen,
Doch du allein hast mich entzückt
Mit deinen blumenfrischen Wangen,
Mit deinem leuchtend roten Mund,
Mit Augen wie Chaldäerträume,
Mit deiner Brüste zartem Rund,
Weiß wie der Schnee der Kirschenbäume!

Von allen Frauen wunderbar
Bist du mit Anmut reich geschmückt,
Mit deinem rabenschwarzen Haar
Hast du mein Königsherz umstrickt!
O Esther, schön und sonnengleich!
Was je von mir dein Herz begehrt,
Und wär's mein halbes Königreich, –
Dir ist die Bitte schon gewährt.¹⁷¹

Der Blick auf Esther ist aus der Sicht des Königs (Xerxes I.) geschildert, der ihr keinen Wunsch abschlagen kann. Da Esther das jüdische Volk im Perserreich vor der Vernichtung bewahrt haben soll, ist sehr wahrscheinlich, dass Dolorosa hierauf Bezug nimmt. Esther wird sehr liebevoll-erotisch aus der Sicht eines offenkundig liebenden Mannes, ihres Ehemannes, beschrieben.

Das einzige Gedicht in *Schaare Zion*, das an die Anfangsgedichte von *Confirmo te chrysmate* gemahnt, ist *Ahasver*:

Die Nacht war seltsam still und klar,

¹⁷¹ Dolorosa: *Esther*, in: *Confirmo te chrysmate*, S. 84f.

Und war ein großes Blühn und Schweigen
Ahasvers Haupt lag mir im Arm;
Sein weiches, dunkelblondes Haar
War fest umrankt von Dornenzweigen.

O du! Ich will dich glücklich wissen,
Durch mich von allem Schmerz befreit;
Du sollst in frühlingsjunger Lust
Mir Mund und Stirn und Hände küssen,
Voll schrankenloser Seligkeit!

Du sollst in diesen Maiennächten
Dein altes, ew'ges Leid vergessen.
Ich will die Dornen von dir nehmen
Und sie um meine Locken flechten
Und sie in meine Schläfen pressen

Wie Rosen meine Wunden glühn,
Und lächelnd will ich dran verbluten;
Denn du wirst mich erlöst umfangen
Und still in die Arme ziehn,
Erlöst durch meiner Liebe Gluten.¹⁷²

Ahasver, den Ewigen Juden¹⁷³, durch die Liebe des lyrischen Ichs zu erlösen, ist ein ehrgeiziges Unterfangen. Interessant auch, dass Dolorosa ihn die Dornenkrone Christi tragen lässt. Dadurch wird es mehr zu einer Christus- denn Ahasverdarstellung. Wieder hat der beschriebene Mann blondes, diesmal *dunkelblondes*, Haar, was auch eher in Richtung Christusbild geht, wird der Ewige Jude in der Bildenden Kunst doch meist als alter Mann mit langem Bart dargestellt. Das lyrische Ich nimmt Ahasver diese Dornenkrone ab, um sie seinerseits zu tragen und *lächelnd* an diesen Wunden zu *verbluten*. Lohn dafür ist die Erlösung des Ewigen Juden, der dem lyrischen Ich ob seiner Errettung *Mund und Stirn und Hände* küsst. Wieder ist Erlösung durch Liebe Thema eines Gedichts.

¹⁷² Dolorosa: *Ahasver*, in: *Confirmitate te chrysmate*, S. 68f.

¹⁷³ Ahasver (oder Ahasverus) ist eine seit dem Mittelalter in der christlichen Welt verbreitete sagenhafte Gestalt. Der Name geht zurück auf die latinisierte Form für Ahaschwerosch, den biblischen Namen des Perserkönigs Xerxes I. (um 519 – 465 v. u. Z.), der aber mit der christlichen Legende nichts zu tun hat. In dieser Geschichte wird von einem Mann aus Jerusalem mit Namen Ahasver(us) berichtet, der Jesus geschlagen haben soll. Als Strafe für diese Tat kann er nicht sterben und muss bis zum Jüngsten Gericht ein rastloses Leben führen.

[...]

Zum Ende des 18. Jahrhunderts, vor allem aber im 19. Jahrhundert wird Ahasver zu einer bildermächtigen Figur in Kunst und Literatur, die von vielen Autoren verarbeitet wird. Dabei wird die Figur des Ahasver ganz unterschiedlich interpretiert: Er ist ein rastloser Wanderer, ein gläubiger Mahner oder ein an Weltschmerz leidender Mensch. Er wird als Sinnbild des jüdischen Volkes verstanden, das entweder zu Heimatverlust und ewigem Herumirren verdammt ist; oder das im Gegenteil unter ungerechter Verfolgung leidet und den Wunsch hat, wieder eine Heimat zu haben. Zitiert nach: Ausstellungstext, Jüdisches Museum, Berlin, zuletzt eingesehen am 3. September 2010

Ein weiteres Liebesgedicht mit religiöser Motivik ist *Abendsegen*:

Wenn hinter blauen Bergeshöhn
Die Sonne leuchtend untergeht,
Dann spricht mein junges Herz für dich
Ein liebevolles Nachtgebet;
Dann heb' ich meine Augen auf
Und falte betend meine Hände,
Daß Gott in Gnaden dir und mir
Nun seinen Abendsegen spende.

Daß sich der Erde tiefstes Glück
Auf unsre Seelen niedersenkt,
Wenn sich mein Sehnen zu dir neigt
Und meine Liebe dich umfängt
Und daß der Hüter Israels
In nimmermüder Vatergüte
Mit seinem sternklaren Blick
Auch uns beschütze und behüte.

Mit leichten Sohlen wandelt dann
Die dunkle Nacht durch Flur und Feld;
Und liegt ein müdes, stilles Glück,
Ein großer Friede auf der Welt,
Indessen wie ein milder Hauch
Der Atem Gottes uns umweht,
Und meine Lippen flüstern noch
Im Traum für dich ein Nachtgebet.¹⁷⁴

Wieder einmal findet sich das Bild der untergehenden Sonne. Das lyrische Ich betet zu Gott um Schutz für den Geliebten. Die Zeilen *Wenn sich mein Sehnen zu dir neigt/ Und meine Liebe dich umfängt* lassen sich erotisch lesen. Das lyrische Ich zeichnet Gott als Beschützer, als ruhige, gütige Kraft. Die irdische Liebe verbindet sich mit der Liebe Gottes. Die Nacht wird hier einmal mehr als etwas Beruhigendes, Schönes geschildert. Die Liebe ist also in diesem Gedicht etwas von der Religion Durchdrungenes. Friede liegt auf der Welt, auf dem nach dem Koitus entspannten Paar, das *umweht* vom *Atem Gottes* friedlich schläft, derweil das lyrische Ich noch im Traum ein Gebet für den Liebsten spricht.

Verglichen mit den wesentlich expliziteren Gedichten in *Confirmo te chrysmate* nehmen sich die vier zitierten aus *Schaare Zion* sehr harmlos aus. Während in den ersten Teilen von *Confirmo te chrysmate* das religiöse Element nur als Hintergrund für die Darstellung sado-masochistischer oder anderweitig erotisch konnotierter Praxis zu sehen ist, geht es in *Schaare Zion* tatsächlich um religiöse Inhalte

¹⁷⁴ Dolorosa: *Abendsegen. Psalm 121*, in: *Confirmo te ...*, S. 74f.

beziehungswise auch ganz stark um das zionistische Motiv der Auswanderung ins Heilige Land, stellvertretend zitiert sei hier *Die Harfe Davids*:

Als ich das neue Lied des Herrn,
Mein Hohelied von Zion sang,
Da flog durch manch ein Judenherz
Ein halbvergeßner, süßer Klang;
Da wachten ernst und lieblich auf
Die alten, trauten Judenlieder,
Und die wir lange nicht gespielt,
Die Harfe Davids tönte wieder.

Ein sieghaft goldner Morgen kam
In Sonnenglut und Herrlichkeit,
Und hat mit seinem Flammenschwert
Die Finsternis der Nacht zerstreut.
Da stürzten junge Ströme aus
Dem Felsenbett, darin sie schliefen,
Da schrie das Meer frohlockend auf
In seinen schwarzen Abgrundtiefen.

Aus tausend bittren Schmerzen ward
Geboren uns der neue Geist,
Der mächtig durch die Lande geht
Und uns den Weg nach Zion weist.
Nun jubeln wir das Lied des Herrn
Beim Klang der Flöten und der
Geigen,
Mit Cymbalton und Saitenspiel
Und anmutsvollen Mädchenreigen.

O du! Es hat auch dich bewegt
Der Lieder heimatsüßer Klang,
Der bleibt in deinem Herzen jung
Wie Frühlingsturm dein Leben lang.
Und was uns nun das Leben bringt,
Wohin uns auch das Schicksal triebe,
Uns bindet wie ein goldnes Band
Die gleiche treue Heimatliebe.¹⁷⁵

Hier wird der zionistische Geist auf sehr musikalische Weise beschworen. Dolorosa schreibt von *Judenliedern*, die neu belebt werden und so manches Herz berühren, von der *Harfe Davids*, die wieder erklingt, von *heimatsüßem Klang*. Ähnlich manchen Liebesgedichten Dolorosas liegt der Schmerz nun endlich hinter den AdressatInnen, ein neues Zeitalter ist angebrochen: *Aus tausend bittren Schmerzen ward/ Geboren uns der neue Geist*. Die Auswanderung nach Israel steht bevor und gibt neuen Anlass zur Hoffnung. Interessant ist, wie sehr sich Dolorosa, die Nicht-Jüdin, mit jüdischer

¹⁷⁵ Dolorosa: *Die Harfe Davids. Psalm 98*, in: *Confirmo te chrysmate*, S. 72f.

Thematik identifiziert (*uns*). Das lyrische Ich ist miteinbezogen in den geschilderten Freudentaumel.

Stellvertretend für die Sehnsucht des lyrischen Ichs, dem jüdischen Volk anzugehören, worunter die Verfasserin weniger den echten Wunsch, Jüdin zu sein, als vielmehr, jenen, irgendwo dazuzugehören, versteht, sei hier *Dein Volk ist mein Volk. Ruth I., 16. 17.* zitiert:

Das war der große Sabbath meines Lebens,
An dem ich staunend sah das heil'ge Land,
Als ich nach Jahren unerfüllten Strebens
Durch dich den Weg zu deinem Volke fand.

Mit deinem Volk verband ich mein Geschick,
Aus seiner Sehnsucht sang ich meine Lieder,
Und was dein Volk bewegt an Schmerz und Glück,
Klang frühlingsstark in meiner Seele wieder.

So konnt' ich ganz dein Volk und dich verstehen
Und deines Volkes treu'ste Tochter sein.
Wo du nun hingehst, will auch ich hingehen,
Und wo du bleibst, ist die Heimat mein.

Wir beten, du und ich, zu einem Gott,
Es ruht sein Auge segnend auf uns beiden
Und nichts auf Erden kann, als nur der Tod
Sich und dein Volk von meiner Liebe scheiden.¹⁷⁶

Hier drückt sich die große Sehnsucht einer Außenseiterin aus, dazuzugehören. Zwar schreibt Dolorosa schwärmerisch, doch durchzieht das Gedicht auch eine gewisse Trauer. Wieder einmal glaubt sich das lyrische Ich nach langen Kämpfen angekommen: *Als ich nach Jahren unerfüllten Strebens/ Durch dich den Weg zu deinem Volke fand.* Im erwähnten *unerfüllten Streben* könnte sich auch eine religiöse Komponente ausdrücken.

3. 9. 2. Da sang die Fraue Troubadour:

Da sang die Fraue Troubadour enthält nur zwei Gedichte mit jüdischer Motivik, namentlich *Sabbat-Abend* und *Scha'are Zijon (Psalm 122)*. *Sabbat-Abend* ist E. M. Lilien gewidmet:

E. M. Lilien zum Gedenken und zum Danke.

¹⁷⁶ Dolorosa: *Dein Volk ist mein Volk. Ruth I, 16. 17.*, in: *Confirmo te ...*, S. 63f.

Sabbat-Abend

Wenn sich nun süß der Sabbat niedersenkt,
Steht scheu ein Herzleid auf aus seinem Grabe,
Das ich in einer Tränenflut ertränkt,
In schwarzen Schleiern längst begraben habe.
Der Kopf sinkt auf das halbbeschriebne Blatt –
Wie neid ich den, der heute Sabbat hat!
– Du weißt ja noch, wie oft wir Hand in Hand
Am Freitagabend still am Tisch gesessen;
Der Lärm des Alltags schwieg und war vergessen;
Zwei Kerzen haben traulichhell gebrannt.
Und vor uns, auf dem weißen Damasttuch,
Lag aufgeklappt ein altes Psalmenbuch.
Ich konnt' in dem vergilbten Seitenpaar
Nicht lesen, weil die Schrift hebräisch war.
Psalm hundertachtundzwanzig. Und ich sprach:
Lies du mir vor, ich sehne mich danach!

In seinen Augen glomm ein warmer Schein,
Er nahm das Psalmenbuch und las daraus:
„Dein Weib wird wie ein Weinstock um dein Haus,
So stark und süß und edel sein“
Ein Glück stieg in mir auf, das wuchs und schwoll, –
Wie ward mein Herz so reiner Andacht voll!
Wie meiner Brust ein Jubeln sich entrang,
Das „Lecho Daundi Likras Kalle“ sang!

Oft aber Freitags, so ums Abendglühn,
Da leg ich heimlich an mein Feierkleid;
Die Sehnsucht will mich nach dem Tempel ziehn,
Ich folge ihr: der Tempel ist nicht weit.
Festfrohe Menschen nahn auf allen Wegen,
Geschmückte Frau'n und Mädchen fein und schlank –
Und drinnen singt der Chor den Eingangssegen
Und jauchzt den heilighohen Brautgesang.
– Ich wage nicht, den Tönen nachzugehn,
Ich bleibe lauschend an der Pforte stehn.
Ich trat noch niemals ein. – Wohl glüht und schlägt
Mein Herz für Israel wie keins bewegt
Und für das vielersehnte neue Reich,
Und doch blieb ich ein Fremdling unter euch¹⁷⁷

Die Verfasserin wagt abermals die These, dass sich hier eine Außenseiterin zu AußenseiterInnen hingezogen fühlt. Dolorosa als Nicht-Jüdin verband eine Liebesgeschichte mit E. M. Lilien, die sie hier mit einflucht. Wir haben es mit einem lyrischen Ich zu tun, das so gerne dazugehören würde, dem als Nicht-Jüdin jedoch die Pforten des Tempels verschlossen bleiben. Gleichzeitig wird klar, wie lieb dem lyrischen Ich jüdische Rituale, namentlich der Sabbat, geworden sind: Auch nach dem Ende der Beziehung zu einem Juden verspürt es freitags den Drang, sich festlich

¹⁷⁷ Dolorosa: *Sabbat-Abend*, in: *Da sang die Fraue...*, S. 84f.

herzurichten und den Sabbat zu begehen. Dennoch bleibt es außen vor: *Wohl glüht und schlägt/ Mein Herz für Israel wie keins bewegt/ Und für das vielersehnte neue Reich/ Und doch blieb ich ein Fremdling unter euch* Auf den 128. Psalm nimmt Dolorosa übrigens bereits in *Confirmo te chrysmate* Bezug.¹⁷⁸

Scha'are Zijon (Psalm 122)

Ich freue mich mit innigem Begehren,
Nach Zion heim ins Haus des Herrn zu kehren.
Verirrte Vögel finden Baum und Nest;
Wegmüde Füße finden ihre Stätte,
Und wie ein Sohn sich auch verlaufen hätte,
Zur Heimkehr gibt der Vater ihm ein Fest.

Ein goldnes Band geht um die ganze Welt,
Das Zions Kinder fest verbunden hält.
Zwölf Stämme zogen weinend einst hinaus;
Die stehn nun freudig auf an allen Orten;
Noch eine Zeit, dann öffnen sich die Pforten
Des neuen Reichs, dann wollen sie nach Haus.

In deinen Mauern wird das Glück gedeihn
Und Reichtum wird in deinen Palästen sein
Und Haus und Speicher wird der Segen füllen;
Jerusalem! wer liebend an dir hängt,
Dem wird der Güter Überfluß geschenkt
Vom Herrn um seines heiligen Hauses willen.¹⁷⁹

Hier wird eine Idylle im Heiligen Land geschildert. Dolorosa beschreibt, wie das in alle Welt verstreute jüdische Volk wieder eins werden und in der neuen Heimat ein echtes Zuhause finden kann. Das Gedicht ist eine zionistische Auswanderungsfantasie: *Ich freue mich in innigem Begehren;/ Nach Zion heim ins Haus des Herrn zu kehren.* Dort, in Israel, werde alles gut, Familien werden zusammenfinden, Reichtum und Glückseligkeit werden herrschen: *In deinen Mauern wird das Glück gedeihn/ Und Reichtum wird in deinen Palästen sein/ Und Haus und Speicher wird der Segen füllen.*

¹⁷⁸ Dolorosa: *Psalm 128*, in: *Confirmo te ...*, S. 78f.

¹⁷⁹ Dolorosa: *Scha'are Zijon (Psalm 122)*, in: *Da sang die Fraue...*, S. 86f.

3. 10. Abschlussbemerkung zu *Confirmo te chrysmate* und *Da sang die Fraue Troubadour*:

Zwei Dinge stechen ins Auge: Zum einen die (nach Meinung der Verfasserin) großen Qualitätsunterschiede zwischen den einzelnen Gedichten. Vieles ist *dated*, wirkt heute schwülstig und seit der Jahrhundertwende aus der Mode gekommen. Weiters fällt auf, dass sich in Dolorosas Schaffen eine Schere auftut zwischen emotional und nicht emotional besetzten Themen. Die ersten Gedichte in *Confirmo te chrysmate*, die sakrale und erotische Momente mischen, sind aus einer sicheren Distanz, fast einer Beobachterposition heraus verfasst. Hingegen lässt sich in *Da sang die Fraue Troubadour* besonders an den *Liedern an Herrn Edelfried* ablesen, wie viel Herzblut in sie geflossen sein muss. Der Liebesakt wird nicht mehr explizit beschrieben, jedoch viele Gefühle, die damit einhergehen. Es scheint fast, als hätte das lyrische Ich, liest man es als in beiden Bänden als das selbe, eine große Reise gemacht von der reinen Unterwerfung, der wild als nur Sexualität gelebten Sexualität hin zu einer tiefen Liebesbeziehung. Die Protagonisten in *Confirmo te chrysmate*, wiewohl es sich durchaus um immer den gleichen Mann, womöglich E. M. Lilien, handeln könnte (durch das immerwährende Blond und die blauen Augen ist eine Unterscheidung schwierig) bleiben namenlos. Das Geschehen in vielen Gedichten bleibt auf die Schilderung erotischer/sado-masochistischer Handlungen beschränkt, ohne dass von Verbindlichkeit die Rede wäre. Erst später kommen zunehmend Liebesgedichte hinzu, in *Confirmo te chrysmate* ganz stark vermischt mit jüdischer Motivik. *Die Lieder an Herrn Edelfried* in *Da sang die Fraue Troubadour* hingegen handeln von Emotionen, und auch in weiteren Gedichten, etwa, wenn sie in *Ohne Werben und Versagen* einen One-night-stand schildert, besteht ein emotionaler Konnex. Es scheint, als hätte die Dichterin ihre Beobachterinnenposition verlassen und sich auch zum gefühlsmäßigen Gegenstand ihrer Gedichte gemacht.

Die Verbindung von christlicher und sado-masochistischer Motivik in *Confirmo te chrysmate* lässt sich durchaus auch als versteckte Religionskritik auffassen, wenn Symbole, die Leuten christlichen Glaubens heilig sind, so ungeniert sexualisiert werden. Auch schreibt Dolorosa ja in *Venus über Gräbern: Das Kreuz, das ich mein Lebenlang/Mit Schmerz und Scheu gemieden habe*.

In den Gedichten mit jüdischer Thematik ist die Religion ausnahmslos positiv besetzt. Dolorosa beschreibt jüdische Rituale und Feste, etwa den Sabbat und das Laubhüttenfest. Interessant ist, dass Dolorosa hier Schreibweisen variiert: In *Confirmo te chrysmate* verwendet sie den Begriff *Sabbath*¹⁸⁰, der in *Da sang die Fraue Troubadour* zum *Sabbat*¹⁸¹ wird. Der letzte Teil in *Confirmo te chrysmate* ist betitelt mit *Schaare Zion. In den Thoren Zions*, während sich in *Da sang die Fraue Troubadour* der Gedichttitel *Scha'are Zijon*¹⁸² findet.

Die Verfasserin stellt an dieser Stelle die mögliche These auf, dass Dolorosa, nimmt man das lyrische Ich als autobiographischen Bezugspunkt an, jemand war, der in erster Linie Liebe und ein „Daheim“ suchte. Sie fand es wohl für eine Weile in den Armen E. M. Liliens und seinem Judentum, mit dem sie sich stark identifizierte. Ob hier nicht eine sich als gesellschaftliche Außenseiterin erlebende Frau einen sicheren Hafen unter anderen AußenseiterInnen suchte? Es wäre eine Möglichkeit, die persönliche Geschichte Dolorosas, soweit wir sie kennen, zu sehen.

3. 11. *Rafaëla. Der Roman einer Tänzerin:*

Rafaëla erzählt die Geschichte einer Frau, die sich aus kleinbürgerlichen Verhältnissen mit Hilfe ihres Körpers herausarbeitet. Zum Verhängnis wird ihr, dass sie die Wirkung ihrer Schönheit und die Macht, die sie dadurch auf Menschen, nicht nur im sexuellen Sinne, auszuüben imstande ist, entdeckt. Der Roman gestaltet sich seiner Struktur nach in erster Linie als eine schier endlose Abfolge von Liebhabern, deren Qualität und Status in Rafaelas Leben stark variieren. Der sexuelle Akt als solcher wird niemals detailliert beschrieben, wiewohl sich klar ausdrückt, dass die Titel gebende Heldin eher narzisstisch als im eigentlichen Sinne nymphomanisch veranlagt ist.

Über den Handlungsverlauf lässt sich vor allem bemerken, dass ein Großteil der Narration der Etablierung Rafaelas als großer Verführerin und ihres dabei völlig skrupellosen Wesens gewidmet ist. Sie stellt sich im Laufe der Zeit auch durchaus selbst immer wieder die Frage, wie ihr Liebhaber Siegmund es nur anstelle, ihren

¹⁸⁰ Dolorosa: *Dein Volk ist mein Volk. Ruth I., 16. 17.*, S. 63f. und *Ein Sabbathpsalm. Psalm 126*, S. 76f.

¹⁸¹ Dolorosa: *Sabbat-Abend*, S. 84f.

¹⁸² Dolorosa: *Scha'are Zijon*, S. 86f.

Charakter nicht zu sehen, sehr bezeichnend die Stelle, da Rafaela seinem Cousin Konrad vorgestellt wird, den zu verführen sie sich in den Kopf setzt (er ist der einzige Mann im Roman, bei dem ihr dies nicht gelingen wird, und er bezahlt dies, salopp formuliert, mit dem Leben). Konrad hingegen hat von Anfang an Zweifel an Rafaelas Motiven für die Beziehung mit Siegismund und dies, obwohl ihm dieser wohlweislich Rafaelas Bordellvergangenheit verschweigt. Die Raffinesse der Titelheldin sowie die Hörigkeit Siegismunds bei völliger Unfähigkeit, an ihr irgendetwas wahrzunehmen, was seine verliebten Gefühle für sie stören könnte, prallen in der Erzählung kontrastierend aufeinander:

Nun war Siegismund um so mehr gespannt, Rafaelas Urteil über seinen Vetter zu hören. Er wollte durchaus, daß zwischen diesen Menschen, die er beide sehr liebte, Harmonie und, wenn möglich, Freundschaft wäre. Er hatte mehr aus Konrads Ton, als aus seinen Worten herausgehört, daß Konrad das Mädchen ablehnte. Es lag etwas Instinktives in dieser Ablehnung... Ist das vielleicht eine seltsame gegenseitige Abneigung? Dachte er und fragte seine Freundin:

„Nun erzähle, mein Mädchen, wie dir mein Vetter Konrad gefallen hat!“

„Soll ich dir schmeicheln, soll ich es sagen?“ Sprach das kluge Weib, indem es den Freund verführerisch anblickte. „Er ist sehr reizend, sehr liebenswürdig, gewiß auch sehr klug.. Aber du, Siegismund, bist viel lieber und klüger als er!“

Er zog sie an sich: „Du bist ein gutes Herz, mein liebes Mädchen!“¹⁸³

und:

„Du musst mir Menschen bringen!“ sagte sie.

„Wen denn?“ fragte er, „genügt dir meine Bewunderung nicht?“

„Wen?“ wiederholte sie, das musst du besser wissen als ich, Siegismund! Wenigstens deinen Vetter Konrad!“

„Konrad!“ sagte er überrascht. „Und ich glaubte, Rafaela, du könntest ihn nicht recht leiden!“

„Habe ich davon je ein Wort gesagt, Siegismund?“

„O nein, ich weiß es noch ganz genau, du hast ihn sogar gelobt! Ich glaubte, Rafaela, du habest das vielleicht nur mir zu Liebe getan.“

Sie war tief erstaunt, sie begriff ihn nicht wie so oft. Hielt er sie im Ernst einer derart zarten Gesinnung für fähig? Und hatte er nicht den leisesten Verdacht, daß Konrad, der in München eine gewisse Abneigung gegen Rafaela mit aller taktvollen Selbstbeherrschung nicht hatte ganz verbergen können, trotzdem oder vielleicht gerade darum ihr Interesse erregt hatte?¹⁸⁴

Dolorosa dehnt den narrativen Spannungsbogen genüsslich. Am Beginn von Rafaelas erwachendem Triebleben steht eine eher unangenehme sexuelle Erfahrung mit einem Gerichtsschreiber, der sie bei dieser einzigen Begegnung auch noch schwängert. Das

¹⁸³ Dolorosa: *Rafaëla. Der Roman einer Tänzerin*, S. 81f.

¹⁸⁴ ebd., S. 84f.

Kind wird für die Handlung nie eine Rolle spielen und taucht erst gegen Ende wieder in Rafaelas Gedanken auf – und auch da nur als Mittel zum Zweck, in der vagen Hoffnung, dadurch dessen wieder in ihr Leben getretenen Vater an sich binden zu können. Rafaelas Zwischenstation im Bordell wird als lange Reihe durchaus genüsslicher sexueller Ausschweifungen geschildert. Die Zeit als Mätresse des jungen Adligen Siegesmund, den sie an ihrem vormaligen Arbeitsplatz kennen gelernt hat und der ihr über seine Beziehungen eine Stelle als Tänzerin am Theater verschafft, währt den Großteil des Romans, jedoch bleibt ihm Rafaela erwartungsgemäß sexuell nicht treu. Etwa in der Mitte kippt die Handlung ins Zerstörerische, Rafaelas Lügengewebe wird immer komplexer und sie in ihren Aktionen zunehmend unverfrorener und skrupelloser, was im Tod Konrads und der Trennung von Siegesmund kulminiert, wobei Rafaela im Vorübergehen auch noch mit dem Verlobten ihrer einzigen Freundin am Theater durchbrennt..

Ein zweites Kippmoment in der Handlung, jenes ins Masochistische, erfolgt erst auf den letzten 30 Seiten und ist erzähltechnisch hochinteressant: Ein Kreis schließt sich, als Rafaela ihrem ersten Liebhaber wieder begegnet. Schon zu Bordellzeiten hat sie sich wiederholt zu diesem harten Typus Mann hingezogen gefühlt, dem sie wehr- und willenlos gegenübersteht:

Nur eine Klasse von Menschen ließ ihr Herz hell aufbrennen wie eine Fackel: jene Menschen mit der eckigen Stirn und dem festen, schmalen Mund der Egoisten, jene, aus deren ruhigen, gefährlichen Augen die Roheit sprach, jene, welche gebrandmarkt waren mit dem Zeichen der Brutalität, der Nichtachtung aller Dinge und der schlimmen Begierden... Solch ein Mensch war der Schreiber gewesen, dem sie die Blüte ihrer Jugend geschenkt und den sie niemals wiedergesehen hatte. Nun, da alle ihre Sinne zum Bewußtsein erwacht waren, wurde sie inne, daß eine böse Neigung sie gerade zu jenen Menschen hinzog, welchen selbst die Dirnen, die nicht lange wählen und unterscheiden, aus dem Wege gehen, wenn sie können.¹⁸⁵

Zu Rafaelas Masochismus ist zu bemerken, dass er zumindest den Schilderungen im Roman nach nicht sexueller, sondern sozialer Natur ist, dass sich somit der Begriff *Hörigkeit*, der in Kapitel 2. 1. bereits Erwähnung fand, zur Beschreibung ihres Verhaltens gegen Ende des Romans anbietet. Es führt geradewegs in die willenslose Selbstaussbeutung. Ihr Liebhaber dient sich ihr als Zuhälter an und zwingt sie, ihr altes Gewerbe wieder aufzunehmen, kassiert ihre gesamten Einnahmen und verprügelt sie, was sie in keiner Weise genießt. Es trifft den Sachverhalt also vielleicht exakter, wenn man auf ihre Situation den Begriff *Hörigkeit* anwendet, mehr jedenfalls als

¹⁸⁵ Dolorosa: *Rafaëla*, S. 61f.

Masochismus, der als Begriff in dieser Diplomarbeit sonst eher unter dem freiwilligen sowie sexuellen Gesichtspunkt gesehen wird. Interessant zu bemerken ist noch, dass den Beziehungsumständen Rafaelas gegen Ende des Romans aus ihrer Sicht ein fast christlich zu nennendes Moment eingeschrieben ist:

Alle Auseinandersetzungen zwischen Moritz und Rafaela pflügten mit Schlägen und Mißhandlungen zu enden. Sie zitterte vor seiner Roheit, aber sie wagte nicht einmal, sich diesen großen, harten Händen zu entziehen. Sie liebte ihn, und ihre Liebe starb nicht an ihren Schmerzen. [...]

In dieser Liebe und dieser Hoffnung der armen, schlechten, erbärmlichen, geknechteten Dirne war etwas göttlich Hohes, etwas ursprünglich Reines, etwas Rührendes und Gütiges, denn es war ein Funken mütterlicher Liebe. [...] Daß sie den Vater um des Kindes willen liebte, das wußte diese Mutter nicht...¹⁸⁶

Es ist ein ziemlicher Abgrund, der sich da auftut.

Dolorosa gelingt das narrative Kunststück, bei dem/der LeserIn (zumindest der Verfasserin) Mitleid für eine Figur hervorzurufen, die in ihrer Skrupellosigkeit im Laufe der Handlung zuvor auf andere destruktiv bis zum Tode gewirkt hat.

Neben dieser Gefühlsregung tritt nach Ansicht der Verfasserin hier versteckt und in pervertierter Form das Christusmotiv zu Tage, das uns auch in Dolorosas Gedichten begegnet, das messianische Element, der Wille zur Selbstopferung aus Liebe, das Ertragen körperlicher Schmerzen auf der einen und das Jesuskind auf der anderen Seite, wenn man sich in der Interpretation weit vorwagt. Dass die Akteurin die Motivation hinter ihrer Leidensfähigkeit nicht einzuordnen im Stande ist, steigert die Dramatik zusätzlich durch die Sinnlosigkeit des Ganzen.

Am Ende des Romans verliert Rafaela ihr gesamtes Kapital – ihre Schönheit.

3. 12. *Das Mieder auf dem Throne:*

Das Mieder auf dem Throne beginnt als Kriminalgeschichte und entpuppt sich im Verlauf der kurzen Handlung als Schilderung eines Fetischs: jenem des Schnürkorsetts. Die Erzählung umfasst knapp elf Seiten und ist, verglichen mit dem, was dem/der LeserIn aus Dolorosas Gedichten entgegentritt, ausgesprochen harmlos und wohl am ehesten mit dem Begriff *gefällig* zu umschreiben.

¹⁸⁶ Dolorosa: *Rafaëla*, S. 251

Ort des Geschehens ist London, wo ein Korsetträuber mit besten Manieren sein Unwesen treibt. Junge, schöne Damen werden auf der Straße überfallen, mit verbundenen Augen in einer Kutsche zum Heim eines offenkundig reichen Mannes gebracht und dort höflich ersucht, ihr Korsett abzulegen und dem Gastgeber zum Geschenk zu machen. Hernach werden die Beraubten hinauskomplimentiert und wieder per Kutsche an den von ihnen gewünschten Ort gebracht, wo man ihnen die Augenbinde abnimmt und sie ziehen lässt, als wäre nichts geschehen.

Eine der – schönen, jungen – Beraubten nun ist die Tochter des Polizeichefs und sie und der Auftraggeber dieser seltsamen Raubzüge, ein – schöner, junger – ausländischer Gentleman verlieben sich im Zuge dieser merkwürdigen Begegnung unsterblich ineinander.

Der Korsetträuber erklärt:

Meine Korsetts werden mir nicht untreu ... Sie sind immer ebenso liebreizend wie am Tage, da ich sie erhielt, sie sind nicht falsch, sie schmollen nicht ... Sie sind mir alle gleich lieb, und ich ziehe keines dem anderen vor, obgleich ich im Laufe der Jahre die verschiedensten Korsetts gesammelt habe.

[...]

Ich kann kaum mehr verstehen, warum immer wieder Männer sich in den Schlingen der holden, schlimmen Geschöpfe, der Damen, fangen und durch Verrat und Treulosigkeit ihr Herz zerreißen lassen.¹⁸⁷

Wie das Leben so spielt, treffen die beiden jungen Leute einander schließlich zufällig in Florenz (der Korsettfetischist entpuppt sich als italienischer Adelige) wieder und es kann Hochzeit gefeiert werden. Das Ende präsentiert sich wie folgt:

Aus alabasterweißer Seide, die von goldenen Schnüren gehalten wurde, war ein Thronhimmel aufgerichtet, unter dem ein ganz vergoldeter Thronstuhl stand. Diesen Stuhl nahm Miß Mildreds seidenes Mieder ein, jenes Mieder von der Farbe der Oleanderblüten [...]

Das Mieder auf dem Throne besiegte Miß Mildreds letzte Zweifel und gerührt sank die blasse Lilie dem heimlich mit Schmerzen Geliebten ans freudeepochende Herz.

[...]

Nicht mehr das Mieder von der Farbe der Oleanderblüten, nein, Mildred selbst sitzt jetzt auf Giovanni's Herzensthron als Königin und Kaiserin.¹⁸⁸

Eine ungewöhnliche Idylle also. Zu bemerken wäre noch, dass Miß Mildred im Laufe der Erzählung einige Male mit einer Lilie verglichen wird, diesem Bild bleibt Dolorosa treu. Es findet sich keinerlei sado-masochistische Motivik. Wieso gerade diese Kurzgeschichte für eine Anthologie mit dem Titel *Phantom Schmerz. Quellentexte zur*

¹⁸⁷ Dolorosa: *Das Mieder auf dem Throne*, 1904, in: *Corsett-Geschichten*, Leipziger Verlag, Leipzig, o. Jahresangabe, bibliographische Angaben nach: Michael Farin: *Phantom. Schmerz*, S. 143

¹⁸⁸ Dolorosa: *Das Mieder auf dem Throne*, S. 149

Begriffsgeschichte des Masochismus ausgewählt wurde, entzieht sich der Kenntnis der Verfasserin, ihrer Ansicht nach gibt es wesentlich explizitere Texte Dolorosas.

4. Leopold von Sacher-Masoch:

Leopold von Sacher-Masoch wurde den meisten Quellen – stellvertretend genannt seien Carl Felix von Schlichtegroll¹⁸⁹ und Lisbeth Exner¹⁹⁰ – zufolge am 27. Jänner 1836 geboren. Joseph Kehrein¹⁹¹ und Constant von Wurzbach¹⁹² hingegen beziffern sein Geburtsdatum mit dem 27. Jänner 1835. Fest steht, dass Leopold von Sacher-Masoch als Sohn des Polizeidirektors Leopold Ritter von Sacher und Caroline Masoch im galizischen Lemberg zur Welt kam. 1838 verbanden die Eheleute ihre Familiennamen zum Namen Sacher-Masoch.¹⁹³

Leopold von Sacher-Masochs literarisches Schaffen ist heute bis auf seine bekannteste Novelle, *Venus im Pelz*, weitgehend in Vergessenheit geraten. Hannah Burdekin¹⁹⁴ schreibt darüber:

Sacher-Masoch's notoriety during his lifetime was such that his name was used – without his permission – as the label for the psychosexual disorder now known as masochism. Nowadays, the man behind the apparent counterpart to Sade's sadism is forgotten and, despite the prolific nature of his writing, many students and teachers of German literature may well not have heard of him. It is more likely that the book which established his dubious reputation and still remains in print, known as *Venus in Furs* [...] will trigger recognition of a song of the same title by The Velvet Underground rather than of the book's author.¹⁹⁵

Was dabei übersehen wird: Leopold von Sacher-Masoch hat sich in seinen Werken auch immer wieder intensiv mit dem Judentum auseinandergesetzt, das sado-masochistische Element kennzeichnet nur einen kleinen Teil seiner Werke. Die Verfasserin wird sich aus Platzgründen jedoch auf seine bekannteste Novelle, *Venus im Pelz*, sowie *Die geschiedene Frau* beschränken, denen beiden Autobiographisches zugrunde liegt (*Venus im Pelz* verarbeitet Leopold von Sacher-Masochs Beziehung mit Fanny von Pistor, *Die geschiedene Frau* jene mit Anna von Kottowitz) und die thematisch am ehesten mit Dolorosas sado-masochistischen Schaffen zu vergleichen

¹⁸⁹ Carl Felix von Schlichtegroll: *Sacher-Masoch und der Masochismus (1901)*, in: Carl Felix von Schlichtegroll: *Sacher-Masoch*, belleville Verlag Michael Farin, München, 2003, S. 88

¹⁹⁰ Lisbeth Exner: *Leopold von Sacher-Masoch*, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 2003, S. 10

¹⁹¹ Joseph Kehrein: *Dr. Leopold Ritter von Sacher-Masoch [1871]*, in: Michael Farin [Hrsg.]: *Leopold von Sacher Masoch. Materialien zu Leben und Werk*, Bouvier, Bonn, 1987, S. 20

¹⁹² Constant von Wurzbach: *Sacher-Masoch [1874]*, in: Michael Farin [Hrsg.]: *Leopold von Sacher Masoch ...*, S. 20

¹⁹³ zusammengefasst nach: Lisbeth Exner: *Leopold von Sacher-Masoch*, S. 10f.

¹⁹⁴ Hannah Burdekin: *The Ambivalent Author. Five German Writers and their Jewish Characters, 1848 – 1914*, Peter Lang AG, Bern, 2002

¹⁹⁵ ebd., S. 135

sind. Aus Platzgründen musste bereits die nähere Beschäftigung mit Dolorosas jüdischer Motivik entfallen. Auch dies also etwas, das Leopold von Sacher-Masoch und Dolorosa gemein haben: Als Nicht-Juden befassten sie sich intensiv mit jüdischem Leben und Alltag. Richard M. Meyer kritisiert Leopold von Sacher-Masochs Schaffen und meint dazu: *So blieb zuletzt nur noch der ethnologische Werth der galizischen und Judengeschichten übrig, in denen sich bis zuletzt die scharfe Beobachtungsgabe und rasche Inscenierungskunst dieses ebenso begabten wie unglücklichen Schriftstellers kundgab.*¹⁹⁶

Ein weiterer Zeitgenosse, Karl von Thaler, attestiert Leopold von Sacher-Masochs Werk politische Brisanz und hält nicht nur dessen Sinnlichkeit, an der er ebenfalls Anstoß nimmt, für gefährlich:

Die Sinnlichkeit der Gegenwart ist *krank*; sie freut sich nicht harmlos, sie kann das Bewußtsein der *Sünde* nicht loswerden. Selten, daß Einer der Modernen es abstreift und frei hinausblickt in die schöne hellenische Welt; die Meisten [*sic!*]bringen es nur zu raffinirter [*sic!*] Lüsternheit. [...]

Die Krankheit ist allgemein, und die Besten unter unseren Zeitgenossen sind nicht immer frei davon. So arg aber wie Sacher-Masoch hat sie noch Keinen erfaßt; er gehört daher vorzugsweise auf die kritische Klinik, damit die jungen Leute sich ein abschreckendes Beispiel nehmen. Denn außer dem allgemeinen Uebel leidet er noch an einem besonderen, das mich politisch gegen ihn aufregt. Er trägt, um es gleich hier zu sagen, russische Ansichten in die deutsche Literatur hinein. Er ist nicht nur krank, sondern auch gefährlich. Die französische Frivolität bedroht das Gemüt, die russische vernichtet die Kultur.¹⁹⁷

Nicht nur stößt sich Karl von Thaler am Themenbereich der Sexualität, wie ihn Leopold von Sacher-Masoch darbietet, darüber hinaus sieht er in dessen Werk *russische Ansichten*. Er hält Leopold von Sacher-Masoch also seine galizische Abstammung vor und sieht dessen Werk als slawisch, gar *russisch* geprägt an. In Karl von Thalers Beitrag fällt weiters folgender Satz: *Als ob Alles [sic!], was wahr ist, in der Kunst möglich oder nur erlaubt wäre!*¹⁹⁸

John K. Noyes vertritt die These, dass Leopold von Sacher-Masochs Werke, seien es nun seine historischen Abhandlungen oder seine „psychoanalytischen“ Werke, nur aus dem damaligen soziokulturellen Kontext heraus erklärbar seien. Er schreibt:

¹⁹⁶ Richard M. Meyer: *Sacher-Masoch [1907]*, in: Michael Farin [Hrsg.]: *Leopold von Sacher-Masoch ...*, S. 32

¹⁹⁷ Karl von Thaler: *Nihilismus in Deutschland [1870]*, in Michael Farin [Hrsg.]: *Leopold von Sacher-Masoch ...*, S. 44

¹⁹⁸ ebd., S. 44

Womit man in Sacher-Masochs Schriften zu tun hat, ist nicht einfach eine persönliche Vorliebe oder Perversion, die anhand psychoanalytischer Begriffe allein verstanden werden kann. Im Gegenteil, Sacher-Masochs ‚masochistische‘ Thematik muss im Kontext seiner Beschäftigungen mit dem politischen Klima jener Zeit gelesen werden und letztendlich als eine strategische Antwort auf die Forderungen an eine liberale Historiographie. Sacher-Masochs literarisches Werk faßt all die widersprüchlichen Positionen des Liberalismus des neunzehnten Jahrhunderts zusammen.¹⁹⁹

Somit sei klargestellt, dass Leopold von Sacher-Masochs Werk erheblich vielschichtiger ist, als uns Richard von Krafft-Ebing glauben machen wollte. Es geht um verschiedene Bestandteile einer Gesellschaft, in Leopold von Sacher-Masochs Darstellungen findet sich Erotisches, Psychologisches, Historisches und Politisches, um nur die offenkundigsten Bausteine zu nennen.

4. 1. Kurz zum Frauenbild Leopold von Sacher-Masochs:

Über das Frauenbild, das Leopold von Sacher-Masoch in seinen Werken vertritt, schreibt Carl Felix von Schlichtegroll:

Sie sind nur für sich selber da. Nur ihre Individualität gilt ihnen als Gesetz. In den Qualen anderer zu schwelgen, beanspruchen sie als gutes Recht, das ihnen niemand zu verkümmern hat, weil sie niemanden anerkennen über sich.

Solch ein Weib ist sich seiner Physis durchaus bewußt, und daß diese allein es ist, die ihr ein Übergewicht über den Mann verleiht. Ihn geistig zu beherrschen, ist ihre Aufgabe nicht; sie vermag ihn nur, indem sie das Bedürfnis seiner Sinne nach ihrem Leibe bis zur Raserei aufstachelt, zur Knechtschaft zu zwingen.²⁰⁰

Dies mag auf Leopold von Sacher-Masochs historische Novellen zutreffen, die anfängliche Beziehung Wandas und Severins in *Venus im Pelz* steht dem klar entgegen. Die beiden nähern sich einander in durchaus auch intellektuell zu nennenden Gesprächen an. Wanda von Dunajew ist belesen und gebildet, sie zitiert zum Beispiel auswendig Goethe²⁰¹. Severin fühlt sich anfangs von ihrem Intellekt angezogen. Und Wanda ist ebenfalls von Severins Geist beeindruckt. Die Sinnlichkeit ergibt sich später, am Anfang steht die gepflegte, theoretische Konversation.

¹⁹⁹ John K. Noyes: *Vernunft, Leidenschaft und der Liberalismus des neunzehnten Jahrhunderts in Sacher-Masochs Venus im Pelz*, in: Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier (Hrg.): *Leopold von Sacher-Masoch...*, S. 148

²⁰⁰ Carl Felix von Schlichtegroll: *Sacher-Masoch und der Masochismus*, S. 29

²⁰¹ Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, S. 25

Anna von Kossow in *Die geschiedene Frau* hingegen fühlt sich ihrem Liebhaber Julian intellektuell unterlegen und versucht tatsächlich, ihn körperlich an sich zu binden. Jedoch ist es auch hier das Gespräch, das die beiden zueinander führt, nicht nur physische Anziehung, die lange nicht ausgelebt wird.

Die folgende Abhandlung verrät zwar vordergründig mehr über das Frauenbild Carl Felix von Schlichtegrolls denn über jenes Leopold von Sacher-Masochs, da dieser jedoch, wie wir später sehen werden, ähnliche Ansichten vertritt, sei sie im Folgenden zitiert:

Ebenso wie das Weib das egoistische Prinzip in der Welt darstellt, bedeutet der Mann das idealistische, altruistische in ihr.

Das Herz des Mannes gehört der Allgemeinheit, das des Weibes haftet am Einzelnen. Wohl vermag das Weib sich im Sonderfalle zu opfern und seiner selbst zu entäußern, stets für die Kinder, ausnahmsweise auch für den Mann – aber für eine Idee zu leiden, sein Leben für etwas einzusetzen, das, der Universalität dienend, vielleicht die Vernichtung der Existenz oder gar des Individuums fordert, wird niemals seine Sache sein.

Es ist dies kein Vorwurf, wohl aber eine Tatsache.²⁰²

An dieser Stelle sei kommentarlos an Aung San Suu Kyi erinnert.

Der bereits zitierte Karl von Thaler wiederum zieht den Schluss: *Mag sein, daß unter den Russinnen dergleichen Sphinxen vorkommen, die zugleich küssen und zerfleischen; im civilisirten [sic!] Europa kennt man sie glücklicherweise nicht.*²⁰³

Da in den Kapiteln 4. 2. und 4. 3. noch ausführlich aus den Werken zu dieser Thematik zitiert werden soll, wird dieser Teil kurz gehalten.

Etwas, das sowohl *Venus im Pelz* als auch *Die geschiedene Frau* durchzieht, ist das gespaltene Frauenideal der Protagonisten. Carl Felix von Schlichtegroll schreibt dazu in seiner Antwort auf Wanda von Sacher-Masochs, eigentlich: Aurora Rümelin, Lebensbeichte, *Venus ohne Maske und Pelz*:

Sacher-Masoch besaß, wie er oft betont, zwei Frauenideale; ein gutes und ein böses. Beide Typen hat er in seiner »Marzella« und in der »Venus im Pelz« bezeichnet. Die eine ist die verstehende, helfende Freundin des Mannes, die seine

²⁰² Carl Felix von Schlichtegroll: *Sacher-Masoch und der Masochismus*, S. 32

²⁰³ Karl von Thaler: *Nihilismus in Deutschland [1870]*, in Michael Farin [Hrsg.]: *Leopold von Sacher-Masoch ...*, S. 49

Arbeit, seine Bestrebungen unterstützt und teilt, die andere das stolze, despotische Weib, das lediglich die tierischen Instinkte des Mannes aufreizt und diesen mittels seiner eigenen Sinnlichkeit zum Sklaven ihrer Launen macht, ihn zum Nichts herabdrückt und seiner Würde entkleidet, ihn quält und mißhandelt.

In Wahrheit hätte wohl erst die Verschmelzung beider sein tatsächliches Ideal verkörpert: Marzella am Tage, Venus in der Nacht.²⁰⁴

Dieses geteilte Frauenbild durchzieht beide im Folgenden besprochenen Werke. In *Die geschiedene Frau* ist die Verlobte des Protagonisten der Typ Marzella, jedoch wendet sich Julian schließlich jenem Typus zu, der seine Sinnlichkeit öffnet – ohne dass Anna von Kossov jedoch wirklich das „böse“ Ideal verkörperte. Es ist also eine Zwischensituation, die für den Protagonisten – folgt man Leopold von Sacher-Masochs Logik – doppelt unbefriedigend sein muss.

4. 2. *Venus im Pelz*:

Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* erzählt die Geschichte einer sado-masochistischen Beziehung. Severin von Kusiemski trifft in einem Urlaubsort in den Karpaten auf Wanda von Dunajew, eine junge Witwe, in die er sich sehr bald verliebt. Zwischen den beiden entwickelt sich eine Beziehung, in deren Verlauf Severin Wanda seine masochistischen Neigungen gesteht. Die beiden schließen einen Pakt: Ein Jahr lang soll Severin mit Wanda leben, nach Ablauf dieses Jahres wird sie ihn heiraten, wenn sie ihn dann noch liebt. Wanda träumt davon, sich einem Mann zu unterwerfen, während der unglückliche Severin aus einem anderen Holz geschnitzt ist.

Wanda sagt:

[...]»ich kann mir ganz gut denken, daß ich einem Mann für das Leben gehöre, aber es müßte ein voller Mann sein, ein Mann, der mir imponiert, der mich durch die Gewalt seines Wesens unterwirft, verstehen Sie? und jeder Mann – ich kenne das – wird, sobald er verliebt ist – schwach, biegsam, lächerlich, wird sich in die Hand des Weibes geben, vor ihr auf den Knien liegen, während ich nur jenen dauernd lieben könnte, vor dem ich knien würde.[...]«²⁰⁵

Severins Ansicht hingegen:

²⁰⁴ Carl Felix von Schlichtegroll: »Wanda« ohne Maske und Pelz (1906), in: Carl Felix von Schlichtegroll: *Sacher-Masoch*, S. 223

²⁰⁵ Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, S. 34

»[...] Ich habe zwei Frauenideale. Kann ich mein edles, sonniges, eine Frau, welche mir treu und gütig mein Schicksal teilt, nicht finden, nun dann nur nichts Halbes oder Laues! Dann will ich lieber einem Weib ohne Tugend, ohne Treue, ohne Erbarmen hingegeben sein. Ein solches Weib in seiner selbstsüchtigen Größe ist auch ein Ideal. Kann ich nicht das Glück der Liebe voll und ganz genießen, dann will ich ihre Schmerzen, ihre Qualen auskosten bis zur Neige; dann will ich von dem Weibe, das ich liebe, mißhandelt, verraten werden, und je grausamer, um so besser. Auch das ist ein Genuß!«²⁰⁶

Bereits die ersten Dialoge zwischen den beiden zeigen, dass hier Welten und Lebensanschauungen diametral entgegengesetzt aufeinanderprallen. Sie nehmen bereits alles Weitere vorweg.

Wandas Fantasie ist dennoch angeregt: »*Sie haben eine eigentümliche Manier, die Phantasie zu erhitzen, einem alle Nerven aufzuregen, alle Pulse höher schlagen zu machen. Sie geben dem Laster eine Aureole, wenn es nur ehrlich ist. Ihr Ideal ist eine kühne geniale Kurtisane; oh! Sie sind mir der Mann, eine Frau von Grund aus zu verderben!*«²⁰⁷

Wanda willigt schließlich zwar ein, Severins Ideal der grausamen Frau zu verwirklichen, bereits am Tag nach der Initiationspeitschung verlässt sie jedoch die Lust:

»Suchen Sie die häßliche Szene von gestern zu vergessen«, sprach sie mit bebender Stimme, »ich habe Ihnen Ihre tolle Phantasie erfüllt, jetzt wollen wir vernünftig sein und glücklich und uns lieben, und in einem Jahr bin ich Ihre Frau.«

»Meine Herrin«, rief ich, »und ich Ihr Sklave!«

»Kein Wort mehr von Sklaverei, von Grausamkeit und Peitsche«, unterbrach mich Wanda, »ich passiere Ihnen von alldem nichts mehr, als die Pelzjacke; kommen Sie und helfen Sie mir hinein.«²⁰⁸

Severin indes lässt nicht davon ab, Wanda zu überzeugen zu suchen. Und so kommt es schließlich zu einem Vertragsabschluss: Severin verpflichtet sich, als Wandas Sklave all ihren Wünschen nachzukommen, sie sich dazu, ihn beim kleinsten Vergehen hart zu bestrafen. Um ihre ungewöhnliche Beziehung auszuleben, reisen sie nach Florenz, wo Wanda eine Villa mietet (Severin, der in finanziellen Dingen von seinem Vater abhängig ist, hat sie als Teil des Vertrags all sein Geld abgenommen) und Severin mit tatkräftiger Unterstützung ihrer Dienerinnen zu ihrem Sklaven macht:

²⁰⁶ Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, S. 37f.

²⁰⁷ ebd., S. 43

²⁰⁸ ebd., S. 54

Die Hiebe fielen rasch und dicht, mit entsetzlicher Gewalt auf meinen Rücken, meine Arme, meinen Nacken, ich biß die Zähne zusammen, um nicht aufzuschreien. Jetzt traf sie mich ins Gesicht, das warme Blut rann mir herab, sie aber lachte und peitschte fort.

»Jetzt erst verstehe ich dich«, rief sie dazwischen, »es ist wirklich ein Genuß, einen Menschen so in seiner Gewalt zu haben und noch dazu einen Mann, der mich liebt – du liebst mich doch? – Nicht – Oh! Ich zerfleische dich noch, so wächst mir bei jedem Hiebe das Vergnügen; nun krümme dich doch ein wenig, schreie, wimmere! Bei mir sollst du kein Erbarmen finden. «

Endlich scheint sie müde.

Sie wirft die Peitsche weg, streckt sich auf der Ottomane aus und klingelt.

Die Negerinnen treten ein.

»Bindet ihn los. «

Wie sie mir das Seil lösen, schlage ich wie ein Stück Holz zu Boden.²⁰⁹

Auf der einen Seite haben wir also Wanda, den „dominanten“ Part, auf der anderen Seite den „submissiven“ Severin. Doch wurde bereits herausgearbeitet, dass Wanda erst mühsam überzeugt werden musste, dass es also letztendlich Severin ist, dessen Willen Folge geleistet wird. Damit verschwimmen die Grenzen und es stellt sich einmal mehr die Frage, wer denn nun wirklich die Kontrolle über die Situation habe. Michael Christian Punzengruber schreibt in seiner Diplomarbeit²¹⁰:

Mit dem Wahrwerden der Phantasie ihres Peitschens tritt nun auch ein anderer Aspekt seiner Beziehung zur Frau zutage, in Form des Machtübergriffs, der sich darin äußert, daß sie nun endlich das tut, was er von ihr will. Hat sie ihn zwar schon früh gewarnt, sie könne Gefallen daran finden, ihn zu mißhandeln, so war es doch ausdrücklich sein Begehren – und nicht das ihre – daß er von ihr geschlagen werden soll. Gegen ihr mehrmaliges Ansuchen, derartige Wünsche sein zu lassen, setzt er seinen Willen durch und sie tut, was seine Macht gebietet. Gleich einer Marionette führt sie aus, wozu er sie veranlaßt, was sie macht, ist nur scheinbar, denn tatsächlich hat eben gerade *er* sich ihrer bemächtigt.²¹¹

Die Verfasserin würde dies nicht 1:1 unterschreiben, jedoch ist augenfällig, dass am Anfang der Beziehung die Erfüllung von Severins und nicht Wandas Wünschen steht. Es bleibt dennoch zu bedenken, dass Wanda nach Ansicht der Verfasserin nie zur *Marionette* wird – im Gegenteil, sie plant und überrascht Severin immer wieder aufs Neue und zeigt durchaus Eigeninitiative. Weiters enthüllt sich am Schluss der Novelle, dass Wanda von Beginn an andere Motive hat als angenommen. Zwar *hat* Severin ihre Fantasie angeregt, doch hat für Wanda das Rollenspiel erzieherischen Charakter, wie sich zeigen wird. Eine so willensstarke Frau, die mit soviel Planung an ihre „Kur“ herangeht, als *Marionette* zu bezeichnen, hält die Verfasserin für verfehlt.

²⁰⁹ Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, S. 90f.

²¹⁰ Ing. Michael Christian Punzengruber: *Masochismus: Leopold von Sacher-Masoch und sein Lebenswerk*, DA, Universität Wien, 1994

²¹¹ ebd., S. 61

Ähnlich wie Michael Christian Punzengruber sieht Holger Rudloff das Verhältnis von Wanda und Severin:

Severin ist nur zum Schein unterwürfig. Er *fordert* von Wanda, sie solle ihn unterwerfen. Wir haben es mit einem eigentümlich paradoxen Verhältnis zu tun: Der Mann, der Gequälte, befiehlt, während die Frau, die Quälende, nur seinen heißen Wunsch ausführt. Ein männliches Bedürfnis nach Erniedrigung und Qual fordert weibliche Grausamkeit heraus. Diese Grausamkeit kann nur in einem *deskriptiven* Sinn grausam sein. Denn Wanda handelt zwar grausam, wenn sie Severin züchtigt, ihre Destruktionsenergien sind jedoch Quelle seiner Lust.²¹²

Abermals sei auf Wandas Plan verwiesen, Severin von seinen masochistischen Gelüsten zu kurieren.

Wanda wächst also erst in ihre Rolle hinein. Dennoch ist dem/der LeserIn von Anfang an klar, dass Wandas Wünsche anderswo liegen. Zwar liebt sie Severin anfangs, doch löst sich dieses Gefühl im Laufe ihres Herrin-Sklaven-Verhältnisses auf. Wanda weiß sehr bald, dass sie Severin nicht heiraten wird. Schließlich findet Wanda ihren „Herrn“ in Gestalt des Griechen Alexis Papadopolis. Dieser erklärt Wanda und Severin:

»Wenn der Löwe, den sie gewählt, mit dem sie lebt, von einem anderen angegriffen wird«, erzählte der Grieche, »legt sich die Löwin ruhig nieder und sieht dem Kampfe zu, und wenn ihr Gatte unterliegt, hilft sie ihm nicht – sie sieht ihn gleichgültig unter den Klauen des Gegners in seinem Blute enden und folgt dem Sieger, dem Stärkeren, das ist die Natur des Weibes.«²¹³

Spätestens ab da ist Severins Schicksal besiegelt. Wanda erfüllt, übertrifft seine Fantasie in letzter Konsequenz, indem sie ihn von dem Griechen auspeitschen lässt und dann mit diesem ihrer Wege geht. Severin bleibt zurück, durch den Vertrag verpflichtet, keine Rache zu nehmen. Drei Jahre später erhält er einen Brief von Wanda:

»*Mein Herr!*

Jetzt, wo mehr als drei Jahre seit jener Nacht in Florenz verflossen sind, darf ich Ihnen noch einmal gestehen, daß ich Sie sehr geliebt habe, Sie selbst aber haben mein Gefühl erstickt durch ihre phantastische Hingebung, durch Ihre wahnsinnige Leidenschaft. Von dem Augenblicke an, wo Sie mein Sklave waren, fühlte ich, daß Sie nicht mehr mein Mann werden konnten, aber ich fand es pikant, Ihnen Ihr Ideal zu verwirklichen und Sie vielleicht – während ich mich köstlich amüsierte – zu heilen.

²¹² Holger Rudloff: *Pelzdamen. Weiblichkeitsbilder bei Thomas Mann und Leopold von Sacher-Masoch*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1994, S. 29

²¹³ Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, S. 118

[...]

Ich hoffe, Sie sind unter meiner Peitsche gesund geworden, die Kur war grausam, aber radikal. Zur Erinnerung an jene Zeit und eine Frau, welche Sie leidenschaftlich geliebt hat, sende ich Ihnen das Bild des armen Deutschen.

*Venus im Pelz*²¹⁴

Wanda hat Severin seine masochistische Seite tatsächlich ausgetrieben – seine Neigungen haben sich insofern ins Gegenteil verkehrt, als er unter seinen Dienerinnen berüchtigt dafür ist, die Peitsche allzu schnell zur Hand zu haben. Es fällt der Satz: *Wer sich peitschen läßt, verdient, gepeitscht zu werden.*²¹⁵

Obwohl *Venus im Pelz* eine sado-masochistische Beziehung schildert, hat die Novelle in den Augen der Verfasserin nichts Erotisches. Wie Gilles Deleuze über Leopold von Sacher-Masoch schreibt: *Il a une manière très particulière, à la fois de »désexualiser« l'amour, et de sexualiser toute l'histoire de l'humanité.*²¹⁶

Der Koitus wird mehrmals angedeutet, doch nie explizit beschrieben, im Vordergrund stehen die Prügel, die Severin empfängt, und die Psychologie dahinter, sowie Dialoge zwischen Wanda und Severin.

Eines ist auffallend: Es herrscht eine strenge Regelmäßigkeit. Ehe es zur Ausführung kommt, wird das Gewünschte zwischen Severin und Wanda genau durchbesprochen, hernach im Vertrag festgehalten. Nichts an Wandas Gewaltexzessen ist spontan, auch wenn sie Severin mehrmals damit überrascht. Die einzige Ausnahme bildet jene Szene, wo Severin ihre Dienerin Haydée zu lang ansieht und Wanda hierauf einen eifersüchtigen Wutanfall bekommt und Severin in den Keller sperrt:

Da liege ich nun, ich weiß nicht wie lange, gebunden wie ein Kalb, das zur Schlachtbank geschleppt wird, auf einem Bund feuchten Strohs, ohne Licht, ohne Speise, ohne Trank, ohne Schlaf – sie ist imstande und läßt mich verhungern, wenn ich nicht früher erfriere. Die Kälte schüttelt mich. Oder ist es das Fieber. Ich glaube, ich fange an, dieses Weib zu hassen.²¹⁷

Diese Ambivalenz durchzieht die gesamte Novelle. Nie ist man als LeserIn sicher, welche Gefühle Wanda wirklich für Severin hat, auch Severin schwankt zwischen blinder Anbetung und verzweifelter Wut.

²¹⁴ Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, S. 137f.

²¹⁵ ebd., S. 138

²¹⁶ Gilles Deleuze: *Présentation de Sacher-Masoch*, S. 9

²¹⁷ Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, S. 100

John K. Noyes sieht in dem von Wanda und Severin unterfertigten Vertrag eine Parabel auf Recht und Gesetz:

Der Liberalismus glaubt gerne, daß das Gesetz im allgemeinen und der Vertrag im besonderen zivilisierte Menschen in einem freiwilligen, gegenseitigen Einverständnis verbindet und es ihnen ermöglicht, die Gewalt, die menschlichen Beziehungen innewohnt, zu überwinden. Sacher-Masoch benutzt den Vertrag, um den Mythos vertraglich unterdrückter Gewalt zu seinen gewaltsamen Ursprüngen zurückzubringen. Das Resultat ist eine freisinnige Parodie des liberalen Gesetzes.²¹⁸

Leopold von Sacher-Masoch dekonstruiert also die Bedeutungen des Vertrags im Kontext des Liberalismus. Leopold von Sacher-Masoch befasst sich mit dem Thema Herrschaft, die jedoch innerhalb streng reglementierter, vertraglich festgelegter Grenzen stattfindet. Damit ist der Vertrag nicht nur ein Konterkarieren der Theorien des Liberalismus, sondern auch eine Parabel auf Herrschaft im Allgemeinen.

Weiters ist interessant zu bemerken, dass der Vertrag bei Leopold von Sacher-Masoch auch die Beziehungen zwischen Mann und Frau, zwischen den Polen Natur und Zivilisation, wie Leopold von Sacher-Masoch immer wieder hervorkehrt, reguliert. Dazu John K. Noyes in *Sacher-Masoch, Masochism and the Commodification of Gender*²¹⁹:

For Sacher-Masoch, the contract, the work/sex distinction, and the commodification of the fetish provided the ground on which it was possible to disable the regulative mechanisms that tie the individual to the social, allowing the gendered and disciplined bodies of social arrangement to perform alternative identities within a highly ritualized world of sexual pleasure.

[...]

This means [...] that he was articulating a certain problem in gender, sexuality and the body in the context changing relations of consumption, production and the social.²²⁰

Ein weiterer Hinweis also auf die Verknüpfung von Privat-Sexuellem und Gesellschaftspolitischem.

²¹⁸ John K. Noyes: *Vernunft, Leidenschaft und der Liberalismus des neunzehnten Jahrhunderts in Sacher-Masochs Venus im Pelz*, S. 155

²¹⁹ John K. Noyes: *Sacher-Masoch, Masochism and the Commodification of Gender*, in: Dirk Winkelmann und Alexander Wittwer (Hrsg.): *Von der ars intelligendi zur ars applicandi. Festschrift für Willy Michel zum 60. Geburtstag*, IUDICIUM Verlag GmbH, München, 2002

²²⁰ ebd., S. 260

Die Novelle entwickelt sich vom Dialog über die Verschiedenheit von Mann und Frau hin zur Besprechung des Sklaventums über dessen Ausführung bis zum bitteren Ende. Im Vordergrund steht dennoch die Sprache. Gilles Deleuze schreibt dazu:

*Masoch parle un langage où le folklorique, l'historique, le politique, le mystique et l'érotique, le national et le pervers se mêlent étroitement, formant une nébuleuse pour les coups de fouet.*²²¹

Im ersten Teil lässt Leopold von Sacher-Masoch Wanda und Severin ihre verschiedenen Lebensanschauungen verbalisieren. Wanda vertritt sehr emanzipatorische Ansätze, etwa wenn sie sagt:

Ich wage es, meine Grundsätze sind recht heidnisch, ich will mein Dasein ausleben. Ich verzichte auf euren heuchlerischen Respekt, ich ziehe es vor, glücklich zu sein. Die Erfinder der christlichen Ehe haben gut daran getan, auch gleich dazu die Unsterblichkeit zu erfinden. Ich denke jedoch nicht daran, ewig zu leben [...] Sobald ich aber, so wie ich bin, nicht fortlebe, aus welcher Rücksicht soll ich dann entsagen? Einem Manne angehören, den ich nicht liebe, bloß deshalb, weil ich ihn einmal geliebt habe? Nein, ich entsage nicht, ich liebe jeden, der mir gefällt, und mache jeden glücklich, der mich liebt.²²²

Wanda kritisiert also auch das christliche Konzept von Ehe, etwas, das uns in *Die geschiedene Frau* wieder begegnen wird.

Als Severin sie fragt, ob sie ihn heiraten will, sagt sie:

Ich glaube, dass Sie mich lieb haben und auch ich habe Sie lieb, und was noch besser ist, wir interessieren uns füreinander, es ist keine Gefahr vorhanden, daß wir uns so bald langweilen, aber Sie wissen, ich bin eine leichtsinnige Frau, und eben deshalb nehme ich die Ehe sehr ernst, und wenn ich Pflichten übernehme, so will ich sie auch erfüllen können.²²³

Wanda präsentiert sich somit von Anfang an als leichtherzig, doch gleichzeitig sehr ernsthaft in Liebesdingen. Sie will sich nicht binden, ehe sie nicht sicher ist, einem Mann wirklich fürs Leben angehören zu wollen. Dabei ist sie vorsichtig, daher auch das Probejahr, das sie Severin vorschlägt. Dieser hingegen hat bereits nach kurzer Zeit entschieden, dass er Wanda heiraten und gleichzeitig ihr Sklave sein will. Sie soll ihm sein Ideal verkörpern, das einer Herrin, die *nicht mit kleinlicher Zanksucht*

²²¹ Gilles Deleuze: *Présentation de Sacher-Masoch*, S. 8

²²² Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, S. 27

²²³ ebd., S. 33

*Einfluß zu erringen sucht, sondern ruhig und selbstbewußt, ja streng zu herrschen versteht.*²²⁴

Venus im Pelz verhandelt also nicht nur Sado-Masochismus als Neigung, sondern in erster Linie Beziehungskonzepte über das Verhältnis von Mann und Frau. Dabei steht Leopold von Sacher-Masoch auf dem Standpunkt, dass Mann und Frau unversöhnliche Opponenten seien, die einander stetig zu unterwerfen suchen. Wanda kritisiert Severin:

»Sie sehen die Liebe und vor allem das Weib [...] als etwas Feindseliges an, etwas, wogegen Sie sich, wenn auch vergebens, wehren, dessen Gewalt Sie aber als eine süße Qual, eine prickelnde Grausamkeit fühlen, eine echt moderne Anschauung. << [...]
»Mir ist die heitere Sinnlichkeit der Hellenen Freude ohne Schmerz – ein Ideal, das ich in meinem Leben zu verwirklichen strebe. Denn an jene Liebe, welche das Christentum, welche die Modernen, die Ritter vom Geiste predigen, glaube ich nicht. Ja, sehen Sie mich nur an, ich bin weit schlimmer als eine Ketzerin, ich bin eine Heidin. [...]«²²⁵

Damit kontrastieren die Lehren, die Severin aus der Beziehung mit Wanda gezogen hat, wie er sie seinem Freund, dem Erzähler, nahe legt:

[...] »nirgends paßt Goethes ›Du mußt Hammer oder Amboß sein‹ so vortrefflich hin wie auf das Verhältnis von Mann und Weib, [...]. In der Leidenschaft des Mannes ruht die Macht des Weibes, und es versteht sie zu benützen, wenn der Mann sich nicht vorsieht. Er hat nur die Wahl, der Tyrann oder der Sklave des Weibes zu sein. Wie er sich hingibt, hat er auch schon den Kopf im Joche und wird die Peitsche fühlen. <<²²⁶

Gleichberechtigung ist also in Leopold von Sacher-Masochs Liebeskonzept in *Venus im Pelz* noch nicht vorgesehen. In *Die geschiedene Frau* hingegen wird auch dieses Thema dann angerissen werden.

Albert Eulenburg spricht einen interessanten Aspekt im Wirken Leopold von Sacher-Masochs an:

Tatsächlich sind die meisten Romane Sacher-Masochs und seiner Nachahmer [...] im Grunde weit mehr drastische Illustrationen und, wenn man will, Glorifikationen dieses sadistischen Weibertypus als des masochistischen Mannes. Der Mann ist dabei zwar immer der „geschlagene“, aber recht oft doch der unfreiwillig und ungern geschlagene, das schwächlich duldende Opfer einer

²²⁴ Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, S. 29

²²⁵ ebd., S. 25

²²⁶ ebd., S. 16

siegberauschten sadistischen Tyrannin, das seinerseits nur selten auf die Dauer in diesem Opferspiele etwas Beglückendes oder auch nur Befriedigendes findet.²²⁷

Dies trifft auf Severin zu. Zwar glorifiziert er Wanda lange, im Vordergrund steht jedoch seine eigene Psychologie – die eines Mannes, der um jeden Preis einer Frau gehören will, der Hingabe mit Sklaventum gleichsetzt, der nur anbeten kann, wer ihn unterdrückt, der sich zwar als Freigeist präsentiert, seine eigentliche Religion jedoch in Unterwerfung und Schmerz gefunden hat.

Wanda hingegen sucht das umgekehrte Ideal – sie will einen Mann, dem sie sich unterordnen kann, der sie dominiert. Dass bei zwei so gegensätzlichen Beziehungskonzepten das Verhältnis nicht von Dauer sein kann, steht von Anfang an im Raum.

Die Prägungsgeschichte Severins wird in der bereits eingangs in Kapitel 2. 3. zitierten Stelle geschildert. Stellenweise hört man in *Venus im Pelz* immer noch das geschlagene, „böse“ Kind erzählen, das für das kleinste Vergehen hart bestraft wird, etwa, wenn Severin beim Mittagessen, bei dem er sie und einen Gast bedient, aus Versehen Rotwein über Wandas Kleid gießt:

*»Wie ungeschickt«, ruft Wanda und gibt mir eine Ohrfeige, der Fürst lacht und sie lacht gleichfalls und mir schießt das Blut ins Gesicht.*²²⁸

Wenig später:

*Wie ich ihr aus dem Wagen helfe, stützt sie sich leicht auf meinen Arm, die Berührung durchzuckt mich elektrisch. Ach! das Weib ist doch wunderbar und ich liebe sie mehr denn je.*²²⁹

Eine Ohrfeige wegen einer geringfügigen Ungeschicklichkeit ist also dazu angetan, Severins Liebe zu Wanda zu steigern. Die Demütigung vor dem Fürsten facht Severins Leidenschaft weiter an. Er sinniert:

²²⁷ Dr. A. Eulenburg: *Sadismus und Masochismus*, S. 4

²²⁸ Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, S. 93

²²⁹ ebd., S. 93

*Eine Ohrfeige ist doch eigentlich mehr als zehn Vorlesungen, man begreift so schnell, besonders wenn es eine kleine volle Frauenhand ist, die uns belehrt.*²³⁰

Und schließlich:

Ich bediene sie beim Diner, sie speist allein, aber sie hat keinen Blick, keine Silbe für mich, nicht einmal – eine Ohrfeige.
Ach! wie sehne ich mich nach einem Schlag von ihrer Hand. Mir kommen die Tränen, ich fühle, wie tief sie mich erniedrigt hat, so tief, daß sie es nicht einmal der Mühe wert findet, mich zu quälen, zu mißhandeln.²³¹

Man hört hier förmlich das geschlagene, das vernachlässigte Kind, das sich nach irgendeiner Form der Aufmerksamkeit, der Berührung sehnt, und wenn es sich auch um Misshandlungen handle – nach irgendeinem Zeichen dafür, dass es bemerkt, dass es wahrgenommen, eigentlich: dass es geliebt werde.

Was die Entstehungsgeschichte von *Venus im Pelz* betrifft, so ist die Quellenlage widersprüchlich. Leopold von Sacher-Masoch selbst behauptet, die Novelle 1869 in Florenz geschrieben zu haben. Dies kann nicht zutreffen, weil er erst im Dezember desselben Jahres über Venedig in die Toskana reiste. Laut dem Germanisten Eberhard Hasper entstand die Rahmenhandlung zu *Venus im Pelz* tatsächlich 1869. Ebenso besteht die Möglichkeit, dass *Venus im Pelz* als eine Art Spielanleitung für die Beziehung mit Fanny von Pistor gedacht war.²³² Diese beiden unterzeichneten einen Vertrag:

Der nur in der Überlieferung durch Schlichtegroll erhalten gebliebene reale Unterwerfungsvertrag wurde am 8. Dezember 1869 ohne Ortsangabe unterzeichnet. In dieser privatrechtlichen Vereinbarung verpflichtete sich Sacher-Masoch, die folgenden sechs Monate «der Sklave der Frau von Pistor zu sein». Sie sollte im Gegenzug, möglichst immer in Pelz gekleidet, den «Untertan Gregor» zwar beliebig dirigieren dürfen, musste diesem aber anders als im fiktiven Vorbild – «täglich sechs Stunden für seine Arbeiten» gewähren und garantieren, «nichts Unehrenhaftes» zu verlangen.²³³

Leopold von Sacher-Masoch hat also selbst als „Sklave“ seiner Partnerin gelebt, jedoch nie so wie in *Venus im Pelz* beschrieben. Die Novelle bleibt weitgehend ein Erzeugnis seiner Fantasie. Lisbeth Exner zitiert als Dokument über das Zusammenleben Leopold von Sacher-Masochs mit Fanny Pistor in Italien die Postadresse à *Florence. Via della*

²³⁰ Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, S. 93f.

²³¹ ebd., S. 95

²³² Quelle: Lisbeth Exner: *Leopold von Sacher-Masoch*, S. 70

²³³ ebd., S. 71

*Scala/Nro. 73. primo piano chez/ Madame la Baronne de Bagdanow*²³⁴. In der Sekundärliteratur ist immer wieder von einer “Baronin Bogdanoff” oder “Bogdanow” die Rede, die für *Venus im Pelz* Modell gestanden habe. Es ist also anzunehmen, dass Fanny Pistor sich in ihrer Rolle das Pseudonym *Bagdanow* oder *Bogdanow* zulegte, das in der Novelle zu *Wanda von Dunajew* wurde. Carl Felix von Schlichtegroll bestätigt dies:

[...] *die interessanteste seiner bisherigen Beziehungen war vielleicht die mit einer Baronin Fanny Pistor (Bagdanoff)*²³⁵.

4. 3. Die geschiedene Frau. Passionsgeschichte eines Idealisten:

Wie schon in *Venus im Pelz* wird in *Die geschiedene Frau* der (unglückliche) Verlauf einer Liebesgeschichte erzählt, im Unterschied zu *Venus im Pelz* diesmal aus Sicht der Frau. Es ist Leopold von Sacher-Masochs Aufarbeitung eines Kapitels aus seiner Biographie und insofern nicht weiter verwunderlich, dass er seine Protagonistin in erster Linie ihre Fehler schildern lässt.

Bei den ZeitgenossInnen stieß *Die geschiedene Frau* vielfach auf Ablehnung. So schreibt ein A. von Schweiger:

Viele [...] Künstler haben vergessen, daß zwischen zügellos einherrasender Leidenschaft und glühender Phantasie denn doch ein Unterschied sei [...]. Die hervorragendsten Vertreter dieser Gattung Kunst sind: Makart in der Malerei, Ada Christen in der Poesie und Sacher-Masoch in der Prosa.

[...] Sacher-Masoch entrollt uns Bilder, die in ihrem aufgeregten Ueberstürzen sehr viel Fesselndes an sich haben und uns befriedigen. Hier liegt aber auch die Grenze seines Talent. [...]; die leidenschaftliche Sucht, [...] hat ihre Wirkung versagt, und der Leser wendet sich ernüchert von dessen neuesten Schöpfungen ab. Dies namentlich von seinem Romane *Die geschiedene Frau*, worin einzelne Scenen im Stande sind, Ekel zu erregen. Sacher-Masoch spricht von einem Spiegelbilde, das er uns von den jetzigen gesellschaftlichen Verhältnissen geben will, aber nicht aus dem blankgeschliffenen Glase der Illusion, sondern aus dem trüben Schimmer des Sumpfes! Charaktere im Sinne der Frau von Kossow finden sich auf der ganzen Welt; sie sind Mischlingscreaturen von menschlicher Schmach und leichtfertiger Empfindsamkeit, vielleicht sind sie gar Probleme, Räthsel, allein sie zu Heldinnen von Romanen zu machen, ist ein ebenso gewagter Wurf, als eine äußerst unpoetische Thatsache.²³⁶

²³⁴ Lisbeth Exner: *Leopold von Sacher-Masoch*, S. 71

²³⁵ Carl Felix von Schlichtegroll: *Sacher-Masoch und der Masochismus*, S. 223

²³⁶ A. v. Schweiger: *Literarische Streifzüge. Sacher-Masoch [1870]*, in: Michael Farin [Hrsg.]: *Leopold von Sacher-Masoch ...*, S. 40f.

A. von Schweiger kritisiert also die Tatsache, dass Leopold von Sacher-Masoch Unpoetisches, Abgründiges zum Gegenstand seiner Romane macht. Zwar gesteht er ihm zu, dass es Frauen wie Anna von Kossow gebe, jedoch solle man nicht darüber schreiben. Welche Szenen *im Stande sind, Ekel zu erregen*, führt er nicht näher aus. Auf der einen Seite also ein Autor, der seinen Blick auf gesellschaftliche Verhältnisse abbilden will, auf der anderen Seite ein Kritiker, der nichts darüber lesen will. Nicht ganz klar ersichtlich ist, wie der Eingangssatz zu deuten sei. Vermutlich will A. von Schweiger damit sagen, dass Leopold von Sacher-Masochs Art der Darstellung seiner Figuren zu nahe an *zügellosherrschender Leidenschaft* sei, wohingegen man *glühende Phantasie* verzeihen oder gutheißen könne. Er beschreibt Anna von Kossow und ihresgleichen als *Mischlingscreaturen von menschlicher Schmach und leichtfertiger Empfindsamkeit* und empört sich darüber, dass Leopold von Sacher-Masoch eine solche Frau zum Gegenstand eines Romans machen könne. Nach Ansicht der Verfasserin zeigt sich hier das große Gefälle zwischen den gesellschaftlichen Verhältnissen, unter denen *Die geschiedene Frau* entstand, und heutigen Ansichten.

Hannah Burdekin schreibt über Leopold von Sacher-Masochs Beziehung zu Anna von Kottowitz, die *Die geschiedene Frau* zugrunde liegt:

The pair remained together for about three years, during which time he attempted to induce her to live out the role of his ideal woman, but although spirited and extravagant, she had no real inclination to be his dominatrix and hurt him more financially than physically.²³⁷

Vieles an *Die geschiedene Frau* ist liebestheoretisch – Leopold von Sacher-Masoch verbreitet seine Theorien über das Zusammenleben von Mann und Frau, wie er es schon in *Venus im Pelz* anklingen ließ. So lässt er seine Bekannte Katinka von Mogelnicki sagen:

Die Unschuld ist weder so wählerisch, noch so bedenklich. Der Mann nimmt übrigens für sich genau das in Anspruch, was er beim Weibe abscheulich findet; ihn entehrt nicht einmal die Gemeinheit; aber von der Frau verlangt er, daß sie ihm ein Heiligenbild bleibe.

Und die arme Frau ist gerade so wenig berufen, ein Ideal zu sein, in ihr sind jene Kräfte der Natur, die das Christentum als dämonisch bekämpft vor Allem rege, sie bedarf im Manne eines sittlichen Ankers, denn sie ist sinnlicher, reizbarer, dem Geschlechtsleben mehr unterworfen, zur Sünde, zur Treulosigkeit erschaffen.²³⁸

²³⁷ Hannah Burdekin: *The Ambivalent Author*, S. 139

²³⁸ Leopold von Sacher-Masoch: *Die geschiedene Frau*, S. 22

Fast feministisch zu nennende Töne also, sieht man von der „sinnlicheren, reizbareren“ Natur der Frau ab, die *eines sittlichen Ankers* bedarf. Jedoch ist eine der Kernthesen Leopold von Sacher-Masochs, dass der „Beruf“ der Frau die Liebe sei:

Die Liebe ist der eigentliche Beruf des Weibes in der Natur, in der menschlichen Gesellschaft, im Staate und wird es auch immer bleiben.

Durch sie wird sie den Mann jederzeit dahin bringen, die Sorge für sie und ihre Kinder zu übernehmen. In dem Maße, in welchem ihr dies gelingt, steigt sie in der Achtung der Welt. Die *Ehefrau*, welche sich für ihr ganzes Leben sicher stellt, wird – auch als die Gattin eines ärmeren Mannes – stets am höchsten geachtet werden, wie ein Mann, der eine feste, dauernde, wenn auch minder einträgliche Stellung allenfalls im Staatsdienste einnimmt; viel geringer wird die *Maitresse* geschätzt werden, wen sich ihr Loos für kurze Zeit auch noch so fürstlich gestaltet; sie gleicht darin jenem, der einen glänzenden, aber unsicheren Privatdienst hat, oder einem außerordentlich bezahlten Sänger, welcher jedoch täglich seine Stimme verlieren kann.

Das Gegenbild zu dem Tagelöhner, der, sobald er nicht arbeiten kann, verhungern muß, und daher folgerichtig zu allen Zeiten am niedersten im Ansehen stand, überlasse ich Ihnen zu finden.²³⁹

Auch diese Worte legt Leopold von Sacher-Masoch Katinka von Mogelnicki in den Mund, die an späterer Stelle eine Gleichstellung von Mann und Frau in beruflicher und gesellschaftlicher Hinsicht verlangt.²⁴⁰ Mit diesen Ausführungen wird das Leben Anna von Kossows kontrastiert, die tatsächlich eine Weile als Ehebrecherin, dann als Mätresse auf Julians, ihres Geliebten, Kosten lebt. Ihre Versuche, selbst etwas dazuzuverdienen, scheitern samt und sonders beziehungsweise nimmt ihr der geringe Verdienst bald den Mut.²⁴¹ Anna von Kossow sagt über diese Problematik:

Ja, als junges Mädchen, da hatte ich Ehrgeiz, da wollte ich mir selbst eine Stellung in der Welt schaffen, und dachte daran Malerin zu werden, aber mein Vater lachte darüber und später nicht weniger mein Mann.

So geriet ich endlich ganz in den Sumpf unserer Gesellschaft, und jetzt, wo mein Herz nach Arbeit verlangte, wo meine Ehre, mein Dasein an ihr hingen, jetzt fehlten mir Kraft und Ausdauer. Und so blieb ich, was ich seit jeher war, eine Sultanin, die sich von Sklaven bedienen ließ, und als sich mein Despotenpelz in malerische Murillolumpen verwandelt hatte, eine Zigeunerkönigin mit dem ganzen frechen Bettlerstolze ihres ruhelosen arbeitscheuen Stammes.²⁴²

Die Beziehung Annas zu Julian, die als außereheliches Verhältnis begann und die im Laufe der Geschichte nie zur Heirat führen wird, wird zur Gänze aus Annas Sicht erzählt, bis auf einige Passagen aus Julians Tagebuch. Ihre Erzählung ist in erster Linie selbstkritisch, sie berichtet vom Scheitern einer großen Liebe, nimmt jedoch auch

²³⁹ Leopold von Sacher-Masoch: *Die geschiedene Frau*, S. 22f.

²⁴⁰ ebd., S. 24ff.

²⁴¹ ebd., S. 130

²⁴² ebd., S. 130f.

gesellschaftspolitisch Relevantes mit hinein. Es ist klar, dass die beiden unter den damaligen gesellschaftlichen Verhältnissen, im damaligen Miteinander oder Gegeneinander von Mann und Frau nur scheitern können. Insofern nimmt Leopold von Sacher-Masoch, vielleicht ungewollt, einen teilweise fast feministisch zu nennenden Standpunkt ein. Da seine Grundthese jedoch die von Mann und Frau als unversöhnlichen Opponenten bleibt, wäre es verfehlt, *Die geschiedene Frau* als frauenpolitisches Manifest zu lesen. Im Vordergrund steht das Scheitern einer großen Liebe.

Leopold von Sacher-Masoch selbst schreibt im Mai 1866:

Der Fluch unserer gebildeten Gesellschaft ist [,] daß sie der Frau ihre natürliche Arbeit als Hausfrau und Mutter genommen und keine andere Arbeit gegeben hat. [...] Die Frau muß befreit werden [,] aber nicht durch Männerkleidung, Cigarren – durch Bildung und Arbeit. Wenn die geistig entwickelte, gebildete Frau wieder eine Arbeit im Staate, in der Gesellschaft verrichtet [,] wird sie wieder lieben, beglücken können [,] jetzt [*sic!*] ist Segen und Frieden aus dieser Gesellschaft verbannt, die Ehe unmöglich wie die Liebe.²⁴³

Einerseits sehnt sich Leopold von Sacher-Masoch offenbar nach einer gleichberechtigten, ihm gleichgestellten Gefährtin und Partnerin, andererseits scheint für ihn unverrückbar festzustehen, dass Frauen, zumindest in der damaligen Situation, nicht wahrhaftig lieben können.

In *Die geschiedene Frau* wird auch auf das Frauenideal Julians eingegangen, das ebenso wie das Severins in *Venus im Pelz* ein gespaltenes ist (vgl. Kapitel 4. 1.). Julians Verlobte Elisa, von der er sich im Verlauf der Geschichte trennen wird, wird als ruhige, tugendhafte, ernsthaft an Literatur und Politik, zwei Passionen Julians, interessiert geschildert und entspräche damit annähernd dem von Leopold von Sacher-Masoch geforderten Ideal, doch fehlt der Beziehung jede Leidenschaft. Was Julian sich hingegen wirklich erträumt, schildert Anna von Kossow folgendermaßen:

Sein Ideal war ein starkes stolzes Weib mit dem grausamen Zuge Katharina der Großen, und ich war weich und schwach und konnte beim besten Willen nicht in ihren Charakter wie in ihre kaiserlichen Pelze schlüpfen. Seitdem er in der weinenden Frau, welche bekümmert, nervös überreizt, ihr Haupt an seine Brust barg, nicht mehr, gleich seinem spanischen Vetter, seine Monarchin, seine Herrscherin sehen konnte, fühlte ich, daß er sich verändert hatte, nicht äußerlich in seinem Betragen, aber im tiefsten Innern. Seine beinahe sklavische, anbetende Liebe war

²⁴³ zitiert nach: Lisbeth Exner: *Leopold von Sacher-Masoch*, S. 45, Hervorh. im Text

mitleidig und gebieterisch geworden. Sie werden daher leicht begreifen, daß mich bei allen meinen, zum Theil eingebildeten Leiden, bei aller Sentimentalität doch unaufhörlich der übermüthige Gedanke beschäftigte, ihm sein Ideal zu verkörpern, ihn in ein Abenteuer zu verwickeln, wie es seiner Fantasie vorschwebte [...] ²⁴⁴

Anna von Kossow organisiert daher eine Maskerade: In Larve und prächtiger Robe sucht sie Julian auf einem Ball zu verführen, mit dem Versprechen, ihm seine Fantasie zu erfüllen, die da lautet: Ein einsamer Wanderer wird von einer schönen Frau und ihrem Gefolge überfallen, gefesselt, geknebelt mit verbundenen Augen in ein prächtiges Schloss gebracht und dort dem Willen der Herrin unterworfen, was eine Auspeitschung mit einschließt. ²⁴⁵ Ähnlich Wanda in *Venus im Pelz* sieht sich auch Anna von Kossow eigentlich nicht in dieser Rolle:

Denken Sie sich Julian als Helden dieser seltsamen Geschichte, und mich mit der Peitsche in der Hand, mich, die ohnmächtig wird, wenn sie Blut sieht. ²⁴⁶

Alles ist vorbereitet, das Landhaus einer Freundin, einer Generalswitwe, als Schauplatz organisiert, die Dienerschaft eingeweiht, der Plan fertig zur Ausführung.

»Sie hätten ihn gepeitscht?«
»Bis auf das Blut«, rief sie, ich hätte die Kraft zwar nur zu ein paar wüthenden Hieben gehabt, und wäre gewiß dann einer Ohnmacht nahe gewesen, aber von der kaltblütigen, starkknochigen Generalin war mit der ganzen Rachsucht einer verschmähten Frau seine weitere Züchtigung übernommen. Ich glaube wir hätten ihn zerfleischt wie Erynnien. «
[...]
»Ich bitte Sie, antwortete Frau von Kossow, »er hätte mich dann bis zum Wahnsinn geliebt. [...]« ²⁴⁷

Zu dieser kommt es jedoch nicht, Julian widersteht der Versuchung, mit der Unbekannten mitzufahren, und bleibt Anna treu. Warum er sie im übrigen nicht trotz Larve an der unverstellten Stimme erkennt, bleibt ein Rätsel, ähnlich der Vermummungsszenen in *Die Liebe des Plato*.

Julians Fantasien sind also durchaus ähnlich denen Severins in *Venus im Pelz*, inklusive Pelzfetisch, nur dass es in *Die geschiedene Frau* nie zu deren Verwirklichung kommt. Auch ist Anna von Kossow von Anfang an offen nicht der Typ des herrischen Weibes, sondern wird eher als schutzbedürftig geschildert.

²⁴⁴ Leopold von Sacher-Masoch: *Die geschiedene Frau*, S. 135

²⁴⁵ ebd., S. 135f.

²⁴⁶ ebd., S. 136

²⁴⁷ ebd., S. 143

Lara Samuel schreibt in ihrer Diplomarbeit²⁴⁸:

Sacher-Masochs Frauenfiguren sind allesamt reich, mächtig und selbstständig – Eigenschaften, die im 19. Jahrhundert für eine Frau nicht selbstverständlich sind. Sie sind von überdurchschnittlicher Schönheit und Eleganz und können aufgrund ihrer Bildung in einer Konversation mit dem Mann brillieren und ihm neue Aspekte und Sichtweisen präsentieren.²⁴⁹

Hier möchte die Verfasserin widersprechen. Anna von Kossow ist nach der Trennung von ihrem Mann nicht reich und auf Zulagen durch Julian und ihren Vater angewiesen. Auch um ihre Selbständigkeit ist es schlecht bestellt. Julians Ideal kann sie nicht erfüllen, das Quälende an ihrer Beziehung hat keinen spielerischen Charakter. Es fehlt der Genuss am Leiden auf beiden Seiten.

Carl Felix von Schlichtegroll sieht Julian als Anna von Kossow Unterworfenen. Er zitiert folgende Stelle:

»Ich könnte dir jetzt den Kopf herunterschlagen und du empfändest es als Wollust.«²⁵⁰

Die Verfasserin hat einen anderen Eindruck von Anna von Kossow gewonnen: den einer Frau, die ihre Ambitionen nicht verwirklichen kann und im Privatleben auf ihre gesellschaftliche Rolle zurückgeworfen wird, aus der sie auszubrechen trachtet. Jedoch sind die unzureichenden Mittel, die ihr zur Verfügung stehen, in der damaligen Zeit sehr begrenzt. Was ihr bleibt, ist, sich Liebhaber zu nehmen, unter anderem den Bruder ihres Mannes, mit dem sie nach einer Vergewaltigung ein Verhältnis eingeht. Schließlich landet sie bei Julian, in den sie sich heftig verliebt. Die Beziehung muss scheitern, weil ihr weiterhin nichts als Manipulation bleibt, um ein kleines bisschen Macht auszuüben. Jedoch unterwirft sich Julian ihr nie sklavisch – er liebt sie, er versucht, seine Geliebte so gut es geht zu erhalten und für sie zu sorgen, was jedoch, betrachtet man die Umstände, unter denen ihre Beziehung begonnen hat, auch durchaus mit schlechtem Gewissen zu erklären ist, Julian war derjenige, der Anna von Kossow gedrängt hat, ihre Familie zu verlassen. Obwohl sie sich selbst an einer Stelle als schlechte Mutter bezeichnet, hat sie lange Zeit zu große Skrupel, ihre Töchter aufzugeben. Es ist ein gegenseitiges Abhängigkeitsverhältnis, das geschildert wird, wobei Anna von Kossow in erster Linie auf Julians Liebe und Bestätigung und in

²⁴⁸ Lara Samuel: «*Je vais faire de vous mon jouet*». *Das Erotische bei Leopold von Sacher-Masoch und seine Rezeption in Frankreich*, Universität Wien, 2008

²⁴⁹ ebd., S. 25

²⁵⁰ Carl Felix von Schlichtegroll: *Sacher-Masoch und der Masochismus*, S. 28

zweiter Linie finanziell auf ihn angewiesen ist. Ihre Abhängigkeit von ihm ist also doppelt, während Julian ihr lediglich in Liebe und Leidenschaft verbunden ist. Das widerspricht der mehrmals in der Sekundärliteratur vertretenen Ansicht, Anna von Kossow sei eins von Leopold von Sacher-Masochs „dämonischen Weibern“²⁵¹.

Julian hingegen bleibt in den Augen der Verfasserin als Figur erstaunlich flach. Er schätzt den *Don Quijote*, er glaubt an eine bessere, auf politischem Wege erreichbare Welt, er verlässt eine Frau, die ihm geistig sehr nahe steht, für Anna von Kossow, die er begehrt. Viel mehr kann die Verfasserin über ihn nicht herausfinden, wiewohl zum Beispiel Eugen von Sax, ein Studienkollege Leopold von Sacher-Masochs, schreibt:

*Sacher-Masochs Hauptcharacterzug ist eine gewisse, heitere Sinnlichkeit, eine unerschütterliche Philantropie, er hat die Geschichte seiner inneren Wandlungen in der geschiedenen Frau erzählt.*²⁵²

4. 4. Vergleich:

Ein erster Vergleichspunkt, der sich in Bezug auf Dolorosa ergibt, ist, dass auch in *Venus im Pelz* religiöse und sado-masochistische Neigungen verbunden werden, namentlich in einer Art, die „heidnischen“ und sexuellen Kult miteinander verbindet, wenn Severin schildert, wie er schon als Kind seine (christlichen) Gebete zu einem Venusstandbild, dem er durchaus mit sinnlichen Gefühlen begegnete, sprach²⁵³. Venus wird im Laufe seines Erwachsenenlebens zu seinem idealen Frauenbild werden, dem er sich ganz und gar unterwerfen will.

Eine zweite Gemeinsamkeit ist der autobiographische Bezug. Geht man davon aus, dass *Die Lieder an Herrn Edelfried* einen real existierenden Adressaten haben, so lässt sich durchaus eine Parallele zu Leopold von Sacher-Masochs Schreiben ziehen, der seine Beziehungen zu Anna von Kottowitz und Fanny von Pistor in *Die geschiedene Frau* beziehungsweise *Venus im Pelz* verarbeitete.²⁵⁴

²⁵¹ vgl. etwa Carl Felix von Schlichtegroll: *Sacher-Masoch und der Masochismus*, S. 28

²⁵² Eugen von Sax: *Dr. Leopold Ritter v. Sacher-Masoch [1872]*, in: Michael Farin [Hrsg.]: *Leopold von Sacher-Masoch ...*, S. 37

²⁵³ vgl. Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, S. 40

²⁵⁴ Quelle: Gilles Deleuze: *Présentation de Sacher-Masoch, Avant-propos*, S. 8

Weiters schildern sowohl *Die Lieder an Herrn Edelfried* als auch *Die geschiedene Frau* außereheliche Beziehungen. Die Frau Herrn Edelfrieds und Elisa werden ähnlich geschildert, als Dulderinnen.

Eine dritte Gemeinsamkeit: Sowohl *Das Mieder auf dem Throne* als auch *Venus im Pelz* spielen teilweise in Florenz.

Ein weiterer Vergleichspunkt, der hier nur angedeutet werden kann, ist die intensive Beschäftigung mit jüdischem Leben beider AutorInnen, die nicht jüdischen Glaubens waren, wobei zu vermerken wäre, dass die von Leopold von Sacher-Masoch in *Die geschiedene Frau* geschilderte jüdische Figur antisemitischen Klischeebildern sehr nahe ist, wie auch Hannah Burdekin schreibt:

Some critics have suggested that Sacher-Masoch's choice of Jewish themes and subjects for his stories is an indication of his solidarity with the outsiders in his society. However, in other parts of his work, where the Jews are depicted as part of the wider environment or appear as background characters, the author's attitude can seem to be the complete opposite and indicates a negative and stereotyped concept of Jews and Judaism.²⁵⁵

Die Überlegung, dass Dolorosa sich als gesellschaftliche Außenseiterin zu anderen AußenseiterInnen, in diesem Fall dem Judentum, hingezogen fühlte, wurde bereits angestellt. Ähnliches kann auf Leopold von Sacher-Masoch zutreffen.

Ein großer Unterschied liegt darin, dass Dolorosa sado-masochistische Sexualität als lustvoll schildert, während Leopold von Sacher-Masoch Auspeitschungen/Bestrafungen und den Liebesakt selbst, der immer nur in Auslassungen, also nie explizit, beschrieben wird, trennt. Wo Dolorosa vom *jubelnden Glück deiner Peitschenhiebe*²⁵⁶ spricht, wimmert Severin vor Schmerzen, es wird nie sexuelle Lust angesichts der Auspeitschungen beschrieben. Dolorosa schreibt (bis auf *Rafaëla*) von sexueller Lust – Leopold von Sacher-Masoch klammert diese aus. Der Rest ist der Fantasie des/der LeserIn überlassen. Vielleicht erklären genau diese Auslassungen auch die große Aufregung um die Werke Leopold von Sacher-Masochs: dadurch, dass er LeserInnen mit den Bildern in ihren eigenen Köpfen konfrontiert.

²⁵⁵ Hannah Burdekin: *The Ambivalent Author*, S. 136

²⁵⁶ Dolorosa: *Le Jardin des supplices*, vgl. Kapitel 3. 3.

Hier also das Aufsehen, weil eine Autorin explizit von sexueller, von sado-masochistischer Lust schreibt – dort ein Autor, der sich nicht auf Sexuelles festnageln lässt, wo es doch unterschwellig beständig mitschwingt. Beide zwingen, auf verschiedene Art und Weise, ihr Publikum zur Beschäftigung mit der eigenen Sexualität.

5. Rachilde:

Rachilde wurde am 11. Februar 1860 als Marguerite Eymery in der Nähe von Périgueux geboren.²⁵⁷ Ihr bekanntestes Werk, *Monsieur Vénus* (manche KritikerInnen behaupten, sie habe nur dieses eine Buch immer wieder geschrieben²⁵⁸) wird in diesem Kapitel ebenso Beachtung finden wie ihr Roman mit dem sprechenden Titel *La Marquise de Sade*, über den Albert Eulenburg abfällig äußert, er sei die *übrigens recht schwach ausgefallen[e] [...] Entwicklungsgeschichte einer Sadistin*²⁵⁹. Als Schriftstellerin der Dekadenz blieb sie dieser Art des Schreibens gegen alle neueren Strömungen in der Literatur des zwanzigsten Jahrhunderts treu²⁶⁰.

Elizabeth Ercell Covington schreibt in ihrer Dissertation *Egotistical Spectator: Rachilde (1860 – 1953) and the Fin-de-Siècle Novel*²⁶¹:

Rachilde's activity was not limited to that decade²⁶²; her writing career spanned three literary generations. First active as a short story writer and journalist at the apogee of naturalism in the late 1870's, she continued to publish over sixty novels, poetry and literary criticism until well after Surrealism had eclipsed Symbolism and the Decadence in the 1930's. As founding member and salon hostess of the review journal and publishing house, the *Mercure de France*, Rachilde made a significant contribution to the artistic milieu of the French salon.²⁶³

Rachilde führte also einen Salon, begründete einen Verlag mit, schrieb neben eigenen Werken auch Kritiken und hatte Kontakt zu so bekannten AutorInnen wie Colette und Alfred Jarry²⁶⁴, Paul Verlaine²⁶⁵ und Oscar Wilde²⁶⁶.

²⁵⁷ Claude Dauphiné: *Rachilde*, Mercure de France, Paris, 1991, S.23

²⁵⁸ Quelle: ebd., S. 9

²⁵⁹ Albert von Eulenburg : *Sadismus und Masochismus*, S. 91

²⁶⁰ Claude Dauphiné: *Rachilde*, S. 12: Certes, Rachilde n'a pas été influencée par les mouvements esthétiques du XXe siècle, mieux, les a combattus et souvent ridiculisés, comme ce futurisme qu'elle prit plaisir à éreinter, non sans esprit. [...] Le temps, pour Rachilde, semblerait donc s'être arrêté à l'aube de ses premiers succès et, de livre en livre, elle aurait pérennisé les valeurs, modes et tensions de ses débuts. C'est pour cette raison que dans son œuvre abondent les thèmes, le ton et parfois le style chers aux décadents.

²⁶¹ Elizabeth Ercell Covington: *Egotistical Spectator: Rachilde (1860 – 1953) and the Fin-de-Siècle Novel*, University of Los Angeles, UMI, Ann Arbor, 1998

²⁶² die 1880-er, Anm. d. Verf.

²⁶³ Elizabeth Ercell Covington: *Egotistical Spectator...*, S. 4

²⁶⁴ Quelle: ebd., S. 4

²⁶⁵ Quelle: ebd., S. 187

²⁶⁶ Quelle: ebd., S. 242

5. 1. *Monsieur Vénus*:

Monsieur Vénus, 1884 erstmals veröffentlicht, schildert eine Beziehung, die sich gesellschaftlich tradierten Rollenbildern auf gleich zwei Ebenen widersetzt: zum einen dadurch, dass Raoule de Vénérande und Jacques Silvert aus völlig verschiedenen Gesellschaftsschichten stammen, zum anderen in der Umsetzung ihrer Beziehung, der eine Umkehrung der Geschlechterrollen zugrunde liegt: Raoule beschließt, Jacques zu *ihrer Geliebten* zu machen.

With *Monsieur Vénus* Rachilde earned fame in literary Paris and castigation from proper ladies. But she also earned a 2000-franc fine for “moral outrage”, one of the three sex crimes listed in the Napoleonic Code, for having created this “new deprivation”. The very fact that Rachilde had imagined the perverted behaviour of her protagonist Raoule and dared deify her in print, suggested that vice had somehow become a means of liberation for the young girl^{267 268}.

Rachilde befindet sich also in der guten Gesellschaft Charles Baudelaires und Gustave Flauberts.

Raoule de Vénérande will sich ein Kleid nähen lassen und begegnet bei dieser Gelegenheit dem Haute Couture-Schneider und talentlosen Maler Jacques Silvert, dessen Schönheit offenbar ihresgleichen sucht.

Ses cheveux, plantés bas, sans ondulation ni boucles, mais durs, épais, se devinaient rebelles, aux morsures du peigne. [...]

Il regardait, cet homme, comme implorent les chiens souffrants, avec une vague humidité sur les prunelles. [...] Sa bouche avait le ferme contour des bouches saines que la fumée, en les saturant de son parfum viril, n’a pas encore flétries. Par instants ses dents s’y montraient si blanches à coté de ses lèvres si pourpres qu’on se demandait pourquoi ces gouttes de lait ne séchaient point entre ces deux tisons. Le menton, à fossette, d’une chair unie et enfantine, était adorable. [...] La main assez large, la voix boudeuse et les cheveux plantés drus étaient en lui les seuls révélateurs du sexe.²⁶⁹

Es ist also ein sehr femininer Mann, der hier geschildert wird. Raoule hingegen ist burschikos und hat einige eher männlich assoziierte Vorlieben, etwa Rauchen und Fechten. Hinzu kommt ihr Vorname. Dieses Verschwimmen von Geschlechtergrenzen

²⁶⁷ Rachilde war erst vierundzwanzig, als *Monsieur Vénus* erschien, Anm. d. Verf.

²⁶⁸ Elizabeth Eccell Covington: *Egotistical Spectator*, S. 187

²⁶⁹ Rachilde: *Monsieur Vénus*, S. 26f.

erklärt Regina Bollhalder Mayer in *Éros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*²⁷⁰ auch aus der Biographie Rachildes heraus:

*À travers l'écriture, Rachilde semble se forger une identité nouvelle, masculine et androgyne. Celle qui signait ses cartes de visite Rachilde homme de lettre et qui affirmait «je suis androgyne de lettres», a vécu elle-même l'incertitude des sexes.*²⁷¹

Dieses Spiel mit Geschlechtergrenzen, wobei weniger Androgynität als vielmehr ein Geschlechtertausch zu beobachten ist, wird sich im Laufe des Romans noch stark vertiefen.

Ganz zu Beginn realisiert Jacques noch nicht, welche Absichten Raoule hat. Als sie ihm aufgehen, fürchtet er sich eher vor ihrem aggressiven Werben. Nachdem sie ihm jedoch einmal einen Haschischsud eingeflößt hat, wird er milder. Wie direkt Mademoiselle de Vénérande vorgeht, zeigt die folgende Szene, in der Raoule Jacques unverfroren beim Baden beobachtet und die Jacques' Schönheit weiter huldigt:

Les lueurs douces de la bougie tombaient mollement sur ses chairs blondes, toutes duvetées comme la peau d'une pêche. [...] Les cuisses, un peu moins fortes que les cuisses de femme, possédaient pourtant une rondeur solide qui effaçait leur sexe. Les mollets, placés haut, semblaient retrousser tout le buste, et cette impertinence d'un corps pareissant s'ignorer n'en était que plus piquante. Le talon, cambré, ne portait que sur un point imperceptible, tant il était rond.

Les deux coudes de bras allongés avaient deux trous roses. Entre la coupure de l'aisselle, et beaucoup plus bas que cette coupure, dépassaient quelques frisons d'or s'ébouriffant.²⁷²

Rachildes Schilderung ist ebenso eingehend wie diskret, wenn sie sich auf die Phrase *et beaucoup plus bas que cette coupure* beschränkt. Es wird etabliert, dass Jacques Silverts Äußeres ungewöhnlich attraktiv ist und auf Raoule eine sinnesverwirrende Wirkung hat. Gleichzeitig ist nach der Beschreibung noch klarer, dass Jacques kein ausnehmend maskuliner Mann ist, etwa wenn seinen Schenkeln *une rondeur solide qui effaçait leur sexe* zugeschrieben wird. Umso anziehender wirkt er auf Raoule de Vénérande.

²⁷⁰ Regina Bollhalder Mayer: *Éros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, Édition Champion, Paris, 2002

²⁷¹ ebd., S. 15

²⁷² Rachilde: *Monsieur Vénus*, S. 54f.

Es ist von Anfang an eine gewisse Schräglage in der sich entwickelnden Beziehung zu erkennen, beginnend mit dem Klassenunterschied. Hinzu kommen auf der einen Seite eine weichliche Person, bereit, sich unterjochen zu lassen, auf der anderen Seite jemand, der durchaus Dominanzfantasien hat. Raoule hat keine Skrupel, Jacques sehr brachial zu umwerben (was von seiner Schwester Marie umgehend erkannt wird, nachdem Raoule ihnen ein feines Atelier eingerichtet hat):

– Vois-tu, sœur, j’avais toujours eu l’idée que mon talent nous porterait bonheur. Et toi qui me disait qu’il vaudrait mieux courir les filles que de gratter du charbon le longs des murs.

Marie se gaussa, faisant rentrer sa courte échine dans ses épaules.

– Tiens ! comme si ta figure ne valait pas celle de tes sales moutons !²⁷³

Raoule de Vénérande behandelt Jacques, wie man es, dem Klischee entsprechend, unter umgekehrten Geschlechtsvorzeichen kennt. Sie sorgt für das Atelier und eine regelmäßige Apanage, kurz: Sie hält ihn, unter dem Vorwand, seine (zu vernachlässigende) Kunst zu bewundern, aus. Marie Silvert hat indes richtig getippt: Jacques’ Gesicht hat wesentlich mehr mit diesem plötzlichen Geldregen zu tun als seine Malerei.

Regina Bollhalder Mayer schreibt über den Charakter Raoules:

La conquête qu’elle fait de Jacques est une chasse: Jacques est sa proie. Raoule joue le rôle du bourreau dans cette guerre des sexes et le renversement des rôles est d’abord une vengeance. Femme vengeresse, elle prend place dans la galerie des femmes fatales modernes [...] dont la volupté s’enivre d’un amant passif et faible. [...] Mais la dépossession de l’homme, menée ici jusqu’au bout, implique une révolte sociale et sexuelle de la part de la femme.²⁷⁴

Auf einer tieferen Ebene findet hier also nach Regina Bollhalder Mayer eine Fortsetzung des Kriegs der Geschlechter unter umgekehrten Vorzeichen statt.

Nach der bereits zitierten Szene im Badezimmer dauert es dennoch noch ein wenig, ehe aus Raoule und Jacques ein Paar wird.

In einem Gespräch mit ihrem Freund Baron Raittolbe erläutert Raoule ihr Dilemma:

²⁷³ Rachilde: *Monsieur Vénus*, S. 46

²⁷⁴ Regina Bollhalder Mayer: *Éros décadent ...*, S. 92f.

[...] Raoule lui raconta sa première entrevue avec Jacques Silvert [...] et de quelle façon elle avait acheté un être qu'elle méprisait comme homme et adorait comme beauté (Elle disait : beauté, ne pouvant dire : femme.)²⁷⁵

Raoule erklärt Raittolbe, wie sie weiter vorzugehen beabsichtigt:

– *Je serai son amant.*

[...]

– *Eh bien ! mon cher baron, j'aimerai Jacques comme un fiancé aime sans espoir la fiancée morte !*²⁷⁶

Etwas Verzweifeltes haftet dieser Verbindung von Anbeginn an an. Raoule ist irrational verliebt, sie will Jacques Silvert mit Haut und Haar besitzen, verschlingen.

Der erste Geschlechtsakt widersetzt sich sämtlichen Klischees, zumal der damaligen Zeit, von der Frau als passivem und dem Mann als aktivem Part. Raoule nimmt Jacques im Sturm, ohne sich auch nur beim Auskleiden helfen zu lassen. Jacques bittet sie noch:

*Raoule, [...] ne m'appelle plus femme, cela m'humilie... et tu vois bien que je ne puis être que ton amant...*²⁷⁷

Einige Minuten später klingt Jacques schon ganz anders:

– Raoule, bégaya Jacques retombant brisé de volupté désespérantes, fais de moi ce que tu voudras à présent, je vois bien que les vicieuses ne savent pas aimer !...

Le corps de la jeune femme vibra des pieds aux cheveux en entendant la plaine déchirante de cet homme qui n'était qu'un enfant devant sa science maudite. D'un seul bond, elle se précipita sur lui qu'elle couvrit de ses flancs gonflés d'ardeurs sauvages.²⁷⁸

Damit ist die grundsätzliche Dynamik ihrer Beziehung festgesetzt. Die beiden gefallen sich in einem Spiel der vertauschten Geschlechterrollen. Raoule trägt häufig

²⁷⁵Rachilde: *Monsieur Vénus*, S. 89

²⁷⁶ ebd., S. 90

²⁷⁷ ebd., S. 104

²⁷⁸ ebd., S. 105

Männerkleidung (hier liegt ein autobiographischer Bezug vor, auch Rachilde tat dies regelmäßig²⁷⁹), Jacques' Nachthemden sind recht feminin geschnitten²⁸⁰.

Rachilde ist in ihrem In-Frage-Stellen von Geschlechtergrenzen, in ihrer Forderung nach einem dritten Geschlecht²⁸¹ ihrer Zeit weit voraus. Unter anderem darin liegt einer der Aspekte begründet, die sie für ein heutiges Publikum interessant machen könnten. Dazu Regina Bollhalder Mayer:

L'érotisme décadent, son aspect artificiel ou monstrueux exercent une fascination certaine sur le lecteur moderne. La négation de l'amour «normal» traduit l'impuissance d'aimer dont souffre toute la génération fin-de-siècle. °Etre pervers ou être chaste revient finalement au même. Le sadisme et le narcissisme sont l'expression différente d'un même conflit, irréconciliable, entre la chair et l'esprit, le sexe et le cerveau. [...]

Pour nous, l'actualité de Rachilde, c'est qu'elle pose, d'une manière originale, la question de l'identité des sexes. [...] Les histoires d'amour, chez Rachilde, finissent mal. [...] Du sado-masochisme à l'érotisme solitaire, les perversions ne répondent pas seulement à la recherche de raffinements psychologiques caractéristiques de l'esprit décadent, elles expriment aussi l'horreur de l'autre sexe. [...] L'inversion des rôles met en jeu la différence sexuelle, celle qui justifiait le pouvoir d'un sexe sur l'autre.²⁸²

Tatsächlich sind die Rollen in der Beziehung von Jacques und Raoule recht bald festgelegt. Jacques wird zu verwöhnten Mätresse, Raoule zum versorgenden, dominanten Part. Raoule hat eindeutig die Oberhand, schon allein durch ihre finanzielle Überlegenheit. Dazu passen ihr Charakter und wie sie aufgewachsen ist, recht ungestört von einer sehr religiösen Tante.

Raoules Gleichgültigkeit gesellschaftlichen Konventionen gegenüber gipfelt in ihrem Wunsch, Jacques zu heiraten, den sie schließlich (auch gegen Jacques' anfängliche Bedenken) durchsetzt. In der Hochzeitsnacht reagiert Jacques panisch, als er eine der entblößten Brüste Raoules sieht²⁸³ – zu fest ist schon in ihm verankert, Raoule als Mann, als seinen Liebhaber, zu betrachten. Über diese Heirat schreibt Regina Bollhalder Mayer:

²⁷⁹ vgl. etwa Claude Dauphiné: *Rachilde*, S. 80

²⁸⁰ Wir erinnern uns, dass in Kapitel 2.1. *The Gale Encyclopedia of Psychology* von *forced cross-dressing* als dem sado-masochistischen Formenkreis zuordenbar spricht.

²⁸¹ vgl. Elizabeth Ercell Covington: *Egotistical spectator*

²⁸² Regina Bollhalder Mayer: *Eros décadent ...*, S. 16

²⁸³ Rachilde: *Monsieur Vénus*, S. 198

*Si l'aristocrate Raoule de Vénérande épouse l'ouvrier Jacques Silvert, c'est pour se moquer des convenances sociales et pour mieux déposséder, sous le cachet de l'union légale, l'homme dont elle fera son jouet.*²⁸⁴

Dass das nicht gut enden wird, ist dem/der LeserIn, ähnlich wie in Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz*, von Anfang an klar. Zu unterschiedlich sind die Welten, aus denen Raoule de Vénérande und Jacques Silvert stammen, zu schief das Kräfteverhältnis. Nicht nur ist Raoule ihrem Liebhaber/ihrer Geliebten an Bildung und Reichtum weit überlegen, sie begehrt auch von Anfang an nur Jacques' Schönheit. Zwar sprechen die beiden beständig von Liebe, aber wie aus dem vorherigen Zitat zu ersehen ist, betrachtet Raoule Jacques als Kind in einem (effeminierten) Männerkörper. Sie gibt die Richtung vor, er folgt in allem ihren Wünschen. Sie richtet ihm ein Atelier ein, lässt ihm Geld zukommen (unter anderem auch dreihunderttausend Francs vor der Hochzeit, sodass es für die Welt aussehen soll, als heirate sie einen Künstler mit Geld) und versorgt widerwillig seine Schwester mit. Diese ist jedoch aus anderem, hartnäckigerem Holz geschnitzt als ihr Bruder und sieht nicht ein, warum sie sich mit sechshundert Francs im Monat abspeisen lassen und weiter als Prostituierte ihren Lebensunterhalt verdienen sollte, wo doch ihr Bruder nach der Heirat in Raoules Haus im Luxus leben wird. Die Abwärtsspirale beginnt, sich zu drehen. Marie Silvert intrigiert und informiert schließlich Raoules Tante, die Raoule aufgezogen hat, über die wahren Hintergründe dieser Beziehung. Mit dem Schweigegeld, das sie kassiert, richtet sie ein Bordell ein und wird dessen Madame. Die Gerüchte in den erlauchten Kreisen, eine Marie Silvert leite ein bekanntes Bordell, ist dem Ruf des Ehepaars Silvert auch nicht eben zuträglich.

Die endgültige Katastrophe tritt jedoch nicht durch das Wirken Marie Silverts, sondern des Baron Raittolbe, Raoules Freund, ein: Um Jacques ein Stück verlorene Männlichkeit wiederzubeschaffen, nimmt er ihn mit ins Bordell seiner Schwester. Jacques ist jedoch bereits so verwirrt, was seine Männlichkeit betrifft, dass die Bemühungen der Prostituierten erfolglos bleiben:

– Je viens de chez ma sœur, dit-il d'une voix saccadée... de chez ma sœur la prostituée... et pas une de ces filles, tu m'entends ? pas une n'a pu faire revivre ce que tu as tué, sacrilège !...

²⁸⁴ Regina Bollhalder Mayer: *Éros décadent ...*, S. 43

Il tomba, très lourd, sur la couche nuptiale, répétant dans une grimace de dégoût :
– Je les déteste, les femmes, oh ! je les déteste !²⁸⁵

Den Bordellbesuch verzeiht ihm Raoule noch. Als Jacques jedoch versucht, in Frauenkleidern Raittolbe zu verführen, ist Raoules Geduld am Ende und die Rache, auf die sie sinnt, fürchterlich. Sie besteht auf einem Duell zwischen Jacques und Raittolbe, um ihre Ehre wiederherzustellen. Jacques erklärt sie, es handle sich um eine reine Formalität, nachdem er sich einen kleinen Kratzer habe beibringen lassen, könne er wieder nach Hause. Was dieser nicht weiß:

En franchissant le seuil du fumoir, elle se retourna:

*– A mort ! jeta-t-elle simplement dans l'oreille de Raittolbe, qui la reconduisait.*²⁸⁶

Jacques hat keine Ahnung, dass sein Schicksal besiegelt ist, dass Raoule ihm nicht nur nicht verzeihen, sondern ihn auch ohne sein Wissen zum Tode verurteilt hat – zu vollstrecken durch Raittolbe als Stellvertreter, an dem sie sich auf diese Weise gleich miträchen kann.

Es kommt also, wie es kommen muss: Raittolbe, der kampferprobte Soldat, versenkt seinen Degen in Jacques' Brust, dieser verlautbart sterbend noch, alles sei die Schuld seiner Schwester.²⁸⁷

Raittolbe kehrt nach dieser Episode in den Militärdienst zurück, Raoule lässt das Schlafzimmer, das sie ehemals mit Jacques geteilt hat, zumauern, es bleibt jedoch über eine Geheimtür zugänglich. Dort bahrt sie eine lebensgroße Wachsfigur Jacques' auf, die mit seinen echten Fingernägeln und Haaren versehen ist. Das Ende der Geschichte ist gespenstisch:

La nuit, une femme vêtue de deuil, quelquefois un jeune homme en habit noir, ouvrent cette porte.

Ils viennent s'agenouiller près du lit, et, lorsqu'ils ont longtemps contemplé les formes merveilleuses de la statue de cire, ils l'enlacent, la baisent aux lèvres. Un ressort, disposé à l'intérieur des flancs, correspond à la bouche et l'âme.

Ce mannequin, chef d'œuvre d'anatomie, a été fabriqué par un Allemand.²⁸⁸

Regina Bollhalder Mayer schreibt über das Ende:

²⁸⁵ Rachilde: *Monsieur Vénus*, S. 209

²⁸⁶ ebd., S. 216f.

²⁸⁷ ebd., S. 224

²⁸⁸ ebd., S. 228f.

*L'homme-fille s'est ainsi transformé en une poupée de cire et de plastique, un être inanimé, neutre, devenu l'idole sacré d'une femme fatale qui, elle, affiche une double identité tantôt féminine tantôt masculine.*²⁸⁹

Anzumerken wäre noch, dass Rachilde das Alter Jacques' im Roman mehrfach ändert. Als Raoule ihn kennen lernt, sagt er, er sei vierundzwanzig²⁹⁰, später behauptet Raoule, er sei einundzwanzig²⁹¹ und gegen Ende der Erzählung soll Jacques plötzlich dreiundzwanzig sein²⁹².

Neben der eigentlichen Handlung lebt der Roman von sehr detaillierten Beschreibungen, nicht nur der Schönheit Jacques', sondern auch besonders von Innenräumen. Rachilde schildert sowohl die Wohnung der Vénérandes²⁹³ als auch die ärmliche Anfangsbehausung Jacques und Maries²⁹⁴ sowie das Atelier, das Raoule ihnen zur Verfügung stellt²⁹⁵, eingehend. Dadurch wird der Kontrast der „beiden Leben“ Jacques, verstärkt.

Schließlich enthält *Monsieur Vénus* auch Erfahrungsberichte beziehungsweise Theoretisches zu den Themen Liebe, Sexualität und Beziehung.

Raoule spricht folgendermaßen über ihre bisherigen Liebhaber:

*Il est certain [...] que j'ai eu des amants. Des amants dans ma vie comme j'ai des livres dans ma bibliothèque, pour savoir, pour étudier... Mais je n'ai pas eu de passion, je n'ai pas écrit mon livre, moi ! Je me suis toujours trouvée seule, alors que j'étais deux.*²⁹⁶

Keine sehr beglückenden Zusammentreffen also.

Die folgenden Passagen erinnern an Wanda von Dunajews Ansichten, wenn Raoule sagt:

²⁸⁹ Regina Bollhalder Mayer: *Éros décadent ...*, S. 95

²⁹⁰ Rachilde: *Monsieur Vénus*, S. 28

²⁹¹ ebd., S. 89

²⁹² ebd., S. 163

²⁹³ vgl. etwa die Beschreibung des Schlafzimmers des frischgetrauten Ehepaars Silvert, S. 192f.

²⁹⁴ vgl. S. 23f.

²⁹⁵ vgl. S. 47f.

²⁹⁶ ebd., S. 85

– Dans l'Antiquité poursuivait l'impitoyable défenderesse, le vice était sacré parce qu'on était fort. Dans notre siècle, il est honteux parce qu'il naît de nos épuisements. Si on était fort, et si, de plus, on avait des griefs contre la vertu, il serait permis d'être vicieux, en devenant créateur, par exemple. [...] Moi, si je créais une dépravation nouvelle, je serais prêtresse, tandis que mes imitateurs se traînaient, après mon règne, dans une fange abominable...²⁹⁷

Weitere Überlegungen:

...L'honnête épouse, au moment où elle se livre à son honnête époux, est dans la même position que la prostituée au moment où elle se livre à son amant.

La nature nous a fait nues, ces victimes, et la société n'a institué pour elles que le vêtement. Sans vêtement, plus de distances, il n'y a que la différence de beauté corporelle ; alors, quelquefois, c'est la prostituée qui l'emporte.

Des philosophes chrétiens ont parlé de la pureté de l'intention, mais ils n'ont d'ailleurs jamais mis ce dernier point en question, pendant l'amoureuse lutte... Au moins ne le pensons-nous pas ! Ils y eussent trouvé trop de distractions.²⁹⁸

Was *Monsieur Vénus* gleichzeitig leistet, ist die Zeichnung eines Abbilds der gesellschaftlichen Zustände der damaligen Zeit, zumal in Adelskreisen. Rachilde beschreibt, wie sich die anfänglich unerschütterlich scheinende Stellung Raoule de Vénérandes in der Gesellschaft mit ihrer Vermählung radikal ändert – das Ehepaar Silvert wird zu diversen Anlässen nicht eingeladen, Raoules Meinung gilt in der gehobenen Gesellschaft plötzlich nichts mehr. Insofern ist *Monsieur Vénus* mehr als die bloße Erzählung einer skandalträchtigen Geschichte – das Werk enthält auch unterschwellige Gesellschaftskritik. Claude Dauphiné schreibt in *Rachilde*:

[...] elle présente surtout la façade globalement embellie d'une société dont elle montre par ailleurs les injustices et les insuffisances. A la façon du diable boiteux [...] elle fait pénétrer son lecteur dans les maisons et surtout les esprits de son temps, à l'aide, il est vrai, de maints stéréotypes tout autant révélateurs de ce qu'elle prétend décrire que de ce qu'elle pense intimement.²⁹⁹

Eine Szene in *Monsieur Vénus* schließlich passt in den bisherigen Themenkreis dieser Arbeit: Ehe die Heirat zwischen Jacques und Raoule beschlossene Sache wird, sucht Raittolbe Jacques auf, um ihn von dem Plan abzubringen. Der eifersüchtige Raittolbe schlägt Jacques zusammen, durch ein Guckloch beobachtet von der gleichgültigen Marie Silvert. Als Raoule davon erfährt, wird sie ihrerseits eifersüchtig:

Raoule demeura une seconde en muette adoration, puis elle se rua tout à coup sur lui, oubliant les marques bleues, envahie d'un vertige frénétique, d'un désir suprême de

²⁹⁷ Rachilde: *Monsieur Vénus*, S. 87

²⁹⁸ ebd., S. 121f.

²⁹⁹ Claude Dauphiné: *Rachilde*, S. 9

l'avoir à elle par les caresses comme ce bourreau l'avait eu par les coups. Elle le serra tellement fort que Jacques cria de douleur :

– Tu me fais mal !

– Tant mieux, râla-t-elle. Il faut que j'efface chaque cicatrice sous mes lèvres ou je te reverrai toujours nu devant lui...³⁰⁰

Schließlich stürzt sich Raoule in rasendem, brutalem Begehren auf Jacques:

D'un geste violent, elle arracha les bandes de batiste qu'elle avait roulées autour du corps sacré de son éphèbe, elle mordit ses chairs marbrées, les pressa à pleines mains, les égratigna de ses ongles affilés. Ce fut une défloration complète de ces beautés merveilleuses qui l'avaient, jadis, fait s'extasier dans un bonheur mystique.

Jacques se tordait, perdant son sang par de véritables entailles que Raoule ouvrait davantage avec un raffinement de sadique plaisir. Toutes les colères de la nature humaine, qu'elle avait essayé de réduire à néant dans son être métamorphosé, se réveillaient à la fois, et la soif de ce sang qui coulait sur des membres tordus remplaçait maintenant tous les plaisirs de son féroce amour...³⁰¹

Raoules Sadismus hat also mehr mit In-Besitz-Nehmen denn mit tatsächlicher Sexualität zu tun – sie „holt“ sich den Körper wieder, den Raittolbe gesehen hat, und macht ihn sich wieder zu eignen, indem sie gezielt auf Jacques' Verletzungen losgeht. Allerdings ist von einem *sadique plaisir* die Rede.

5. 2. *La Marquise de Sade*:

Das zweite hier besprochene Werk Rachildes, erschienen 1887, schildert die Entwicklungsgeschichte einer (psychologischen) Sadistin von ihrem siebten Lebensjahr an. Der Roman beginnt mit einem prägenden Erlebnis im Schlachthaus und spinnt sich über die Kindheit und Jugend Mary Barbes bis in ihr Erwachsenenalter hin fort. Am Ende steht Marys Wunsch, (noch) jemanden zu töten.

Nigel Brent Lezama schreibt in seiner Dissertation *La perversité et la marginalité sexuelles fin de siècle*³⁰² über Mary Barbe:

Les écrits de Rachilde sont une évocation de son expérience de femme, d'écrivaine et de fille qui était, à un moment, non-désirée. Mais le personnage de Mary représente-t-elle une subversion, lorsqu'elle se met dans une position de pouvoir par

³⁰⁰ Rachilde: *Monsieur Vénus*, S. 144

³⁰¹ ebd., S. 145

³⁰² Nigel Brent Lezama: *La perversité et la marginalité sexuelles fin de siècle: la mise en discours de la transgression dans trois romans de Rachilde*, The University of Western Ontario, UMI, Ann Arbor, 1999

rapport à l'homme ? Les écrits de Rachilde, à mon sens, donnent un portrait assez conventionnel de la femme tout en mettant en scène la perversité, à ce moment fin-de-siècle. [...]

La peinture par Rachilde de cette jeune fille, Mary, pervertie par ses circonstances n'est que la mise en scène d'un paradigme déjà banalisé dans l'esprit masculin ; la femme perverse ne l'est pas naturellement.³⁰³

Tatsächlich zeichnet Rachilde die Entwicklung vom Kind bis zur jungen Erwachsenen nach. Das letzte Wort, das der Verfasserin zu *La Marquise de Sade* beziehungsweise Mary Barbe einfiel, wäre allerdings „konventionell“. Genau diesen Glaubenssatz, dass Perversion erworben, anerzogen sei, sucht Rachilde anhand Mary Barbés Figur zu verwirklichen. Diese Entwicklung wirkt auch deshalb glaubwürdig, weil Mary im Verlauf des gesamten Romans mit Ausnahme von Siroco, als sie noch ein Kind ist und der bald stirbt, auf niemanden trifft, der sie so annimmt, wie sie ist. Ihr Ehemann, der Baron de Caumont, und ihr späterer Liebhaber Paul Richard idealisieren sie ebenso wie ihr Onkel, der berühmte Arzt, dessen Faszination sich aus Marys langem Daumen herleitet.

Ein siebenjähriges Kind steht in Begleitung seiner Tante in einem Schlachthof und beobachtet die dort zusammengepferchten Tiere, die eines nach dem anderen in einen anderen Raum geführt werden:

En face du hangar s'ouvrait une grande porte voûtée, un trou sombre d'où sortaient de vagues gémissements et une odeur nauséabonde. On percevait des coups sourds, des coups de massues. On tuait là-dedans de minute en minute. Un garçon tout en loques venait prendre un animal à la barre et l'amenait, tirant de toutes ses forces, jusqu'à ce trou énorme d'où rien ressortait ensuite que le bruit de ces coups sourds.³⁰⁴

Als Mary den Schlachtvorgang selbst beobachtet, fällt sie in Ohnmacht.

Die Familie Barbe besteht aus einer kranken Mutter, die auf Anweisung ihres Arztes, ihres Schwagers, jeden Tag eine Tasse Blut trinkt³⁰⁵, einem Vater, der Colonel eines Husarenregiments ist und lieber einen Sohn gehabt hätte³⁰⁶, der Schwester des Vaters, Tulotte, die für Marys Erziehung zuständig ist und die im Laufe des Romans zunehmend dem Alkoholismus verfällt, und Mary, deren Kontakt mit dem Vater sich

³⁰³ Rachilde: *La Marquise de Sade*, S. 28

³⁰⁴ ebd., S. 11

³⁰⁵ ebd., S. 19

³⁰⁶ ebd., S. 28

größtenteils auf jene Male beschränkt, wo er sie mit der Reitpeitsche schlägt³⁰⁷ und die sich niemandem mitteilen kann als ihrer Katze:

– Minoute! bégaya la petite fille suppliante, ne me fais plus de mal, toi!

Minoute ronronna, désormais bonne personne...sentant une affinité poindre entre elle et sa petite maîtresse...faisant patte de velours, ayant l'air de lui dire à l'oreille :

«Si tu voulais... je t'apprendrais à griffer l'homme, l'homme qui tue les bœfs... l'homme, le roi du monde !»³⁰⁸

Rachilde schildert eine Kindheit ohne Wärme, voller Ungerechtigkeit, die Mary nicht versteht, voller Peitschenhiebe und Lügen. Hinzu kommt die für Mary verwirrende Welt der Husaren. Der Roman bietet einen guten Überblick über die Verhältnisse in einer Militärfamilie vor autobiographischem Hintergrund.

Marys erste Liebe ist Siroco, der kleine Gärtner des Nachbarn, der Rosen züchtet. Hier zeigen sich erstmals Marys zerstörerische Tendenzen: Sie bringt Siroco dazu, eine für den Züchter sehr wichtige Rose abzubrechen und ihr zu schenken.³⁰⁹

Siroco stirbt an einer Lungenentzündung und Mary ist wieder allein. Ihre Mutter stirbt bei der Geburt des kleinen Bruders, der überlebt und um den sich fortan alles im Haushalt dreht. Mary fühlt sich beiseite geschoben und wie unsichtbar. Inzwischen ist sie zehn.

Nach einem alkoholreichen Abend mit den Husaren, bei dem auch Tulotte, die Köchin und das Kindermädchen reichlich dem Alkohol zugesprochen haben, wird Mary Zeugin, wie das betrunkene Kindermädchen sich im Schlaf auf den Säugling legt, der langsam erstickt. Mary sieht zu:

La grosse franc-comtoise, couchée en travers, à demi déshabillée, la bouche ouverte, les paupières closes et avec son éternel aspect de niaise, cuvait son kirsch. On ne voyait plus le petit enfant qu'elle avait roulé dans les couvertures, elle s'était jetée dessus de tout son poids, elle l'écrasait en songeant peut-être qu'il lui souriait de merveilleuse humeur ! Deux très petits pieds tendus, rigides, derrière l'oreiller, sortaient seuls de l'amas de ses lourdes chairs.

[...]

Pourquoi aurait-elle sauvé la vie de son frère ? L'avait-elle demandé ce frère ? Avait-elle souhaité sa naissance, sa naissance, c'est-à-dire la mort de sa mère ? Déjà, il ne criait presque plus, et le calme s'étendait lentement dans la chambre, calme qui serait éternel si elle le voulait, car elle n'avait qu'à se taire pour laisser l'écrasement s'accomplir.³¹⁰

³⁰⁷ vgl. etwa Rachilde: *La Marquise de Sade*, S. 29

³⁰⁸ ebd., S. 30

³⁰⁹ ebd., S. 94

³¹⁰ ebd., S. 129

Einige Jahre später stirbt auch ihr Vater und Mary und Tulotte ziehen vom Land zu Marys Onkel nach Paris. Dort vertieft sich Mary unter Anleitung ihres Onkels, der sich bald in sie verliebt und sie heiraten will³¹¹, in naturwissenschaftliche Studien. Tulotte trinkt immer mehr.

Mit sechzehn Jahren heiratet Mary den Baron de Caumont, der wesentlich älter ist als sie. Durch ihren Onkel aufgeklärt, verweigert sie sich dem Baron mit der Erklärung, dass sie keine Kinder wolle. Jedoch verliebt sich Mary bald in den Studenten Paul Richard, mit dem sie ein Verhältnis eingeht und der unter Anfällen von Nasenbluten leidet, die Mary sehr faszinieren. Sie mag den Anblick von Blut.³¹²

Paul Richard verliebt sich unsterblich in sie. Marys Gedanken dazu, als sie in dem Bett ihrer Mutter, auf dem geschrieben steht: *Aimer, c'est souffrir*, einschläft:

*Cette nuit-là, Madame de Caumont reposa heureuse dans toute l'acception du mot sur ce lit monstrueux où se lisait la devise : Aimer, c'est souffrir. Elle aimait sans souffrir, car on souffrait pour elle.*³¹³

Der beschriebene Sadismus Marys ist eher psychologischer denn sexueller Natur. Zwar schlägt sie ihren Mann mit der Peitsche ins Gesicht³¹⁴, jedoch nicht aus Gründen sexuellen Genusses. Am Anfang ihrer Verliebtheit für Paul Richard – der sie vergewaltigt – lässt sie diesen beinahe durch ihren Mann umbringen, die ultimative Rache an beiden, am Baron de Caumont dafür, dass er sie als seine *Mätresse* bezeichnet hat, und an Paul Richard dafür, dass sie sich in ihn verliebt hat. Zusätzliche Dramatik erhält dieser Plan dadurch, dass Paul Richard der uneheliche Sohn ihres Mannes ist. Damit hätte Mary zwei Fliegen mit einer Klappe geschlagen: Rache am Baron für seine harten Worte – und sie wäre das Objekt ihrer Begierde, die ihr Angst macht, radikal losgeworden. Unnötig zu sagen, dass ihr daraufhin beide Männer umso mehr verfallen.

Schließlich stellt sich heraus, was der/die LeserIn schon länger vermutet: Mary vergiftet ihren Mann langsam, um Paul Richard heiraten zu können. Dieser

³¹¹ Elizabeth Ercell Covington schreibt in *Egotistical Spectator ... fälschlicherweise: [...] Dr. Célestine Barbe seduces his niece and ward, the orphan Mary Barbe.*, S. 219. Tatsächlich kommt es nie zum Geschlechtsverkehr zwischen Mary und ihrem Onkel.

³¹² vgl. Rachilde: *La Marquise de Sade*, S. 252

³¹³ ebd., S. 229f.

³¹⁴ ebd., S. 280

durchschaut Marys Absichten, greift jedoch nicht ein, sondern verlässt sie nach dem Tod des Barons.

Mary stürzt sich ins Nachtleben und wälzt nach Tulottes (natürlichem) Tod weiter Pläne:

Et elle songeait à la joie prochaine du meurtre, fait devant nous, si l'envie la prenait trop forte, du meurtre d'un de ces mâles déchus qu'elle accomplirait le cœur tranquille, haut le poignard !³¹⁵

Etlliches in *La Marquise de Sade* ist autobiographisch. Wie Mary Barbe wuchs auch Rachilde in einer Militärfamilie auf, was ständige Umzüge bedeutete. Ihre einzigen Freunde waren, wie auch bei Mary Barbe mit ihrer engen Bindung zu ihren Katzen, Tiere³¹⁶. Auch erlebte Rachilde, Jahrgang 1860, ebenso wie Mary Barbe den Ausbruch des deutsch-französischen Kriegs 1870 als Kind.

Während sich in *Monsieur Venus* die Beziehung, um die es im Roman gehen wird, bereits auf den ersten Seiten etabliert, dauert es in *La Marquise de Sade* eine ganze Weile, ehe Mary Barbe Paul Richard begegnet. Zuvor wird ihre Lebensgeschichte zwischen sieben und neunzehn erzählt – mit vielen prägenden Verlusten.

Der Verlust durch Tod durchzieht den Roman als Grundthema. Es sterben Marys Mutter, ihr (unbetrauerter) Bruder, Siroco, ihr Vater, ihr Onkel und schließlich ihre Tante. Nimmt der Verlust ihrer Mutter Mary noch mit, so reagiert sie auf den Tod ihres Vaters bereits sehr nüchtern.

Der Roman zeigt das kontinuierliche Absterben der Gefühlswelt Marys, die durch die geschilderten Erlebnisse innerlich immer kälter wird. Die wissenschaftliche Arbeit, der sie unter Ägide ihres Onkels nachgeht, liegt ihr sehr, jedoch wird diese Idylle dadurch gestört, dass der Über-Sechzigjährige sich in den Teenager Mary verliebt und sie heiraten möchte – wofür sie ihm die Hölle auf Erden bereitet, indem sie es Tulotte erzählt und die beiden Frauen sich hernach einen Spaß daraus machen, das Thema bei jeder Gelegenheit, vor allem beim Essen, aufs Tapet zu bringen.

³¹⁵ Rachilde: *La Marquise de Sade*, S. 297

³¹⁶ Claude Dauphiné: *Rachilde*, S. 27

Den Baron de Caumont heiratet Mary aus reiner Berechnung – sie möchte die enge Welt ihres Onkels verlassen und sieht keine andere Möglichkeit, als sich zu verheiraten. Sie wählt einen Mann, der ihr nichts bedeutet und der sie anbetet. Mit der Begründung, keine Kinder zu wollen, verweigert sie sich ihm. Zwar stimmt es, dass Mary keine Kinder will – sie kann sie nicht ausstehen, zu tief sitzt die Erfahrung mit ihrem ewig schreienden Säuglingsbruder, der alle Aufmerksamkeit in ihrem Elternhaus auf sich gezogen hat – jedoch scheint sie keine derartigen Skrupel zu kennen, als sie sich Paul Richard nach einer genau kalkulierten Wartezeit dann doch hingibt. Es wird in *La Marquise de Sade* nicht näher ausgeführt, es ist indes zu vermuten, dass Marys Onkel, der Arzt, sie nicht nur über Sexualität und Empfängnis, sondern auch deren Verhütung aufgeklärt hat.

Regina Bollhalder Mayer:

Si les femmes, chez Rachilde, subissent souvent le mariage en victimes, il en existe cependant qui l'ont accepté délibérément, voire arrangé elles-mêmes. Dans *La Marquise de Sade* [...], Mary Barbe épouse le baron de Caumont pour s'affranchir des liens familiaux. [...] Ainsi elle peut mieux exercer son pouvoir de femme capricieuse et cruelle, ses premières victimes étant son oncle et le baron lui-même.³¹⁷

Gerade Mary de Caumonts Weigerung, Kinder zu bekommen, Mutter zu sein, stellt in den Augen der damaligen Gesellschaft eine Ungeheuerlichkeit dar, bedeutet ein radikales Sich-dem-herrschenden-Diskurs-Entgegenstellen:

Virtue, according to the positivists, had been women's *civic* duty, the moral component deriving from her primal instinct (maternity) which made her a valid "mother" rather than a citizen. Subversion of this identity had politicized implications, for Rachilde, at least for a short time.³¹⁸

Rachilde selbst sagt über ihre Erlebnisse mit Frauen und Mutterschaft:

*Je n'ai jamais eu confiance dans les femmes, l'éternel féminin m'ayant trompé d'abord sous le masque maternel et je n'ai pas plus confiance en moi. J'ai toujours regretté de ne pas être un homme.*³¹⁹

³¹⁷ Regina Bollhalder Mayer: *Éros decadent ...*, S. 42f.

³¹⁸ Elizabeth Ercell Covington: *Egotistical Spectator...*, S. 189

³¹⁹ Regina Bollhalder Mayer: *Éros decadent ...*, S. 15

Als sie Paul Richard näher kennen lernt, tritt doch so etwas wie Gefühl und Leidenschaft in das Leben Marys – angestachelt durch das häufige Nasenbluten Paul Richards. Der Anblick von Blut erregt Mary. Diese Faszination ist Teil ihrer Gefühle für Paul Richard.

Über das Ehe- und Liebesverständnis der Figuren in den Werken Rachildes schreibt Regina Bollhalder Mayer:

Régissant leur propre sort, Mary Barbe, Renée Fayor³²⁰ et Raoule de Vénérande, femmes émancipées par leur refus d'accepter le rôle de l'ange gardien du foyer, sont toutes les trois viriles, autoritaires et cruelles. Au-delà du mariage qui leur sert à des intérêts personnels, nous les retrouverons à la recherche d'une autre forme d'amour, une quête qui les mènera jusqu'au crime.³²¹

Mary Barbes Vorstellung von Liebe ist geprägt durch Siroco. Und ein Liebhaber ist für sie jemand, dessen man sich jederzeit entledigen kann. Das folgende Zitat stammt jedoch wohlgerne aus der Zeit, als sie frisch verheiratet ist und Paul Richard noch keine Rolle in ihrem Leben spielt.

*Quant à l'amour, elle persistait à le rêver d'une façon vague avec des gens pieds nus qu'on peut jeter dehors dès qu'ils vous gênent.*³²²

Rachilde schreibt immer aus einer sicheren Distanz, einer Deckung heraus, die sie nicht verlässt. Man wird als LeserIn, oder zumindest ging es der Verfasserin so, nicht warm mit den von ihr entworfenen Figuren.

Mary Barbe, später de Caumont, ist das Paradebeispiel eines misshandelten, traumatisierten Kindes, das mit dem Erlittenen nicht anders umzugehen weiß, als sich von seiner Gefühlswelt abzuspalten, wie von Alice Miller in Kapitel 2. 3. beschrieben. Was bleibt, ist der Hass ob all der Ungerechtigkeiten, die sie erdulden muss und gegen die sie sich als Kind nicht wehren kann. Kaum ist ihr Bruder auf der Welt, der lang ersehnte Sohn!, verblasst sie endgültig in der Wahrnehmung der Erwachsenen im Haushalt. Alles dreht sich nur noch um das Baby. Dass ihre Mutter bei der Geburt eben dieses Bruders gestorben ist, nährt Marys Hass auf ihn. Wie weit dieser Hass, wie weit das seelische Absterben bei einer Zehnjährigen bereits gediehen

³²⁰ Heldin in *Nono*, Anm. d. Verf.

³²¹ Regina Bollhalder Mayer: *Éros décadent ...*, S. 43

³²² Rachilde: *La Marquise de Sade*, S. 216

sein müssen, damit sie seelenruhig dem Erstickungstod ihres Bruders zusieht (*Toi, murmura-t-elle, tu as fini de pleurer!*³²³), kann man sich vorstellen.

Ein weiterer Themenbereich, den Rachilde in *La Marquise de Sade* anschneidet, ist die Religion beziehungsweise Bigotterie. Unter dem Vorwand, Marys religiöse Erziehung zu überwachen, kommt die Geliebte des Colonels, Madame Corcette, ins Haus und geht mit Mary in die Kirche – nur um das Kind dort allein zu lassen und in ein nahe gelegenes Hotel zu eilen und dort den Colonel zu treffen³²⁴. Diese Geschmacklosigkeit wird nur noch darin übertroffen, dass der Colonel gemeinsam mit Capitaine Corcette ein Bordell besucht.

Neben den bereits besprochenen Motiven kennzeichnet *La Marquise de Sade*, was schon an *Monsieur Vénus* auffiel: Gesellschaftskritik. Nicht nur die Welt der Husaren mit ihrem engen Kodex wird gezeigt, auch die Unmöglichkeit der Stellung einer Frau in der damaligen Zeit wird entlarvt. Mary Barbe leidet neben ihrer schweren Kindheit auch unter den gesellschaftlichen Verhältnissen, die ihr keine andere Aufstiegsmöglichkeit als durch Heirat lassen. Obwohl ihre Begabung für die Wissenschaft unbestritten ist, sehnt Mary sich ganz stark danach, endlich aus der häuslichen hinaus in die mondäne Welt der Bälle und Einladungen zu kommen³²⁵. Die einzige Möglichkeit, sich eine derartige Stellung in der Gesellschaft zu verschaffen, besteht in ihrer Heirat mit Luis de Caumont. Gleichzeitig ist Mary schon erstaunlich früh sehr selbständig und unabhängig von gesellschaftlichen Konventionen, etwa in ihrer Freundschaft zu Siroco, dem Gärtner.

Elizabeth Ercell Covington schreibt über Rachilde und ihre Frauenfiguren:

Rachilde's career exemplifies how women were restricted from an artistic game where the stakes of fame, celebrity and notoriety were (and are still) quite high. Her relegation to the periphery of the French world of letters can be attributed to her paradoxical personal affiliations and beliefs: she moved and achieved renown within Symbolist and Decadent circles, but refused to be called by either "label"; she created women characters whose lives were independent of bourgeois or feminine codes of conduct, and modelled the actual living of such independence herself, but denigrated the feminist movement. [...] Rachilde's life composes of a set of complex

³²³ Rachilde: *La Marquise de Sade*, S. 129

³²⁴ ebd., S. 120

³²⁵ deren *décadence* sie gegen Ende des Romans verächtlich kritisiert, vgl. Rachilde: *La Marquise de Sade*, S. 287

psychological responses to these limitations of society, sex, culture, class, literary genre, gender, and artistic doctrines upon her own identity.³²⁶

Elizabeth Ercell Covington argumentiert weiters, Rachilde sei durch den medizinischen Diskurs der 1880-er und 1890-er, ob „Laster“ (*vice*) nun Geburtsschicksal oder aber Prägungssache sei, in ihrem Bestreben bestärkt worden, das „Laster“ als Individualisierungsprozess in ihren Werken aufzugreifen, als *difference*.³²⁷

³²⁶ Elizabeth Ercell Covington: *Egotistical Spectator...*, S. 5

³²⁷ ebd., S. 189

5. 3. Vergleich:

Das sado-masochistische Element wird bei den drei AutorInnen sehr unterschiedlich ausgearbeitet. Wo Dolorosa ihr lyrisches Ich lustvoll auspeitschen lässt, wimmert Leopold von Sacher-Masochs Severin vor Schmerzen, ähnlich Jacques Silvert bei Rachilde. Damit kontrastiert der psychologische Sadismus einer Mary Barbe. Wir haben es also mit einer gewissen Bandbreite des Sado-Masochismus zu tun: Schmerz als sexueller Reiz bei einer Frau, Unterwerfung und Beherrschtwerden als Quelle des Genusses eines Mannes, schließlich Verachtung gegenüber dem anderen Geschlecht als Antriebskraft für Handlungen und Lebensentscheidungen.

Die Peitsche spielt in den meisten von den AutorInnen beschriebenen Beziehungen eine gewisse Rolle. Dolorosas lyrisches Ich in *Confirmando te chrysmate* zieht große sexuelle Befriedigung daraus, ausgepeitscht zu werden, Severin in *Venus im Pelz* hingegen erfährt seine sexuelle Lust mehr aus der Tatsache, Unterworfenener zu sein, denn aus den tatsächlichen Peitschenhieben, die er dennoch willig erduldet beziehungsweise einfordert. Julian in *Die geschiedene Frau* träumt nur davon, gepeitscht zu werden, ohne dass es jemals zur Ausführung seiner Fantasie käme.

Monsieur Vénus Jacques und Raoule führen keine sado-masochistische Beziehung, die einzige Szene, die dem Sadistischen nahe kommt, wurde in 5. 1. beschrieben. Jacques genießt die raue Behandlung, die er erst durch Raittolbe und dann Raoule erfährt, indes keineswegs, er schreit vor reinem Schmerz, nicht vor sexueller Lust.

In *La Marquise de Sade* kennzeichnet die Peitsche die Beziehung zwischen Vater und Tochter. Dass Mary de Caumont ihrem Mann einmal mit der Peitsche ins Gesicht schlägt, wurde in 5. 2. erwähnt, jedoch auch da nicht in einem sexuellen Kontext.

Wichtig erscheint der Verfasserin die Freiheit von gesellschaftlichen Konventionen, die Dolorosas und Rachildes Frauencharaktere kennzeichnet und die im Falle Leopold von Sacher-Masochs zumindest auf Wanda von Dunajew zutrifft. Wanda und Raoule de Vénérande sind auch finanziell völlig unabhängig. Anna von Kossows finanzielle Situation wurde bereits in Kapitel 4. 3 erörtert. Bei Dolorosa spielt Geld in den Gedichten überhaupt keine und auch in der Handlung von *Rafaëla* nur eine marginale Rolle.

Dolorosas lyrisches Ich lebt seine masochistische Ader lustvoll aus, Wanda von Dunajew hält sich einen Sklaven, Anna von Kossow, in all ihrer sonstigen Neigung zu Abhängigkeiten, lässt sich in der damaligen Zeit scheiden, Raoule de Vénérande setzt durch, einen mittellosen Maler heiraten zu dürfen, Mary Barbe spielt das Spiel der Konventionen oberflächlich mit, nur um sich ihnen mit aller Kraft zu widersetzen, wenn es etwa um die Unterordnung unter ihren Ehemann und Mutterschaft geht.

In beiden Werken Rachildes steht die psychologische Auseinandersetzung mit Beziehungsformen im Vordergrund, neben detaillierten Beschreibungen von vor allem Innenräumen (*Monsieur Vénus*) und Natur (*La Marquise de Sade*). Stärker noch als Leopold von Sacher-Masoch fokussiert sie auf den pathologischen Aspekt in den beschriebenen Beziehungen.

Auch Dolorosa beschreibt in ihren Werken Beziehungen: In Bezug auf ihre Gedichte fallen einem die *Lieder an Herrn Edelfried* ein, in *Rafaëla* beschreibt sie die Beziehungen zu Siegismund und dem Vater ihres Kindes, wobei Siegismund sie blind anbetet und unfähig ist, ihren wahren Charakter zu erkennen, während Moritz sie ausbeutet und zur Prostitution zwingt.

Vergleicht man die von den drei AutorInnen geschilderten Beziehungen, so lassen sie sich grob in zwei geschlechtsspezifische Gruppen unterteilen: jene, in denen der Mann die Oberhand hat, und jene, in denen die Frauen die dominante Rolle übernehmen (wobei diese Einteilung, wie wir am Beispiel von *Die geschiedene Frau* sehen werden, nicht immer so einfach hält).

Hörigkeit spielt in all diesen Beziehungen eine gewisse Rolle. Über Dolorosas *Fräulein Troubador* lässt sich nicht genug sagen, um sie an diesem Begriff festzumachen, jedoch ist ganz klar, dass Herr Edelfried den dominanten Part in der Beziehung inne hat und die Richtung beziehungsweise dann auch das Ende der Beziehung vorgibt. Rafaëla hingegen sucht sich drei einander diametral entgegengesetzte Männertypen aus. Siegismund holt sie aus dem Bordell und ist bis zum Schluss blind vor Liebe, ohne die Egomane in ihrem Charakter zu erkennen. Konrad, in den sie sich heftig verliebt, durchschaut ihren Charakter und, salopp formuliert, möchte sie nicht geschenkt haben, Moritz schließlich weiß um ihre weiche Seite und nutzt diese für seine Zwecke gekonnt aus (die Kurzzeitaftäre mit dem

Verlobten der besten Freundin Rafaelas lässt die Verfasserin aus, da Rafaela da gefühlsmäßig nicht involviert ist). In Rafaela liegen die Verachtung für Männer, die sich ihr unterwerfen, und der Wunsch, selbst unterworfen zu werden, miteinander in Widerstreit.

Ähnlich steht es um Leopold von Sacher-Masochs Wanda von Dunajew in *Venus im Pelz*, die Severin von dem Moment an, da er sich ihr als Sklave bedingungslos unterordnet, nicht mehr als gleichwertigen Partner außerhalb des Spiels anerkennen kann.

Die geschiedene Frau Anna von Kossow hingegen stellt einen Sonderfall dar: Abhängig und anhänglich steht sie relativ allein in der Welt. Zwar ließe sich argumentieren, dass sie Julian durch Schuldgefühle manipulativ an sich bindet, jedoch steht ihre reale Abhängigkeit von ihm klar im Vordergrund. Hier haben wir es darüber hinaus mit einem Mann zu tun, dessen stärkste sexuelle Fantasie es ist, von einer Frau entführt und öffentlich ausgepeitscht zu werden – ein Wunsch, den Anna von Kossow bereit wäre, ihm zu erfüllen. Sein bürgerliches Ich gewinnt jedoch die Oberhand, darüber hinaus will er Anna nicht betrügen.

Auch Rachildes Mary Barbe in *La Marquise de Sade* ist gekennzeichnet durch eine gewisse Verachtung für das starke Geschlecht, die schon in der Kindheit beginnt³²⁸. Ihren Ehemann, der sie ehrlich liebt (sofern man von Liebe sprechen kann, wenn jemand den wahren Charakter seines Gegenübers schlichtweg nicht erkennt), hält sie auf Distanz. Ein Hang zum Sado-Masochismus taucht, neben dem Sonderfall ihrer Faszination für sein Blut, nur einmal in ihrer Beziehung zu Paul Richard auf: Sie tätowiert ihren Liebhaber mit einem scharfen Messer³²⁹. Alle drei AutorInnen schildern die *Entwicklung* von Beziehungen.

Eine weitere Gemeinsamkeit: Dolorosas *Die Lieder an Herrn Edelfried*, Leopold von Sacher-Masochs *Die geschiedene Frau* und Rachildes *La Marquise de Sade* schildern außereheliche Beziehungen.

Liebestheoretische Gespräche finden in den Werken Leopold von Sacher-Masochs und Rachildes statt. Dolorosa beschränkt sich auf die Ausführung.

³²⁸ Rachilde: *La Marquise de Sade*, S. 41

³²⁹ ebd., S. 272

Der Verlust schließlich bildet ein wichtiges Motiv bei allen drei AutorInnen. Keine der beschriebenen Beziehungen geht gut. Dolorosas Fräulein Troubadour in *Da sang die Fraue Troubadour*, Leopold von Sacher-Masochs Anna von Kossow in *Die geschiedene Frau* und Rachildes Mary de Caumont in *La Marquise de Sade* werden von ihren Partnern verlassen, in Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* ist es Wanda von Dunajew, die geht.

Einen Sonderfall stellt Rachildes *Monsieur Vénus* dar, da die Beziehung zwischen Jacques und Raoule durch den (Raoule und Raittolbe geschuldeten) Tod Jacques' beendet wird.

Was Dolorosa und Rachilde kennzeichnet, ist dass sie (beide unter einem Pseudonym) die gesellschaftlichen Grenzen, die um die Jahrhundertwende für Frauen im Allgemeinen und auch schreibende Frauen im Besonderen vorgegeben waren, sprengen. Beide schreiben über Abgründe und Randbereiche dessen, was sich zwischen Menschen abspielen kann. Auch ihre Figuren lassen sich nicht einschränken. Dolorosas lyrisches Ich, ebenso wie Rafaela, leben ihr Leben an gesellschaftlichen Moralvorstellungen vorbei.

Claude Dauphiné schreibt über Rachildes Frauenfiguren:

[...] *Raoule de Vénérande*, [...] *comme Mary Barbe, refuse ce monde «où l'action n'est pas la sœur du rêve»*, *cette société où ne cesse de se poursuivre «la guerre des sexes» dont parlait Jules Bois, et rejoint la compagnie des éternels insatisfaits à la mode depuis A rebours*^{330 331}.

Elizabeth Ercell Covington:

Despite this pessimism [*Rachildes, Anm. D. Verf.*] about women's rights, some women *writers* had seen feminism either in the way Rachilde had lived her life, or in the women characters she had imagined. These critics, associates, and friends attached the label "feminist" to Rachilde's "revolutionary spirit" which did not conform to the constructions of femininity in the fin-de-siècle. Due in part, no doubt, to the enigmatic [...] independent female characters she imagined in her novels, Rachilde's own radical individualism had somehow been taken as a model of suggestion for other women, making her an "accidental" feminist.³³²

Zwei Stichworte finden sich hier, die auf alle drei AutorInnen angewendet werden können: *individualism* und *accidental feminism*. Das Wenige, das wir über Dolorosa wissen, scheint anzuzeigen, dass sie ein durchaus freies, selbstbestimmtes Leben

³³⁰ Roman von Joris-Karl Huysmans, Anm. d. Verf.

³³¹ Claude Dauphiné: *Rachilde*, S. 89

³³² Elizabeth Ercell Covington: *Egotistical Spectator...*, S. 314

geführt hat. Auf Rachilde trifft das mit Sicherheit zu. Auch Leopold von Sacher-Masoch brach zumindest in jüngeren Jahren aus gesellschaftlichen Konventionen aus, indem er eine sado-masochistische Beziehung lebte (und darüber schrieb). Individualismus kennzeichnet also alle drei.

Leopold von Sacher-Masochs Wanda von Dunajew in *Venus im Pelz* ist erstaunlich unabhängig, wohingegen Anna von Kossow in *Die geschiedene Frau* zwar aufbegehrt, letztendlich jedoch in den gesellschaftlichen Vorgaben der damaligen Zeit gefangen bleibt und auch daran scheitert.

Wissen wir von Rachilde, dass sie der Frauenbewegung als solcher eher ablehnend gegenüberstand, so ist uns von Dolorosa nichts dergleichen bekannt (wenngleich ihr Gedicht *Vorspiel* feministisches Gedankengut anklingen lässt), während sich Leopold von Sacher-Masoch in den beiden in dieser Diplomarbeit bearbeiteten Werken beziehungsweise der in Kapitel 4. 3. zitierten Tagebucheintragung durchaus Gedanken zur Stellung der Frau gemacht hat. Auch Leopold von Sacher-Masoch ließe sich also als *accidental feminist* bezeichnen. Was definitiv von allen dreien gesagt werden kann, ist, dass sie Frauenfiguren geschaffen haben, die sich nicht von gesellschaftlichen Vorgaben einschränken lassen und ihren Individualismus frei leben, Figuren also, die, mit Einschränkungen, als feministische Vorbilder begriffen werden können.

Sowohl in *Die geschiedene Frau* als auch in *La Marquise de Sade* steht eine Vergewaltigung am Beginn eines Verhältnisses mit einem Verwandten des Ehemannes. Ist es in *Die geschiedene Frau* ihr Schwager, der über Anna von Kossow herfällt, so handelt es sich im Falle von *La Marquise de Sade* um den unehelichen Sohn des Barons de Caumont.

Alle drei AutorInnen beschäftigen sich mit Sexualität im weitesten Sinne, Leopold von Sacher-Masoch, wie schon in Kapitel 4. 4. erwähnt, in erster Linie in Auslassungen, Dolorosa und vor allem Rachilde wesentlich expliziter.

Die Religion als Motiv betrifft vor allem die beiden Autorinnen (wenngleich die Tatsache, dass Severin in Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* seine christlichen Gebete zur heidnischen Göttin spricht, hier noch einmal extra erwähnt gehört). Dolorosa drückt ihre Freiheit im Umgang mit Religion dadurch aus, dass sie christliche und sado-masochistische Motive mischt. Rachilde prangert Bigotterie

ganz offen über das Gleichnis der ehebrecherischen Beziehung zwischen Colonel Barbe und Madame Corcette in *La Marquise de Sade* an. Auch in der kindlichen Charakterbildung Marys spielt die Religion eine gewisse Rolle – sie sieht es als einen weiteren Betrug an ihr an, dass kein Wunder geschieht, als sie um eines ansucht.

Naturbeschreibungen finden sich bei allen drei AutorInnen: Dolorosa widmet einzelne Gedichte Naturerscheinungen, Leopold von Sacher-Masoch beschreibt in *Venus im Pelz* die Karpaten, Rachilde beginnt *La Marquise de Sade* mit einer Naturbeschreibung und lässt im gleichen Kapitel später eine Gewitterszenerie folgen.

Schließlich ist bei allen drei AutorInnen eine Bezugnahme auf jüdisches Leben gegeben, bei Leopold von Sacher-Masoch zwar kaum in den hier besprochenen Werken, dafür in seinem übrigen Werk, in Dolorosas Gedichten in stark zionistischem Gewand und bei Rachilde nur einmal kurz in *La Marquise de Sade*, als sie das jüdische Viertel und seine Einwohner (sehr klischeehaft) beschreibt³³³.

Interessant wäre auch zu erwähnen, dass alle drei AutorInnen durch das Motiv eines Venusstandbildes verbunden sind. Dolorosa beschreibt in *Venus über Gräbern* ein Gebet zur Liebesgöttin, wie auch Leopold von Sacher-Masochs Severin in *Venus im Pelz* seine Gebete zu einem Venusstandbild spricht und sich darüber hinaus sowohl in dem Park im Karpatenbad, in dem die Handlung beginnt, wie auch im Garten der Villa in Florenz, wo sich die Sklavenepisode abspielt, ein ebensolches befindet. Rachilde schließlich lässt in *La Marquise de Sade* im Arbeitszimmer von Dr. Barbe eine Venusstatue stehen³³⁴.

Es finden sich außerdem auch drei Titel, die den Begriff *Venus* enthalten: Das bereits erwähnte Gedicht Dolorosas *Venus über Gräbern* sowie Leopold von Sacher-Masochs Novelle *Venus im Pelz* und Rachildes Roman *Monsieur Vénus*.

Es ist weiters zu bemerken, dass Dolorosa und Rachilde beim Erscheinen der hier besprochenen Werke sehr jung waren – Dolorosa war 1902, als *Confirmando te chrysmate* erschien, erst dreiundzwanzig Jahre alt, Rachilde beim Erscheinen von *Monsieur Vénus* 1884 vierundzwanzig. Man kann fast sagen, dass die drei AutorInnen nacheinander drei literarische Generationen umspannen: Leopold von Sacher-Masoch

³³³ Rachilde: *La Marquise de Sade*, S. 142

³³⁴ ebd., S. 180

ist Jahrgang 1836, Rachilde Jahrgang 1860, Dolorosa Jahrgang 1879. Am längsten gelebt haben dürfte Rachilde mit ihren dreiundneunzig Jahren, doch lässt sich das durch das frühe völlige Verschwinden Dolorosas von der Bildfläche nicht verifizieren.

Alle drei werden der Dekadenzliteratur zugeordnet. Motive der Dekadenz finden sich bei ihnen allen. Dolorosas Motivik wurde in Kapitel 3. 2. eingehend erörtert, Leopold von Sacher-Masoch und Rachilde konzentrieren sich auf den psychologischen Aspekt der Dekadenzliteratur. Rachilde lässt Mary Barbe/de Caumont jedoch, wie in Kapitel 5. 2. angesprochen, die gesellschaftliche Szene, die mondäne Welt der Einladungen und Bälle der *Décadence* sehr verächtlich betrachten.

Abschließend sei noch der autobiographische Bezug erwähnt, der im Fall Dolorosas nur angenommen werden kann, bei Leopold von Sacher-Masoch und Rachilde jedoch nachgewiesen ist.

6. Nachwort:

Nach einer psychologischen Einführung, die sich mit Definitionen und Erklärungen des Sado-Masochismus in älterer und neuerer Zeit auseinandersetzt und lexikalische Nachschlagewerke ebenso umfasst wie Werke von Alice Miller, Richard von Krafft-Ebing, Émile Laurent (in deutscher Übersetzung von der Hand Dolorosas), Albert Eulenburg, Sigmund Freud, Dr. Dr. med. Dammann und anderen, wurde in der vorliegenden Diplomarbeit ein Überblick über die besprochenen Werke der drei titelgebenden AutorInnen Dolorosa, Rachilde und Leopold von Sacher-Masoch nebst kurzen biographischen Einführungen geboten.

Hierzu wurden zwei Gedichtbände Dolorosas, *Confirmo te chrysmate* und *Da sang die Fraue Troubadour*, beinahe vollständig wiedergegeben und ihr Roman *Rafaëla* sowie die Erzählung *Das Mieder auf dem Throne* genau untersucht.

Leopold von Sacher-Masochs Novelle *Venus im Pelz* wurde ebenso analysiert wie sein Roman *Die geschiedene Frau*, Rachildes Werkkatalog war durch *Monsieur Vénus* und *La Marquise de Sade* vertreten.

Im Anschluss an die Kapitel 4 und 5 wurde ein Vergleich zwischen den bis dahin besprochenen AutorInnen gezogen. Der erste Vergleich (Kapitel 4.4.) betraf die besprochenen Werke Dolorosas und Sacher-Masochs, der zweite (Kapitel 5. 3.) Dolorosa, Leopold von Sacher-Masoch und Rachilde.

Maßgeblicher roter Faden dieser Diplomarbeit ist das Thema Sado-Masochismus, wiewohl sich auch andere Themen in der Beschäftigung mit den drei AutorInnen auftaten.

Ziel dieser Diplomarbeit war die Beschäftigung mit einer nahezu vergessenen Dichterin der Jahrhundertwende. Aufgrund der Tatsache, dass die meisten von Dolorosas Werken vergriffen sind, standen sie in nur sehr kleiner Auswahl zur Verfügung. Die der Verfasserin vorliegenden Werke wurden eingehend betrachtet, die Gedichte einzeln durchbesprochen. Da über Maria Eichhorns Leben so wenig und über die Zeit nach 1908 gar nichts bekannt ist, lässt sich ein autobiographischer Zugang weder beweisen noch widerlegen.

Dolorosa schildert lustvolle sado-masochistische Praktiken, immer wieder durchmischt mit christlicher Motivik.

Steht bei Dolorosa die sexuelle Lust im Vordergrund, so ist Leopold von Sacher-Masochs Schilderung von Sexualität immer indirekt, während bei Rachilde ebenfalls explizite Szenen vorkommen. Alle drei AutorInnen beschäftigen sich in den in dieser Diplomarbeit besprochenen Werken auf unterschiedliche Weise mit dem Thema Sado-Masochismus. Diese unterschiedlichen Zugänge war die Verfasserin bemüht zu erklären. Die verschiedenen Genres – Lyrik und Prosa – hingegen haben damit nichts zu tun.

Dolorosa beschreibt in ihrem Gedichtband *Confirmo te chrysmate* sehr explizit sado-masochistische Praxis, Leopold von Sacher-Masoch schildert in *Venus im Pelz* eine auf Sado-Masochismus aufbauende Beziehung, Rachildes Mary Barbe/de Caumont in *La Marquise de Sade* ist psychologische Sadistin.

Alle drei AutorInnen beschäftigen sich intensiv mit der Schilderung von Beziehungen.

Die Verfasserin bedankt sich noch einmal bei allen eingangs in der Danksagung erwähnten Personen für die Unterstützung in der Entstehungszeit dieser Diplomarbeit.

7. Bibliographie:

Primärliteratur:

Dolorosa: *Confirmo te chrysmate*, M. Lilienthal Verlag, Berlin, 1902

Dolorosa: *Da sang die Fraue Troubadour*, 1. und 2. Tausend, Leipzig Verlag G.m.b.H, Leipzig, 1905

Dolorosa: *Rafaëla. Der Roman einer Tänzerin*, Georg H. Wigand'sche Verlagsbuchhandlung, Leipzig, ohne Datumsangabe

Dolorosa: *Das Mieder auf dem Throne*, 1904, in: *Corsett-Geschichten*, Leipziger Verlag, Leipzig, o. Jahresangabe, bibliographische Angaben nach: Michael Farin: *Phantom. Schmerz. Quellentexte zur Begriffsgeschichte des Masochismus*, belleville Verlag, München, 2003

Leopold von Sacher-Masoch: *Venus im Pelz*, Insel Taschenbuch Verlag, Frankfurt a. M. und Leipzig, 1980

Leopold von Sacher-Masoch: *Die geschiedene Frau*, Greno Taschenbuch Verlag, Nördlingen, 1. Auflage, 1989

Rachilde: *Monsieur Vénus*, Flammarion, Paris, 1977

Rachilde: *La Marquise de Sade*, Mercure de France, Paris, 1981

Sekundärliteratur:

Regina Bollhalder Mayer: *Éros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, Édition Champion, Paris, 2002

Hannah Burdekin: *The Ambivalent Author. Five German Writers and their Jewish Characters, 1848 – 1914*, Peter Lang AG, Bern, 2002

Roswitha Burgard/Birgit Rommelspacher (Hrsg.): *Leiden macht keine Lust: der Mythos vom weiblichen Masochismus*, Fischer-Taschenbuch-Verlag, Frankfurt am Main, 1992

Elizabeth Ercell Covington: *Egotistical Spectator: Rachilde (1860 – 1953) and the Fin-de-Siècle Novel*, University of Los Angeles, UMI, Ann Arbour, 1998

Marine-Stabsarzt D. Dr. med. Dammann: *Der Masochismus oder Wollust am Leiden* (um 1919), in: Michael Farin: *Phantom Schmerz. Quellentexte zur Begriffsgeschichte des Masochismus*, belleville Verlag, München, 2003

Claude Dauphiné: *Rachilde*, Mercure de France, Paris, 1991

Gilles Deleuze: *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Les Éditions de minuit, Paris, 1967

Dr. A. Eulenburg: *Sadismus und Masochismus*, 2., z. T. umgearbeitete Aufl., Verlag von J. F. Bergmann, Wiesbaden, 1911

Lisbeth Exner: *Dolorosa alias Dolle Rosa. Schriftstellerin des Masochismus und der erotischen Kolportage*, in: Michael Farin: *Phantom Schmerz. Quellentexte zur Begriffsgeschichte des Masochismus*, belleville Verlag, München, 2003

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

Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, Gesammelte Werke Bd. XIII, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 10. Auflage 1998

Sigmund Freud: *Drei Abhandlungen zur Sexualtheorie*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2007

Sigmund Freud: *Ein Kind wird geschlagen*, in: *Zwang, Paranoia und Perversion*, Studienausgabe Bd. VII, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 2000

Sigmund Freud: *Das ökonomische Problem des Masochismus*, in: *Psychologie des Unbewußten*, Studienausgabe Bd. III, 7., korr. Aufl., S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1994

Mark H. Gelber: *Eroticism and Masochism in Cultural Zionism: Else Lasker-Schüler and Dolorosa*, in: *Melancholy Pride. Nation, Race, and Gender in the German Literature of Cultural Zionism*, Max Niemayer Verlag, Tübingen, 2000, S. 221

Michael Gratzke: *Liebesschmerz und Textlust. Figuren der Liebe und des Masochismus in der Literatur*, Verlag Königshausen und Neumann GmbH, Würzburg, 2000

Joseph Kehrein: *Dr. Leopold Ritter von Sacher-Masoch [1871]*, in: Michael Farin [Hrsg.]: *Leopold von Sacher Masoch. Materialien zu Leben und Werk*, Bouvier, Bonn, 1987

Richard von Krafft-Ebing: *Psychopathia sexualis*, Matthes & Seitz Verlag, München, 1997

Émile Laurent: *Sadismus und Masochismus*, autorisierte deutsche Ausgabe von *Dolorosa*, 10. Auflage, Hermann Barsdorf Verlag, Berlin, ohne Datumsangabe

Nigel Brent Lezama: *La perversité et la marginalité sexuelles fin de siècle: la mise en discours de la transgression dans trois romans de Rachilde*, The University of Western Ontario, UMI, Ann Arbor, 1999

Richard M. Meyer: *Sacher-Masoch [1907]*, in: Michael Farin [Hrsg.]: *Leopold von Sacher-Masoch. Materialien zu Leben und Werk*, Bouvier, Bonn, 1987

Florian Mildenerger: *Ein im weitesten Seelenreiche beschränkter Forscher. Richard v. Krafft-Ebing und »sein« Masochismus*, in: Michael Farin: *Phantom Schmerz. Quellentexte zur Begriffsgeschichte des Masochismus*, belleville Verlag, München, 2003

Alice Miller: *Am Anfang war Erziehung*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt a. M., 1980

Alice Miller: *Das Drama des begabten Kindes*, Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt a. M., Neufassung 1996

John K. Noyes: *Vernunft, Leidenschaft und der Liberalismus des neunzehnten Jahrhunderts in Sacher-Masochs Venus im Pelz*, in: Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier (Hrg.): *Leopold von Sacher-Masoch*, Literaturverlag Droschl, Graz – Wien, 2002

John K. Noyes: *Sacher-Masoch, Masochism and the Commodification of Gender*, in: Dirk Winkelmann und Alexander Wittwer (Hrsg.): *Von der ars intelligendi zur ars applicandi. Festschrift für Willy Michel zum 60. Geburtstag*, IUDICIUM Verlag GmbH, München, 2002

Ing. Michael Christian Punzengruber: *Masochismus: Leopold von Sacher-Masoch und sein Lebenswerk*, DA, Universität Wien, 1994

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

Lara Samuel: *«Je vais faire de vous mon jouet»*. *Das Erotische bei Leopold von Sacher-Masoch und seine Rezeption in Frankreich*, Universität Wien, 2008

Eugen von Sax: *Dr. Leopold Ritter v. Sacher-Masoch [1872]*, in: Michael Farin [Hrsg.]: *Leopold von Sacher-Masoch. Materialien zu Leben und Werk*, Bouvier, Bonn, 1987

A. v. Schweiger: *Literarische Streifzüge. Sacher-Masoch [1870]*, in: Michael Farin [Hrsg.]: *Leopold von Sacher-Masoch. Materialien zu Leben und Werk*, Bouvier, Bonn, 1987

Carl Felix von Schlichtegroll: *Sacher-Masoch und der Masochismus (1901)*, in: Carl Felix von Schlichtegroll: *Sacher-Masoch*, belleville Verlag Michael Farin, München, 2003

Carl Felix von Schlichtegroll: *»Wanda« ohne Maske und Pelz (1906)*, in: Carl Felix von Schlichtegroll: *Sacher-Masoch*, belleville Verlag Michael Farin, München, 2003

Karl von Thaler: *Nihilismus in Deutschland [1870]*, in Michael Farin [Hrsg.]: *Leopold von Sacher-Masoch. Materialien zu Leben und Werk*, Bouvier, Bonn, 1987

Lexikalische Nachschlagewerke:

Susan Gall, Bernard Beins, Alan J. Feldman (Hrsg.): *The Gale Encyclopedia of Psychology*, Gale, Detroit – New York – Toronto – London, 1996

Raymond J. Corsini, Alan J. Auerbach: *Concise Encyclopedia of Psychology*, John Wiley & Sons, New York – Chichester – Brisbane – Toronto – Singapore, 2. Auflage, 1996

Samuel E. Wood, Ellen Green Wood: *The World of Psychology*, Allyn and Bacon, Boston – London – Toronto – Sydney – Tokyo – Singapore, 2. Auflage, 1996

Lexikonredaktion des Verlags F. A. Brockhaus: *Der Brockhaus Psychologie. Fühlen, Denken und Verhalten verstehen*, F. A. Brockhaus, Mannheim – Leipzig, 2. Auflage, 2009

Siegfried Grubizsch und Günter Rexilius (Hrsg.): *Psychologische Grundbegriffe. Mensch und Gesellschaft in der Psychologie. Ein Handbuch*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 1994

URLs :

<http://www.fembio.org/biographie.php/frau/biographie/ingeborg-bachmann/>

http://fr.wikipedia.org/wiki/Octave_Mirbeau

http://books.google.at/books?id=VkU8AAAACAAJ&pg=PA99&lpg=PA99&dq=lamar+tine+la+chute+d%27un+ange+aspirant+le+ciel+c%3%A9dar&source=bl&ots=eYquFGNN3N&sig=KkPa1FxJrmv_mGu2d2u0e889GTM&hl=de&ei=tBFZTiALovKOMyp4IcJ&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=1&ved=0CБУQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false

<http://www.best-quotes-poems.com/francais/citations-de-la-jeunesse.html>

<http://www.quotationspage.com/quote/29600.html>

Zusammenfassung:

Die Grundidee dieser Diplomarbeit besteht darin, die verfügbaren Werke der nahezu vergessenen Jahrhundertwendedichterin Dolorosa alias Maria Eichhorn (1879 – ?) zu analysieren, deren Gedichte zu einem Großteil sado-masochistische und christliche Motive kombinieren, wiewohl es auch einen zionistischen Motivkreis gibt.

Zu diesem Zweck bearbeitet die Verfasserin zwei Gedichtsammlungen Dolorosas: *Confirmo te chrysmate*, erstmals erschienen 1902, und *Da sang die Fraue Troubadour*, erstmals erschienen 1905. Weiters waren der Roman *Rafaëla* verfügbar, erstmals erschienen ohne genau Datumsangabe, angenommen wird jedoch um das Jahr 1905, sowie die Erzählung *Das Mieder auf dem Throne*.

Die Verfasserin stellt einen psychologischen Einleitungsteil an den Anfang ihrer Diplomarbeit, wobei lexikalische Nachschlagewerke ebenso Berücksichtigung finden wie die Werke von AutorInnen wie Alice Miller, Richard von Krafft-Ebing (der in seiner *Psychopathia sexualis* 1890 den Begriff *Masochismus*, abgeleitet von Leopold von Sacher-Masoch, prägte), Émile Laurent (dessen in dieser Diplomarbeit zitiertes Werk *Sadismus und Masochismus* Dolorosa ins Deutsche übersetzte), Albert Eulenburg, Sigmund Freud, Dr. Dr. med. Dammann u. a.

Hernach folgt jener Teil der Diplomarbeit, der eine genaue Analyse der verfügbaren Werke Dolorosas zum Inhalt hat. Beinahe alle Gedichte aus *Confirmo te chrysmate* und *Da sang die Fraue Troubadour* werden zitiert.

Zu Vergleichszwecken werden Leopold von Sacher-Masoch, „Vater“ des Terminus *Masochismus*, und Rachilde, eine weitere Autorin der Jahrhundertwende, herangezogen. Beider Werke enthalten sado-masochistische Tendenzen, im Falle Leopold von Sacher-Masochs betrifft dies vor allem seine bekannteste Novelle *Venus im Pelz*, im Falle Rachildes ihren Roman mit dem sprechenden Titel *La Marquise de Sade*. Verglichen werden die Werke Dolorosas, Leopold von Sacher-Masochs und Rachildes und Gemeinsamkeiten und Unterschiede herausgearbeitet. Beispielsweise ist Leopold von Sacher-Masochs Erzählweise dadurch gekennzeichnet, dass er den sexuellen Akt ausspart, während Dolorosa und vor allem Rachilde wesentlich expliziter arbeiten.

In allen drei Fällen findet sich ein autobiographischer Bezug in den Werken. Dolorosa erzählt in *Die Lieder an Herrn Edelfried* (vermutlich) vom Verlauf einer Liebesbeziehung, Leopold von Sacher-Masochs Novelle *Venus im Pelz* hat seine Beziehung mit Fanny Pistor als Grundlage, während Rachilde ihre unglückliche Kindheit im militärischen Umfeld in *La Marquise de Sade* verarbeitet.

Alle drei AutorInnen schreiben über die verschiedensten Formen von Beziehungen, in erster Linie Liebesbeziehungen.

Abstract:

The basic idea of this thesis is to analyze the body of work of a nearly forgotten poet of the turn of the century: Dolorosa, née Maria Eichhorn (1879 – ?) whose poetry consists for a large part of a combination of Christian and sadomasochistic motives. For this purpose, the author of this thesis works on two collections of poems: *Confirmo te chrysmate*, first published in 1902, and *Da sang die Fraue Troubadour* (*There Sang the Woman Troubadour*), first published in 1905, the novel *Rafaëla*, first published, as far as we know, around 1905, and the tale *Das Mieder auf dem Throne* (*The Corselet on the Throne*).

The author begins her thesis with a collection of psychological sources investigating the various meanings of the term *sadomasochism* and its reasons. For this purpose, the author cites psychological encyclopaedias as well as other sources, namely Alice Miller, Richard von Krafft-Ebing (to whom we owe the term *masochism*), Émile Laurent (German translation provided by Dolorosa herself), Albert Eulenburg, Sigmund Freud and Dr. Dr. med. Dammann, amongst others.

The author continues her thesis with a close analysis of the works of Dolorosa. The poems from *Confirmo te chrysmate* and *Da sang die Fraue Troubadour* are cited almost entirely.

For a comparison, the author uses Leopold von Sacher-Masoch, “father” of the term *masochism*, born in Lemberg, and Rachilde, another author of the turn of the century. Both embody sadomasochistic tendencies in their work, Leopold von Sacher-Masoch mainly in the novel he is most famous for, *Venus in Furs* (*Venus im Pelz*), Rachilde in her novel with the telling title *La Marquise de Sade*. The author compares the works of the three authors, Dolorosa, Leopold von Sacher-Masoch, and Rachilde, and notes similarities and differences. For example, Leopold von Sacher-Masoch never describes the sexual act itself, while Dolorosa’s and Rachilde’s work is much more sexually explicit.

In all three cases, there is an autobiographical acquisition in their work. Dolorosa (assumably) tells the story of a relationship from its beginning to its end in *Die*

Lieder an Herrn Edelfried (*The Songs Dedicated to Mister Edelfried*), Leopold von Sacher-Masoch used his relationship with Fanny Pistor as a basis for his novel *Venus in Furs*, while Rachilde describes parts of her unhappy childhood as a military man's daughter in *La Marquise de Sade*.

All three authors write about relationships in their various forms, mainly relationships between lovers.

Curriculum vitae Anna Magdalena Siblik

Geb. am 10. Juni 1980 in Wien

1987 – 1991 Besuch der Volksschule Hinterbrühl

1991 – 1999 Besuch des Gymnasiums Untere Bachgasse 8, Mödling

1999 Matura mit gutem Erfolg

1999 – 2000 Besuch der Schauspielschule Krauss in Wien

2001 Tätigkeit im Callcenter *Call Now*, Wien

2001 – 2003 Tätigkeit als Sprecherin für die Firma *Teleworld*, später *Contex*, Wien

WS 2004/ 2005 – WS 2010/ 2011 Studium der Vergleichenden Literaturwissenschaft, Universität Wien

WS 2005/2006 – WS 2009/2010 Mitglied der Studienrichtungsvertretung Vergleichende Literaturwissenschaft

Juli – November 2007 Praktikum/ Tätigkeit für das Robert Musil-Institut Klagenfurt: wissenschaftliche Recherche und Verfassen des Vorworts für eine Publikation der Briefe Martha Musils an Robert Musil (noch nicht erschienen)

Februar 2011 Einreichung der Diplomarbeit zur Erreichung des akademischen Grades Mag. phil.