

„In dem kleinen Karpatenbade“: Venus im Pelz als (trans)kulturelle Ikone Ostmitteleuropas

OLGA KULISHKINA – LARISSA POLUBOJARINOVA

„Der Gedanke, dass diese außerordentliche Schönheit“, fuhr ich, sie mit Begeisterung betrachtend, fort, „diese herrliche Bildung des Gesichtes, dieses seltsame Auge mit seinem grünen Feuer, dieses dämonische Haar, diese Pracht des Leibes für die Welt verloren gehen sollen, ist entsetzlich, und fasst mich mit allen Schauern des Todes, der Vernichtung an; dich aber soll die Hand des Künstlers ihr entreißen, du darfst nicht wie wir anderen ganz und für immer untergehen, ohne eine Spur deines Daseins zurückzulassen, dein Bild muss leben, wenn du selbst schon längst zu Staub zerfallen bist, deine Schönheit muss über den Tod triumphieren!“ (Sacher-Masoch 1980, 107)

Angesichts des Spiegelbildes seiner Geliebten, der jungen Lemberger Witwe Wanda von Dunajew, artikuliert der „galizische Edelmann und Gutsbesitzer“ (13) Severin Kusiemski einen Wunsch, der gleich doppelt in Erfüllung geht: ihre Gestalt als ein Kunstgebilde zu konservieren. Während Wanda auf der Handlungsebene der Novelle *Venus im Pelz* von einem jungen deutschen Maler auf einem – ebenfalls „Venus im Pelz“ betitelten – Gemälde verewigt wird, findet die grausame pelzbekleidete und peitscheführende Schönheit „ein zweites Leben“ außerhalb des 1870 erschienenen Textes von Leopold von Sacher-Masoch (1836–1895) in der kulturellen „Zirkulation des *Ur-Domina*-Images“ („circulation of the image of the *Ur-dominatrix*“), das, „mit Attributen der Hauptakteurin der masochistischen Phantasie ausgestattet“, heute allbekannt und vertraut erscheint, „selbst für diejenigen, die den Originaltext von Sacher-Masoch gar nicht kennen“ (Mennel 2007, 1).

Die im Aufsatztitel formulierte generelle Aufgabe, die „Venus im Pelz“ als transkulturelle Ikone Ostmitteleuropas zu untersuchen, legt drei konkretere Fragestellungen nahe: Erstens soll im Rahmen einer kleinen historischen Übersichtsskizze dem „Ikonen“-Status der „Pelz-Domina“ und der Art und Weise ihres intermedialen Zirkulierens nachgegangen werden. Zweitens soll ihre Verwurzelung im ostmitteleuropäischen kulturellen Kontinuum und, genauer, ihre galizische Prägung unter die Lupe genommen werden. Drittens stellt sich die Frage nach den kulturellen Mechanismen ihrer Internationalisierung bzw. „Transkulturalisierung“, die zum Schluss behandelt werden soll. Dieser letzte Punkt erweist sich dabei als der komplexeste. Denn die ikonische (visuelle) Relevanz des „Pelz-Domina“-Images (erster Punkt) wird primär durch die dem masochistischen Phantasma inhärente, in *Venus im Pelz* gar erzähltechnisch umgesetzte „Kunst der stillstehenden Bewegung (suspense)“ (Deleuze 1980, 188) prädisponiert. So kommt es in der Novelle Sacher-Masochs immer wieder

zu Situationen, in denen „der weibliche Henker starre Posen annimmt, welche sie einer Statue, einem Porträt, einer Photographie gleichen lassen. Weil sie die Geste der niederfallenden Peitsche, des sich öffnenden Pelzes in der Schwebelage hält. Weil sie sich in einem Spiegel reflektiert, der ihre Pose fixiert“ (188). Allerdings sind die leichte visuelle Umsetzbarkeit der Masoch'schen Domina-Beschreibungen und ihre „vorprogrammierte“ Überführbarkeit in Phantasiegebilde nicht ausreichend, um sie auf Jahrzehnte als transkulturell wirksame Ikone zirkulieren zu lassen. Auch die Fetische Pelz und Peitsche, Zeichen der „ost(mittel)europäischen“ Provenienz der Domina sowie notorische Otherness-Marker (zweiter Punkt), erklären ihre Popularität nur unzureichend. Um dem Image zu internationaler semiotischer Relevanz und hoher medienästhetischer Potenz – dem eigentlichen Ikone-Status – zu verhelfen, bedurfte es des Anschlusses an ein kulturell relevantes Netzwerk, das über die Provinzialität Galiziens – der „halbasiatischen“ Geburtsstätte des Pelz-Domina-Images – hinausging. Dieser Anschluss – der nötige Internationalisierungsschub – geschieht, so unsere These, dank der Versetzung der Handlung in einen Badeort (dritter Punkt).

I.

Die bevorzugten Attribute alias Fetische der masochistischen Inszenierung, wie der kostbare Pelz und der rote (schwarze, weiße) Atlas, die Stiefel mit spitzen Absätzen, das „phallische“ Symbol der Peitsche (Reitgerte, Zigarette), gepaart mit den „natürlichen“ ausdrucksvollen körperlichen Markern von Masochs Protagonistin, wie grüne Augen, rotes Haar, „marmorweiße“ Haut, bildeten die *conditio sine qua non*, um den eher diffusen, von den Romantikern als *la belle dame sans merci* apostrophierten Typus der „herrsüchtigen und grausamen Frau“ (Praz 1994, 167) zu einem ikonischen Zeichen zu amalgamieren, das vor allem um die Jahrhundertwende als ein auf die Unterwerfung des männlichen Gegenparts abhebendes erotisches Monster, als *femme fatale* (Dijkstra 1988, Hilmes 1990), großen Anklang fand und sich u. a. in Oscar Wildes *Salomé*, Émile Zolas *Nana* und Frank Wedekinds *Lulu* verkörperte.

Das Bild setzt sein Eigenleben fort, zumeist ohne direkten Rekurs auf seinen (1890 durch den Psychopathologen Richard von Krafft-Ebing als „pervers“ denunzierten) Autor, erst recht seit dem aktiven Einsetzen medialer Reproduktions- und Multiplikationsverfahren vom femininen Vamp-Image in den Printmedien und in der Filmindustrie. Als ein solches – ein „aus einer illustrierten Zeitschrift ausgeschnitten[es] und in einem hübschen, vergoldeten Rahmen untergebracht[es]“ (Kafka 1988, 112) „Bild der in lauter Pelzwerk gekleideten Dame“ (145) – findet es sogar Platz an der Wand in Gregor Samsas Zimmer: die halb schützende, halb „begattende“ (Neumann 2008, 72) Geste des „verwandelten“ Käfer-Protagonisten dem Pelzdamenportrait gegenüber ist unverkennbar.

Durch ein neu entfachtetes Interesse für das Domina-Bild als zentrales Element der (sado)masochistischen Performance ist das letzte Drittel des 20. Jahrhunderts gekennzeichnet. Während man sich in der Intellektuellenszene und im Kontext der zweiten Feminismuswelle die in Gilles Deleuze' bekannter Masochismusstudie akzentuierte „magnifizierende“ (1980, 220) Geste Masochs der Mutter-imago gegenüber zu eigen macht,¹ verbreitet sich in der Massenkultur ein sadistisch kodierter und unter-

schiedlich präformierter „domina-look“, dessen Karriere bis zur Jahrtausendwende Barbara Mennel wie folgt darstellt:

By the end of the twentieth century, pierced and tattooed bodies had become a familiar sight, as familiar as leather-clad domina-look-alikes on high-fashion-runways. From avant-garde performance art in the 1970s and subcultural sexual practices in the 1980s, signifiers of masochism and sadism moved into mainstream culture by the 1990s, featuring in music videos and as favorite plot devices in neo-noir films and television police shows (2007, 1).

Als besonders wichtige Knotenpunkte der Karriere des „Venus im Pelz“-Images in der Rock- und Pop-Kultur und in den Massenmedien² machen zwei (von insgesamt sieben) Filmversionen auf sich aufmerksam: Monika Treuts *Verführung: Die Grausame Frau* (1985) sowie *Venus im Pelz (La Vénus à la fourrure)*, 2013 von Roman Polański (als Adaption des gleichnamigen Stücks von David Ives). Der Umstand, dass der *Venus im Pelz*-Plot in beiden Versionen in die Gegenwart versetzt und im Kontext seiner Medialisierung ausgespielt wird (der Film Treuts inszeniert die Fabrikation einer masochistischen Videoproduktion, der Film Polańskis die Aufführung eines Theaterstücks nach der Vorlage Masochs), bedingt spannende Verschiebungen bzw. „modernisierte“ Akzentsetzungen gerade in Bezug auf die Domina-Figur, die jeweils anders konturiert wird. Während die als eine Pionierleistung der „German Queer Cinema“ firmierende, filmtechnisch innovative³ Produktion Treuts in expliziter Polemik mit Sacher-Masoch den Fokus auf produktives feministisches „rewriting“ bzw. „reworking“ (Mennel 2007, 80) der als „sexistisch“ desavouierten masochistischen Konstellation verschiebt (so wird in *Verführung* die Domina selbst zur Regisseurin und dementsprechend Lustgewinnerin), hebt der eher traditionell vorgehende, auf die brillante Leistung der Schauspielerinnen und Schauspieler setzende Film Polańskis auf die genaue (im Filmplot, der eine Theaterprobe des auf *Venus im Pelz* beruhenden Stücks darstellt, unmittelbar inszenierte) Textlektüre ab, wobei die Masoch'sche Grundlage als „Weltliteratur“ glorifiziert wird und die Wanda-Figur, gespielt von Emmanuelle Seigner, auf „traditioneller“ Domina-Basis als „überraschend, erstaunlich, explosiv, schwindelerregend, unberechenbar und sexy wie die Hölle“ (Spira 2013, o. S.) erscheint.

Hinzu kommen die Werbungs-, Photosession- und Szenenimage-Experimente⁴ der „Rolling Stones“ und konkret Mick Jagers (z. T. durch Kontakt mit Sacher-Masochs Urgroßnichte Marianne Faithfull inspiriert) sowie Guido Crepax' (in vieler Hinsicht vom Photographen und *bondage*-Künstler John Willie beeinflusste) Graphic Novel-Serie *Valentina* (1968–2003), deren auf Fetisch-Objekte fokussierte Zeichenstilistik und BDSM-Motivik vom Autor später auch im eigentlichen *Venus im Pelz*-Comic (*Venere in pelliccia*, 1984) angewendet wurden.

Die aktive globalisierte Zirkulation und hohe mediale Umsetzungspotenz des noch vor dem massiven Einsetzen der „technischen Reproduzierbarkeit“ der Kunst lancierten Bildes waren in medienästhetischer Hinsicht im Text Masochs bereits vorprogrammiert. Anhand der multiplen medialen Verkörperungen der pelzbekleideten nackten Schönheit, die die Novelle an den Tag legt, kann man realiter einen Paradigmenwechsel verfolgen, der sich in *Venus im Pelz* auf medial-bildlicher Ebene

vollzieht. So gibt sich das Bild, und zwar das zentrale – die Venus (im Pelz) – zuerst als verkörperte, konkrete materielle Einheit (das vom Protagonisten real wahrgenommene Bild von Tizian *Venus mit dem Spiegel* aus der Dresdener Gemäldegalerie bzw. die Venus-Statue von Medici aus den Uffizien), d. h. als Objekt, das eine Begegnung zwischen Werk und Betrachter ermöglicht, die sich im geteilten realen Raum ereignet. Das neuere Paradigma hingegen implementiert ein medialisiertes (u. a. via Photographie und photographisch geprägte Malerei – siehe dazu Polubojarinova 2007) Verständnis von Bildern als Einheiten, die zwischen den Medien wandern. Diese Verselbständigung des Bildes (Statue – Zeichnung – Gemälde – Photographie) bedeutet einen anderen, „modernerer“ Weg ihrer Fortpflanzung; sie werden von der Autopoiesis im Medium der Ähnlichkeit regiert. Hiermit gibt sich die „Venus im Pelz“-Ikone als eine resistente, von materiellen Trägern bzw. Körpern unabhängige Einheit, die geographische Schranken wie Epochengrenzen überschreiten kann (und die sie, wenn man die Karriere des „Venus im Pelz“-Images in der bildenden Kunst, in Photographie, Performanceart und Film verfolgt, auch real überschritten hat).

II.

Als populäres *globalized icon* von heute verdankt das „Venus im Pelz“-Bild seine Herkunft der rückständigsten aller Provinzen der Habsburger Monarchie: Galizien. Zur Entstehungszeit der Novelle Sacher-Masochs zu gleichen Teilen von Polen (zumeist römisch-katholischen Glaubens) und Ukrainern bzw. Ruthenen (zumeist griechisch-katholischen Glaubens) sowie zu einem Zehntel von Juden bevölkert (Wolff 2010, 6), wurde das „Kronland Galizien und Lodomerien“ von keiner Nationalkultur bzw. Konfession dominiert,⁵ was eine multi- und womöglich transkulturell aufgeladene Spannung auf mehr als einer Ebene bedingte:

Zu der Attraktivität des Raumes für die diskursive Verhandlung von Orientierungen trägt neben der ethnischen, religiösen, linguistischen, sozialen und politischen Vielfalt die geographische Lage bei, die deshalb Aufmerksamkeit auf sich zog, weil die Region nach der Zuordnung zu Habsburg-Österreich zum multikulturellen östlichen Randgebiet eines ohnehin multinationalen Imperiums wurde, das seinen kulturellen und politischen Schwerpunkt im deutschsprachigen Mitteleuropa hatte. Von diesem Schwerpunkt ging eine Gravitation aus, die mit (aus dieser Perspektive) zentrifugalen Kräften konfligierte (Giersch – Krobb – Schößler 2012, 10).

Die benannte „Gravitation“ versteht Sacher-Masoch, ein gebürtiger Lemberger, der sich zeitlebens als „Slawe“ bzw. Ruthene identifizierte, meisterhaft ins Spiel zu setzen, was in der neueren Forschung, zumeist unter den Auspizien der Orientalismusdebatte (Wolff 2010, Dwyer 2013) bzw. des Postkolonialismusparadigmas (Bach 2007, Wolff 2010, Patrut 2012, Metz 2015) mehrfach akzentuiert wurde. Dabei fällt die in Galizien und im (post)habsburgischen Florenz spielende, scheinbar private masochistische Handlung vordergründig als Repräsentation der inhärenten (para)kolonialen Spannung aus:

Through his [d. h. Sacher-Masochs] use of temporal and geographical borderlands, he is able to bring to light conflicts that were repressed or displaced onto erotic locations. He offers, not a way to remove all colonial, sexual, and psychological anxieties from the

Habsburg sense of self, but a way to project them onto the periphery of empire so that they become imaginable (Bach 2007, 216–217).

Allerdings repräsentieren die symbolischen Zeichen dieses sexualisierten Machtverhältnisses wie Pelzmäntel, Pelzjacken („Kazabaikas“), Mützen, Stiefel und Peitschen⁶ in ihrer kulturell kodierten Materialität und mitunter in ihrer linguistischen Präformiertheit⁷ nicht so sehr Galizien als solches, als vielmehr den „slawischen Osten“, mit einem deutlichen Driften in die Richtung des „despotischen“ Russischen Reiches. Z. B. sucht Wanda, als sie sich auf die masochistische Flagellationsperformance vorbereitet, im Bazar nach Peitschen „in der Art, wie man sie in Russland hatte für widerspenstige Sklaven“ (Sacher-Masoch 1980, 49). Wichtig ist in dieser Hinsicht auch die mehrfach hervorgehobene, ikonisch untermauerte Analogie Wandas mit Katharina der Großen (85, 112–113). Im Allgemeinen lässt sich sagen, dass die als „Russin“ firmierende Wanda (82)⁸ einen in der westeuropäischen Literatur seit 1812 verbreiteten klischeehaften Typus der (mitunter unberechenbaren) „slawischen“ Aristokratin (ob Polin oder Russin) verkörpert, deren Pelz-Attribute das kumulative Zeichen ihrer Affinität zu „Kälte“ und „Schnee“ (ob „Sarmatiens“ oder Russlands bzw. Sibiriens) sind.

Freilich bleibt das semiotische Spiel nicht beim „slawischen Osten“ stehen, sondern greift in seiner Repräsentationsamplitude der Sklaverei- und Herrschaftsverhältnisse geographisch immer weiter, zum osmanischen Reich (die Interieurs, in denen das Phantasma des Masochismus realisiert wird⁹), nach Afrika (drei „schlanke Negerinnen“ /84/, die neben Severin bei Wanda Dienerinnenfunktion erfüllen), Indien (75), bis hin zur Grund- und Endopposition „Kultur versus Natur“, die den Tod als ein veritables Ende des masochistischen Szenarios andeutet (vgl. Wanda als Eisbärin in Severins Traum und seine „animalische“ Intuition bei einer erotischen Begegnung mit ihr im Endstadium des Verhältnisses /80/). Auch Severin wird, je grausamer sich die Qualen gestalten, denen er unterzogen wird, weitgehend „naturalisiert“ und „verdinglicht“.¹⁰

Die multiplen Verschiebungen in den nationalstaatlichen, geographischen, gender- und rassespezifischen Kodierungen der Novelle Masochs wurden bereits von Joseph Metz, wenn auch aus einem anderen Blickwinkel als dem unsrigen, registriert. Das ließ den Forscher am Ende seiner aufschlussreichen *Venus im Pelz*-Interpretation konstatieren:

We thus find our selves at the decentered center of a collapsed compass whose needle points simultaneously north and south, east and west, overlaying codes of geography, sex, time, and “race”. This queer logic of conflation is itself doubled by the text’s inventory of repetitive allusions and motifs, where everything turns out to be a citation, transformation, or revision of everything else (2015, 68).

Die in *Venus im Pelz* eingesetzte Logik des „kollabierenden Kompasses“, so Metz, korrespondiert mit der narrativen *rewriting*-Politik Sacher-Masochs, dessen Erzählsubjekt sich nicht ungleich einem *mimic man* der postkolonialen Konstellation benimmt, die Grunddispositionen des deutschen Bildungsromans nachahmend, sie zugleich parodierend und verschiebend, und das mit seinem Agieren die (wohl halb bewusst eingesetzte) Vorstellung von einer „jüdischen Erzählmaske“ suggerieren

soll: „we find a Slavic voice assuming a German voice that mimics (German’s own stereotypes of) a ‘Jewish’ voice“ (77).

Der von Metz getätigte Anschluss des *Venus*-Textes an die Weltliteratur (wenn auch auf einer *rewriting*-Basis), der über die „genuin galizische“ (bzw. nur habsburgische) Provinzialität¹¹ hinausgeht und im Einklang steht mit der im o. g. Film Polańskis expliziten Zuordnung zur „Weltliteratur“, scheint auch in der Hinsicht wichtig zu sein, dass er den uns interessierenden Typus der Pelzdomina als eine semiotische Bildung interpretieren lässt, die bereits zu ihrer Entstehungszeit nicht nur in einem galizisch-habsburgisch konnotierten Areal verwurzelt, sondern über dieses hinaus kulturell virulent war. Diesen Typus sehen wir im europäischen Kurort- (bzw. Badeort-)roman antizipiert und fortgeschrieben, als dessen Kontrafaktur *Venus im Pelz* gelesen werden kann.

III.

Indem er den Anfang der *love story* von Wanda und Severin in einem „kleine[n] Karpatenbad“ (27) (vermutlich Truskavets in der heutigen Ukraine) ansiedelt, schließt Sacher-Masoch an die Linie der europäischen Kurortnarrative an. Diese führt von Walter Scotts *St Ronan’s Well* (1823) über Michail Lermontovs *Ein Held unserer Zeit* (*Geroj našego vremeni*, 1840) bis zu Fëdor Dostoevskijs *Der Spieler* (*Igrok*, 1866) und Ivan Turgenevs *Rauch* (*Dym*, 1867). Nach dem Erscheinen von *Venus im Pelz* (und manchmal nicht ohne subkutanen Bezug auf diese) findet sie ihren Niederschlag in Werken wie Turgenevs *Frühlingsfluten* (*Vešnie vody*, 1872), Fontanes *Effi Briest* (1895; die Bad-Ems-Episode), Čechovs *Die Dame mit dem Hündchen* (*Dama s sobačkoj*, 1898), Thomas Manns *Buddenbrooks* (1900; die Travemünde-Episode), W. G. Sebalds *Austerlitz* (2001; in der „Marienbad“-Episode) u. a. m.

Bereits zu seiner Entstehungszeit im 18. Jahrhundert präformiert das Badeortnetzwerk die europäische Geographie auf eine willkürliche Art und Weise, indem es die Knotenpunkte mondäner aristokratischer Kultur nicht in die Nähe der Metropolen bzw. Schlösser mit Parks, sondern an die Heilquellen (bzw., seit dem 19. Jahrhundert, an die Küsten) versetzt,¹² zu denen „Angehörige der Oberschicht ‚Badereisen‘ unternahmen“ (Osterhammel 2011, 388). Ihre „um Trinkquellen, Thermalbäder und Parks zentrierte“ (399) Architektur, die sich bewusst an der römischen Antike orientierte, widerlegt in gewissem Sinne die am Anfang der Novelle artikulierte Kritik der Masoch’schen Venus an der trockenen Nüchternheit der „Moderne“: „für euch wurden unsere Villen, unsere Bäder, unsere Tempel nicht gebaut“ (11). Der Kurort wird so zu einer Dependance der Antike und einem Hort der Moderne zugleich.

Solche Kurorte, an denen sich zugleich die feine Gesellschaft öffentlich inszenierte, gewannen im Laufe des Jahrhunderts an Bedeutung: Karlsbad in Böhmen, Spa in Belgien, Wiesbaden, Baden-Baden. Sie waren auch westliche Außenposten osteuropäischer Aristokratien und zunehmend, nach Graden der Exklusivität und Erschwinglichkeit gestaffelt, Ziele bürgerlicher Bankiers- und Geheimratsfamilien, dabei des Glücksspiels wegen leicht anrühlich (Osterhammel 2011, 388; siehe auch Gray 2006, 11–15).

Als „westliche Außenposten osteuropäischer Aristokratien“ wurden Badeorte vom

russischen Adel besonders aktiv frequentiert. Dies hatte eine ansehnliche Reihe russischer Kurortromane zur Folge, von denen einige (wie Lermontovs *Ein Held unserer Zeit* und Turgenevs *Rauch*) Sacher-Masoch gut bekannt waren (siehe Polubojarinova 2006, 102–110, 401–425). „Besonderheiten dieser Gattungsart“ sind Mark Al'tšuller zufolge, der unseres Wissens als erster auf das literarische „Kurortparadigma“ (bzw. auf den „Kurortroman“, russ. „kurortnyj roman“, als „einen speziellen Romantypus“) aufmerksam wurde,¹³ „Begrenztheit des Handlungsraums, Müßiggang der handelnden Personen, ihr Herausgenommensein aus dem Alltag und Freiheit von Alltagsorgen“ (1992, 147–148).

Die These Al'tšullers aufgreifend, verschieben wir in der weiteren Betrachtung des Kurortraums und seiner Bedeutung in *Venus im Pelz* den Akzent im Sinne der *space studies* von der Gattungsproblematik auf die Eigenart des Kurorts als „relationalem Raum“ (Kajetzke – Schroer 2012, 199), dessen spezifische Kontingenz erst entsteht durch die Interaktion der vorgegebenen Räumlichkeit einerseits und der „Vorstellungen und Handlungen der Akteure“ (200) andererseits. Bezeichnenderweise wurden für ein solches Verständnis des Kurortraums bereits 1823 im Vorwort des Autors zum ersten europäischen Kurortroman, *St Ronan's Well*, wichtige Weichen gestellt:

The scene chosen for the author's little drama of modern life was a mineral spring, [...] which are supplied with the usual materials for redeeming health, or driving away care. The invalid often finds relief from his complaints, less from the healing virtues of the Spa itself, than because *his system of ordinary life undergoes an entire change* [...]. *Thither, too, comes the saunterer, anxious to get rid of that wearisome attendant himself, and thither come both males and females, who, upon a different principle, desire to make themselves double.*

The society of such places is regulated, by their very nature, upon a scheme *much more indulgent* than that which rules the world of fashion, and the narrow circles of rank in the metropolis. [...]

In such scenes, too, are frequently *mingled characters, not merely ridiculous, but dangerous and hateful. The unprincipled gamester, the heartless fortune-hunter* [...] [t]he impostor, the gambler [...] are to be found at such retreats, [...] a sprinkling of persons called by the newspapers *eccentric characters* [...] *we find men of every country* playing the eccentric at these independent resorts of the gay and the wealthy, where *every one enjoys the license of doing what is good in his own eyes.*

It scarce needed these obvious remarks to justify a novelist's choice of a watering-place as the scene of a fictitious narrative. Unquestionably, it affords *every variety of character, mixed together in a manner which cannot, without a breach of probability, be supposed to exist elsewhere* (Scott 1894; Hervorhebung O. K. – L. P.)

Hier wird der Kurort deutlich als ein Raum konnotiert, der aufgrund des „radikalen Wechsels [der] alltäglichen Lebensweise“, des „legitimierten“ Müßiggangs, der „Nachsichtigkeit“ der moralischen Regeln, der notorischen Mischung von nationalen und standesspezifischen Benimmcodes die reale Möglichkeit eines a- bzw. antinormativen Benehmens (aus der Sicht des Alltagsbewusstseins) bietet. So gesehen lässt sich der Kurort in Anlehnung an die Heterotopie-Intuition Foucaults neben psychiatrischen Kliniken, Gefängnissen und Altersheimen zu den „Platzierungen“

zählen, die „die sonderbare Eigenschaft haben, sich auf alle anderen Platzierungen zu beziehen, aber so, dass sie die von diesen bezeichneten oder reflektierten Verhältnisse suspendieren, neutralisieren oder umkehren“ (1992, 40). Einen ähnlichen heterotopen Übergangstatus zwischen Krise und Devianz zeitigend, korrespondiert der Kurort offensichtlich mit Foucault'schen „anderen Räumen“ auch in der Heterogenität seiner Beschaffenheit, der als ein Effekt des fast willkürlichen „Zusammenkommens“ von „gemischtem“ (Scott-)Publikum anzusehen ist („Die Heterotopie vermag an einen einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind“ /Foucault 1992, 42/). Hinzu kommt das „Herausgenommenensein“ aus dem normalen Lebensverlauf (die Heterotopie „erreicht ihr volles Funktionieren, wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen“ /44/) sowie die Markierung der ihn einschließenden Grenzen (die Heterotopie setzt nach Foucault „immer ein System von Öffnungen und Schließungen voraus“ /44/, was sie gleichzeitig isoliert und durchlässig macht). Schließlich schafft der Kurortraum als ein Ort, an dem „jeder sich erlaubt so zu handeln, wie es ihm beliebt“ (Scott), die Illusion eines „anderen Lebens“, die das „eigentliche“ Leben mitunter diskreditiert (nach Foucault hat eine Heterotopie „einen Illusionsraum zu schaffen, der den gesamten Realraum, alle Platzierungen, in die das menschliche Leben gesperrt ist, als noch illusorischer denunziert“ /45/).¹⁴

Eine Kodifizierung der „körperlichen“ Befreiung von traditionellen (sozial normierten) Lebensformen und ihre Ersetzung durch eine konventionell freie Bewegung des Körpers im begrenzten Raum (Spaziergang als Grunddisposition des Kurortalltags) und, als Resultat, eine abweichende Aktivität des Subjekts, die in der Regel Folgen für sein weiteres Leben hat – so könnte man, verallgemeinert, das „Kurortparadigma“ und den Verlauf eines „typischen“ Kurortplots charakterisieren.

Mesalliance (*St Ronan's Well*, *Ein Held unserer Zeit*, *Die Buddenbrooks*), Ehebruch (*Rauch*, *Frühlingsfluten*, *Die Dame mit dem Hündchen*), Hasardspiel (Karten, Roulette) (*Rauch*, *Der Spieler*), Alkoholgenuss (*Ein Held unserer Zeit*, *Ein Abend in den Kaukasischen Bädern* von Aleksander Bestužev-Marlinskij /*Večer na kavkazskich vodach*, 1824/) werden in den Kurortnarrativen zu einer konkreten konventionellen Äußerungsform der Devianz des Kurortdaseins. Auch das Masochismus-Phantasma kann in diesem Kontext als eine dem Kurortdasein inhärente Abweichung interpretiert werden, allerdings liefert die Novelle Sacher-Masochs eine gesteigerte Form der Devianz, vor allem, weil sie durch ihr zentrales Domina-Bild die althergebrachten Abweichungsformen des Kurortdaseins ihrer mangelnden Radikalität überführt und in ihrer Konventionalität entlarvt.

Die am Anfang der Binnenhandlung angedeutete Kulisse des „kleinen Karpatenbads“ zeitigt allerdings zunächst typische Merkmale eines Kurortraumes, mit Parks und Promenaden als Treffpunkte einer multikulturellen mondänen Gesellschaft, inmitten einer „üppigen“ Naturverbrämung aus Bergen, Wäldern und Seen. Als Kompensation der paradigmatischen „Langeweile“ des Kurortlebens¹⁵ kommen Ehebruchs- bzw. andere Abweichungsmöglichkeiten des per se „leicht anrühigen“ (Osterhammel) Ortes mit dazu. Besonders offensichtlich wird das, als eine Freundin Wandas aus Lemberg zu Besuch kommt: „Ein Kreis von Herren umgibt die beiden

jungen Frauen“ (Sacher-Masoch 1980, 56). Die Freundin versteht es bald, von den Möglichkeiten des Kurortlebens Gebrauch zu machen: „sie hat in Lemberg ihren Mann und ihren Liebhaber und hier hat sie einen neuen Anbeter gefunden“ (57). Eine ähnliche Option wird – eben als die dem Kurortraum inhärente Potenz – auch in Bezug auf Wanda im Kontext der Begegnung mit einem russischen Fürsten suggeriert.

Plötzlich sah er Wanda, heftete seinen kalten durchdringenden Blick auf sie, ja wendete den Kopf nach ihr, und als sie vorüber war, blieb er stehen und sah ihr nach. Und sie – sie verschlang ihn nur mit ihren funkelnden grünen Augen – und bot alles auf, ihm wieder zu begegnen. Die raffinierte Koketterie, mit der sie ging, sich bewegte, ihn ansah, schnürte mir das Herz zusammen (65).

Die Befürchtungen Severins entpuppen sich jedoch als nicht berechtigt: Bei der nächsten Begegnung auf der Promenade missachtet Wanda plötzlich den ihr scheinbar imponierenden Fürsten: „Wir begegneten bei einer Spazierfahrt dem russischen Fürsten im Wagen. Er war offenbar unangenehm überrascht, mich an Wandas Seite zu sehen und schien sie mit seinen elektrischen, grauen Augen durchbohren zu wollen“ (70). Zwischen diesen zwei Begegnungen liegt die Entscheidung Wandas, auf den ihr von Severin angebotenen masochistischen Vertrag doch als Domina einzugehen – wohlgemerkt zu einem Zeitpunkt, als dem Protagonisten selbst bereits Zweifel an seiner Notwendigkeit aufkamen:

„Es lag wohl in mir“, sprach sie ruhig, gleichsam nachsinnend, „vielleicht wäre es nie an das Licht getreten, aber du hast es geweckt, entwickelt, und jetzt, wo es zu einem mächtigen Trieb geworden ist, wo es mich ganz erfüllt, wo ich einen Genuß darin finde, wo ich nicht mehr anders kann und will, jetzt willst du zurück – du – bist du ein Mann?“ (67)

Beides – sowohl die „typische“ Badeort-Situation eines „leichten“ Liebesabenteurers (konventionelle Abweichung) als auch die exklusive Devianz eines masochistischen Vertrags – sind auf den Willen und die Entscheidung der Frau fokussiert und von ihr abhängig. Wanda ist es, die sich *gegen* das Abenteuer mit dem Fürsten und *für* das masochistische Szenario mit Severin – beinahe *gegen* seinen eigenen Willen entscheidet.

Diese Situation entspricht deutlich der dominanten Rolle der Frau im Kurortraum, die auch sonst in den Kurortnarrativen stets betont wurde und so den heterotopen „Illusionsstatus“ des Kurorts als „anderen“ Ort (im Vergleich zur männlichen Dominanz an „normalen“ Orten) zusätzlich markiert. Auf die hypertrophe Aktivität der Lady Penelope Penfeather in *St Ronan's Well* wurde bereits von Ghoshal Wallace (1989, 235–236) hingewiesen. Auch die russischen Kurortnarrative stehen unter dem Zeichen weiblicher Aktivität: So zieht die verheiratete Irina Ratmirova in Turgenevs *Rauch* ihren Jugendfreund Grigorij Litvinov, den sie in Baden-Baden trifft, in ein außereheliches Verhältnis und beendet dieses aus eigener Initiative, als die Vorstellung eines anderen Lebens sich als Illusion entpuppt. Die in ihrer Ehe unglückliche Anna Sergeevna in Čechovs *Die Dame mit dem Hündchen* kommt nach Jalta mit dem festen Vorsatz, ihr Leben zu ändern, was ihr dank des sich anbahnenden Verhältnisses mit dem ebenfalls unglücklich verheirateten Gurov gelingt. Die reiche Abenteu-

rerin Polozova in Turgenevs *Frühlingsfluten* schließlich lockt den frisch verlobten, willensschwachen Sanin nach Wiesbaden, wo er unmerklich in ihren Bann gezogen und gezwungen wird, seine Verlobung mit Gemma zu lösen.¹⁶

Wanda fügt sich in die Reihe der (zumeist als mondäne „slawische“ Schönheiten konnotierten) Kurort-Vamps in demselben Maße ein, in dem sie aus dieser Reihe herausfällt. An der sich anbietenden „konventionellen“ Abweichung vorbei entscheidet sie sich für die unkonventionelle Devianz des masochistischen Vertrags, was den heterotopen „Illusionsraum“ des Kurorts mit den Parametern einer realisierten Utopie ausstattet. Dabei wird der in der Kunst wie im Leben „dilettierende“ (18) männliche Protagonist in seiner Charakterschwäche und seinem mangelnden Ernst bloßgestellt: „Ich bin nicht im Phantasieren stark und im Ausführen schwach wie du; wenn ich mir etwas vornehme, führe ich es aus, und um so gewisser, je mehr Widerstand ich finde“ (67).

Indem es zwei „extreme Typen der Heterotopie“, das „Bordell“ und die „Kolonie“ (Foucault 1992, 46), vereinigt, schafft das Karpatenbad Sacher-Masochs eine nötige Voraussetzung für die Entfaltung des Masochismus-Phantasmas als Abweichung *par excellence*, dessen personaler Kern und Machtzentrum, die Dominafigur, sich erst vor dem Hintergrund des anderen, konventionell-abweichenden Raums mit ausgeprägter Frauendominanz herauskristallisieren konnte. Ihr weiteres Leben als *globalized icon* antizipierend wirft Wanda als masochistische „Venus im Pelz“ vom Karpatenbadeort ein neues (dominaartiges) Licht nicht allein auf die späteren literarischen Kurort-Männerfresserinnen¹⁷ wie Polozova (*Frühlingsfluten*) und Anna Sergeevna (*Die Dame mit dem Hündchen* – hier steht übrigens ihr fetischartiges Attribut, das Hündchen, für die Affinität zum masochistischen Pelz), sondern auch auf die Protagonistinnen von früher entstandenen Kurortnarrativen wie Polina in Dostoevskijs *Spieler*, die in ihrem „masochistisch“ zu nennenden Verhältnis zu Alexej in Korrespondenz mit der drei Jahre später erschienenen Novelle Sacher-Masochs als eine „vorausdeutende“ Domina-Figur interpretiert werden konnte (Neuhäuser 2002, 54–55).

Hiermit vervollkommenet der „durchlässige“ heterotope Kurortraum die Semiosis der Domina-Figur durch eine wichtige Implikation, die weder die „lastende Atmosphäre“ (Deleuze 1980, 189) des auf verschlossene intime Räume und „viktorianische“ Privatheit fixierten masochistischen Phantasmas noch der „osteuropäische“ Exotismus Galiziens imstande waren, ihr zu geben: Er bereichert sie um eine international relevante Dimension.

Auf der Promenade erschien heute zum ersten Mal ein russischer Fürst, welcher durch seine athletische Gestalt, seine schöne Gesichtsbildung, den Luxus seines Auftretens allgemeines Aufsehen erregte. Die Damen besonders staunten ihn wie ein wildes Tier an, er aber schritt finster, niemand beachtend, von zwei Dienern, einem Neger ganz in roten Atlas gekleidet und einem Tscherkessen in voller blitzender Rüstung begleitet, durch die Alleen (Sacher-Masoch 1980, 65).

Diese kleine, den oben erwähnten Rivalen Severins einführende Passage vermag mit wenigen Zügen das Kurortambiente als jenen multikulturell gezeichneten (diverse Travestie-, Selbstperformanz- und Karnevalpotenzen mit eingeschlossen)

„Schaum“ zu umreißen, aus dem die „Venus im Pelz“ als international relevante Ikone erst „aufsteigen“ bzw. „herausgehoben werden“ konnte.

ANMERKUNGEN

- ¹ Das masochistische Subjekt geht Deleuze zufolge ein Bündnis mit der grausamen („oralen“) Mutter (Domina) gegen die väterliche Autorität ein. Der Masochist „schwört“ dadurch „der Vaterähnlichkeit ab, und damit der Sexualität als deren Erbe; zugleich aber verwirft er das Vaterbild als repressive Autorität, welche die Sexualität reglementiert und dem Über-Ich als Prinzip gilt. Dem Über-Ich [...] setzt er das vertragliche Bündnis von Ich und oraler Mutter entgegen“ (1980, 274–275).
- ² Siehe dazu ausführlicher O’Dell 1998, Weibel 2003.
- ³ „[T]he unconventional narrative structure, experimental camera angles, and avant-garde mise-en-scène, but also the cast differentiate the film from a traditional feature film or pornography“ (Mennel 2007, 74).
- ⁴ Neben dem *cross dressing*-Verfahren der Stones selbst und der Aufsehen erregenden „sodomasochistischen“ Werbeplakate für das Album *Black&Blue* (1970) lässt sich vom aktiven Einsetzen des „Venus im Pelz“-Images durch die Rolling Stones-Girls wie Anita Palenberg (siehe besonders den Film *Performance*, 1970) und Marianne Faithfull (siehe u. a. ihren Look in Leder-Montur im Film *The Girl on a Motorcycle*, 1968 und die Selbstinszenierung im Pelzmantel auf nacktem Körper während des Drogenprozesses gegen die Stones) sprechen (Wymann 2002, 280, 242, 436).
- ⁵ Vgl.: „The idea of Galicia suggests the importance of the ‚non-national‘ for the construction of provincial identity“ (Wolff 2010, 7).
- ⁶ Zur Beeinflussung Sacher-Masochs durch Ivan Turgenevs Erzählungen, in denen realiter Grausamkeiten der Leibeigenschaftsverhältnisse in Russland inklusive Geißelung von Bauern, aber auch wichtige Elemente des pelzbesetzten *dressing codes* von veritablen „Dominas“ beschrieben werden, siehe Polubojarinova 2003.
- ⁷ Letzteres siehe besonders ausdrücklich bei Dwyer (2013, 153) am Beispiel der „Kazabaika“ vorgeführt.
- ⁸ Wie Dwyer zurecht bemerkt, „Wanda is not really Russian“ (2013, 151), auf die Popularität des Namens in Polen aufmerksam machend. Allerdings war die Titelheldin des 1840 erschienenen Poems von Alfred de Vigny „Wanda“ Russin aus dem Hochadel, wobei die Entlehnung dieses Namens aus einer polnischen Quelle (dem Roman von Hélène Poninska *Vanda, ou la superstition*, 1834) nicht ausgeschlossen ist. Dazu wie im Allgemeinen zum Aufkommen eines „Russin“-Stereotyps im 19. Jahrhundert als eines festen Bestandteils der „imaginierten russischen Welt“ („l’univers imaginaire russe“) in der französischen Literatur siehe Krauß 2007, 154–166.
- ⁹ Abstand: Z. B. „ein Ruhebett aus roten, sammetnen Polstern, von dem mit türkischen Teppichen belegte Stufen“, „(rot)damastene“ Ottomane“ (Sacher-Masoch 1980, 64, 85, 88).
- ¹⁰ Vgl. die Replik Wandas: „Du bist eben, was ich will, ein Mensch, ein Ding, ein Tier“ (99).
- ¹¹ Siehe bei Dwyer über „provincial cosmopolitanism“ des Plots von *Venus im Pelz* (2013, 151).
- ¹² Die hiermit erfolgende Verlegung des „mondänen“ Lebens in die mitunter „kolonial“ gezeichneten Randgebiete Europas bzw. der Habsburger Monarchie wie Karlsbad, Marienbad, Franzensbad, Hévíz, Bück (Wichs) u. a. m. zeitigt die in *Venus im Pelz* aufgegriffene und produktiv umgesetzte topologische Zusammenlegung und Interferenz von Kurort und Kolonie, deren gemeinsamer Nenner, wie später zu zeigen sein wird, Heterotopie ist.
- ¹³ Einige wichtige Merkmale des „Kurortnarrativs“ sind freilich bereits in der von Vera Pohland 1984 publizierten Studie zum literarischen Sanatoriumsraum vertreten, was nicht verwunderlich ist, gehören doch beide Orte dem „heterotopen“ Typus an. Dennoch sind die Unterschiede augenfällig, denn die Kurortabweichung fängt erst im Kurortraum an und wird von ihm suggeriert, währenddessen ein Sanatorium die bereits vorhandene Abweichung der Akteure (Krankheit) als Bedingung voraussetzt.
- ¹⁴ Vgl. ähnlich kontrovers konnotierte Charakteristika des Kurortlebens bei Gray (2006, 62). Der Badeort erscheint dort als „Flucht vor der eintönigen Alltagsroutine“, das Kurortdasein als ein Aufenthalt

- „am Rande des normalen Existenzraumes“ bzw. „am Rande der Gesellschaft“. Er sieht den Kurort als das Angebot einer „utopischen Welt“ an, die „von der Arbeit und öfter auch von der Familie und einem gewohnten Umgangskreis getrennt“ ist.
- ¹⁵ „Träge schleichen die Tage in einem kleinen Karpatenbade dahin... Es ist langweilig zum Idyllens Schreiben“ (17).
- ¹⁶ Lermontovs Held Pečorin, der sich während des Aufenthalts im kaukasischen Badeort Pjatigorsk trotz der aktiven Manöver von Prinzessin Meri und ihrer Mutter nicht verheiraten lässt, scheint vor diesem Hintergrund eher eine Ausnahme zu sein, die sich durch seine bewusste, die konventionelle Kurortdevianz konterkarierende Position erklären lässt (siehe Kulishkina 2016).
- ¹⁷ Ob kurortbezogen oder nicht bleibt der „Nachkommenschaft“ Wandas die „ostmitteleuropäische“ Prägung beibehalten. Siehe z. B. die von H.-J. Gerigk analysierten Variationen Polozovas (und hiermit der Masoch'schen „Venus im Pelz“) aus der österreichischen und amerikanischen Erzählprosa (2015, 203–206): Die laszive Verführerin Gräfin Lodoiska in Ferdinand von Saars *Ginevra* (1892) ist Polin aus Lemberg, der Kurort-Vamp in Henry James' *Eugene Pickering* (1874) verrät durch den Namen (Madame Blumenthal) einen Bezug auf das ostmitteleuropäische Judentum. Als ein ostmitteleuropäischer jüdischer Vamp aus Warschau sorgt Bejłtsja Kurlender aus Scholem Alejchems *Marienbad* (1911) für viel Trubel bei den männlichen Badeortbesuchern. (Jüdische Pelzdominas gibt es bereits in den späteren „Galizischen Erzählungen“ Sacher-Masochs, siehe z. B. *Die Judith von Bialopol*, 1886.) „Jüdisch“ und zugleich „russisch“ wirkt auch der bildliche Prototyp der pelzbekleideten Schönheit Gregor Samsas, wenn man, Bernd Neumann folgend, die darauf dargestellte „ebenso provokant-hochmütig wie erotisch verlockend auf den Betrachter [schauende]“ Dame mit dem bekannten Gemälde Ivan Kramskojs *Eine Unbekannte* („Neizvestnaja“, 1883) assoziiert (Neumann 2008, 73). Russin ist auch Clawdia Chauchat, eine der ausdrucksvollsten späteren Domina-Ausprägungen, in Thomas Manns *Zauberberg* (1924) (zur Verbindung Clawdias zu Wanda siehe Rudloff 1994).

LITERATUR

- Al'tšuller, Mark. 1992. „Knjažna Meri‘ Lermontova i ‚Sent-Ronanskie vody‘ Val'tera Skotta.“ *Norwich Symposia on Russian Literature and Culture* 8: 147–156.
- Bach, Ulrich. 2007. „Sacher Masoch's Utopian Peripheries.“ *German Language Quarterly* 80, 2: 201–219.
- Deleuze, Gilles. 1980. „Sacher-Masoch und der Masochismus“, übers. von Gerhard Müller. In Sacher-Masoch, Leopold von. *Venus im Pelz*. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuzes, 168–281. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Dijkstra, Bram. 1988. *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle-Culture*. New York [u. a.]: Oxford Univ. Press.
- Dwyer, Anne. 2013. „The Multilingual Pleasures of Slavic Worlds: Sacher-Masoch, Franzos, Freud.“ *Comparative Literature* 65, 2: 137–161.
- Foucault, Michel. 1992. „Andere Räume“, übersetzt von Walter Seitter. In *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, hrsg. von Karlheinz Barck u. a., 34–46. Leipzig: Reclam.
- Gerigk, Horst-Jürgen. 2015. *Turgenjew. Eine Einführung für den Leser von heute*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Giersch, Paula, Thomas Krobb und Franziska Schöbler. 2012. „Laboratorium Galizien: Inklusion, Exklusion und Repräsentation.“ In *Galizien im Diskurs: Inklusion, Exklusion, Repräsentation*, hrsg. von dies., 9–40. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang.
- Gray, Fred. 2006. *Designing the Seaside: Society and Nature*. Chicago: University Press.
- Hilmes, Carola. 1990. *Die femme fatale: ein Weiblichkeitstypus in der nachromantischen Literatur*. Stuttgart: Metzler.
- Kafka, Franz. 1988. „Die Verwandlung.“ In ders., *Das erzählerische Werk*: In 2 Bde, Bd. 2, 112–167. Berlin: Rütten&Loening.
- Kajetzke, Laura und Markus Schroer. 2012. „Abkehr von der Kehrtwende: Vom Spatial Turn zu den

- Space Studies.“ In *Kultur: Von den Cultural Studies bis zu den Visual Studies. Eine Einführung*, hrsg. von Stephan Moebius, 196–215. Bielefeld: transcript.
- Krauß, Charlotte. 2007. *La Russie et les Russes dans la fiction française du XIXe siècle (1812–1917)*. Amsterdam–New York: Rodopi.
- Kulishkina, Olga. 2016. „Semiotika kurortnogo prostranstva v ‚Geroe našego vremeni‘.“ *Voprosy literatury* 4: 17–28.
- Mennel, Barbara. 2007. *The Representation of Masochism and Queer Desire in Film and Literature*. New York: Palgrave Macmillan.
- Metz, Joseph. 2015. „Sacher-Masoch and the Jewish Bildungsroman.“ *Journal of Austrian Studies* 48, 1: 59–80.
- Neuhäuser, Rudolf. 2002. „Dostoevskijs Roman Der Spieler. Eine andere Lesart.“ *Dostoevsky Studies. New Series* 6: 48–55.
- Neumann, Bernd. 2008. „Pelzdame und Weltkriegsflugblatt. Franz Kafka und das zaristische Russland: einige Aspekte eines wahrhaft weiten Feldes.“ *Wirkendes Wort* 1: 71–82.
- O’Dell, Kathy. 1998. *Contract with the Skin: Masochism, Performance Art, and the 1970s*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Osterhammel, Jürgen. 2011. *Die Verwandlung der Welt. Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: Beck.
- Patrut, Iulia-Karin. 2012. „Künstlerische Verortungen. (Post-)Koloniale Poetiken Leopold von Sacher-Masochs und Karl Emil Franzos.“ In *Galizien im Diskurs*, hrsg. von Paula Giersch, Thomas Krobb und Franziska Schößler, 155–182. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang.
- Pohland, Vera. 1984. *Das Sanatorium als literarischer Ort: medizinische Institution und Krankheit als Medien der Gesellschaftskritik und Existenzanalyse*. Frankfurt am Main [u. a.]: Lang.
- Polubojarinova, Larissa. 2003. „Sacher-Masoch und die Slawen.“ In *Leopold von Sacher-Masoch*, hrsg. von Ingrid Spörk und Alexandra Strohmaier, 222–251. Graz: Droschl.
- Polubojarinova, Larissa. 2006. *Leopold fon Zacher-Masoch – avstrijskij pisatel’ epochi realizma*. S.-Peterburg: Nauka.
- Polubojarinova, Larissa. 2007. „Venus auf dem Weg zur Fotografie. Zur Spezifik der Bildlichkeit bei Leopold von Sacher-Masoch.“ *Arcadia* 42, 2: 227–239.
- Praz, Mario. 1994. „La Belle Dame sans Merci.“ In *Liebe, Tod und Teufel. Die schwarze Romantik*, von Mario Praz, 167–250. München: DTV.
- Rudloff, Holger. 1994. *Pelzdamen, Weiblichkeitsbilder bei Thomas Mann und Leopold von Sacher-Masoch*. Frankfurt am Main: Fischer TB.
- Sacher-Masoch, Leopold von. 1980. *Venus im Pelz*. Mit einer Studie über den Masochismus von Gilles Deleuzes, 9–138. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Scott, Walter. 1894. *St Ronan’s Well*. Boston: By Estes and Lauriat. URL: <http://eng-zoom.com/wp-content/uploads/2012/04/St.-Ronans-Well2.pdf> (eingesehen am 30.07.2016).
- Spira, Alain. 2013. „La Vénus à la fourrure“: Maso Voce. Paris Match. 13.02.2013. URL: <http://www.parismatch.com/Culture/Cinema/La-Venus-a-la-fourrure-Maso-Voce-536400> (eingesehen am 10. 10. 2016).
- Wallace, Ghoshal. 1989. „Walter Scott and Feminine Discourse: The Case of ‚St Ronan’s Well‘.“ *The Journal of the Narrative Technique* 19, 2: 33–47.
- Weibel, Peter (Hrsg.). 2003. *Phantom der Lust: Visionen des Masochismus*, In 2 Bd. Graz: Neue Galerie Graz am Landesmuseum Joanneum; belleville.
- Wolff, Larry. 2010. *The Idea of Galicia: History and Fantasy in Habsburg Political Culture*. Stanford: University Press.
- Wymann, Bill. 2002. *Rolling Stones Story*. Stamborg: Dorling Kindersley Verlag.

„In the small Carpathian resort“: Venus in Furs as a (trans)cultural icon of East-Central Europe

Resort. Deviation. Leopold von Sacher-Masoch. “Venus in Furs”. Domina. Heterotopia.

The international career of Venus in Furs – the central image of Leopold von Sacher-Masoch’s 1870 novel of the same name – in literary and popular culture is considered in the article (1) at the level of a freely wandering globalized icon, (2) in regard to its relationship with the culture of Galicia, and (3) by reference to the resort as a heterotopic space of “conventional deviance.”

Prof. Dr. Olga Kulishkina
Saint Petersburg State University
7–9, Universitetskaia nab.
199034 St. Petersburg
Russia
olgakulishkina@mail.ru

Prof. Dr. Larissa Polubojarinova
Saint Petersburg State University
7–9, Universitetskaia nab.
199034 St. Petersburg
Russia
larpolub@hotmail.com