



Christopher Muñoz-Calene

Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz*: Visuelle Aggression?

Studentischer Forschungsbeitrag zum Seminar: „Formen der Aggression in Texten vom späten Realismus bis zur Gegenwart“ von Prof. Dr. Johannes F. Lehmann im Sommersemester 2017

E-Mail: s5chmuno@uni-bonn.de

Abstract

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit Leopold von Sacher-Masochs *Venus im Pelz* (1870) und geht der Frage nach, inwiefern eine Art von visueller Aggression in der Novelle festgestellt werden kann. Auf der visuellen Ebene sind zahlreiche Gewaltakte zu finden: Blickkontakt, Verdeckung und Enthüllung und die Erzeugung von Bildern scheinen gewaltgeladene Konsequenzen mit sich zu bringen. Anhand einer Untersuchung dieser Interaktionen ist ein differenzierteres Verständnis der Machtverhältnisse im Text möglich. So kann Wanda, wie es die Forschung bislang hauptsächlich getan hat, nicht nur als machtlose Teilnehmerin an Severins Fantasieerfüllung gelesen werden, sondern auch als Agentin, die ihren Interessen nachgeht.

I. Einleitung

Leopold von Sacher-Masochs 1870 erschienene Novelle *Venus im Pelz*¹ gilt, wie Benjamin Jacob feststellt, als die stellvertretende literarische Darstellung vom Masochismus.² Die Erzählung wirkt auf den ersten Blick wenig brutal. Jacob weist darauf hin, dass körperliche Gewalt in der Novelle nur flüchtig geschildert wird: „These episodes are short, the violence is not luridly described and the passages lack immediate physical detail“.³ Die Novelle ist jedoch in einer anderen Hinsicht brutal: Im Laufe der Erzählung werden Blicke immer wieder als Gewaltakte dargestellt. Es ist vor allem Wanda, die Herrin der Beziehung, die einen gewalttätigen Blick besitzt: ihr Blick „verschlingt“ (S. 159), er „durchbohr[t]“ (S. 67), und ihre Augen sind „diabolische, grüne Strahlen“ (S. 35), die sie auf Severin „heftet“ (S. 130). Obwohl Wandas Blick als aggressiv dargestellt wird, wird in der Forschung nicht selten die These vertreten, dass Severin die machtvollere Position innehat. Suzanne Stewart sieht in Wandas Blick nur eine Bestätigung von Severins Position als Subjekt: „[Wanda] has no subject-position at all, while [Severin's] subject-position is constituted by virtue of the fact that he is looked at, or to be more precise, by the fact that he sees himself being looked at“.⁴ Der Text schildert wenig körperliche Brutalität, dafür aber scheint die visuelle Ebene ein Schauplatz gewalttätiger Blicke zu sein.

Kann in *Venus im Pelz* eine Art visueller Aggression festgestellt werden? In der vorliegenden Arbeit wird dieser Frage nachgegangen. Um dies zu untersuchen, werden visuelle Interaktionen zwischen den Figuren genauer untersucht. Dabei wird nicht nur der Blickkontakt berücksichtigt, sondern auch die Art und Weise, wie die Figuren sich zeigen. Zu diesen Interaktionen gehört darüber hinaus die Erzeugung von Bildern.

In einem ersten Schritt wird der männliche Blick genauer in den Fokus gerückt. Ziel dabei ist es, die Machtverhältnisse hinter dieser Optik zu entlarven. In einem nächsten Schritt wird erörtert, wie Stereotypenbildung als visuelle Grenzziehung verstanden werden kann. Im Anschluss daran wird eine genauere Definition von visueller Aggression vorgeschlagen. Im Hinblick auf diese theoretischen

¹ Vgl. Leopold von Sacher-Masoch (1870): *Venus im Pelz*. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuze. Aus dem Französischen [von Gertrud Müller]. Frankfurt am Main 2003. Seitenzahlen im fortlaufenden Text beziehen sich künftig auf diese Ausgabe.

² Vgl. Benjamin Jacob: The 'Uncanny Aura' of *Venus im Pelz*. Masochism and Freud's Uncanny. In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 82/3 (2007), S. 269–285, hier S. 273.

³ Jacob, *The Uncanny Aura of Venus im Pelz* (Anm. 2), S. 273.

⁴ Suzanne R. Stewart: *Sublime surrender. Male masochism at the Fin-de-Siècle*. Ithaca [u.a.] 1998, S. 81.

Voraussetzungen soll *Venus im Pelz* untersucht werden. Dabei gilt es nicht nur, unterschiedliche Akte visueller Aggression zu kategorisieren, sondern auch herauszuarbeiten, inwiefern die Visualität im Text auch als Schauplatz verstanden werden kann, auf dem Machtverhältnisse verhandelt werden. Abschließend geht die Arbeit der Frage nach, ob Wanda tatsächlich nur Severins Fantasien verwirklicht. Wenn aber eine Art visuelle Aggression festgestellt werden kann, dann böte sich eine Alternativlektüre an.

II. Theorie

2.1 Die Frau als anzuschauendes Objekt

Auf die Bildtraditionen des westlichen Kulturraumes hinweisend stellt John Berger Folgendes fest: „men act, women appear“.⁵ Somit beschreibt Berger äußerst präzise das Phänomen des *männlichen Blicks*. Etwas ausführlicher schildert Marita Sturken diese Art von Blick; zur Erklärung zieht sie die Geschichte der westlichen Malerei heran: „In the classic Western tradition of images, which was dominant throughout the history of painting, men were depicted in action and women as objects to be looked at“.⁶ Laut Stefan Neuhaus „konstituiert sich“⁷ der männliche Blick, indem er die Frau zum Sexualobjekt macht. Diese Rolle der Frau als anzuschauendes Objekt ist, wie Laura Mulvey feststellt, dermaßen tief in der westlichen Kultur verankert, dass die Frau direkt mit „*to-be-looked-at-ness*“⁸ gleichgesetzt werde. Teresa de Lauretis unterstreicht die Allgegenwärtigkeit dieses Machtverhältnisses:

The representation of woman as image (spectacle, object to be looked at, vision of beauty - and the concurrent representation of the female body as the locus of sexuality, site of visual pleasure, or lure of the gaze) is so pervasive in our culture that it necessarily constitutes a starting point for any understanding of sexual difference and its ideological effects in the construction of social subjects, its presence in all forms of subjectivity.⁹

In Bezug auf diese Zitate müssen drei Aspekte hervorgehoben werden. Erstens, mit dem männlichen Blick geht ein Machtverhältnis einher. Zweitens wird deutlich, dass die Frau dabei nur auf ihre Funktion als Objekt des Blickes reduziert wird.

⁵ John Berger: *Ways of seeing*. New York [u.a.] 1972, S. 47.

⁶ Marita Sturken / Lisa Cartwright: *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*. Oxford 2001, S. 81.

⁷ Stefan Neuhaus: *Sexualität im Diskurs der Literatur*. Tübingen [u.a.] 2002, S. 67.

⁸ Laura Mulvey: *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. In: Leo Braudy / Marshall Cohen (Hg.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. New York 1999, S. 833-44, hier S. 837. Hervorhebung im Original.

⁹ Teresa de Lauretis: *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. Bloomington 1984, S. 37f.

Muñoz-Calene: Visuelle Aggression

Drittens ist der Blick auch auf eine Weise ‚abhängig‘: Er kann nur realisiert werden, indem er die Frau zum Objekt macht.

Der männliche Blick kann als der Versuch verstanden werden, Ordnung herzustellen. Laut Elisabeth Bronfen wird in der westlichen Vorstellung das Selbst als maskulin erfasst; Weiblichkeit hingegen wird eine Alterität zugeschrieben.¹⁰ Aus diesem Verständnis heraus ergibt sich eine Opposition nicht nur von Mann und Frau, sondern auch von Selbst und Nicht-Selbst. Die Frau wird somit als Verkörperung eines unbegreiflichen Gegenübers verstanden werden: [Woman] is constructed as the place of mystery, of not knowing, Freud's 'dark continent', as the site of silence but also of the horrifying void that 'castrates' the living man's sense of wholeness and stability [...].¹¹

Bronfen betont die furchterregende, bedrohliche Natur dieses Gegenübers. Gerade weil die Frau das Unbegreifliche verkörpert, droht sie die Illusion einer stabilen Ganzheit zu vernichten. Bronfen bringt dies mit dem Akt der Stereotypisierung in Verbindung. Stereotypen bieten den Anschein einer grundlegenden Ordnung: Sie stellen Grenzen zwischen Innen und Außen her. Somit wird das Mysteriöse oder Unbegreifliche in eine scheinbare stabile Rahmenstruktur eingebettet.¹² Auf diese Weise stellt die Stereotypenbildung den Versuch dar, diese Bedrohung zu neutralisieren. Als Beispiele dafür können Frauenarchetypen gelten; dabei seien in der Literatur des neunzehnten Jahrhunderts insbesondere folgende Archetypen von Frauen zu erkennen: „[...] the destructive, fatal demon woman, secondly, the domestic ‚angel of the house‘, the saintly, self-sacrificing frail vessel, and thirdly a particular version of Mary Magdalene [...]“.¹³ Wie sich herausstellen wird, projizieren die männlichen Figuren in *Venus in Pelz* ähnliche Musterbilder auf Wanda.

¹⁰ Vgl. Elisabeth Bronfen: *Over her Dead Body. Death, Femininity, and the Aesthetic*. Manchester 1992, S. 181.

¹¹ Bronfen, *Over her Dead Body* (Anm. 10), S. 205.

¹² Vgl. Bronfen, *Over her Dead Body* (Anm. 10), S. 181f.

¹³ Bronfen, *over her Dead Body* (Anm. 10), S. 218.

2.2 Grenzüberschreitungen: Visuelle Aggression

Zunächst muss festgelegt werden, was genau unter „visueller Aggression“ verstanden werden kann. Dafür beziehe ich mich auf den von Resch und Parzer vorgeschlagenen Aggressionsbegriff:

Aggression ist die aktionale Erweiterung des Selbstentfaltungstrebens zur territorialen und sozialen Behauptung mit der Bereitschaft, Grenzen (des Unbekannten, sozialer Regeln, der Intimität, körperliche Integrität) zu überschreiten, um eigene Ziele zu erreichen.¹⁴

Resch und Parzers Definition erweitert den Horizont des Aggressionsbegriffs in zwei Hinsichten. Die Definition wird nicht auf körperliche Gewalt reduziert; vielmehr weist sie auf den Umgang eines Individuums mit seinem Umfeld hin. Unter aggressivem Verhalten werden die Maßnahmen verstanden, die das Individuum bei der Behauptung von sozialer Macht und Raum ergreift. Somit integriert sie die Motivation des Menschen, der die Aggression ausübt: die *Selbstentfaltung*. Dieser Auffassung zufolge können Grenzüberschreitungen als Aggressionsakte verstanden werden, wenn sie der Verfolgung eigener Interessen dienen. Vor dem Hintergrund der oben angeführten Thesen könnten Akte als *visuell aggressiv* verstanden werden, wenn sie die durch den männlichen Blick auferlegten Grenzen überschreiten und der eigenen Selbstentfaltung dienen.

In welchen Hinsichten manipuliert Wanda visuelle Elemente, um aus ihrer Rolle als ein bloß anzuschauendes Objekt zu treten? Nimmt sie Einfluss auf die Bedingungen, unter welchen sie gesehen wird? Inszeniert Wanda mit Absicht eine schrittweise Enthüllung oder taucht sie plötzlich auf? Auch die Inszenierung des Anblicks kann als Grenzüberschreitung verstanden werden: Welche Kleidung trägt sie und werden dadurch gezielt besondere Assoziationen hervorgerufen? Indem eine Frau ihre eigenen Bilder von sich selbst entwirft, tritt sie schließlich aus ihrer Rolle als bloß anzuschauendes Objekt heraus.

¹⁴ Franz Resch / Peter Parzer: Aggressionsentwicklung zwischen Normalität und Pathologie. In: Inge Seiffge-Krenke (Hg.): Aggressionsentwicklung zwischen Normalität und Pathologie. Göttingen 2005, S. 41-65, hier S. 42.

III. Visuelle Aggression in *Venus im Pelz*

3.1 Der nächtliche Spaziergang als Schauplatz visueller Kräfte

Severins Fixierung auf visuelle Stimulation wird schon zu Anfang der Binnenerzählung betont. Als er den Kurort beschreibt, beklagt er sich über die Langweiligkeit des Ortes: „Träge schleichen die Tage in dem kleinen Karpatenbade dahin. Man sieht niemanden und wird von niemandem gesehen. Es ist langweilig zum Idyllenschreiben“ (S. 29). Das, was ihn langweilt, ist der Mangel an Blickkontakt. Als er die anderen Gäste beschreibt, stellt sich umso klarer heraus, dass er besonders anfällig für visuelle Reize ist. An dieser Stelle tritt Wanda zum ersten Mal in der Binnenerzählung auf. Severin hat zwar von ihr gehört, er ist ihr aber zu diesem Zeitpunkt noch nicht begegnet; für ihn ist sie nur „eine Witwe aus Lwow“ (S. 30). Dies macht ihn umso neugieriger darauf, sie zu sehen:

Sie soll wirklich schön sein, die Witwe, und noch sehr jung, höchstens vierundzwanzig, und sehr reich. Sie wohnt im ersten Stock und ich wohne ebener Erde. Sie hat immer die grünen Jalousien geschlossen und hat einen Balkon, der ganz mit grünen Schlingpflanzen überwachsen ist; ich aber habe dafür unten meine liebe, trauliche Gaisblattlaube, in der ich lese und schreibe und male und singe, wie ein Vogel in den Zweigen. Ich kann auf den Balkon hinaufsehen. Manchmal sehe ich auch wirklich hinauf und dann schimmert von Zeit zu Zeit ein weißes Gewand zwischen dem dichten, grünen Netz. (S. 30)

Severin sitzt zufällig in der Nähe von Wandas Zimmer und erblickt sie von Zeit zu Zeit durch die zugezogenen Vorhänge. Zwei Elemente des Zimmers hebt er hervor: die Jalousien und die Schlingpflanzen. Es fällt auf, dass Severin diese beiden Elemente als ein „Netz“ (S. 30) beschreibt. Für ihn stellen sie also ein Sehhindernis dar, das ihn vom Anblick der Witwe trennt. Danach zählt er eine Reihe von Beschäftigungen auf. Er beschreibt jedoch nicht, was er liest, schreibt, malt, oder singt; die Tätigkeiten werden nur nebenbei erwähnt. Danach richtet sich seine Aufmerksamkeit abrupt auf Wanda. Er behauptet, ohne dass dies mit seinen zahlreichen Tätigkeiten in Verbindung gebracht wird, dass er „auf den Balkon hinaufsehen [kann]“ (S. 30).

Wandas äußere Erscheinung beschäftigt Severin schon bevor die beiden sich kennenlernen. Die beiden begegnen sich kurz nachdem Severin einen nächtlichen Spaziergang unternimmt. Diese erste Begegnung ist in zwei Hinsichten bemerkenswert. Erstens rückt sie den Aspekt der Visualität noch weiter in den Vordergrund und macht deutlich, dass dieser eine zentrale Rolle im Text zukommt. Zweitens verdeutlicht sie das Machtverhältnis zwischen den Hauptfiguren. Es stellt sich heraus, dass Wanda über ein Arsenal visueller Fähigkeiten verfügt, denen Severin ausgeliefert ist.

Muñoz-Calene: Visuelle Aggression

Zu Beginn des Spaziergangs beschreibt Severin die Landschaft: „silberner Duft erfüllt die Terrasse, die Baumgruppen, die ganze Landschaft, so weit das Auge reicht, in der Ferne sanft verschwimmend“ (S. 35). Hierbei fällt die Visualität seiner Beschreibung auf. Severin stellt die optisch wahrnehmbaren Eigenschaften des Duftes in den Vordergrund; der Geruch wird zu einem Landschaftselement, das durch den Sehsinn erfahren wird. Des Weiteren wird die „Ferne“ (S. 35) der Landschaft mit der Reichweite seiner Sehkraft in Zusammenhang gebracht. Somit stellt er auf subtile Weise seine Sehkraft als eine mächtige dar.

Plötzlich bemerkt er eine weibliche Gestalt und glaubt, die lebendig gewordene Marmorstatue zu sehen. Die Gestalt wird als visuell auffällig beschrieben: „Hehr und leuchtend ragt das Venusbild“ (S. 35). Severin flieht, aber direkt danach begegnet er einer zweiten ‚Venusfrau‘. Auch sie wird als eine visuell mächtige Gestalt porträtiert; sie schaut Severin direkt mit zwei „diabolische[n], grüne[n] Strahlen“ an (S. 35). Ähnlich wie in der Landschaftsbeschreibung wird in beiden Fällen das Visuelle betont. Visualität nimmt also im Laufe des Spaziergangs zunehmend eine zentrale Stellung ein.

Severin gerät im Laufe der Nacht immer wieder in Orientierungslosigkeit. Als er von der ersten Venusgestalt flieht, fällt ihm auf, dass er „die Allee verfehlt“ (S. 35) hat. Nach der zweiten Begegnung wirkt er auf ähnliche Weise desorientiert: „[I]ch finde den Weg nicht mehr, ich irre umher“ (S. 36). Die Situation kehrt sich danach ins Gegenteil. Plötzlich behauptet er, alles „klar und deutlich“ (S. 36) sehen zu können. Er weist auf die Standorte verschiedener landschaftlicher Elemente hin: „[D]a ist der Springbrunnen, dort die Allee von Buchsbaum, dort das Haus, auf das ich jetzt langsam zugehe“ (S. 36). So könnte der Eindruck entstehen, dass Severin die Kontrolle zurückerlangt. Jedoch ist diese Orientierung, auch wenn er sich kurz in der Landschaft zurechtfindet, keine dauernde. Vielmehr unterstreicht diese abrupte Umkehrung die Tatsache, dass seine Orientierung alles andere als stabil ist.

Als Wanda und Severin sich am nächsten Morgen kennenlernen, vermehrt sich diese Desorientierung zusätzlich. Er sitzt auf seiner Terrasse und liest, als Wanda plötzlich vor ihm auftaucht. Er beschreibt seinen ersten Eindruck von ihr folgendermaßen: „Wie sie dasteht im leichten, weißen Morgengewande und auf mich blickt, wie poetisch und anmutig zugleich erscheint ihre feine Gestalt“ (S. 37). Danach schweift sein Auge und verweilt auf verschiedenen Teilen ihres Körpers. Ihr Blick fällt auf ihn: „[...] und jetzt treffen mich ihre Augen wie grüne Blitze – ja, sie sind grün, diese Augen, deren sanfte Gewalt unbeschreiblich ist – grün, aber so wie es Edelsteine, wie es tiefe, unergründliche Bergseen sind“ (S. 37). Ihre Augen sind durchdringend und aggressiv; gleichzeitig kann Severin sie nicht komplett begreifen. Wanda stellt also ein bedrohliches Gegenüber in doppelter Hinsicht

Muñoz-Calene: Visuelle Aggression

dar. Sie entzieht sich Severins Verständnis, während sie seinen Blick auf durchdringliche Weise erwidert.

Danach kommen die beiden ins Gespräch. Severin stellt fest, dass Wanda die Täuschungen des gestrigen Abends inszeniert hat. Auf die Frage, wie sie auf diese Idee gekommen sei, antwortet Wanda folgendermaßen: Sie habe ein Foto in seinem Buch entdeckt, auf dessen Rückseite sie „die seltsamen Bemerkungen“ gefunden habe (S. 38). Sie bezieht sich hier auf Severins Kopie von Tizians Gemälde „Venus mit dem Spiegel“, der Severin seinen eigenen Titel hinzugefügt hat: „Venus im Pelz“ (S. 33). Abschließend erklärt sie ihre Motivation für die Durchführung des Plans: „Ich habe immer den Wunsch gehabt, einmal einen ordentlichen Phantasten kennenzulernen – der Abwechslung wegen – nun, Sie scheinen mir nach allem einer der tollsten“ (S. 38). Wie sich herausstellen wird, gewinnt diese Aussage im Laufe der Erzählung immer mehr an Bedeutung.

Es hat sich deutlich gezeigt, dass schon zu Beginn der Binnenerzählung das Visuelle eine zentrale Rolle im Text einnimmt. Durch die *Anblicke* der ‚Venus-Frauen‘ wird Severin aus der Fassung gebracht – und, um sich wieder zu sammeln, verortet er sich in der Landschaft mit Hilfe von optischen Orientierungspunkten. Ferner hat sich das Machtverhältnis zwischen Wanda und Severin abgezeichnet. Sie scheint die machtvollere Position inne zu haben, während Severin sich als manipulierbar und instabil erweist. Wanda inszeniert die erste Begegnung als eine Reihe von visuellen Manipulationen und Täuschungen, denen Severin ausgeliefert ist. Sie ist in der Lage, eigene Pläne zu entwickeln und sie zu verwirklichen. Darüber hinaus scheint sie ihre eigenen Ziele zu verfolgen. Wie sie selber zugibt, will sie einen „ordentlichen Phantasten“ (S. 38) kennenlernen. Aus ihrer Sicht gehört Severin zu dieser Kategorie von Menschen. Sie stellt also ein unberechenbares Gegenüber dar, das kalkuliert, wie Severin durch visuelle Täuschungen, Spiele, und Manipulationen angegriffen werden kann.

3.2 Frauenarchetypen als visuelle Reize

Um nachzuvollziehen, wie Wandas visuelle Manipulationen als Aggressionsakte verstanden werden können, müssen beide Seiten dieses Machtverhältnisses genauer untersucht werden. In welchen weiteren Hinsichten hat Severin weniger Kontrolle über das Visuelle und wie wird er dadurch in eine prekäre Lage gebracht? Im Folgenden wird Severins Tendenz, Frauenarchetypen auf Wanda zu projizieren, in den Fokus gerückt. Es wird sich zeigen, dass Severin sich auf visuelle Hinweise verlässt, um Wanda mit diesen Archetypen zu vergleichen. Dies wiederum macht ihn umso leichter manipulierbar.

Muñoz-Calene: Visuelle Aggression

Im Laufe der Novelle vergleicht Severin Wanda immer wieder mit berühmten Frauen aus der Mythologie oder Geschichte. Anna Schaffner bezeichnet diese Frauenbilder als eine Art Intertextualität, die die Machtverhältnisse zwischen Severin und Wanda beeinflussen:

[...] The sexual politics of the novella are complicated by various mirroring devices and intertextual references to cruel women in paintings, myths, legends and literary works, such as Judith and Delilah, as well as to statues and historical figures, all of which reinforce some of the core themes of the text: the relationship between real life and fantasy, and the infectious impact of the world of representations on the erotic imagination.¹⁵

Inwiefern diese Bilder einen Einfluss auf die Machtverhältnisse ausüben können, lässt sich an folgender Aussage von Severin nachvollziehen. Hier beschreibt er selbst seine Ideale:

Ich habe zwei Frauenideale. Kann ich mein edles, sonniges, eine Frau, welche mir treu und guttich mein Schicksal teilt, nicht finden, nun dann nur nichts Halbes oder Laues! Dann will ich lieber einem Weibe ohne Tugend, ohne Treue, ohne Erbarmen hingegeben sein. Ein solches Weib in seiner selbstsuchtigen Größe ist auch ein Ideal. (S. 55)

An späterer Stelle verwendet Severin dieselbe Formulierung; er befiehlt Wanda, dass sie „nichts Halbes“ (S. 55) sein solle. Sie könne entweder ein „braves, treues Weib“ (S. 55) oder ein „Teufel“ (S. 55) sein. Die Grenzen zwischen seinen Idealen sind also streng; sie dürfen nicht überschritten werden.

In dieser Unbeugsamkeit liegt aber eine Schwachstelle. Wie oben schon gezeigt wurde, ist Wandas Blick für Severin unbegreiflich. Wie bereits im Theorieteil angesprochen wurde, werden durch Stereotypenbildung die Grenzen zwischen Selbst und Nicht-Selbst markiert. Auf diese Weise wird das Unbegreifliche in eine Rahmenstruktur integriert.¹⁶ Vor diesem Hintergrund kann Severins Verlangen nach Musterbildern als Grenzziehung verstanden werden, mit der er Ordnung herstellt. Die reduzierte Version der Frau lässt sich für ihn leichter begreifen, weshalb er vereinfachte Musterbilder verlangt. Etwas „Halbes“ (S. 55) läge für Severin dazwischen und würde somit eine Grenzüberschreitung darstellen. Sobald Wanda aus der Rahmenstruktur seiner Archetypen tritt, droht das System in Unordnung zu geraten.

Bei genauerem Hinsehen wird deutlich, dass sich dieser Prozess der Stereotypisierung auf Visualität stützt. Kurz nach der ersten Begegnung gibt Severin Wanda eine Beschreibung seines Frauenideals. Um dies genauer darzustellen, nennt er ein Beispiel aus der Antike, die griechische Kurtisane Phryne: „Phryne, kann ich mir

¹⁵ Anna Katharina Schaffner: Visions of Sadistic Women. Sade, Sacher-Masoch, Kafka. In: German Life and Letters 65/2 (2012), S. 181-205, hier S. 191.

¹⁶ Vgl. Bronfen, Over Her Dead Body (Anm. 10), S. 181f.

Muñoz-Calene: Visuelle Aggression

nicht ohne Pelz denken“ (S. 66). Severin hebt eine Eigenschaft besonders hervor: den Mantel. Wie Laura McClure feststellt, wird Phryne gerade deswegen traditionell mit Verdeckung, Enthüllung, und Voyeurismus assoziiert: „At one religious festival, Phryne is said to have taken off her cloak in sight of all the Greeks [...]“.¹⁷ Hier ist die Stereotypenbildung klar zu erkennen. Die Person Phryne ist nicht das Endziel; vielmehr dient sie als Muster seines Ideals, das immer wieder mit unterschiedlichen Frauen verglichen werden kann. Ausschlaggebend ist hier, dass der *Pelz* wesentlicher Bestandteil des Bildes ist. Der Pelz kann als Teil eines Kostüms verstanden werden; er trägt zum visuellen Gesamteindruck bei und ruft für Severin Assoziationen von mächtigen Frauen hervor. Dies wird klar, als Severin diese Assoziation erklärt:

Alle jene Frauen, welche in den Blättern der Weltgeschichte als wollüstig, schön und gewalttätig verzeichnet sind, wie Libussa, Lucretia Borgia, Agnes von Ungarn, Königin Margot, Isabeau, die Sultinin Roxolane, die russischen Zarinnen des vorigen Jahrhunderts, alle sah ich in Pelzen oder hermelinverbrämten Roben. (S. 67)

Es ist der Anblick des Pelzes, der Severin wichtig ist. Die Verbindung zwischen seinen Musterbildern und visuellen Anhaltspunkten lässt sich im Laufe der Novelle immer wieder erkennen. Erst durch das Betrachten dieser Anhaltspunkte – Wandas Kleidung, ihre Pose – wird der Prozess in Gang gesetzt und Assoziationen zu solchen Frauenarchetypen geweckt. Als Severin Wanda zum Beispiel in einer „weißen Atlasrobe“ (S. 138) mit „weiß gepudert[em]“ (S. 138) Haar sieht, wird er „unheimlich an Katharina II.“ (S. 138) erinnert. Die visuellen Akzente führen ihn also zu einem verallgemeinerten Musterbild.

Ferner kann festgestellt werden, dass diese visuellen Elemente notwendig sind. Laut Severins Beschreibung ist die Phryne-Frau *nur* mit einem Pelz vorstellbar. Der Pelz, der sich hier als Element eines visuellen Gesamteindrucks verstehen lässt, darf nicht fehlen; ohne ihn kann die Stereotypenbildung nicht stattfinden. Dies kommt zum Vorschein, als Severin Wanda dringend darum bittet, die Pelzjacke anzuziehen, bevor sie ihn peitscht. Hierin liegt seine Verwundbarkeit. Severin braucht diese visuellen Anhaltspunkte, damit er Wanda an seine Musterbilder angleichen kann.

Das Potenzial, Aggression auszuüben, liegt in Wandas Händen. Sie verändert ihre äußere Erscheinung mit Absicht. Wie Monika Treut feststellt, weisen Wandas

¹⁷ Laura McClure: Phryne. In: Melissa Ditmore (Hg.): Encyclopedia of Prostitution and Sex Work, Bd. I: A-N. Westport 2006. S. 357f., hier. S. 357.

Muñoz-Calene: Visuelle Aggression

Kleidung sowie ihre Accessoires im Laufe der Novelle eine „stetig[e] Veränderung“¹⁸ auf. Treut zufolge rufen diese Farbwechsel sowie die neuen Kleidungsstücke unterschiedliche Assoziationen hervor.¹⁹ An dieser Stelle muss hervorgehoben werden, dass Wanda diejenige ist, die diese Entscheidungen überhaupt trifft. Sie wählt ihre Kleidung aus und an einigen Stellen gibt sie Severin sogar Kostüme, die er tragen soll. Mittels dieser sich ständig verändernden Kostüme gestaltet Wanda die Bilder, die Severin wahrnehmen kann. Auch wenn Severin die Musterbilder auf sie projiziert, kann dieser Prozess nur stattfinden, nachdem Wanda visuelle Anregungen zu einem Gesamtbild ihrer Wahl zusammengetragen hat.

3.3 Enthüllung als Manipulation

Es wurde festgestellt, dass Severin Frauen anhand verallgemeinerter Musterbilder betrachtet. Ferner wurde gezeigt, dass diese Ideale durch visuelle Anregungen immer wieder hervorgerufen werden. Mit einem Blick auf die im Theorieteil angesprochenen Thesen kann dieser Akt durchaus als der Versuch verstanden werden, sich von einem unbegreiflichen Gegenüber abzugrenzen.

Im Folgenden wende ich mich der anderen Seite des Machtverhältnisses zu. Was kennzeichnet Wandas visuelle Fähigkeiten und wie geht sie bei ihren Manipulationen vor? Es wird sich zeigen, dass Wanda das visuelle Feld mit Absicht manipuliert und gestaltet. Sie verfügt über ein ganzes Arsenal visueller Waffen, auf das sie in systematischer Weise zurückgreift.

Wie oben erwähnt, weist Severin zu Anfang der Binnenerzählung darauf hin, dass Wandas Vorhänge immer zugezogen sind. Diese kleine Geste darf nicht übersehen werden: Sie impliziert eine Entscheidungsmacht über Wandas visuelles Auftreten. Durch ihre zugezogenen Vorhänge verwehrt Wanda den anderen Gästen die Möglichkeit, sie ohne ihre Erlaubnis zu sehen. Somit legt sie die Bedingungen fest, unter welchen sie betrachtet wird. Im weiteren Verlauf der Novelle stellt sich heraus, dass dies eine Taktik ist, die Wanda bewusst einsetzt.

Wanda greift auf diese Taktik zurück, nachdem Severin den Suizidvertrag unterschreibt. In diesem Moment wird in Wandas Sicht die Sklave-Herrin Beziehung intensiver. Demzufolge trifft sie folgende Entscheidung: „Du wirst mich jetzt einen ganzen Monat nicht sehen, Gregor [...] damit ich dir fremd werde, du dich leichter in deine neue Stellung mir gegenüber findest [...]“ (S. 128f). Wanda will, dass Severin sich an seine Rolle als Sklave gewöhnt. Er soll der neuen Ebene, die die Beziehung erreicht hat, gerecht werden. Ihre Taktik ist eine durchaus visuelle:

¹⁸ Monika Treut: Die grausame Frau. Zum Frauenbild bei de Sade und Sacher-Masoch. Frankfurt am Main [u.a.] 1984, S. 148.

¹⁹ Vgl. Treut, Die grausame Frau (Anm. 18), S. 148-153.

Muñoz-Calene: Visuelle Aggression

Dadurch, dass Severin Wanda während dieses Zeitraums nicht *sehen* darf, soll er sie nachher mit neuen Augen betrachten.

Nachdem ein Monat vergangen ist, wird Severin in Wandas Schlafzimmer gerufen. Er durchschreitet die Vorhänge und tritt ins Zimmer, aber Wanda ist nicht sichtbar: „Sie selbst kann ich nicht sehen, sie ruht unnahbar hinter den Vorhängen des Himmelbettes“ (S. 130). Wanda spricht Severin aber an, während sie noch hinter den Vorhängen liegt. Sie lenkt also die Aufmerksamkeit auf ihre Präsenz, bevor sie sich zeigt. Es entsteht eine Spannung: Ihr Sklave muss warten, bis seine Herrin sich zeigt. Anstatt sich mit einem Mal zu offenbaren, konstruiert Wanda eine Situation, die aus mehreren Schwellenmomenten besteht. Auch der Raum besteht aus solchen Schwellen: Zwei Schichten von Vorhängen trennen Wanda und Severin.

Severin spürt diese Spannung: Er „erzitter[t] bei dem Tone der geliebten Stimme“ (S. 130). Nach diesem Schwellenmoment kommt Wanda durch die Vorhänge hervor: „Sie heftet die grünen Augen mehr neugierig als drohend oder etwa mitleidig auf mich [...]. In diesem Augenblicke ist sie so reizend, so sinnverwirrend, daß ich mein Blut zu Kopf und Herzen steigen fühle, und das Brett in meiner Hand zu schwanken beginnt.“ (S. 130)

Severin kann ihren Blick nur ungenau definieren. Anstatt ihren Blick genau zu bestimmen, bietet er grobe Annäherungen an: „mehr neugierig als“, (S. 130) „oder etwa“ (S. 130). Ihr Blick lässt sich also nicht genau beschreiben. Darüber hinaus verwirrt ihn ihr Auftritt; er verliert die Kontrolle über seinen eigenen Körper. Dies erinnert stark an die erste Begegnung zwischen den Figuren; Wanda raubt Severin hier die Orientierung auf ähnliche Weise, wie sie es schon zu Beginn der Novelle tut.

Ein neuer Aspekt ihrer visuellen Macht kommt aber hier zum Vorschein. Als Severin Wandas Gesicht betrachtet, kommt sie ihm unbekannt vor: „Wanda schlägt die Vorhänge zurück und seltsam, wie ich sie in ihren weißen Kissen mit dem aufgelösten flutenden Haare sehe, erscheint sie mir im ersten Augenblick vollkommen fremd, ein schönes Weib [...]“ (S. 130).

Das Wort „fremd“ (S. 130) darf nicht übersehen werden; es ist genau das Adjektiv, das auch Wanda bei der Schilderung ihres Plans verwendet hat. Vor diesem Hintergrund stellt diese Szene eine ungeheure Manipulation dar. Wanda entscheidet, mit welcher Art von Blick sie gesehen werden will – und so inszeniert sie eine Situation, um dies zu verwirklichen. Schließlich kann diese Taktik ihren anderen visuellen Manipulationen und Täuschungen zugeordnet werden. Wanda verweigert Severin die Möglichkeit, sie für einen bestimmten Zeitraum zu sehen. Danach formt sie seinen Blick durch eine dramatische Enthüllung.

Im Vorherigen wurde die ‚andere Seite‘ des Machtverhältnisses in den Fokus gerückt. Es hat sich gezeigt, dass Wanda Manipulationen des Visuellen mit Absicht

Muñoz-Calene: Visuelle Aggression

einsetzt, um Kontrolle über Severin auszuüben. Wanda verfügt also über die Fähigkeit, die Blicke zu steuern, mit denen Männer sie betrachten. Im Folgenden wird ein letzter Aspekt von Wandas Fähigkeiten untersucht. Es wird sich herausstellen, dass sie auch in der Lage ist, Bilder selber zu entwerfen. Abschließend soll der Frage nach visueller Aggression nachgegangen werden.

3.4 Das Gemälde als der letzte Akt visueller Aggression

Gegen Ende der Binnenerzählung wird Severin befohlen, Wanda ins Badezimmer zu tragen. Zufällig wirft er einen Blick in den Spiegel; beide betrachten ihr Abbild und besprechen die Schönheit dessen. Um dieses Spiegelbild zu „verewigen“ (S. 151), beauftragt Wanda einen Maler. Darauf folgt eine Reihe von Szenen, die als die visuelle Klimax der Novelle verstanden werden können. In Bezug auf die Badszene weist Tzachi Zamir darauf hin, dass Wanda und Severin möglicherweise unterschiedliche Bilder sehen.²⁰ Im Folgenden wird die Begegnung mit dem Maler genauer untersucht. Dabei werden folgende Fragen im Mittelpunkt stehen: Kann Wanda, wie Zamir suggeriert, ihr eigenes Bild sehen, das sich von Severins unterscheidet? Falls ja, in welchem Verhältnis stehen Wandas Bilder zu den Bildern der Männer?

Der Maler richtet sein Atelier in Wandas Villa ein. Auch er verliebt sich nach kurzer Zeit in Wanda: „Wanda sitzt in der Loggia und zeichnet, der deutsche Maler aber steht ihr gegenüber, die Hände wie anbetend ineinander gelegt und sieht ihr zu, nein, er blickt in ihr Antlitz und ist ganz versunken in ihren Anblick, wie entrückt.“ (S. 145).

Die Szene scheint einen bloß vorübergehenden Moment darzustellen. Bei genauem Hinsehen lässt sich aber ein Netzwerk des Sehens und Gesehenwerdens erkennen: Wanda bringt etwas zur visuellen Darstellung; währenddessen schaut der Maler ihr zu und genießt ihren „Anblick“ (S. 145). Severin beklagt sich darüber, dass Wanda seinen Blick nicht erwidert. Gleichzeitig betrachtet er die Augen des Malers; er schaut dem Maler beim Zusehen zu. Die Figuren sind mit visuellen Akten befasst, die sie einander in Verbindung bringen oder sie voneinander trennen. Jedoch lässt sich ein grundlegender Unterschied in der Art der visuellen Beschäftigungen feststellen. Während Wanda im Schaffensprozess versunken ist, sind die Männer untätig. Das kreative Potenzial der Männer wird explizit angedeutet, aber im selben Atemzug wieder negiert. Dies lässt sich vor allem am Beispiel der „wie anbetend ineinander gelegt[en]“ (S. 145) Hände des Malers verdeutlichen. Seine Hände – seine künstlerischen Arbeitsmittel – dienen der Verehrung Wandas

²⁰ Vgl. Tzachi Zamir: The Theatricalization of Love. In: *New Literary History* 41/1 (2010), S. 129–150, hier S. 133.

Muñoz-Calene: Visuelle Aggression

und werden dadurch außer Kraft gesetzt; ihr schöpferisches Potenzial kann nicht realisiert werden. Ähnlich verhält es sich bei Severin, dessen Hand auch erwähnt wird. Zwar sitzt er „mit dem Spaten in der Hand“ (S. 145), führt aber die Gartenarbeit nur durch, um Wanda beobachten zu können, „um sie zu sehen“ (S. 145). Die wiederholten Erwähnungen von Händen unterstreichen nur umso mehr, dass die Männer untätig sind.

Der Gegensatz von Schöpfung und Untätigkeit spitzt sich im weiteren Verlauf der Begegnung mit dem Maler zu. Dies gipfelt in der Szene, in der er Wanda sein Gemälde zeigt. Ähnlich wie Severin stützt sich der Maler auf Frauenarchetypen: Er stellt Wanda als „eine Madonna mit rotem Haare und grünen Augen“ dar (S. 151). Als Wanda die Darstellung ihrer selbst als Madonna sieht, lacht sie und lehnt diese Interpretation ab: „Sind Sie toll, mich – ah! es ist nicht zu glauben, mich als Mutter Gottes! [...] warten Sie nur, ich will Ihnen ein anderes Bild von mir zeigen, ein Bild, das ich selbst gemalt habe, sie sollen es mir kopieren.“ (S. 152).

Auf diese Weise verweigert Wanda dem Maler seinen männlichen Blick. Indem sie aktiv eingreift und die Herstellung des Gemäldes unterbricht, schließt sie die Möglichkeit aus, dass der Madonna-Archetyp auf sie übertragen werden kann.

Ferner muss auch betont werden, dass diese Unterbrechung mit der Einschlebung ihres *eigenen* Bildes einhergeht. Wanda bezeichnet sich ausdrücklich als Urheberin des Bildes. Sie gibt das Bild als eines, das sie „selbst gemalt habe“ (S. 152) aus; der Maler soll es lediglich „kopieren“ (S. 152). Sie rahmt die Transaktion als eine Art Verleihung ein: Dass der Maler ihre Idee bloß ‚kopieren‘ darf, unterstreicht ihre Position als Besitzerin. Sein Gemälde kann, auch nach der Fertigstellung, nur eine Nachmachung ihres Originals bleiben.

Danach bringt Wanda dem Maler aber keine Zeichnung oder ein Gemälde. Stattdessen führt sie die zu malende Szene vor. Das Bild, das sie „gemalt“ (S. 152) hat, ist reine Vorstellung. Zwei Dinge müssen in Bezug darauf hervorgehoben werden. Erstens rückt dies das kreative, schöpferische Potenzial ihres *Geistes* in den Mittelpunkt. Auf dieses kreative Potenzial wurde schon hingedeutet, indem Wanda beim Zeichnen dargestellt wird. Hier aber wird auf noch direktere Weise gezeigt, dass Wanda über eine eigene, kreative Vorstellungskraft verfügt. Die Verbindung zwischen ihrem Geist und ihrem „Bild“ (S. 152) wird in den Vordergrund gestellt. Zweitens erweist sich Wandas Geist als kreativ und dynamisch: Wanda ist in der Lage, ihr vorgestelltes Bild in Bewegungen zu übersetzen. Die Kraft ihres Geistes wird umso klarer, als ihre Vorgehensweise mit der des Malers verglichen wird. Der Maler greift auf ein schon vorhandenes Musterbild zurück, das er selbst nicht entwickelt hat. Wanda hingegen entwirft etwas völlig Neues und ist in der Lage, dies auf theatralische Weise vorzuführen. Laut Claus-Michael Ort stellt Wandas Fähigkeit, sich als Venus zu verkleiden und Severin zu erschrecken, eine ähnliche

Muñoz-Calene: Visuelle Aggression

Art Übersetzung dar. Er weist darauf hin, dass sie das Tizian Venus-Bild mit Severins hinzugefügtem Kommentar in Verbindung bringt. Diese Kombination wird in Bilder übersetzt, in ein lebendiges Bild.²¹

Ihre schöpferische Kraft wird auf noch detailliertere Weise unterstrichen. Die Vorführung ihres Bildes fängt mit einer Gestaltung des Blickes *innerhalb* der zu malenden Szene an. Wanda befiehlt Severin, sie in bestimmter Weise anzuschauen: „Sieh mich an [...] mit deinem tiefen, fanatischen Blick – so – so ist es recht“ (S. 152). Das wiederholte „so – so“ (S. 152) suggeriert einen fortschreitenden Schöpfungsvorgang; es weist auf ein kritisches Auge hin, das seinen Stoff gestaltet. Wanda stellt sich einen bestimmten Blick vor und reguliert Severin, bis sein Blick dem ihres Bildes entspricht. Auf diese Weise erzwingt sie ihren kreativen Einfluss auf die visuelle Dynamik im Bild selbst.

Nachdem Wanda das Bild gezeigt hat, verlangt sie eine Meinung vom Maler. Er behauptet: „[S]o will ich Sie malen“ (S. 152). Die Reichweite ihres Einflusses auf die Situation ist enorm. Der Maler nimmt ihr Bild blind an und glaubt, selbst die Entscheidung getroffen zu haben. Wandas Kraft ragt über den Rahmen des Gemäldes hinaus. Sie formt den Blick innerhalb des Gemäldes sowie die Blicke derjenigen, die das Bild betrachten.

Die Begegnung mit dem Maler lässt sich als visuelle Machtergreifung auf vielen Ebenen verstehen. Der anfängliche Versuch, Wanda als Madonna darzustellen, wird unterbrochen und der männliche Blick außer Kraft gesetzt, bevor er verwirklicht werden kann. Wanda lehnt die ihr zugewiesene Rolle ab und ersetzt diese durch ihr eigenes Bild. Danach stellt sie ihre Fähigkeit, eigene Bilder zu schöpfen, zur Schau. Diese Inbesitznahme gipfelt darin, dass ihr künstlerisches Projekt das des Malers ersetzt. Der Maler leistet keinen Widerstand gegen dieses Vordringen – vielmehr nimmt er den neuen Plan mit einer blinden Bereitwilligkeit an. Auch wenn der Maler nachher versuchen würde, sich als Genie hinter dem Bild zu präsentieren, bliebe Wanda der wahre ‚Architekt‘ des Bildes. Ferner hat sich gezeigt, dass diese komplexe Inbesitznahme mit einer Einschränkung der Handlungsmacht beider Männer einhergeht. Den Männern wird die Möglichkeit verweigert, die Madonna-Rolle auf Wanda zu projizieren und sie somit ‚einzuzäunen‘. Sie erweisen sich als passiv, untätig und manipulierbar; ihre Blicke als formbarer Werkstoff, den Wanda gestaltet.

Das Gemälde stellt das verbindende Element zwischen der Rahmen- und Binnenerzählung dar. Besonders hervorzuheben ist aber, wie das Gemälde in Severins Besitz kommt. Gegen Ende der Binnenerzählung schickt Wanda ihm das Bild mit einem Brief, in dem sie erklärt, sie habe ihm das Gemälde „zur Erinnerung“ (S. 194)

²¹ Vgl. Claus-Michael Ort: Zeichen und Zeit. Probleme des literarischen Realismus. Tübingen 1998 (=Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 64), S. 73.

Muñoz-Calene: Visuelle Aggression

geschickt. Darauf reagiert Severin unerwartet selbstbewusst: „und die Kur war grausam, aber radikal, und die Hauptsache ist: ich bin gesund geworden“ (S. 196). Es ist fragwürdig, ob Severin tatsächlich „gesund geworden“ (S. 196) ist. Auch wenn Wanda in der Rahmenerzählung keine körperliche Präsenz besitzt, dominiert sie den Raum der Rahmenerzählung. Die zwei Männer diskutieren unaufhörlich über sie und als der namenlose Erzähler das Bild sieht, behauptet er: „So habe ich sie im Traume gesehen [...] dein Bild hat offenbar Anlaß zu meinem Traum gegeben“ (S. 24). Wie zuvor gezeigt, drückt sich Wandas visuelle Aggression dadurch aus, dass sie die männlichen Blicke formt, die sie oder ihre Bilder betrachten. Somit beeinflusst sie auch den namenlosen Erzähler, der einen weiteren Betrachter ihres Bildes darstellt.

Bei genauerer Betrachtung stellt sich heraus, dass Severin immer noch anfällig für Wandas visuelle Reize ist, auch wenn er glaubt, er sei „gesund geworden“ (S. 196). Nachdem der Rahmenerzähler seinen Traum zu Ende erzählt hat, schweigt Severin und versinkt in Gedanken. Der Rahmenerzähler erwartet dieses Verhalten aber von ihm: „Ich wußte, daß er sich nun lange Zeit nicht regen, ja kaum atmen würde [...]. Ich hatte mich an alle seine Sonderbarkeiten gewöhnt“ (S. 22). Während er schweigt, wird sein sonderbares Verhalten weiter beschrieben: „dabei bekam er aber zu Zeiten heftige Anfälle von Leidenschaftlichkeit, wo er Miene machte, mit dem Kopfe durch die Wand zu gehen“ (S. 22). Dem Erzähler zufolge leidet Severin unter Stimmungsschwankungen und verliert sich oft in Gedanken. Ist Severin tatsächlich „gesund geworden“ (S. 196), wenn die bloße Erwähnung von Wanda ihn dermaßen beschäftigen kann? Vielmehr scheint Severin verträumt und instabil geblieben zu sein. Indem Wanda ihm das Gemälde schickt, wird er auch gezwungen, sie immer wieder zu betrachten. Er nimmt das Bild also genauso bereitwillig an, wie der Maler es getan hat. Er behält es und hängt es in seinem Zimmer auf.

IV. Schluss

Zu Anfang der vorliegenden Arbeit wurde die Frage gestellt, ob in *Venus im Pelz* eine Art von visueller Aggression festgestellt werden kann. Um dieser Frage nachgehen zu können, wurde die von Resch und Parzer vorgeschlagene Definition von Aggression herangezogen. Somit konnten konkrete Schwerpunkte für die Arbeit gelegt werden: Überschreitet Wanda die ihr auferlegten Grenzen? Es ist ein grundlegender Bestandteil der hier vorgeschlagenen Definition von visueller Aggression, dass der sich aggressiv verhaltende Mensch Grenzen überschreitet, um eigene Interessen zu verfolgen. Die Frage heißt also: Überschreitet Wanda die ihr auferlegten Grenzen *mit Absicht*, um ihre Macht zu erweitern?

Muñoz-Calene: Visuelle Aggression

Es hat sich gezeigt, dass Wanda das Visuelle systematisch manipuliert; auf diese Weise gewinnt sie an Macht. Ferner hat sich diese Machterweiterung als ein Prozess erwiesen, der die Entkräftung der männlichen Figuren zur Folge hat. Indem Wanda beispielsweise das Bild des Malers ablehnt, verweigert sie ihm die Möglichkeit, seine Musterbilder auf sie zu projizieren. Die Szene setzt den passiven Männern die aktive, schöpferische Frau entgegen. Wanda gewinnt an Macht, gleichzeitig werden die Männer inaktiv, untätig. Ferner hat sich deutlich gezeigt, wie Severin regelmäßig durch Wandas visuelle Manipulationen desorientiert wird.

Darüber hinaus hat sich herausgestellt, dass Wanda ihre eigenen Ziele schon seit Beginn der Binnenerzählung verfolgt. Dies kommt schon zum Vorschein, als die beiden Hauptfiguren sich kennenlernen: Wanda drückt ihren Wunsch aus, „einen ordentlichen Phantasten kennenzulernen – der Abwechslung wegen“ (S. 38). Demnach impliziert ihre Entscheidung, sich als Venus zu verkleiden und Severin bei seinem Spaziergang zu erschrecken, Folgendes: Erstens, dass Wanda sich zum Ziel gesetzt hat, die bestimmte Art von Mann zu finden, die sie mit dem Wort „Phantasten“ (S. 38) bezeichnet. Zweitens, stellt sie, als sie Severins Notizen auf dem Tizian-Bild entdeckt, fest, dass Severin zu dieser Kategorie gehört. Und drittens manipuliert sie seine Fantasie mithilfe visueller Täuschungen, um ihr eigenes Ziel zu erreichen.

Wie in der Einleitung erwähnt, wird in der Forschung nicht selten die These vertreten, dass Wanda nur Severins Fantasien erfüllt. Diese Auffassung übersieht jedoch, dass sie dabei nur ihren *eigenen* Interessen nachgeht. Der Text deutet vielmehr darauf hin, dass sie sich dazu entschieden hat, einen „Phantasten“ (S. 38) zu finden und sich Severin gezielt annähert.

Es ist schließlich nicht überraschend, dass die Beziehung zwischen Wanda und Severin auseinandergeht. Wanda wird schon zu Beginn der Erzählung als eine Frau dargestellt, die ohne feste Beziehungen lebt. Sie hat ihre Motivation klar genannt, als sie zum ersten Mal ins Gespräch mit Severin kommt: Sie will „Abwechslung“ (S. 38). Auf systematische Weise verfolgt sie dieses Ziel. Sie legt ihre Rolle als anzuschauendes Objekt ab und überschreitet die Grenzen, die ihr auferlegt wurden.