

**Verführung und Männlichkeit**

**D i s s e r t a t i o n**

**zur**

**Erlangung des akademischen Grades**

**Doktor der Philosophie**

**in der Philosophischen Fakultät**

**der Eberhard Karls Universität Tübingen**

**vorgelegt von**

**Richard Lucht**

**aus**

**Darmstadt**

**2014**

**Gedruckt mit Genehmigung der Philosophischen Fakultät  
der Eberhard Karls Universität Tübingen**

**Dekan: Prof. Dr. Jürgen Leonhardt**

<b>Hauptberichterstatter:</b>	<b>Prof. Dr. Dorothee Kimmich</b>
<b>Mitberichterstatterin:</b>	<b>Prof. Dr. Schamma Schahadat,</b>
<b>Tag der mündlichen Prüfung:</b>	<b>13.05.2014</b>

<b>Einleitung</b> .....	<b>2</b>
<b>I. Weibliche Aneignungsformen des libertinen Verführungswissens</b> .....	<b>14</b>
<b>I.1. Einleitung: Verführungswissen als anthropologisches Wissen – der zweifelhafte Körper</b> .....	<b>15</b>
<b>I.2. Les liaisons dangereuses als Urtext</b> .....	<b>18</b>
I.2.1. Der 81. Brief.....	20
I.2.1.1. Die Relativierung männlicher Verführungskompetenz .....	22
I.2.1.2. Die Verführerin als Nicht-Frau.....	23
I.2.1.3. Aneignung und Anwendung des Verführungswissens – „Die Arbeit an mir selber“ .....	25
I.2.2. Vier Aneignungsformen von Verführungswissen.....	28
I.2.2.1. L’observation. Geheime Wissensaneignung.....	30
I.2.2.2. Das Human-Experiment.....	35
I.2.2.3. Lernen am Schauspiel – „le talent du comedien“ .....	39
I.2.2.4. Lernen durch Lesen – La lecture.....	45
<b>I.3. Ein Prototyp negativer Andrologie</b> .....	<b>52</b>
<b>II. Casanova reloaded</b> .....	<b>62</b>
<b>II.1. Einleitung: Das Vorbild Casanova</b> .....	<b>63</b>
<b>II.2. Sozio-historischer Hintergrund als Bedingung der Casanova Rezeption im Jungen Wien</b> .....	<b>66</b>
<b>II.3. Mythisierung und Entmystifikation Casanovas</b> .....	<b>77</b>
II.3.1. Der Abenteurer und die Sängerin – Untreue vs. Treue.....	93
II.3.2. Casanovas Heimfahrt .....	96
II.3.3. Casanovas Sohn .....	112
<b>II.4. Casanova als Gegenfigur zum <i>pater familias</i></b> .....	<b>118</b>
II.4.1. Zur Entmystifikation Casanovas .....	120
II.4.2. Casanovas Ablösung als „Evasionsagent“ .....	127
<b>III. Verlorene Söhne</b> .....	<b>131</b>
<b>III.1. <i>The Game</i> im Kontext der Men’s studies</b> .....	<b>132</b>
<b>III.2. Die Seduction Community und ihr Verführer</b> .....	<b>142</b>
<b>III.3. Die „Paratexte“</b> .....	<b>146</b>
III.3.1. The „Inner Game“ .....	148
<b>III.4. Gattungsverortung</b> .....	<b>160</b>
<b>III.5. Das Verführungswissen in <i>The Game</i></b> .....	<b>165</b>
III.5.1. Die Evolution des Verführungswissens .....	176
III.5.2. Der Evolutionäre Algorithmus der Seduction Community.....	177
<b>III.6. Männlichkeiten in Abhängigkeit von Verführungskompetenz</b> .....	<b>180</b>
<b>III.7. Das Frauenbild</b> .....	<b>191</b>
<b>III.8. Inszenierungen des Leseaktes</b> .....	<b>203</b>
<b>III.9. Zusammenfassung</b> .....	<b>210</b>
<b>Schlussbetrachtung</b> .....	<b>212</b>
<b>Literaturverzeichnis</b> .....	<b>216</b>

# Einleitung

Im März 2011, mit der vorliegenden Arbeit hatte ich bereits begonnen, lief ich durch die Ausstellung „Traummänner“<sup>1</sup> in den Hamburger Deichtorhallen. Namhafte Fotografen präsentierten hier in 150 Werken ihre Idealvorstellung von Männlichkeit.<sup>2</sup> Schon zu Beginn blickten den Ausstellungsbesucher Martin Schoellers riesenhafte Close-ups von Barack Obama, Brad Pitt oder Zinedine Zidane an.<sup>3</sup> Unterschiedliche Männlichkeiten, die uns im Alltag in diversen Kontexten – im Fernsehen, im Internet und den Printmedien – begegnen. Wer auch immer seitdem meinen Ausstellungskatalog durchgeblättert hat, bestätigte zwei Thesen. Erstens habe sich die Idealvorstellung von Männlichkeit seit Beginn des Jahrtausends in westlichen Ländern radikal verändert und in den letzten Dekaden weitgehend verästelt.<sup>4</sup> Und zweitens könne aufgrund dieses polymorphen Idealbildes nahezu jedermann zu einem Ideal von Männlichkeit werden.<sup>5</sup>

2005, sechs Jahre vor Eröffnung der Ausstellung, erschien in den USA der autobiografische Roman *The Game* des New Yorker Journalisten Neil Strauss. Darin beschreibt er seine Transformation von einem nerdigen Intellektuellen zu einem Meisterverführer. Die Karikatur dieses neuen Verführertypus, des Pickup Artists, ist die fiktive Figur Barney Stinson aus der US-Amerikanischen Sitcom *How I met your mother*. Sein *Playbook* stellt eine Wissenschaftsparodie zeitgenössischer Verführungsratgeber dar.

*Now, thanks to science, we can generate a clearer picture of what women are looking for in a sexual partner. [...] If you're wondering why you have to change who you are, consider this: is a woman more likely to sleep with a looser like you or an underwater bomb diffuser who grew up in an orphanage? It's just science.*<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> Nadine Barth (Hg.): Traummänner. Starfotografen zeigen ihre Vision vom Ideal; [eine Kooperation von Haus der Photographie / Deichtorhallen und Barthouse Culture Concepts, erste Station Haus der Photographie, Hamburg. 11. März bis 22. Mai 2011], Köln 2011.

<sup>2</sup> „Auf insgesamt 150 Werken präsentieren die Fotografen – darunter namhafte Vertreter wie Peter Lindbergh, Nadav Kander, Pamela Hanson oder Sänger Bryan Adams – ihre Traummänner. Die Blickwinkel sind vielfältig: stark und sexy, intellektuell und sanft oder androgyn fast feminin kommt der moderne Mann daher. Keith Richards nachdenklich am Klavier, ein grübelnder Heath Ledger, ein strahlenlachender Al Pacino oder Tom Cruise, der lässig an einer Leiter hängt. Hinzu kommen unbekannte ‚Traummänner‘ wie tätowierte Rockabillys, Fremdenlegionäre oder dünne, verletzte Models. Fotografin Carlotta Manaigo steuert ein Bild von Jesus am Kreuz bei, ‚dem ultimativen Symbol von Menschlichkeit und Demut‘, sowie das Foto eines alten, verrunzelten Landarbeiters in den italienischen Weinbergen.“ dpa: „Traummänner“ in den Hamburger Deichtorhallen. In: Focus Online, 10.03.2011. Verfügbar unter: [http://www.focus.de/kultur/diverses/kunst-traummaenner-in-den-hamburger-deichtorhallen\\_aid\\_607349.html](http://www.focus.de/kultur/diverses/kunst-traummaenner-in-den-hamburger-deichtorhallen_aid_607349.html). Letzter Zugriff am: 17.11.2013.

<sup>3</sup> Vgl. Martin Schoellers Bilder von Barack Obama, Brad Pitt, Justin Timberlake, Zinedine Zidane und George Clooney. Barth, 2011, S. 43–47.

<sup>4</sup> „Und was macht den heutigen Traummann im Gegensatz zu früher aus? Sein Bild hat sich in den vergangenen zehn Jahren radikal verändert, erklärt US-Fotografin Peggy Sirota im Ausstellungskatalog. Männer dürften freier und spielerischer sein und sich wohler damit fühlen, verwundbar und offen zu sein. ‚Man kann metrosexuell, männlich und Metropolit auf einmal sein. Der moderne Mann der Gegenwart ist wahrhaftig transzendent‘, ergänzt Fotografin Sheryl Niels.“ dpa: „Traummänner“ in den Hamburger Deichtorhallen. In: Focus Online, 10.03.2011. Verfügbar unter: [http://www.focus.de/kultur/diverses/kunst-traummaenner-in-den-hamburger-deichtorhallen\\_aid\\_607349.html](http://www.focus.de/kultur/diverses/kunst-traummaenner-in-den-hamburger-deichtorhallen_aid_607349.html). Letzter Zugriff am: 17.11.2013.

<sup>5</sup> „Traummänner sind eine Idealvorstellung“, sagt der Hamburger Fotograf Thomas Leidig. Letztlich könne jeder ein Traummann sein. Das liege im Ermessen des Betrachters.“ Ebd.

<sup>6</sup> Barney Stinson: *The Playbook*. Suit up. Score chicks. Be awesome, New York 2010, S. xvii.

Fachtermini, Wahrscheinlichkeitsangaben, mathematische Formeln und Tabellen kariieren insbesondere den pseudowissenschaftlichen Stil einer männlichen Subkultur, genannt *Seduction Community*.<sup>7</sup> Das oben angestellte Zitat referiert insbesondere auf den US-Amerikanischen Bestseller *The Game* aus dem Jahr 2005. Vom Protagonisten heißt es im Vorwort:

*Ich sehe alles andere als toll aus, meine Nase ist zu groß [...] Meine Stirn hat links und rechts leichte Kerben [...] Ich wäre gerne ein paar Zentimeter größer, und ich bin so dünn, daß ich auf die meisten Menschen einen unterernährten Eindruck mache[...]. Es mag Ihnen inzwischen aufgefallen sein, daß ich mich noch nicht über meine Persönlichkeit ausgelassen habe. Das liegt daran, daß ich mich komplett gewandelt habe, oder um genauer zu sein: Ich habe mir ein vollkommen neues Image zugelegt, mir ein Alter ego erfunden und nenne mich seither Style. In nicht mehr als zwei Jahren riß sich die halbe Welt um mich – und gerade bei Frauen kam ich an wie nie zuvor.*<sup>8</sup>

Der Roman beschreibt die zweijährige Transformation des intellektuellen Feuilletonisten Neil Strauss zum Pickup Artist alias Style. Ausgang seiner Verwandlung ist der Arbeitsauftrag aus einer eklektischen Edition von Verführungsratgeberliteratur im Internet eine Printausgabe zu formen.<sup>9</sup> Für seine Recherche wird er Teil der sogenannten Seduction Community und seine Verwandlung zum Pickup Artist beginnt. Das darin beschriebene Ideal des Mannes entspricht dem Alpha-Mann.<sup>10</sup>

---

<sup>7</sup> Gegen Ende der 1960er Jahre macht die Frauenbewegung Männlichkeit und Männerrollen zum öffentlichen Thema: „Während der 70er Jahre vermehrten sich die Selbsterfahrungsgruppen, Workshops und Therapeuten, die sich mit Themen beschäftigten wie ‚Männer und Feminismus‘, ‚männliche Sexualität‘, ‚Männeremanzipation‘ und was es sonst noch so an Männerthemen gab.“ Raewyn Connell: *Der gemachte Mann. Konstruktion und Krise von Männlichkeiten*. 3. Ausgabe. *Geschlecht und Gesellschaft*, Bd. 8, Wiesbaden 2006, S. 227–228 ; Nachdem die so entstehende männertherapeutische Bewegung in den USA zunächst darum bemüht ist traditionelle Männerrollen aufzuweichen kommt es bereits in den 80er Jahren zu einer Rückbesinnung und Wiederherstellung männlicher Archetypen. Diese ‚antifeministische Wende‘ der Männlichkeitstherapie muss als Ursprung der heute aktiven heterosexuell männlichen Subkultur der *Seduction Community* verstanden werden. Selbsterfahrungsgruppen, Workshops, Therapeuten und Ratgeberliteratur beschäftigen sich mit der heterosexuell männlichen Verführung der Frau. Zur rhetorischen Analyse der sogenannten Courtship-Kommunikation ausgewählter Ratgeberliteratur der *Seduction Community*: Vgl. Nils Becker: *Überzeugen im erotischen Partnerwerbungs-gespräch*. *Neue Rhetorik*, Berlin 2009, S. 129–209.

<sup>8</sup> Neil Strauss: *Die perfekte Masche. Bekenntnisse eines Aufreissers*, Berlin 2007, S. 13–14; Die in der Pickup-Literatur verwendeten Tabellen, Formeln und Diagramme markieren die Mimikry der Wissenschaftlichkeit: „Über Mechanismen der Kodifizierung des Wissens und die Entwicklung fachspezifischer Terminologien ermöglichen die Medien des Wissens eine jeweilige Spezialisierung und Abgrenzung gegenüber außerwissenschaftlichen Darstellungsformen. Einzelne Medien – wie Tabellen, Diagramme, Schemata oder mathematische Formeln – dienen dabei geradezu als Ausweis der Wissenschaftlichkeit des Wissens.“ Hartmut Böhme, Georg Toepfer: Vorwort. In: G. Toepfer (Hg.): *Transformationen antiker Wissenschaften, Transformationen der Antike*, Bd. 15, Berlin [u.a.] 2010, S. VII–XII, hier S. IX.

<sup>9</sup> „The call was from Jeremie Ruby-Strauss (no relation), a book editor who had stumbled across a document on the Internet called the layguide, short for The How-to-Lay-Girls Guide. Compressed into 150 sizzling pages, he said, was the collected wisdom of dozens of pickup artists who have been exchanging their knowledge in newsgroups for nearly a decade, secretly working to turn the art of seduction into an exact science. The information needed to be rewritten and organized into a coherent how-to book, and he thought I was the man to do it.“ Neil Strauss: *The game. Penetrating the secret society of pickup artists*. 1. Ausgabe, New York, NY 2005, Position 157.

<sup>10</sup> Unter dem Begriff ‚Inner Game‘ subsumieren die Pickup Coaches der Seduction Community alle psychischen Prozesse, insbesondere die Selbstwahrnehmung. Mittels unterschiedlicher Maßnahmen der Persönlichkeitsentwicklung streben sie die Stärkung des eigenen Selbstvertrauens an. Selbstvertrauen und Attraktivität werden (insbesondere auf Männer bezogen) in eine korrelative Beziehung gesetzt. Als Maßnahmen zur Steigerung des Selbstvertrauens dienen beispielsweise Seminare aus den Bereichen Pickup, NLP, Rhetorik, Leadership und Selbstwahrnehmung, das bewusste Erleben von Grenzerfahrungen (bspw. im Sport), Modifikationen alltäglicher Routinen, sowie (auto-)suggestive Übungen. Im Gegensatz zum Outer Game, handelt es sich hierbei also um alle nicht sofort sichtbaren Aspekte der Persönlichkeit und des Charakters. „It’s not the [pickup] lines themselves that are important but the internal strength of frame that accompanies them. When you have strong inner game, the right things will come out of your mouth automatically. If your inner game is weak, learn gambits like the [pickup] lines above to create the illusion that you are the prize. Soon you will be.“ Erik van Markovik: *The mystery method: The foolproof way to get any woman*

Als autobiografischer Bericht dient das Narrativ seither als Kredibilisierungsstrategem zweier Hauptthesen der Seduction Community: 1. Verführung ist eine für jedermann erlernbare Technik. 2. Gelungene Verführung ist ein Indikator für Männlichkeit.

Andy Tennants Hollywood-Film *Hitch* aus dem Jahr 2005, die MTV-Reality-Show *The Pickup Artist*, die Figur *Barney Stinson* sowie unzählige Ratgeber, Autobiografien, Romane, Workshops und Internetangebote künden von dem neuerdings etablierten Verführertypus des *Pickup Artists*. Für dessen Prototypus ist kennzeichnend, dass dieser ursprünglich eben kein Frauentyp ist und sich erst mittels unterschiedlicher Formen der Aneignung von Wissen und anschließender unterschiedlicher Formen der Anwendung dieses Wissens zum erfolgreichen Verführer wandelt. Die einzelnen Verführungsnarrative gleichen einer Versuchsstrecke zur Verifizierung und Inkorporierung des angeeigneten und angewendeten Wissens. Die gelungene Verführung ist nicht mehr Zweck an sich, sondern dient der Selbsterfahrung:

*Vielleicht hätte sie mich so gemocht. Aber sie hätte nie die Gelegenheit gehabt, mein wahres Ich kennenzulernen, wenn ich nicht die letzten zwei Jahre damit verbracht hätte, beharrlich an mir zu arbeiten. Ohne dieses ganze Training hätte ich nie das Selbstbewußtsein gehabt, eine Frau wie Lisa, die einen ständig herausforderte, anzusprechen und mit ihr umzugehen. [...] Ich brauchte sie [die Pickup-Coaches], um überhaupt erst einmal herauszufinden, wer ich war.<sup>11</sup>*

Aneignung und Anwendung von Verführungswissen also als Trainingstherapie für den zeitgenössischen Mann postmoderner Gesellschaften, um mit der emanzipierten Frau umzugehen?

Die zwei Beispiele umreißen Motivation und Ausgangspunkt meiner vorliegenden Dissertation. Das „polymorphe“<sup>12</sup> Idealbild von Männlichkeit der Ausstellung *Traumänner* zeigt, welchem Wandel die „Konfigurationen“<sup>13</sup> von Männlichkeiten in den westlichen Gesellschaften in den letzten Jahrzehnten bis heute ausgesetzt sind. Folgt man dem amerikanischen Bestseller *The Game*, scheint sich der Pickup Artist jedoch als neuer Prototyp einer Figur mit hochliterarischer Tradition, die als Spezialfall des Traumannes erachtet werden kann, diesem Wandel zu widersetzen. Dieser Befund begründet das

---

you want into bed. New York, Godalming 2007. P. 2798. Und „With practice, your inner frame will become congruent and comfortable with spontaneous interaction as well as canned material.“ Markovik, 2007, P. 3354.

<sup>11</sup> Strauss, 2007, S. 447.

<sup>12</sup> „Im Zentrum steht der Wechsel vom hegemonialen Männlichkeitsmodell zur polymorphen Männlichkeit.“ Wolfgang Schmale: Geschichte der Männlichkeit in Europa. (1450 – 2000), Wien [u.a.] 2003, S. 240.

<sup>13</sup> „Hegemoniale Männlichkeit kann man als jene Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis definieren, welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimationsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet.“ Connell, 2006, S. 98.

Anliegen der vorliegenden Arbeit, sich im Zuge der aktuellen Diskursivierung von Männlichkeit<sup>14</sup> seit Beginn dieses Jahrhunderts mit dem männlichen Verführer in der Literatur auseinanderzusetzen.

Im Mittelpunkt des Interesses steht zum ersten die Frage, ob sich anhand der Untersuchung der Darstellung des männlichen Verführers in der Literatur eine Korrelation zu Transformationen im Hinblick auf vorherrschende zeitgenössische Geschlechtermodelle erkennen lässt. Spiegelt sich in der Darstellung des männlichen Verführers lediglich das vorherrschende Geschlechtermodell wider oder generiert und konfiguriert Literatur auch Geschlechtermodelle? Die literaturwissenschaftliche Analyse der Darstellung des männlichen Verführers geht daher mit der Einordnung in den jeweiligen historischen Kontext unter gendertheoretisch relevanten Gesichtspunkten einher. Zum zweiten folgt die Promotion der Korrelation von Verführung und Wissen. Ausgangspunkt ist meine Hypothese, dass die dargestellten Verführer als „Träger von Wissen“<sup>15</sup> fungieren; dergestalt Literatur daher Wissen zum Zweck der Verführung archiviert und akkumuliert.<sup>16</sup> Darüber hinaus, so die Hypothese, dient die Darstellung iterativer Verführungsakte als fiktives experimentelles Testverfahren des zum Zweck der Verführung zusammengestellten und kombinierten Wissens.<sup>17</sup> Literatur wäre hier nicht nur ein „Archiv“<sup>18</sup>, sondern auch ein fiktives ‚Testlabor‘, in dem Wissen unterschiedlichster Provenienz mittels

---

<sup>14</sup> „Dem Krisenszenario steht ein Optionalitätsdiskurs gegenüber – und bisweilen auch zur Seite. Demzufolge sind Männer aus den Zwängen tradierter Rollen befreit, und es ist für sie in wachsendem Maße eine Frage der Wahl, welchen Entwurf von Männlichkeit sie leben wollen. Dieser Diskurs wird vor allem in Gestalt von Ratgeber-, Lebenshilfe-, und Verständigungsliteratur gepflegt, und er ist in Teilen der men's studies präsent.“ Michael Meuser: Männliche Lebenslagen. In: N. Barth (Hg.): Traumänner. Starfotografen zeigen ihre Vision vom Ideal; [eine Kooperation von Haus der Photographie / Deichtorhallen und Barhouse Culture Concepts, erste Station Haus der Photographie, Hamburg. 11. März bis 22. Mai 2011], Köln 2011, S. 8–9, hier S. 8.

<sup>15</sup> „1.3. Von der Struktur des Wissensbegriffs und den jeweiligen Wissensinhalten ist noch einmal der Träger des Wissens zu unterscheiden, d.h. derjenige oder dasjenige, von dem ausgesagt wird, er/es verfüge über Wissen. [...] Neben Einzelpersonen kommen auch (historische oder aktuelle) Personengruppen in Frage, und es lassen sich verschiedene Personengruppen anhand einer Rolle unterscheiden (so sprechen wir beispielsweise von Experten- und Laienwissen oder auch von Autor- und Leserwissen).“ Tilmann Köppe: Literatur und Wissen: Zur Strukturierung des Forschungsfeldes und seiner Kontroversen. In: Ders. (Hg.): Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge. *Linguae et litterae*, Bd. 4, Berlin 2011, S. 1-29, hier S. 7.

<sup>16</sup> In den Worten von Niklas Luhmann: „Die folgenden Überlegungen lassen sich von der These tragen, daß literarische, idealisierende, mythisierende Darstellungen der Liebe ihre Themen und Leitgedanken nicht zufällig wählen, sondern daß sie damit auf ihre jeweilige Gesellschaft und auf deren Veränderungstrends reagieren; daß sie, auch wenn in deskriptiver Form gehalten, nicht unbedingt die Realsachverhalte des Liebens wiedergeben, wohl aber angebbare Probleme lösen, nämlich funktionale Notwendigkeiten des Gesellschaftssystems in eine tradierbare Form bringen.“ Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1124, Frankfurt a.M. 1998, S. 24.

<sup>17</sup> „Literatur als ‚Dichtung‘ und im Besonderen Erzählliteratur waren damit insofern prinzipiell zu Meiden von ‚Versuchen‘ geworden, als sie innerhalb spezifischer formaler und inhaltlicher experimenteller Anordnungen mögliche Szenarien von ungewissem Ausgang entwickeln konnten, die sich in Kontingenz ausstellender Weise zur Wirklichkeit der Beobachtungen erster Ordnung verhielten.“ Michael Gamper: Einleitung. In: Ders. u. Safia Azzouni (Hg.): *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*, Göttingen 2010, S. 9-17, hier S. 13.

<sup>18</sup> Vgl. „All diese Aussagensysteme (Ereignisse einerseits und Dinge andererseits) schlage ich vor, Archiv zu nennen. [...] Das Archiv ist zunächst das Gesetz dessen, was gesagt werden kann, das System, daß das Erscheinen der Aussagen als einzelner Ereignisse beherrscht. Aber das Archiv ist auch das, was bewirkt, daß all diese gesagten Dinge sich nicht bis ins Unendliche in einer amorphen Vielzahl anhäufen, sich auch nicht in eine bruchlose Linearität einschreiben und nicht allein schon bei zufälligen äußeren Umständen verschwinden; sondern daß sie sich in distinktiven Figuren anordnen, sich aufgrund vielfältiger Beziehungen miteinander verbinden [...] Das niemals vollendete, niemals restlos vollzogene Hervorbringen des Archivs bildet den allgemeinen Hintergrund, zu dem die Beschreibung der diskursiven Formationen, die Analyse der Positivitäten, das Ermitteln des Aussagensfeldes gehören. [...] Die Archäologie beschreibt die Diskurse als spezifizierten Praktiken im Element des Archivs.“ Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 356, Frankfurt a.M. 1988, S. 186-187.

der Verführungspraxis auf seine Funktion hin getestet wird. Der Verführer wäre also nicht nur Träger, sondern auch Tester von Wissen. Schließlich geht es in der Arbeit darum, die Transformationen von Geschlechterkonfigurationen und Verführungswissen in ihrer literarischen Darstellung miteinander in Bezug zu setzen und in deren Betrachtung der Funktion der literarischen Darstellungen des Verführers für die Konfiguration von Männlichkeit nachzugehen.

Zeitlich konzentriert sich die Arbeit auf drei historische Umschlagspunkte für das Geschlechtermodell in der Moderne, für die jeweils ausgewählte paradigmatische Urtexte stehen. Die Dissertation beginnt mit der sogenannten „Sattelzeit“<sup>19</sup> von 1750-1830, springt dann zum Jungen Wien<sup>20</sup>, also in den Zeitraum von 1899-1933<sup>21</sup> und endet mit einer Betrachtung des beginnenden 21. Jahrhunderts<sup>22</sup>.

Mit dem Ende der Ständegesellschaft beginnt in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts der Aufstieg des Individuums.<sup>23</sup> Im Zuge dieser Individualisierungsprozesse kommt es zu einer Akkumulation anthropologischen Wissens.<sup>24</sup> Neue wissenschaftliche Disziplinen

---

<sup>19</sup> „Die Zeit ‚Um 1800‘ soll dabei so großzügig bemessen werden, wie Reinhart Koselleck es mit seinem viel zitierten Begriff ‚Sattelzeit‘ vorschlägt, nämlich als die immerhin acht Jahrzehnte umfassende Periode zwischen 1750 und 1830. Auch Kosellecks Begründung, warum er diese Phase als Sattelzeit auszeichnet, schließe ich mich an: Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts vollzieht sich ‚ein tiefgreifender Bedeutungswandel klassischer Topoi‘, in dessen Verlauf ‚Alte Worte neue Sinngelhalte‘ gewinnen. Dazu gehören unter anderen für Geschlechterverhältnis und Geschlechterordnung so relevante alte Worte wie Ökonomie, Familie und Arbeit.“ Cornelia Klinger: 1800 - eine Epochenschwelle im Geschlechterverhältnis? In: K. Rennhak, V. Richter (Hg.): Revolution und Emanzipation. Geschlechterordnungen in Europa um 1800, Köln 2004, S. 17–32, hier S. 17. Und weiter: „Erst in dem relativ fortgeschrittenen Stadium des Industrialisierungsprozesses, das etwa um 1800 erreicht ist, nimmt die Entwicklung eine Richtung, die einen tiefgreifenden Wandel der Geschlechterordnung zwar nicht zum Ziel, wohl aber zur Folge hat.“ Ebd., S. 18.

<sup>20</sup> „JUNGEN WIEN: Bezeichnung für eine Gruppe österreichischer Schriftsteller, die bei der Durchsetzung der gegennaturalistischen Moderne im deutschsprachigen Bereich die Führung übernehmen und damit Wien zum eigentlichen Zentrum der dt. Literatur des Fin de siècle machen.“ Jürgen Viering: Fin de Siècle. In: K. Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller, Berlin; New York 1997, S. 602–605, hier S. 602.

<sup>21</sup> Vgl. Carina Lehnen: Das Lob des Verführers. Über die Mythisierung der Casanova-Figur in der deutschsprachigen Literatur zwischen 1899 und 1933. Literatur- und Medienwissenschaft, Bd. 39, Paderborn 1995, S. 43; „Der entscheidende Einschnitt im Männlichkeitsdiskurs erfolgt erst um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert, also um rund hundert Jahre nach dem Einbruch der Moderne in den Weiblichkeitsdiskurs. An diesem Punkt kann vom Ende des Patriarchats gesprochen werden.“ Cornelia Klinger: Von der Gottesebenbildlichkeit zur Affentragödie. Über Veränderungen im Männlichkeitskonzept an der Wende zum 20. Jahrhundert. In: U. Brunotte (Hg.): Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900, GenderCodes, Bd. 3, Bielefeld 2008, S. 25–37, hier S. 32; „Jacques Le Rider (Le Rider 1990) hatte in der Wiener Moderne eine Krise der Identität, insbesondere der männlichen Identität diagnostiziert. [...] Autoren wie Otto Weininger („Geschlecht und Charakter“, 1903; Wolfes 2000) sahen die männliche Identität zutiefst bedroht und formulierten daraus einen Antifeminismus, der oft mit antisemitischen Ansichten verknüpft wurde.“ Schmale, 2003, S. 231.

<sup>22</sup> „Im Zentrum steht der Wechsel vom hegemonialen Männlichkeitsmodell zur polymorphen Männlichkeit. So sollen auch nicht mehr alle fortbestehenden homosozialen Orte und Räume männlicher Sozialisation wie Männervereine, -verbände, Cliquen, Gangs, Sportvereine usw. usw. detailliert behandelt werden, da daraus keine anderen grundsätzlichen Erkenntnisse zu ziehen sind.“ Ebd., S. 240.

<sup>23</sup> Vgl. Luhmann, 1998, S. 24.

<sup>24</sup> „Literatur handelt sehr häufig von Menschen im Einzelnen und Konkreten und dem Menschen im Generellen und Allgemeinen. Sie zeigt ihn in seinen Bedingtheiten und Vermögen, in seinen Leistungen und Grenzen; und sie spricht ihn in der ästhetischen Erfahrung auf eine spezifische Weise an. In Akten des Fingierens und Imaginierens, des Lesens und verstehenden Nachvollzugs tritt Literatur in Produktion und Rezeption mit dem Menschen, seinem Wissen von sich selbst und seinen Vermögen der Weltwahrnehmung und -gestaltung in Verbindung. Literatur als Medium leistet dies in (selbst-)reflektierter und reflektierender Form. Literatur ist so in doppelter Weise anthropologisch bedeutsam: sie stellt den Menschen dar, thematisiert ihn; und sie gestaltet seine Weltverhältnisse ästhetisch.“ Lothar van Laak: Literarische Anthropologie. In: J. Schneider, R. Grundmann (Hg.): Methodengeschichte der Germanistik, Berlin ; New York 2009, S. 337–355, hier S. 337.



entstehen, deren Fokus auf den Menschen gerichtet ist.<sup>25</sup> Diese Individualisierungsprozesse fallen zusammen mit einer weiteren Konjunktur von Verführungsliteratur<sup>26</sup>. In ihr spiegelt sich eine Diskursivierung des Geschlechtermodells in einem Kampf der Geschlechter wider.<sup>27</sup> Als dessen männlicher Agent etabliert sich der Libertin<sup>28</sup> als Verführerfigur. Ausgebildet am Hofe muss er als versierter Träger des zeitgenössischen anthropologischen Wissens verstanden werden. Ihm gegenüber steht zunächst die ‚tugendhafte Frau‘ als Repräsentantin der Empfindsamkeit.<sup>29</sup> In den Romanen der erotischen Libertinage treten mit Mann und Frau, Verführer und Verführter, auch zwei Ausprägungen der Aufklärung, nämlich Libertinage und Empfindsamkeit als „Denksysteme“<sup>30</sup> gegeneinander an.

---

<sup>25</sup> „In der Spätaufklärung sind es ein (kultur-) kritischer Naturbegriff und die Physiologie, in der Romantik die Traumwelten des Psychischen und Psycho-Pathologischen, um und nach 1900 dann Soziologie, Biologie oder Psychoanalyse, mit denen sich dieses ‚andere‘ Wissen, literarisch, kritisch und ‚kommentarhaft‘ zum Ausdruck gebracht hat.“ Ebd., S. 339.

<sup>26</sup> „So bekannt es seit dem 17. Jahrhundert ist, da der Roman selbst zum Lern- und Orientierungsfaktor in Liebesangelegenheiten wird, so schwierig ist es, diesen Gesichtspunkt in einzelne Thesen, Begriffe, Lehrsätze oder Erfahrungsregeln aufzulösen. Man kann nur wiederum feststellen, daß die Personen des Romans sich codeorientiert verhalten, also eher den Code verlebendigen als etwas Neues hinzuzufügen.“ Luhmann, 1998, S. 12.

<sup>27</sup> „Mit ‚systemischem Denken‘ ist die Geschlechtertheorie der Spätaufklärung gemeint, die nunmehr von zwei ganz eigenständigen Körpern (statt früher von zwei Ausprägungen eines gemeinsamen Modells) ausging und damit einen fundamentalen Unterschied zwischen Männern und Frauen ‚wissenschaftlich‘ erstmals in dieser Form begründete. Martin Dinges: „Hegemoniale Männlichkeit“. Ein Konzept auf dem Prüfstand. In: M. Dinges (Hg.): Männer - Macht - Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute, Frankfurt a.M. 2005, S. 7–37, hier S. 18; „In Formen, die für die neue Erkenntnistheorie akzeptabel waren, gab im späten 17. und 18. Jahrhundert die Naturwissenschaft den Kategorien ‚Männlich‘ und ‚Weiblich‘ als einander gegensätzlichen und unvergleichlichen biologischen Geschlechtern Substanz. [...] Allgemeiner gesprochen, hatten am Ende des 17. Jahrhunderts die verschiedenen geistigen Strömungen – Baconismus, Cartesianische Mechanik, empirische Erkenntnistheorie und die Newtonsche Synthese –, aus denen die unter dem Begriff der wissenschaftlichen Revolution bekannte Transformation menschlichen Denkens bestand, die gesamte Galensche Verstehensweise des Liebes in seinem Verhältnis zum Kosmos radikal unterminiert. Dies bedeutete unter anderem die Aufgabe der anatomischen Isomorphien zwischen Mann und Frau und auch die Reinigung der Wissenschaftssprache von den alten Metaphern, welche die Reproduktion mit anderen Körperfunktionen, mit der natürlichen Umwelt und mit der ‚großen Kette der Wesen‘ selbst verbunden hatte.“ Thomas Laqueur: Auf den Leib geschrieben. Die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud, Frankfurt a.M. 1992, S. 177–178; „Vorbild der klassischen Verführung im 17. und 18. Jahrhundert ist die Kriegskunst ‚Erobern ist unser Geschick und es heißt ihm folgen‘, verkündet der Vicomte de Valmont in den Schlimmen Liebschaften. Sein Vokabular scheint einem Handbuch für Kriegsführung entnommen. Da ist die Rede von Angriff und Verteidigung, man stürmt über Hindernisse hinweg oder täuscht einen Rückzug vor.“ Birgit Haustedt: Die Kunst der Verführung. Zur Reflexion der Kunst im Motiv der Verführung bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Kierkegaard und Brentano, Stuttgart 1992, S. 37; „Die Verführung als Kunst berührt sich durchaus mit der im 18. Jahrhundert noch selbstverständlich zu den Künsten gerechneten Kriegs- und Schlachtenlenkung. Als Valmont neben Lovelace der literarisch sensationellste Verführer des 18. Jahrhunderts, in den ‚Liaisons dangereuses‘ seinen größten Sieg, die Verführung der Madame de Tourvel beschreibt [...], kann er nicht anders als sich in Analogien zu setzen zu den großen militärischen Strategen, ihren Verfahren und ihrer Redeweise.“ Peter von Matt: Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur. 5. Ausgabe, München 2001, S. 323.

<sup>28</sup> „Die Verführerfiguren, denen die empfindsamen Opfer im Roman des XVIII. Jahrhunderts ausgeliefert sind, haben in mehrfacher Hinsicht Vorläufer in der europäischen Literatur früherer Epochen. Der Libertin der Aufklärung, der durch antiklerikales und antichristliches Denken einerseits, durch ausschweifendes Sexualleben andererseits charakterisiert ist, steht motivgeschichtlich in der Tradition barocker Verführergestalten wie der des Don Juan und geistesgeschichtlich in derjenigen der auch früher immer wieder in den Ruch sittenlosen Lebenswandels geratenen Freidenker. Die Verknüpfung von Donjuanismus und intellektueller Libertinage, die als typisch für das XVIII. Jahrhundert anzusehen ist, wird bereits im XVII. Jahrhundert vorbereitet.“ Frank Baasner: Libertinage und Empfindsamkeit. Stationen ihres Verhältnisses im europäischen Roman des XVIII. Jahrhunderts. In: Arcadia. Zeitschrift für Germanistik 23/1, 1988, S. 14–41, hier S. 16.

<sup>29</sup> „Die deutsche empfindsame Literatur, die entscheidend von der englischen beeinflusst wurde, kennt viele Beispiele tugendhafter Frauen, deren vorbildliches Leben den — ohnehin meist weiblichen — Lesern zur Nachahmung empfohlen wird. Seltener hingegen sind Fälle, wo solch exemplarische, die empfindsame Tugend in hohem Maße verkörpernde Romanfiguren den raffinierten Intrigen gerissener und skrupelloser Libertins ausgesetzt werden.“ Ebd., S. 26.

<sup>30</sup> „Die beiden Denksysteme Libertinage und Empfindsamkeit, so meine These, treten miteinander in ein konfliktreiches Konkurrenzverhältnis, das nicht vorwiegend in philosophisch abstrakten Traktaten, sondern vor allem in den galanten und empfindsamen Romanen der Zeit dargestellt wird. Den Roman als Ort der ideologischen Auseinandersetzung zwischen zwei aufklärerischen Teiltendenzen zu begreifen und verschiedene Formen des Verhältnisses von Libertinage und Empfindsamkeit nachzuzeichnen, ist Ziel der folgenden Überlegungen.“ Ebd., S. 15.

Kaum ein anderer Roman hat unser heutiges Verständnis des Libertins so sehr geprägt, wie Choderlos de Laclos Briefroman *Les liaisons dangereuses*, der mir als erster Urtext dient.<sup>31</sup> Auf paradigmatische Art und Weise lässt sich hier der Geschlechterkampf nachvollziehen. Von besonderem Interesse für die Arbeit ist die Auseinandersetzung zwischen dem Libertin Vicomte de Valmont und seiner Adversaire Marquise der Merteuil. Insbesondere deshalb, weil Laclos mit der Figur der Merteuil eine außergewöhnlich starke Frauenfigur etabliert, die in der erotischen Libertinage keine Präzedenz hat. Im Gegensatz zu den empfindsamen Frauen, denen zuvor reihenweise als naive Verführungsoffer die Funktion von Statistinnen zukam<sup>32</sup>, wird sie zur ernstzunehmenden Gegnerin des Libertins, die den Vicomte mit dessen ureigenen Mitteln besiegt. Grundvoraussetzung hierfür ist ihre Aneignung von Verführungswissen. Diesen Akt der Aneignung eines ursprünglich männlich geprägten Verführungswissens vollziehe ich anhand des 81. Briefs der Gefährlichen Liebschaften nach. Die vorliegende Dissertation perspektiviert *Les liaisons dangereuses* dahingehend neu, als dass sie nach Gendermarkierungen<sup>33</sup>, Inhalten und Aneignungsformen von Verführungswissen fragt. Hierzu untersuche ich folgende Aspekte: Welche Inhalte anthropologischen Wissens<sup>34</sup> werden für den Akt der Verführung ausgewählt? Wer eignet sich diese Inhalte wie an? Und schließlich: Kommt dem Akt der Verführung die Funktion eines praktischen Tests von anthropologischem Wissen zu? Methodisch nähere ich mich diesen Aspekten zum einen aus Richtung der „Literarischen Anthropologie“<sup>35</sup>, um nicht nur einem Katalog von Inhalten eines po-

---

<sup>31</sup> „Perhaps the single text that shapes today's ideas about seduction more than any other is Choderlos de Laclos's epistolary novel *Les liaisons dangereuses* (1782). With the multiple film versions of the novel that appeared at the end of the twentieth century, this vision defied boundaries of the French and the literary and went on to reach the wider audience of people who view American films.“ Deborah Houk Schocket: *Modes of seduction. Sexual power in Balzac and Sand*, Madison 2005, S. 17.

<sup>32</sup> „Die Konzentrierung auf den Protagonisten bringt es mit sich, daß den Frauengestalten verhältnismäßig wenig Aufmerksamkeit gewidmet wird.“ Baasner, 1988, S. 17.

<sup>33</sup> Vgl. Christina von Braun, Inge Stephan (Hg.): *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. 1. Ausgabe, Köln 2005.

<sup>34</sup> Kraus entwirft einen möglichen Katalog anthropologischer Disziplinen: „Sie müsste demnach umfassen: das Studium der physischen Menschen, vergleichende Anatomie und Physiognomik, die Kraniologie, die Verschiedenheit der Rassen, die Zwischenbeziehungen zur natürlichen Umwelt (sei es die Wirkung des Klimas oder anderer Einflüsse), die verschiedenen Weisen der Ernährung, der Bekleidung), der Wohnung, der Vergesellschaftung, das Studium des geistigen („moralischen“) Menschen, seine Beziehung zum physischen, die Mittel des sprachlichen Ausdrucks, die verschiedenen Modelle – wir würden heute sagen: Strukturen der Zivilisation in den verschiedenen Zeitaltern und Regionen der Erde.“ Werner Kraus: *Zur Anthropologie des 18. Jahrhunderts. Die Frühgeschichte der Menschheit im Blickpunkt der Aufklärung*, Frankfurt a.M. 1987, S. 9.

<sup>35</sup> „Wolfgang Riedel hat beide Linien und Fragerichtungen als Literarische Anthropologie (1) und Literaturanthropologie (2) in einer wichtigen Standortbestimmung strikt voneinander unterschieden. Literarische Anthropologie (1) lasse sich von den einzelnen literarischen Texten herleiten. In und mit ihnen zeige und kommentiere sie 'den' Menschen und seine Selbstdarstellung und Selbstreflexion. Dies tut sie auch kritisch, und auf historisch sich wandelnde Weise. Die eher kulturwissenschaftlich argumentierende Literaturanthropologie (2) hingegen formuliert 'ein kulturwissenschaftliches Neuverständnis von Literaturwissenschaft als historischer Kulturanthropologie'. Sie stellt nach Riedel den Text allen anderen Äußerungen des Menschen gleich und begreift sie (nur) als Dokumente für den Menschen.“ Laak, 2009, S. 338; „Sie [die Texte] wären aber auch überhaupt nur dort von Interesse, wo die Erwartung nicht ganz preisgegeben ist, die alten Texte könnten – über ihre Zeit hinaus – auch zu uns noch sprechen. Und diese Erwartung wiederum ist überhaupt nur dann sinnvoll, wenn diesen Texten ästhetische Distanz zuerkannt wird, sprich, wenn wir sie im Diskurs ihrer Zeit nicht aufgehen lassen, sondern ihnen die reflexive Kraft des ‚Kommentars‘ zutrauen. Wer dagegen Literatur als ‚Dokument‘ faßt, hat ihr diese Kraft bereits entzogen [...].“ Wolfgang Riedel: *Literarische Anthropologie*.

tenziellen Verführungswissens, sondern auch dessen Darstellung, Verfahren und Funktion auf die Spur zu kommen, indem ich „Literatur als eine Form von ‚Wissen‘“<sup>36</sup> begreife. Zum anderen ordne ich über zeitgenössische paradigmatische Primärtexte die Diskursivierung des Geschlechtermodells ein.<sup>37</sup> Ziel ist es, das Verführungswissen im Kontext der Anthropologie und im Hinblick auf seine Funktion für das Geschlechtermodell zu definieren.

Das zweite Kapitel widmet sich der Casanova-Rezeption der Wiener Moderne im Zeitraum von 1899 bis 1933. Für die Wiener Moderne als Untersuchungsgegenstand spricht zum einen die Konjunktur an Casanova-Bearbeitungen und zum zweiten der Reflexionsgrad, der für einige Rezeptionen kennzeichnend ist. Dazu gehört insbesondere Hofmannsthal's *Der Abenteurer und die Sängerin*, mit der um 1899 ein Anfang gesetzt wird und die für die kommenden Bearbeitungen ein Referenzpunkt bleibt. Als zweiten exemplarischen Text widmet sich die Arbeit Arthur Schnitzlers *Casanovas Heimfahrt* von 1918. Unter dem Eindruck des Ersten Weltkrieges wandelt sich hier die Perspektive auf den venezianischen Verführer nachhaltig. Erstmals wird der Mythos Casanovas als Vorbild, vitalistischer Abenteurer und Lebemann dekonstruiert. Für die weitere Rezeption bleibt auch dieser Text in seiner Motivik und Perspektive auf den Verführer stilprägend. In der Komödie *Casanovas Sohn* von Rudolph Lothar aus dem Jahr 1920 wird die Demystifizierung weiter fortgeführt und schließlich der Venezianer als Kenner der Frauen von seinem eigenen Sohn diskreditiert. Warum überhaupt Giacomo Casanova zu einem derart zentralen Sujet für das Junge Wien werden konnte, erörtere ich anhand eines Abschnitts zu den sozio-historischen Hintergründen zum Wien der Jahrhundertwende. Im Mittelpunkt des Kapitels steht die Mystifizierung- und Demystifizierung der Casanova-

---

Eine Unterscheidung. In: W. Braungart, K. Ridder, F. Apel (Hg.): Wahrnehmen und Handeln. Perspektiven einer Literaturanthropologie, Bielefeld 2004, S. 337–366, hier S. 352; „Literaturwissenschaft als Literaturanthropologie betreiben heißt: an Texten das herausheben, was, wie man sagt, in eine anthropologische Dimension gehört. Dinge, die in eine anthropologische Dimension gehören, wären Nipperdey zufolge: Verhaltensmuster und Vorstellungskomplexe von Individuen, und zwar ebenso solche, die der Text bei seinem Autor verrät, wie solche, die den Figuren im Text der inzwischen wohl vorherrschenden Konzeption von historischer Anthropologie zufolge: Begegnungen mit Grundtatsachen und -vorgängen des menschlichen Lebens wie Kindheit, Tod, Fremdheit und so weiter, und zwar wiederum solche, die der Text bei seinem Autor zu erkennen gibt, wie solche, die er bei seinen Figuren zeigt.“ Rüdiger Bittner: Anthropologie – Das Projekt und seine Aussichten. In: W. Braungart, K. Ridder, F. Apel (Hg.): Wahrnehmen und Handeln. Perspektiven einer Literaturanthropologie, Bielefeld 2004, S. 329–337, hier S. 335. Für eine genauere Betrachtung des *Literarischen* der Anthropologie vgl. Helmut Pfotenhauer: IV: Literarische Anthropologie – Einführung. In: H.-J. Schings (Hg.): Der ganze Mensch. Literatur und Anthropologie des 18. Jahrhundert. DFG Symposium, Stuttgart; Weimar 1992, S. 555–561, hier S. 557–558.

<sup>36</sup> „In dieser Form ernstgenommen und ‚anerkannt‘ also, tritt uns die Literatur – zweite Konsequenz des genannten Begriffs- und Perspektivenwechsels – als eine Form von ‚Wissen‘ gegenüber, das über seine Zeit oder Kultur hinaus (von Fall zu Fall unterschiedliche) Geltung und Bedeutung behält.“ Riedel, 2004, S. 353.

<sup>37</sup> Theodor Gottlieb von Hippel: Über die Ehe, Berlin 1774; Theodor Gottlieb von Hippel: Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber, Berlin 1792; Zur Entstehung des Geschlechterdiskurses in Deutschland im Zuge der Rousseau-Rezeption vgl. Martin Nissen: Die Frage nach dem sicheren Geschlecht. Entwürfe von Männlichkeit bei Joachim Heinrich Campe, Adolph Freiherr von Knigge und Amalia Holst, München 2009, S. 34; Gerhart Söhn: Die stille Revolution der Weiber. Frauen der Aufklärung und Romantik; 30 Porträts. 1. Ausgabe, Leipzig 2003.

Figur. In einer Zeit hegemonialer Rückzugsgefechte<sup>38</sup>, lassen sich in den Werken sowohl Projektionen männlicher Wunschfantasien als auch Enttäuschungen derselben ausmachen. So geht dieses Kapitel der Frage nach, ob hier in Grundzügen eine fiktive „Männerggeschichte“<sup>39</sup> zu erkennen ist, die der „paternalen Erzählung“<sup>40</sup> eine andere Geschlechtergeschichte entgegenstellt, in welcher der ewige Verführer als männliche Alternative zum Ehemann inszeniert wird.<sup>41</sup> Hierzu rücke ich die Casanova-Figur in ihren unterschiedlichen Inszenierungen als Verführer, Vater, Gelehrten und Erzeuger ins Zentrum. In der Auseinandersetzung mit Ehemännern, verführten und zu verführenden Frauen und Söhnen lässt sich die Auseinandersetzung mit alternativen Konfigurationen von Männlichkeit erkennen. Die Casanova-Figur markiert hier deren Kristallisationspunkt in einer Hochzeit der Krise des Patriarchats.

Ratgeber, Feuilletons und auch Men's studies schreiben seit Beginn des 21. Jahrhunderts zunehmend vom umstrittenen aber dafür immer wiederkehrenden Begriff der „Krise der Männlichkeit“<sup>42</sup>. Michael Meuser erkennt neben diesem „Krisen- auch einen Optionalitätsdiskurs“ und stellt dem „Männlichkeit als Gestaltungsaufgabe“<sup>43</sup> entgegen. Mein letztes Kapitel widmet sich mit Neil Strauss' *The Game* einem amerikanischen Bestseller, der die Herausforderungen dieser Gestaltungsaufgabe für Männer anhand der

---

<sup>38</sup> „Von der Gegenwart aus gesehen – unter der Perspektive der aktuellen Gender-Forschung – erweisen sich die angestrengten Geschlechterkonstruktion der Psychoanalyse um 1900 als ein Rückzugsgefecht in einem absurden Kampf, der bereits 1900 längst verloren war. [...] Wie brüchig dieser Status war, zeigt ein Blick auf die Literatur und Kulturgeschichte, die schon immer ein Seismograph für Umbrüche war und in der die gesellschaftlichen Veränderungen als Genderkrisen vorweggenommen und begleitet wurden. Die Intensiven Geschlechterdebatten im philosophisch-anthropologischen Diskurs um 1800 – ablesbar an Humboldts Aufsätzen Über männliche und weibliche Form (1795) und Über den Geschlechtsunterschied und seine Folgen (1795) – und die daran anschließende Flut von populären Ratgebern zeigen, dass Weiblichkeit und Männlichkeit gleichermaßen als definitionsbedürftig empfunden wurden und dass der aufklärerische Rekurs auf die ‚Natur‘ bereits am Ende des 18. Jahrhunderts nicht mehr ausreichte, um das Geschlechterverhältnis zu begründen und die angebliche Polarität der Geschlechter aufrechtzuerhalten.“ Inge Stephan: Im toten Winkel. Die Neuentdeckung des ‚ersten Geschlechts‘ durch men's studies und Männlichkeitsforschung. In: C. Benthien, I. Stephan (Hg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Literatur, Kultur, Geschlecht. Kleine Reihe, Bd. 18, Köln [u.a.] 2003, S. 11–35, hier S. 13–14.

<sup>39</sup> „Fontanes Männer-Geschichten handeln allesamt von zerstörten, fragmentarischen und abgebrochenen Familienromanen, und die ‚Halbheit‘ ihrer männlichen Figuren kündigt jeweils von der Unmöglichkeit, männliche Identität durch eine dafür vorgesehene familiäre Struktur zu erhalten, fortzuführen und zum Abschluß zu bringen.“ Walter Erhart: Familienmänner. Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit, München 2001, S. 197.

<sup>40</sup> Zur paternalen Erzählung vgl. ebd.

<sup>41</sup> „In manchen Vater-Sohn-Geschichten deuten sich zudem bereits spezifische Möglichkeiten an, mit dieser modernen Erblast, dem Unbehagen der Geschlechter, auf radikal ‚männliche‘ Weise umzugehen. So lassen sich die Schwierigkeiten des modernen Frauentausches etwa dadurch ausschließen, daß Männlichkeit als ein gleichsam selbstreferentielles System gegründet wird: in der scharfen Opposition von ‚Familie‘ und ‚Männerbund‘, wie sie Hans Blüher's jugendbewegter Gründungsurkunde sogleich als eine Theorie der männlichen Gesellschaft‘ verkündet wird. Was sich in diesen Visionen einer radikal ausschließenden (und scheinbar autonomen) Männlichkeit abzeichnet, gibt sich als eine spezifisch moderne Reaktion auf die Geschlechtergeschichte des 19. Jahrhunderts zu erkennen; eine andere markiert die zu Beginn des 20. Jahrhunderts eminent literarisch gewordene Figur des ‚Junggesellen‘ (nahezu emblematisch besetzt in den Romanen und Erzählungen eines Franz Kafka).“ Ebd., S. 401–402.

<sup>42</sup> „Der offensichtliche Antifeminismus, der einem der Teil der Debatten anhaftete (Salewski 2000), mag als Ausdruck einer zeitgenössischen als solcher empfundenen Krise der Männlichkeit interpretiert werden. Zu ihrer Überwindung wurde an das durch die Moderne um 1900 und den Ersten Weltkrieg stark ramponierte hegemoniale Männlichkeitsmodell wieder angeknüpft, aber es wurde in ästhetischer (faschistische und nationalsozialistische Körperästhetik) wie inhaltlicher Hinsicht radikalisiert.“ Schmale, 2003, S. 231–232.

<sup>43</sup> „Dem Krisenszenario steht ein Optionalitätsdiskurs gegenüber – und bisweilen auch zur Seite. Demzufolge sind Männer aus den Zwängen tradierter Rollen befreit, und es ist für sie in wachsendem Maße eine Frage der Wahl, welchen Entwurf von Männlichkeit sie leben wollen. Dieser Diskurs wird vor allem in Gestalt von Ratgeber-, Lebenshilfe-, und Verständigungsliteratur gepflegt, und er ist in Teilen der men's studies präsent.“ Meuser, 2011, S. 8.

Verführungskompetenz verhandelt. Männliche Identität und die Fähigkeit zu verführen werden hier in eine korrelative Beziehung gesetzt. Im Gegensatz zur traditionellen Verführungsliteratur handelt es nicht nur um einen, sondern gleich um eine ganze Schar von Verführern, die durchweg als ursprünglich verunsicherte Männlichkeiten dargestellt werden. Erst die Aneignung von Verführungswissen wird als Ausweg aus dieser Unsicherheit präsentiert. Hier konzentriert sich die Arbeit auf Akte der Aneignung, Anwendung und Erprobung dieses Verführungswissens, in denen das Versprechen einer Verwandlung von einer „marginalisierten“ zur „hegemonialen Männlichkeit“<sup>44</sup> zu liegen scheint. Darüberhinaus untersucht sie die narrativen Kredibilisierungsstrategien, die schließlich das Verführungswissen und den Roman auf performative Weise als Teil desselben zu beglaubigen versuchen. Aus Perspektive der Men's studies lässt sich fragen, welche Konfiguration von Männlichkeit auf welche Art und Weise hier gestaltet wird. Dazu nimmt die Arbeit zunächst die Darstellung des homosozialen Wettbewerbs der Männer untereinander und daraufhin die zugrunde liegenden Konfigurationen von Weiblichkeit in den Fokus. Mit dem Terminus des „homosozialen Wettbewerbs“ nähere ich mich den Akten der Aneignung, Anwendung und Erprobung von Verführungswissen aus Richtung Pierres Bourdieus, dessen Terminologie mir insbesondere zur Beschreibung der Inkorporierung von Verführungswissen qua „Strukturübungen“<sup>45</sup> produktiv erscheint. Um die verschiedenen Phasen des Aneignungsprozesses zu erfassen, erweitere ich mein Methodenspektrum durch Robert Connells Konzept „hegemonialer Männlichkeit“<sup>46</sup>. Die Bedeutung fiktionaler Vorbilder und damit die Konfigurationen von Männlichkeit innerhalb und seitens der Literatur erschließen sich dann über Maskeradekonzepte, die in ihren Grundzügen auf Judith Butler zurückgehen, jedoch für den deutschen

---

<sup>44</sup> „Hegemoniale Männlichkeit kann man als jene Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis definieren, welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimationsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet.“ Connell, 2006, S. 98.

<sup>45</sup> Vgl. Pierre Bourdieu: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. 1. Ausgabe. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1066, Frankfurt a.M. 2008, S. 138; „Die Ritualisierung des Wettbewerbs verweist auf eine zentrale Funktion. In sozialisationstheoretischer Perspektive stellt sich der Wettbewerb als eine ‚Strukturübung‘ dar. Bourdieu unterscheidet in drei Formen der Sozialisation: erstens ‚Lernen durch schlichte Gewöhnung‘, zweitens die explizite Unterweisung. Drittens und zusätzlich zu diesen Formen sieht ‚jede Gesellschaft Strukturübungen vor‘, mit denen bestimmte Formen ‚praktischer Meisterschaft‘ übertragen werden. In diesen Strukturübungen erwerben Männer praktische Meisterschaft nicht nur in dem Sinne, daß sie sich die Modalitäten bzw. Spielregeln der ernstesten Spiele des Wettbewerbs aneignen, vor allem lernen sie, diese Spiele zu lieben.“ Michael Meuser, Sylka Scholz: Hegemoniale Männlichkeit. Versuch einer Begriffsklärung aus soziologischer Perspektive. In: M. Dinges (Hg.): Männer - Macht - Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute, Reihe „Geschichte und Geschlechter“, Bd. 49, Frankfurt [u.a.] 2005, S. 211–229, hier S. 222.

<sup>46</sup> „Hegemoniale Männlichkeit kann man als jene Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis definieren, welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimationsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet.“ Connell, 2006, S. 98.

Raum von Claudia Benthien und Inge Stephan prominent gemacht wurden.<sup>47</sup> Sie ermöglichen weitere Erklärungsansätze für die mimetischen Aneignungsverfahren von Männlichkeit in *The Game*.

Im Jahr 2008, erschien Christoph Kucklicks Dissertation *Das unmoralische Geschlecht*<sup>48</sup> im Suhrkamp Verlag. Darin heißt es im Klappentext:

*Hinter der Gender-Debatte steht die Überzeugung: In der Moderne inszeniert sich der Mann als rationales Alphanier, die Frau gilt als seine andere: als emotional und minderwertig. Diesen Mythos dekonstruiert Christoph Kucklick mit einem systemtheoretischen close reading kanonischer Texte zum Geschlechterverhältnis aus der Zeit um 1800. Er bringt eine ganz andere Redeordnung ans Licht: die negative Andrologie, in der der Mann als abschreckendes Produkt der Modernisierung erscheint: als gewalttätig, unmoralisch und triebgesteuert. Sogar Fichtes Deduktion der Ehe – bislang gelesen als Manifest des Machismo – kann so neu verstanden werden: als Anleitung zur Zivilisierung der ‚bösen Männer‘.*<sup>49</sup>

Auch zu dieser in den letzten Jahren heftig geführten Debatte<sup>50</sup> kann die Arbeit einen Beitrag insofern leisten, als dass sie sich den literarischen Inszenierungen des Verführers widmet, der darin mal als Traummann und mal als Alptraum erscheint.

Mittels der Auswahl von Stichproben aus den hoch dynamischen Phasen gesellschaftlicher Aushandlung von geschlechtlicher Identität über einen Zeitraum von rund 250 Jahren hinweg stellt die Arbeit die Funktion des männlichen Verführers in den Darstellungen der Literatur für die Konfiguration von Männlichkeit heraus. Die Arbeit geht davon aus, dass im Akt der Verführung Konzepte von Männlichkeit verhandelt und erprobt und disparate Wissensbereiche zum Zweck der Verführung kombiniert und praktisch geprüft werden. Eine genauere Betrachtung des Verführers in der Literatur mag daher zu neuen Antworten auf die Frage liefern, was männlich ist und wie sich Männlichkeit konstruiert. Zum zweiten erscheint der Verführungsakt auch als ein epistemisches Verfahren, in dem der Verführer als Träger, Prüfer und Produzent von Wissen in Aktion tritt

---

<sup>47</sup> Vgl. Judith Butler: Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie. In: U. Wirth (Hg.): Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1575, Frankfurt a.M. 2002, S. 301–323, hier S. 305; „Diese im allgemeinen konstruierten Akte, Gesten und Inszenierungen erweisen sich insofern als performativ, als das Wesen oder die Identität, die sie angeblich zum Ausdruck bringen, vielmehr durch leibliche Zeichen und andere diskursive Mittel hergestellte und aufrechterhaltene Fabrikationen/Erfindungen sind. Daß der geschlechtlich bestimmte Körper performativ ist, weist darauf hin, daß er keinen ontologischen Status über die verschiedenen Akte, die seine Realität bilden, hinaus besitzt. [...] Mit anderen Worten: Akte, Gesten, artikulierte und inszenierte Begehren schaffen die Illusion eines inneren Organisationskerns der Geschlechtsidentität (organizing gender core), eine Illusion, die diskursiv aufrechterhalten wird, um die Sexualität innerhalb des obligatorischen Rahmens der reproduktiven Heterosexualität zu regulieren.“ Judith Butler: Das Unbehagen der Geschlechter. Edition Suhrkamp, Gender Studies, Frankfurt a.M. 1991; Vgl. Claudia Benthien: Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung. In: C. Benthien, I. Stephan (Hg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Literatur, Kultur, Geschlecht, Kleine Reihe, Bd. 18, Köln [u.a.] 2003, S. 36–60.

<sup>48</sup> Christoph Kucklick: Das unmoralische Geschlecht. Zur Geburt der negativen Andrologie. 1. Ausgabe, Frankfurt a.M. 2008.

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> Christoph Kucklick: Das verteuflte Geschlecht. Wie wir gelernt haben, alles Männliche zu verachten. Und warum das auch den Frauen schadet. Ein Essay. In: Die Zeit (2012), H. 16. (12.04.2012)

und dieses Wissen zum Zweck der Verführung neuordnet und strukturiert. Aus Perspektive der Literarischen Anthropologie hält dessen Betrachtung daher Erkenntnisse für das Verhältnis von Wissen und Geschlechtlichkeit in der Literatur bereit.

# **I. Weibliche Aneignungsformen des libertinen Verführungswissens**

## *Die Marquise de Merteuil als Wegbereiterin*

*Nun ist aber die Verführung das einzige, was sich radikal der Anatomie als Schicksal entgegenstellt. (Jean Baudrillard)*

*[...] meine leicht entzündliche Natur zwang mich, Bellino zu lieben und ihm das Geschlecht zuzuteilen, das ich brauchte. (Giacomo Girolamo Casanova)*



## I.1. Einleitung: Verführungswissen als anthropologisches Wissen – der zweifelhafte Körper

Zu Beginn der Bellino-Episode aus Casanovas *Mémoires de ma vie* steht ein ästhetisches Ereignis. Der vermeintliche Kastrat Bellino singt Casanova und dem hohen Beamten Don Sanchos eine Arie am Spinett:

*Das Gesicht, so schien mir, zeigte weibliche Linien. Die Männerkleidung verbarg schlecht die Rundung des Busens, und trotz der vorherigen Erklärung setzte sich mir in den Kopf, er müsse ein Mädchen sein. In dieser Gewißheit widersetzte ich mich nicht im geringsten dem Verlangen, das er mir einzuflößen begann.<sup>51</sup>*

Es sind weibliche Geschlechtsmerkmale, die dem Kennerblick Casanovas nicht entgehen, sein heterosexuelles Verlangen entzünden und somit die zentrale Frage nach dem ‚wahren‘ Geschlecht Bellinos aufwerfen. Casanovas Reaktion auf den vermeintlich männlichen Körper Bellinos zeugt von der Verifizierung der Weiblichkeit als notwendige Bedingung der Verführungsabsicht Casanovas: „In diesem Augenblick sah ich, daß er ein Mann war, und glaubte, es wider seinen Willen zu sehen. Erstaunt, verstimmt, gekränkt, angeekelt ließ ich ihn gehen.“<sup>52</sup> Der Spannungsbogen der Erzählung entzündet sich also am unsicheren Verhältnis von bezeichnendem ‚Kastrat‘ und bezeichnetem ‚Körper‘ Bellinos. Während die Aussagen der Mutter sowie Bellinos selbst als auch die Untersuchungen des Beichtvaters dessen Männlichkeit behaupten, vermeint Casanova am Habitus<sup>53</sup> Bellinos dessen Weiblichkeit zu erkennen:

*Seine Gebärden, das Spiel seiner Augen, sein Gesang, seine Haltung, sein Benehmen, sein Gesicht, seine Stimme und besonders mein Instinkt, der meiner Erfahrung nach bei einem Kastraten nie mit solcher Stärke gesprochen hätte, alles, aber auch alles bestärkte mich in meinem Verdacht. ich mußte mich jedoch mit eigenen Augen davon überzeugen.<sup>54</sup>*

Die Erzählung rückt damit den Körper als Fundstück von Indizien zur eindeutigen Geschlechtsbestimmung genauso in den Mittelpunkt wie die empirische Beobachtung. Casanovas sexuelles Verlangen, sein innerer „Instinkt“ und schließlich sein quasi-wissenschaftliches Untersuchen und Deuten von Bellinos Körper entlarven schließlich Bellinos Rhetorik, Kleidung und Verhalten als Maskerade. Der Text inszeniert damit den Verführer als wahren Kenner des weiblichen Geschlechts:

---

<sup>51</sup> Giacomo Girolamo Casanova: Aus meinem Leben. Aus dem Französischen übersetzt von Heinz von Sauter. Auswahl und Nachwort von Roger Willemsen, Stuttgart 1989, S. 36.

<sup>52</sup> Ebd., S. 51.

<sup>53</sup> Pierre Bourdieu: Die männliche Herrschaft. In: I. Dölling (Hg.): Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis, Gender studies, Frankfurt a.M. 1997, S. 153–217, hier S. 203.

<sup>54</sup> Giacomo Girolamo Casanova: Aus meinem Leben. Aus dem Französischen übersetzt von Heinz von Sauter. Auswahl und Nachwort von Roger Willemsen., Stuttgart 1989, S. 49.

und die volle Aufklärung machte mich glücklich; ich fühlte, ich fühlte abermals und war überzeugt. Ich hatte recht gehabt und erhielt Genugtuung; daran konnte ich nicht mehr zweifeln.<sup>55</sup>

Untersuchungsakt und Akt der Verführung fallen zusammen und etablieren sich als wechselseitige Bedingung. Die Verführung bestätigt die Weiblichkeit und die Verifizierung der Weiblichkeit ermöglicht die männliche Verführung.

Indem der Text Rhetorizität, Körperpraktiken und Körperlichkeit<sup>56</sup> gegeneinander ausspielt, spiegelt er auch das Aufkommen von Teildisziplinen wie der Anatomie und Physiognomik wider, die den bis dahin bereits existierenden interdisziplinären Katalog anthropologischen Wissens zur Sattelzeit um 1800 ergänzen.<sup>57</sup> Diesen Teilgebieten der Anthropologie ist die empirische Beobachtung des Menschen gemeinsam.<sup>58</sup> Eben jene empirische Beobachtung, als deren Meister sich Casanova literarisch inszeniert.

Welches Verhältnis besteht aber zwischen der literarischen Figur des Verführers und dem aufkommenden anthropologischen Wissen? Als Casanova seine *Mémoires de ma vie* auf Schloss Dux in den Jahren zwischen 1790-1798 verfasst, haben Richardsons und Laclos' Briefromane *Clarissa* sowie *Les liaisons dangereuses* den Verführer bereits als literarische Sozialfigur etabliert.<sup>59</sup> Die Liste der literarischen Verführer zwischen 1750-1830 wird ergänzt von Don Juan-Rezeptionen Da Pontes (1787), E.T.A. Hofmanns (1813), Grabbes (1818) und Puschkins (1830) sowie durch Jean Pauls *Titan* (1800-1803). Das Zusammenfallen der Konjunktur des Verführers als literarische Sozialfigur mit der Entstehung des modernen anthropologischen Wissens ist kein Zufall. Beide stehen im Zeichen des aufkommenden Interesses am Individuum. Die Individualisierungsprozesse im Zuge

---

<sup>55</sup> Ebd., S. 51.

<sup>56</sup> Zum Spannungsverhältnis von Diskursivierung und Marginalisierung des Körpers zur Zeit der Aufklärung vgl. Roland Galle: Bilder des Körpers im Roman der Aufklärung. In: H.-J. Schings (Hg.): Der ganze Mensch. Literatur und Anthropologie des 18. Jahrhunderts. DFG Symposium, Stuttgart; Weimar 1992, S. 584–605.

<sup>57</sup> Einen Katalog der Teilgebiete der Anthropologie stellt Kraus vor: „Sie [die Anthropologie] müsste demnach umfassen: das Studium der physischen Menschen, vergleichende Anatomie und Physiognomik, die Kraniologie, die Verschiedenheit der Rassen, die Zwischenbeziehungen zur natürlichen Umwelt (sei es die Wirkung des Klimas oder anderer Einflüsse), die verschiedenen Weisen der Ernährung, der Bekleidung, der Wohnung, der Vergesellschaftung, das Studium des geistigen („moralischen“) Menschen, seine Beziehung zum physischen, die Mittel des sprachlichen Ausdrucks, die verschiedenen Modelle – wir würden heute sagen: Strukturen – der Zivilisation in den verschiedenen Zeitaltern und Regionen der Erde.“ Kraus, 1987, S. 9; Vgl. Kosellecks Begriff der ‚Sattelzeit‘, der für ihn die Periode von 1750-1830 umfasst. Seit Mitte des 18. Jahrhunderts vollzieht sich für ihn ein „tiefgreifender Bedeutungswandel klassischer Topoi. [...] Der heuristische Vorgriff führt sozusagen eine ‚Sattelzeit‘ ein, in der sich die Herkunft zu unserer Präsenz wandelt. [...]“. Reinhart Koselleck: Einleitung. In: Ders. u. a. (Hg.): Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland. Bd. 1 (A-D), Stuttgart 1972 S. xiii-xxvii, hier S. xv.

<sup>58</sup> So erachtet Andreas Käuser die empirische Beobachtung als protomodernes Prinzip der Anthropologie des 18. Jahrhunderts und als Verbindung zwischen dieser und den Humanwissenschaften des 19. und 20. Jahrhunderts: „Denn als begrifflicher Nenner und theoretische Basis der Anthropologie muß deren Empirismus geltend gemacht werden ‚der auch all die eingangs zitierten Themengebiete der Anthropologie zusammenfaßt. Marquards Formel von der epistemologischen ‚Wende zur Lebenswelt‘, der die Anthropologie bei Kant ihre Entstehung verdankt, lautet also, daß der Gegenstand der Anthropologie im 18. Jahrhundert die empirische Beobachtung des Menschen ist.“ Andreas Käuser: Anthropologie und Ästhetik im 18. Jahrhundert. Besprechung einiger Neuerscheinungen. In: C. Zelle (Hg.): Die Aufklärung und ihr Körper. Beiträge zur Leibgeschichte im 18. Jahrhundert, Marburg 1990, S. 196–206, hier S. 200.

<sup>59</sup> Zum Begriff der Sozialfigur vgl. Stephan Moebius: Einleitung. In: Ders. (Hg.): Diven, Hacker, Spekulant. Sozialfiguren der Gegenwart. 1. Ausgabe, Berlin 2010, S. 7-12, hier S. 7.

des Wegbrechens der Standesgesellschaft hat Niklas Luhmann am Teilsystem der Liebesemantik nachvollzogen und die Bedeutung des Romans als „Lern- und Orientierungsfaktor in Liebesangelegenheiten“ nachgewiesen.<sup>60</sup>

Das Aufkommen eines neuzeitlichen anthropologischen Wissens in der Sattelzeit führte Ende der 1980er Jahre in der Literaturwissenschaft zur Auseinandersetzung mit Literarisierungsformen anthropologischen Wissens.<sup>61</sup> Die sich bis heute im Vergleich zur Literaturanthropologie herausgebildete ‚Literarische Anthropologie‘ versteht die Germanistik grundsätzlich als Kommentar zum Menschen und seiner Selbstdarstellung.<sup>62</sup> Insofern der Verführer wie kaum eine andere Figur in der Literatur der Sattelzeit als Träger eines breit angelegten anthropologischen Wissens präsentiert wird, ist nicht nur zu fragen, inwiefern dessen Darstellung anthropologisches Wissen reflektiert, archiviert und kommentiert, sondern ob nicht dessen literarische Inszenierung darüber hinaus ein eigenständiges Teilgebiet anthropologischen Wissens etabliert – ein *Verführungswissen*.<sup>63</sup>

Im folgenden Kapitel möchte ich darlegen, wie sich anhand des Diskursphänomens des männlichen Verführers in der Literatur zur Sattelzeit ein eigenständiges Verführungswissen herausbildet, welche anthropologischen Teilgebiete es umfasst und welche besondere Funktion der Literatur hierbei zukommt. So fragt das erste Kapitel

- 1.) *auf einer medialen Ebene nach der Relation von Literatur und Verführungswissen*
- 2.) *auf einer inhaltlich-historischen nach dem Verhältnis von Anthropologie und Verführungswissen und*
- 3.) *in Bezug auf genderspezifische Funktionen nach der Relation von Heteronormativität und Verführungswissen.*

---

<sup>60</sup> „So bekannt es seit dem 17. Jahrhundert ist, dass der Roman selbst zum Lern- und Orientierungsfaktor in Liebesangelegenheiten wird, so schwierig ist es, diesen Gesichtspunkt in einzelne Thesen, Begriffe, Lehrsätze oder Erfahrungsregeln aufzulösen. Man kann nur wiederum feststellen, daß die Personen des Romans sich code orientiert verhalten, also eher den Code verlebendigen als etwas Neues hinzuzufügen.“ Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1124, Frankfurt a.M. 1998, S. 12.

<sup>61</sup> Für eine Übersicht erster Arbeiten zu ‚Literarisierungsformen anthropologischen Wissens‘ vgl. Käuser, 1990, S. 203–204.

<sup>62</sup> „Wolfgang Riedel hat beide Linien und Fragerichtungen als Literarische Anthropologie (1) und Literaturanthropologie (2) in einer wichtigen Standortbestimmung strikt voneinander unterschieden. Literarische Anthropologie (1) lasse sich von den einzelnen literarischen Texten herleiten. In und mit ihnen zeige und *kommentiere* sie ‚den Menschen‘ und seine Selbstdarstellung und Selbstreflexion. Dies tut sie auch kritisch, und auf historisch sich wandelnde Weise. Die eher kulturwissenschaftlich argumentierende Literaturanthropologie (2) hingegen formuliert, ein kulturwissenschaftliches Neuverständnis von Literaturwissenschaft als historischer Kulturanthropologie‘. Sie stellt nach Riedel den Text allen anderen Äußerungen des Menschen gleich und begreift sie (nur) als *Dokumente für den Menschen*.“ Laak, 2009, S. 338.

<sup>63</sup> In meinem Verständnis des Begriffs ‚Träger von Wissen‘ folge ich der Definition von Tilmann Köppe bis hin zu seinen weiteren Unterscheidungen: „Von der Struktur des Wissensbegriffs und den jeweiligen Wissensinhalten ist noch einmal der Träger des Wissens zu unterscheiden, d.h. derjenige oder dasjenige, von dem ausgesagt wird, er/es verfüge über Wissen. [...] Neben Einzelpersonen kommen auch (historische oder aktuelle) Personengruppen in Frage, und es lassen sich verschiedene Personengruppen anhand einer Rolle unterscheiden (so sprechen wir beispielsweise von Experten- und Laienwissen oder auch von Autor- und Leserwissen).“ Tilmann Köppe: *Literatur und Wissen: Zur Strukturierung des Forschungsfeldes und seiner Kontroversen*. In: Ders. (Hg.): *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*. *Linguae et litterae*, Bd. 4, Berlin 2011, S. 1-29, hier S. 7.

Eine doppelte Abgrenzungsbewegung wird hierzu das Verführungswissen zum einen von Foucaults *scientia sexualis* unterscheiden und zum zweiten die Herausbildung eines spezifisch männlichen Verführungswissens nachvollziehen.

## I.2. Les liaisons dangereuses als Urtext

Kaum ein anderer Text hat das zeitgenössische Bild vom Verführer so sehr geprägt wie Choderlos de Laclos' *Les liaisons dangereuses* (1781).<sup>64</sup> Als Grund hierfür wird zurecht immer wieder die „europaweite Wirkungsgeschichte“ herangezogen, welche sich ab Mitte des 20. Jahrhunderts, dank der seit dieser Zeit folgenden Verfilmungen, um ein weltweites Massenpublikum erweitert.<sup>65</sup> Ulrike Vedder begründet in ihrer Untersuchung zur Mediengeschichte des Briefromans in *Geschichte Liebe* (2002) die Wirkungsmacht vor allem mit den „Kollisionen von Diskursen“:

*Der Roman nimmt die diskursiven Umbrüche seiner Epoche aufmerksam auf, ob sie Liebescodes, Körperkonzept, Militärstrategien, Lektüremodelle, Geschlechterdiskurse oder Postsysteme betreffen.*<sup>66</sup>

Meiner Fragestellung kommt in der jüngeren Laclos-Forschung insbesondere Vedders Untersuchung am nächsten, welche sich wiederum stützt auf Laurent Versinis *Laclos et la tradition* (1968), Monika Moravetz' komparatistischen Studie *Formen der Rezeptionslenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts* (1990) sowie Barbara Vinkens Arbeit *Unentrinnbare Neugierde* (1991).<sup>67</sup> Alle drei Untersuchungen zur Verstellungs-Problematik erweitert Vedder thematisch um eine „medienhistorische und medientheoretische Per-

---

<sup>64</sup> Als Kommentar zur heutigen Bedeutung des Romans vgl. Deborah Houk Schocket: *Modes of seduction. Sexual power in Balzac and Sand*, Madison 2005, S. 17–20. Für einen Überblick zur Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert dient die Aufsatzsammlung *Laclos et le libertinage* aus dem Jahr 1983. Vgl. Laclos et le libertinage. 1782-1982 actes du colloque du bicentenaire des „Liaisons dangereuses“, Paris 1983.

<sup>65</sup> Roger Vadim: *Les Liaisons dangereuses*. Frankreich 1959; Stephen Frears: *Dangerous Liaisons*. UK/USA 1988; Milos Forman: *Valmont*. USA/Frankreich 1988. Für einen Vergleich der filmischen Rezeptionen auch Gerhild Fuchs: ‚Les Liaisons Dangereuses‘ in Roman und Film: . Die Eroberung der Présidente de Tourvel im Vergleich. In: A. Gelz (Hg.): *Liebe und Logos*, Bonn 1996, S. 275–284. Insbesondere Robert Kumbles *Cruel Intentions* dürfte den Stoff auch einem tendenziell jüngeren Publikum zugänglich gemacht haben.

<sup>66</sup> Ulrike Vedder: *Geschichte Liebe*. Zur Mediengeschichte des Liebesdiskurses im Briefroman „Les liaisons dangereuses“ und in der Gegenwartsliteratur. *Literatur, Kultur, Geschlecht, Große Reihe*, Bd. 24, Köln [u.a.] 2002, S. 21.

<sup>67</sup> Versinis Leistung besteht vor allem in einer umfangreichen Sammlung und Darlegung des historischen Bezugsrahmens sowie der intertextuellen Verweise. Vgl. Monika Moravetz: *Formen der Rezeptionslenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts*. Richardsons Clarissa, Rousseaus Nouvelle Héloïse und Laclos' *Liaisons Dangereuses*, Tübingen 1990; Moravetz' rezeptionsästhetischer Ansatz spielt anhand zentraler Begriffe wie *vertu*, *libertinage* und *sensibilité* die Kollision unterschiedlicher Wertesysteme durch und erkennt das Potential des Textes in seiner ‚Delegation der „Sinnsuche“‘, wie es Vedder nennt, vgl. Monika Moravetz: *Formen der Rezeptionslenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts*. Richardsons Clarissa, Rousseaus Nouvelle Héloïse und Laclos' *Liaisons Dangereuses*. Tübingen 1990. Im Gegensatz dazu führt Vinken anhand der verwandten Rhetoriken den Kampf um Urheberschaft als einen Geschlechterkampf zwischen männlichem und weiblichem Verführer an. Vgl. Barbara Vinken: *Unentrinnbare Neugierde*. Die Weltverfallenheit des Romans, Richardsons Clarissa, Laclos' *Liaisons dangereuses*. 1. Ausgabe, Freiburg im Breisgau 1991.

spektive“, die sich insbesondere der „materialen Seite des Briefverkehrs“ in den *Gefährlichen Liebschaften* widmet. Ihr diachroner Vergleich mit der materialen Seite zeitgenössischer Texte ermöglicht in einem zweiten Schritt neue Perspektivierungen des Laclos’schen Texts. Von besonderer Bedeutung für meine Untersuchung ist jedoch insbesondere der erste Teil ihrer Untersuchung zur Verstellung von Körper und Schrift:

*Die eingangs skizzierte ‚hermeneutische Krise‘ um Sein und Schein, um Wahrheit und Verstellung, ist zentraler Gegenstand des Briefromans und wird in diversen Briefen – kühl und fieberhaft zugleich – inszeniert, reflektiert und durchkreuzt. Beispielsweise taucht die Verstellung zum einen als eine Inszenierungsstrategie der Verhüllung und Verschleierung in der (Liebes-)Intrige auf, zum anderen als sich selbst reflektierende Verstellungskunst, d.h. als eine explizit analysierte Qualität der Libertinage, und zum dritten als eine Figur, die die Unmöglichkeit ihrer eigenen Voraussetzungen – nämlich die Trennung in Sein und Schein – zeigt. Damit wird die Verstellung auch als grundlegende Figur der Narration und der Rhetorik deutlich.<sup>68</sup>*

Den von Vedder herausgearbeiteten zweiten Aspekt der Verstellungskunst als „explizit analysierte Qualität der Libertinage“ möchte ich zum Ausgangspunkt meiner Arbeit nehmen, um den Prozess von implizit angewendeten Verführungspraktiken hin zu einem expliziten Verführungswissen darzustellen. Den Begriff der Verstellungskunst ordne ich dem Begriff des Verführungswissens unter, da er lediglich einen Teilbereich desselben ausmacht. Es geht um die im Text dargestellten Praktiken der Aneignung und Anwendung von Verführungswissen, welche letztlich als performative Akte auf Ebene der Schrift und des Körpers ein Verführungswissen generieren, das wiederum in der Folge seiner Rezeption vom literarischen Wissen in ein Ratgeberwissen transformiert wird.

Das Aufkommen des two-sex-models im 18. Jahrhundert rechtfertigt Vedders Fokus auf die weibliche Verführerfigur der Marquise und die Beschäftigung mit der Bildung des weiblichen Körpers und Geistes.<sup>69</sup> An ihre Befunde möchte ich anschließen und fragen, inwieweit eine Unterscheidung in männliche und weibliche Verführung überhaupt sinnvoll ist und meine Thesen an die Praktiken männlicher Verführerfiguren in der Literatur der Sattelzeit rückbinden. Das Aufkommen einer weiblichen Gegenfigur zum männlichen Verführer wird so in den Kontext erster Rückzugsgefechte hegemonialer Männlichkeit gestellt.

---

<sup>68</sup> Vedder, 2002, S. 32.

<sup>69</sup> Thomas Laqueur: Making sex. Body and gender from the Greeks to Freud, Cambridge; Mass 1999.

## I.2.1. Der 81. Brief

Von insgesamt 175 Briefen ist der 81. Brief nicht nur numerisch nahe am Zentrum des Briefromans zu verorten. Die intrigante Marquise de Merteuil bittet Vicomte Sebastien de Valmont, die adoleszente Braut, Cécile de Volange, ihres ehemaligen Geliebten Ger-court noch vor der Hochzeitsnacht zu verführen. Valmont, als Verführer bekannt, reizt als besondere Herausforderung jedoch vielmehr die Verführung der prüden und tugendhaften Mme de Tourvel.<sup>70</sup> Erst als Valmont in Prévans einen Ernst zu nehmenden Konkurrenten in der Verführung erkennt, bietet er die Verführung Céciles gegen die Verführung und Vernichtung Prévans durch die Marquise an. Der 81. Brief ist nicht nur als Antwort auf dieses Angebot zu verstehen. Vielmehr nimmt die Marquise ihren Brief an Valmont zum Anlass, auf dessen Geringschätzung ihrer Verführungskunst ihre Fallgeschichte der Aneignung und Perfektionierung von Verführungswissen zu entgegnen und die Vernichtung Prévans als Beweis ihrer Verführer-Qualitäten anzukündigen. Es handelt sich um eine Anfechtung männlicher Hegemonie in der Domäne der libertinen Verführung.

An kaum einer Stelle wird auf die unterschiedlichen Vorbedingungen männlicher und weiblicher Verführung so deutlich verwiesen, wie in dem Streitbrief der Marquise an Valmont. Der von der Marquise deskriptiv und performativ angefochtene status quo des Geschlechterverhältnisses verweist auf die Umbrüche, die mit der Etablierung anthropologischen Wissens zur Sattelzeit einhergehen. Ihre Unterscheidung in männliche und weibliche Verführungskunst, Frau und Verführerin sowie ihren Bericht über den Prozess ihres Erwerbs von Verführungswissen und dessen Anwendung möchte ich daher in das Zentrum der Untersuchung des 81. Briefs stellen.

Grund des Briefes ist die Begegnung des Vicomtes mit Prévans, von dem Valmont im LXX. Brief als seinem schärfsten Konkurrenten berichtet:

*C'est enfin aujourd'hui le seul homme, peut-être, que je craindrais de rencontrer sur mon chemin; et votre intérêt à part vous me rendrez un vrai service de lui donner quelque ridicule chemin faisant. Je le laisse en bonnes mains; et j'ai l'espoir qu'à mon retour, ce sera un homme noyé. Je vous promets, en revanche, de mener à bien aventure de votre pupille, et de m'occuper d'elle autant que de ma belle Prude.<sup>71</sup>*

---

<sup>70</sup> In der Auseinandersetzung der zwei aufklärerischen Geistesströmungen des 18. Jahrhunderts entwickelt sich für die Libertins die Notwendigkeit mittels immer ausgeklügelter Verführungstechniken und Pläne die ideologischen Positionen der Empfindsamkeit zu widerlegen. Zum Verhältnis von Libertinage und Empfindsamkeit vgl. Baasner, 1988, S. 14–41.

<sup>71</sup> Pierre Ambroise François de Choderlos Laclos: Les liaisons dangereuses. Bibliothèque de la Pléiade, Bd. 6, [Paris] 2011, LXX, S. 168 (Im Folgenden wird unter Angabe der Sigle LD und der Angabe der Seitenzahlen in Klammern direkt im Fließtext zitiert.)

Mit diesen Worten wird eben jene Figur eingeführt, an welcher sich im Kommenden der Konflikt zwischen Vicomte und Marquise entzündet, über mehrere Briefe hinweg entwickelt und schließlich mit der Ankündigung der Marquise im 81. Brief endet: „Il faut vaincre ou périr. Quant à Prévan, je veux l'avoir, et je l'aurai. Il veut le dire, et il ne le dira pas. En deux mots, voilà notre roman. Adieu.“ (LD, LXXXI, S. 212) Wenig später wird die Marquise ihr Versprechen einlösen, ihr ‚Meisterstück‘ vollbringen, Prévan in fünf Akten verführen und vernichten.<sup>72</sup> Sie kommt damit der Bitte des Vicomtes nach, seinen einzig Ernst zu nehmenden männlichen Konkurrenten aus dem Weg zu schaffen und beweist ihm gegenüber ihre Verführungskunst. Die Erklärung für ihre spätere Vernichtung jedoch ist in den unterschiedlichen Vorbedingungen männlicher und weiblicher Verführung begründet, welche sie noch im selben Brief darlegt und mit der sie eine grundsätzliche Vorherrschaft der weiblichen gegenüber der männlichen Verführung legitimiert. Die Vorbedingungen männlicher und weiblicher Verführung sind grundsätzlich verschieden, so wird die Hauptthese der Marquise lauten, welche der gesamten Argumentation des 81. Briefs zugrunde liegt. Ihre Argumentation verläuft in drei Schritten. 1. Sie erkennt zwar die Quantität der gelungenen Verführungen des Vicomtes, aber relativiert diese jedoch in ihrer Qualität aufgrund der unterschiedlichen Vorbedingungen.<sup>73</sup> 2. Sie distanzisiert sich von einem Frauentypus, welcher lediglich als passives Verführungsoffer in Frage kommt und inszeniert sich selbst als aktive Rächerin ihres Geschlechts.<sup>74</sup> 3. Sie beschreibt den Prozess ihrer Aneignung und Anwendung des Verführungswissens, welcher ihr gleichzeitig als Beweis dafür dient, als Rächerin ihres Geschlechts zu erscheinen und als solche die Männer zu beherrschen.<sup>75</sup> Alle drei Argumente münden in der selbstgewissen Ankündigung, Prévan zu verführen. Der Ausgang der Verführung entscheidet damit über den Wahrheitsgehalt ihrer Aussagen.

---

<sup>72</sup> Vgl. das Kapitel „Theatralisierung und Erzählbarkeit“. Vedder, 2002, S. 70–79.

<sup>73</sup> „Croyez-moi, Vicomte, on acquiert rarement les qualités dont on peut se passer. Combattant sans risque, vous devez agir sans précaution. Pur vous autres hommes, les défaites ne sont que des succès de moins.“ LD, LXXXI, S. 203.

<sup>74</sup> „Ah! Gardez vos conseils et vos craintes pour ces femmes à délire, et qui se disent à sentiment; dont l'imagination exaltée ferait croire que la nature a placé leurs sens dans leur tête; qui n'ayant jamais réfléchi, confondent sans cesse l'amour et l'Amant; qui, dans leur folle illusion, croient que celui-là seul avec qui elles ont cherché le plaisir, en est l'unique dépositaire; et vraies superstitieuses, ont pour le Prêtre, le respect et la foi qui n'est dû qu'à la Divinité.“ LD, LXXXI, S. 204. Und: „Ces Tyrans détrônés devenus mes esclaves; si, au milieu de ses révolutions fréquentes, ma réputation s'est pourtant conservée pure; n'avez-vous pas dû en conclure que, née pour venger mon sexe et maîtriser le vôtre, j'avais su me créer des moyens inconnus jusqu'à moi?“ LD, LXXXI, S. 204.

<sup>75</sup> Der Beginn des Aneignungsprozesses: „Entrée dans le monde dans le temps où fille encore, j'étais vouée par état au silence et à l'inaction, j'ai su en profiter pour observer et réfléchir. Tandis qu'on me croyait étourdie ou distraite, écoutant peu à la vérité les discours qu'on s'empressait à me tenir je recueillais avec soin ceux qu'on cherchait à me cacher.“ LD, LXXXI, S. 205.

### I.2.1.1. Die Relativierung männlicher Verführungskompetenz

„Que vos craintes me causent de pitie! [...] Parce que vous ne pourriez exécuter mes projets, vous les jugez impossibles!“ (LD, LXXXI, S. 201-202) Die Kritik der Marquise spricht dem Vicomte das grundsätzliche Vermögen ab, einen Plan, wie den ihren, auszuführen, sie attackiert die Vorbedingungen des Verführungskönnens. Die unbestrittene Anzahl der geglückten Verführungen des Valmont lässt sie als Erfolgsfaktor nicht gelten. Vielmehr zieht sie die Qualität der Verführung als Maßstab heran:

*Et qu'avez-vous donc fait, que je n'aie surpassé mille fois? Vous avez séduit, perdu même beaucoup de femmes: mais quelles difficultés avez-vous eues à vaincre? Quels obstacles à surmonter? Où est là le mérite qui soit véritablement à vous? (LD, LXXXI, S. 202)*

Die wenigen Talente, auf welche die Marquise das Verführungsvermögen des Vicomtes reduziert, relativiert sie:

*Une belle figure, pur effet du hasard; des grâces, que l'usage donne presque toujours; de l'esprit à la vérité, mais auquel du jargon suppléerait au besoin; une impudence assez louable, mais peut-être uniquement due à la facilité de vos premiers succès; si je ne me trompe, voilà tous vos moyens [...]. (LD, LXXXI, S. 202)*

Schließlich spricht sie ihm alle Klugheit und alles Raffinement ab und begründet die Unterschiede in der unterschiedlichen gesellschaftlichen Stellung der Geschlechter:

*Croyez -moi, Vicomte, on acquiert rarement les qualités dont on peut se passer. Combat-tant sans risque, vous devez agir sans précaution. Pour vous autres hommes, les défaites ne sont que des succès de moins. (LD, LXXXI, S. 203)*

Auf diese Weise arbeitet die Marquise das Prinzip der Geheimhaltung, der Diskretion als Distinktionsmerkmal zwischen männlicher und weiblicher Verführung heraus:

*En effet, ces liens réciproquement données et recus, pour parler le jargon de l'amour, vous seul pouvez, à votre choix, les resserrer ou les rompre: heureuses encore, si dans votre légèreté, préférant le mystère à l'éclat, vous vous contentez d'un abandon humiliant, et ne faites pas de l'idole de la veille la victime du lendemain. Mais qu'une femme infortunée sente la première le poids de sa chaîne, quels risques n'a-t-elle pas à courir, si elle tente de s'y soustraire, si elle ose seulement la soulever? (LD, LXXXI, S. 203)*

Die gesellschaftlichen Vorbedingungen, die unterschiedliche Stellung von Mann und Frau, führen letztlich zu ungleichen Konditionen im Verführungswettbewerb; im Gegensatz zum Mann bedeutet der Frau jedes Einlassen auf einen Mann eine – der Begriff sei hier erlaubt – ‚K.O.-Runden-Partie‘. Ihre Ehre steht immer auf dem Spiel. Wenn dies so ist, so die Konditional-Argumentation der Marquise, dann macht die Anzahl der Verführungen unter diesen Bedingungen sie zur unbestrittenen Meisterin der Verführung:



*Sans doute vous ne nierez pas ces vérités que leur évidence a rendu triviales. Si cependant vous m'avez vue, disposant des événements et des opinions, faire ou de mes fantaisies; ôter aux uns la volonté, aux autres la puissance de me nuire; si j'ai su tour à tour, et suivant mes goûts mobiles, attacher à ma suite ou rejeter loin de moi, Ces Tyrans détrônés devenus mes esclaves; si, au milieu de ses révolutions fréquentes, ma réputation s'est pourtant conservée pure; n'avez-vous pas dû en conclure que, née pour venger mon sexe et maîtriser le vôtre, j'avais su me créer des moyens inconnus jusqu'à moi? (LD, LXXXI, S. 204)*

Die Argumentation der Marquise markiert einen Wendepunkt in der Literatur der Libertinage.<sup>76</sup> Sie ist nicht mit den Verführungopfer-Statistinnen, die den *Don Juan* Tirso de Molinas umgeben, zu vergleichen. Selbst mit den empfindsamen Frauen der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die als Vertreter einer eigenen Auffassung von Liebe gelten können, hat sie nichts gemein. Am ehesten ist sie eine Steigerung der ‚Marquise‘ aus Denis Diderots *Jacques le fataliste* (1978), die sich mit den Mitteln des Libertin am Libertin rächt.<sup>77</sup> Laclos' Marquise de Merteuil tritt auf als überlegene Gegnerin des Libertins. Ihr geht es nicht um eine Kritik der libertinen Lebenshaltung aus empfindsamer Perspektive. Vielmehr spottet sie über die Verführungstechnik ihres männlichen Antagonisten im Sinne ihrer Optimierbarkeit und ficht die Verführung als männliche Domäne an. Wenn auch die Frage nach distinktiven Merkmalen männlicher und weiblicher Verführungspraktiken direkt hieran anschließt, ist zuvor noch einmal auf die Argumentationsstruktur der Marquise einzugehen.

### **1.2.1.2. Die Verführerin als Nicht-Frau**

Nicht um eine moralische, sondern um eine technische Kritik handelt es sich bei der Gegenrede der Marquise im 81. Brief. Nicht die Tatsache, dass der Vicomte Frauen zugrunde richtet beanstandet sie, sondern die Tatsache, dass er hierbei keine ‚Schwierigkeiten‘ zu überwinden hatte. Mit dieser Kritik distanziert sich die Marquise von ihren Zeitgenossinnen und kategorisiert diese in drei Schritten:

- 1.) *Ah! Gardez vos conseils et vos craintes pour ces femmes à délire, et qui se disent à sentiment; dont l'imagination exaltée ferait croire que la nature a placé leurs sens dans leur tête; qui n'ayant jamais réfléchi, confondent sans cesse l'amour et l'Amant; qui, dans*

<sup>76</sup> Für einen Überblick der Frauenfigur im libertinen Roman vgl. Baasner, 1988.

<sup>77</sup> „Zunächst verläuft alles nach dem gewohnten Schema: dem Marquis gelingt es, durch Vortäuschung echter Liebe die Bedenken der skeptischen und ernsthaft liebenden Marquise zu zerstreuen, und mit seiner Eroberung verliert sie für ihn zunehmend an Reiz. Der nächste Schritt der Intrige aber bereits verläßt das Klischee: anstatt den Marquis durch exemplarische Tugendhaftigkeit eines besseren zu belehren, greift die sich betrogen fühlende Marquise zu genau den Waffen, denen sie erlegen ist, d. h. Verstellung, Intrige, Planung. Sie bezahlt eine bildhübsche junge Kourtsane und deren Mutter dafür, vor ihr und dem Marquis, demgegenüber sie weiterhin Freundschaft heuchelt, die Rolle eines tugendhaften streng gläubigen Paares zu spielen. Der Marquis geht in die Netze der pseudo-tugendhaften Schönheit, sein Eroberungsdrang bringt ihn schließlich dazu, ihr die Heirat zu versprechen.“ Vgl. ebd., S. 40.

*leur folle illusion, croient que celui-là seul avec qui elles ont cherché le plaisir, en est l'unique dépositaire; et vraies superstitieuses, ont pour le Prêtre, le respect et la foi qui n'est dû qu'à la Divinité. (LD, LXXXI, S. 204)*

- 2.) *Craignez encore pour celles qui, plus vaines que prudentes, ne savent pas au besoin consentir à se faire quitter. (LD, LXXXI, S. 204)*
- 3.) *Tremblez surtout pour ces femmes actives dans leur oisiveté, que vous nommez sensibles, et dont l'amour s'empare si facilement et avec tant de puissance; qui sentent le besoin de s'en occuper encore, même lorsqu'elles n'en jouissent pas; et s'abandonnant sans réserve à la fermentation de leurs idées, enfantent par elles ces Lettres si coucées, mais si dangereuses à écrire; et ne craignent pas de confier ces preuves de leur faiblesse à l'objet qui les cause: imprudentes, qui dans leur Amant actuel ne savent pas voir leur ennemi futur. (LD, LXXXI, S. 205)*

Die Kategorisierung der Marquise beschreibt die restlichen Frauen als einfältige und unreflektierte Wesen, welche der hegemonialen Geschlechterordnung im Moment der Verführung schutzlos ausgeliefert sind. Die Dichotomien von Geist und Körper, Vernunft und Gefühl werden auf die Dichotomie von männlich und weiblich übertragen. „Bewusstlos“ sind die Frauen (Kategorie 1), anstelle des Kopfs als Metonymie des Geistes vermuten sie ihre Sinne und so verwechseln sie „l'amour“ mit „l'Amant“ – verwechseln die Idee mit der konkreten Verkörperung, von welcher sie sich in der Folge abhängig machen (Kategorie 1). In dieser Abhängigkeit von der Person und unfähig ihren Stolz zu überwinden, agieren sie nicht gemäß der Maximen der Klugheit und laufen Gefahr, nicht nur verlassen, sondern auch gesellschaftlich zerstört zu werden (Kategorie 2). Die „sensiblen“ Frauen lassen sich von der Liebe überwältigen, geben sich den „Erregtheiten ihrer Phantasie“ hin und bezeugen ihre Schwäche schriftlich in Briefen, die im Anschluss gegen sie verwendet werden können (Kategorie 3).

Von diesem Frauenbild distanziert sich die Marquise, um sich im Folgenden nicht nur als gleichwertige Gegenspielerin zum männlichen Verführer zu inszenieren, sondern dessen Geschlecht gar zu „beherrschen“. Der naiven Einfalt, mangelnden Reflexion und fehlenden Vorsicht, welche die Marquise den Frauen unterstellt, setzt sie nun ihre eigene Lebensgeschichte, als Fallgeschichte eines Erziehungsprogramms zur perfekten Verführerin, in Form eines emanzipatorischen Aktes entgegen.

### I.2.1.3. Aneignung und Anwendung des Verführungswissens – „Die Arbeit an mir selber“

Die Marquise beginnt ihren Bericht über den Prozess der Aneignung des Verführungswissens im Mädchenalter:

*Entrée dans le monde dans le temps où fille encore, j'étais vouée par état au silence et à l'inaction, j'ai su en profiter pour observer et réfléchir". Tandis qu'on me croyait étourdie ou distraite, écoutant peu à la vérité les discours qu'on s'empressait à me tenir je recueillis avec soin ceux qu'on cherchait à me cacher. (LD, LXXXI, S. 205)*

Die Zwangspassivität, der sie als Heranwachsende ausgesetzt ist, nutzt sie für die Praktiken der Beobachtung und Kontemplation. Der Umstand, dass es sich hierbei um ein männlich konnotiertes Wissen handelt, führt dazu, dass sie zu lernen hat, den äußeren Schein der einfältigen Weiblichkeit zu wahren, während sie insgeheim ihr Wissen erweitert:

*forcée souvent de cacher les objets de mon attention aux yeux de ceux qui m'entouraient, j'essayai de guider les miens à mon gré; j'obtins dès lors de prendre à volonté ce regard distrait que vous avez loué si souvent. Encouragée par ce premier succès, je tâchai de régler de même les divers mouvements de ma figure. (LD, LXXXI, S. 205)*

Der Zugang zu männlichen Wissensbereichen, die der Marquise später für ihre Verführungskunst dienlich sind, wird durch ein Experimentieren mit dem eigenen Körper und dessen Wirkung ermöglicht. Während ihr der weibliche Körper zunächst den Zugang zum Wissen verstellt, gewinnt sie durch die Beherrschung des eigenen Körpers wiederum diesen Zugang. Bereits als Mädchen lernt sie ihren Körper als ein Zeichen wahrzunehmen, dessen Interpretation bewusst gesteuert werden kann. Das Experimentieren mit dem eigenen Ausdruck und der Verstellung des Körpers führt zur Aneignung physiognomischer Kenntnisse. Der Text etabliert die Physiognomik als Teilbereich des Verführungswissens:

*Ce travail sur moi-même avait fixé mon attention sur l'expression des figures et le caractère des physionomies; et j'y gagnai ce coup d'oeil pénétrant, auquel l'expérience m'a pourtant appris à ne pas me fier entièrement; mais qui, en tout, m'a rarement trompée. (LD, LXXXI, S. 206)*

Der Hinweis „sich nicht ganz darauf zu verlassen“ zeugt von der grundsätzlichen Fehlbarkeit empirischen Wissens, dessen sich die Marquise bewusst ist, sogar bewusst sein muss.<sup>78</sup> Dennoch, das Erfahrungswissen ist der einzige ‚Schlüssel‘ zu den „secrets de

---

<sup>78</sup> Will sie sich als Frau auf das hochgefährliche Spiel der Verführung einlassen, darf sie aus dem Sein kein Sollen schließen und muss sich der Arbitrarität der Zeichen bewusst sein. Zur strategischen Nutzung der körperlichen Zeichen vgl. Vedder zur Bedeutung der

l'amour" (LD, CXVIII, S. 342). Die Mutter als Figuration gesellschaftlicher Kontrollinstanz unterbindet jedoch jegliche Aneignung von Erfahrungswissen bis zur Ehe:

*Vous jugez bien que, comme toutes les jeunes filles, je cherchais à deviner l'amour et ses plaisirs: mais j'ayant jamais été au Couvent, n'ayant point de bonne amie, et surveillée par une mère vigilante, je n'avais que des idées vagues, et que je ne pouvais fixer [...] Cette première nuit, dont on se fait pour l'ordinaire une idée si cruelle ou si douce, ne me présentait qu'une occasion d'expérience: douleur et plaisir, j'observai tout exactement, et ne voyais, dans ces diverses sensations, que des faits à recueillir et à méditer. (LD, LXXXI, S. 206)*

Mit der Hochzeitsnacht beginnt für die Marquise das ‚Studium‘ der Sexualität. Die Phase der reinen Kontemplation und gesteigerten Beobachtung wird ergänzt durch die praktische Aneignung sexueller Erfahrung. Die dabei verspürte Wollust und Neugierde versteckt sie ein weiteres Mal hinter der Maske infantiler und naiver Weiblichkeit, während ihr ihre ‚Experimente‘ die Erkenntnis bringen: „Ce fut là, surtout, que je m'assurai que l'amour, que l'on nous vante comme la cause de nos plaisirs, n'en est au plus que le prétexte." (LD, LXXXI, S. 207). Die nächste Stufe des Wissens eignet sie sich nach dem Tod ihres Mannes als Witwe auf dem Land mittels einer Lektüre an, welche ihre ‚lebhafteste Aktivität‘ ergänzt:

*J'étudiai nos mœurs dans les Romans; nos opinions dans les Philosophes, je cherchai même dans les Moralistes les plus sévères ce qu'ils exigeaient de nous, et je m'assurai ainsi de ce qu'on pouvait faire, de ce qu'on devait penser, et de ce qu'il fallait paraître. (LD, LXXXI, S. 208)*

Sie liest, lernt und beginnt das Gelesene für ihre eigenen Zwecke zu nutzen. Basierend auf ihrem bereits angesammelten Wissen stellt sie eigenständig, entgegen der Lektüre, die These von der Mimbarkeit der Liebe auf:

*En vain, m'avait-on dit, et avais-je lu qu'on ne pouvait feindre ce sentiment; je voyais pourtant que, pour y parvenir, il suffisait de joindre à l'esprit d'un Auteur, le talent d'un Comédien. Je m'exerçai dans les deux genres, et peut-être avec quelque succès: mais au lieu de rechercher les vains applaudissements du Théâtre, je résolus d'employer à mon bonheur, ce que tant d'autres sacrifiaient à la vanité. (LD, LXXXI, S. 208)*

An späterer Stelle wird auf den Unterschied zum männlichen Verführer einzugehen sein, der darin besteht, dass sie ihre Eigenschaft eben nicht vor Publikum einsetzt. Nach Beendigung der Trauerzeit wieder zurück in Paris, droht die Marquise unter dem Druck

---

Träne: „Als ein Element libertiner Inszenierung setzt der Schönheitsfleck ein Zeichen des Begehrens auf dem als tableau verstandenen geschminkten Gesicht, also auf das Körperäußere. Tränen hingegen kommen aus dem Körperinneren und löschen die Schminkefarben (ebenso wie die Schrift), was sie zum bevorzugten Zeichen wahrhaftiger, unverstellter Erregung macht — was sie wiederum genau deswegen zum von den Libertins genutzten Zeichen prädestiniert.“ Vedder, 2002, S. 61.

ihrer Familie ihre Unabhängigkeit durch die Heiratsanträge ‚langweiliger Leute‘ zu verlieren. Durch die wohldosierte und eigens initiierte Beschädigung ihres Rufes entledigt sie sich dieses Problems. Gezielt sucht sie danach die Bekanntschaft mit besonders lautstarken Vertreterinnen der Tugend, welche in der Folge ihren guten Ruf wiederherstellen.

Zur bewussten Inszenierung ihres gesellschaftlichen Rufes gehört auch das Gebot, niemals schriftliche Spuren und Beweise der Anwendung des Verführungswissens zu hinterlassen. Auch hier geht es ihr also um die Vermeidung nachvollziehbarer Spuren in der Öffentlichkeit:

*Ces précautions et celle de ne jamais écrire, de ne livrer jamais aucune preuve de ma défaite, pouvaient paraître excessives, et ne m'ont jamais paru suffisantes. (LD, LXXI, S. 210)*

Auch ihre übrigen Kompetenzen nutzt sie dazu, die für ihr Ansehen notwendige Diskretion zu wahren: sie schauspielert, fingiert Vertrauen und schmeichelt oder greift zum letzten Mittel – der Denunziation – um die *auctoritas* der ehemaligen Geliebten zu zerstören. Im vollen Bewusstsein der Gefahren, denen sie sich durch das Abfassen des vorliegenden Briefes sowie durch ihre Verführungspraktiken aussetzt, vertraut sie voll und ganz ihren ‚Vorsichtsmaßregeln‘.

Sie schließt mit dem Anspruch, sich Dank des angeeigneten Verführungswissens über die anfänglich erwähnten Frauen herausgearbeitet zu haben:

*Mais de prétendre que je me sois donné tant de soins pour n'en pas retirer de fruits; qu'après m'être autant élevée au-dessus des autres femmes par mes travaux pénibles, je consente à ramper comme elles dans ma marche, entre l'imprudence et la timidité; que surtout je puisse redouter un homme au point de ne plus voir mon saltu que dans la fuite? Non, Vicomte, jamais. (LD, LXXXI, S. 212)*

Als Trägerin von Verführungswissen glaubt sie sich der Rolle der Frau entwachsen und den Männern ebenbürtig, sogar überlegen. Mit ihrem „Non, Vicomte, jamais“ erteilt sie dem Frauenbild des empfindsamen Opfers eine klare Absage. Die angekündigte Verführung Prévans stilisiert sie so zum praktischen Beweis ihrer Verführungskunst. Der Ausgang dieser Verführung entscheidet damit über den Wahrheitsgehalt ihrer Aussagen – die Verführung wird zum Experiment mit zunächst unsicherem Ergebnis.

## I.2.2. Vier Aneignungsformen von Verführungswissen

*Und zu Adam sprach er [Gott]: Dieweil du hast gehorcht der Stimme eines Weibes und gegessen von dem Baum, davon ich dir gebot und sprach: Du sollst nicht davon essen, - verflucht sei der Acker um deinetwillen, mit Kummer sollst du dich darauf nähren dein Leben lang.<sup>79</sup>*

Die Marquise beobachtet und reflektiert<sup>80</sup>, testet<sup>81</sup>, experimentiert<sup>82</sup>, liest<sup>83</sup>, mimit und übt ein<sup>84</sup>. Kurzum – sie eignet sich Wissen an. Da der Zweck der Wissensaneignung im Erwerb von Verführungskompetenz besteht, möchte ich im Folgenden alle hierzu notwendigen Inhalte und Praktiken unter dem Begriff des ‚Verführungswissens‘ subsumieren. Es handelt sich dabei um ein explizites und bewusstes Wissen, das weder mit der *scientia sexualis* noch mit der *ars erotica* deckungsgleich ist. Die zentrale Frage des Verführungswissens lautet: *Wie bringe ich jemanden dazu mit mir Sex zu haben?* Die *scientia sexualis* fragt nach der Funktionsweise von Sexualität<sup>85</sup>, die *ars erotica* danach, wie der Genuss von Sexualität gesteigert werden kann<sup>86</sup>. Krafft-Ebings *Psychopathia Sexualis* gilt Foucault als markantes Beispiel der *scientia sexualis*. Dessen Inhalte wie „Die Erscheinungen krankhaften Sexuallebens in den verschiedenen Formen und Zuständen

---

<sup>79</sup> Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers. Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984. Hrsg. v. der Evangelischen Kirche in Deutschland. Stuttgart 1999. (1. Mose 3,17)

<sup>80</sup> "Entrée dans le monde dans le temps où fille encore, j'étais vouée par état au silence et à l'inaction, j'ai su en profiter pour observer et réfléchir". Tandis qu'on me croyait étourdie ou distraite, écoutant peu à la vérité les discours qu'on s'empressait à me tenir je recueillais avec soin ceux qu'on cherchait à me cacher." LD, LXXXXI, S. 205.

<sup>81</sup> „forcée souvent de cacher les objets de mon attention aux yeux de ceux qui m'entouraient, j'essayai de guider les miens à mon gré; j'obtins dès lors de prendre à volonté ce regard distrait que vous avez loué si souvent. Encouragée par ce premier succès, je tâchai de régler de même les divers mouvements de ma figure.“ LD, LXXXI, S. 205.

<sup>82</sup> „so profitierte ich davon, indem ich meinen Experimenten ein weiteres Feld gab.“ LD, LXXXI, S. 204.

<sup>83</sup> „J'étudiai nos mœurs dans les Romains; nos opinions dans les Philosophes, je cherchai même dans les Moralistes les plus sévères ce qu'ils exigeaient de nous, et je m'assurai ainsi de ce qu'on pouvait faire, de ce qu'on devait penser, et de ce qu'il fallait paraître. Une fois fixée sur ces trois sujets, le dernier seul présentait quelques difficultés dans son exécution; j'espérai les vaincre et j'en méditai les moyens.“ LD, LXXXI, S. 208.

<sup>84</sup> „En vain, m'avait-on dit, et avais-je lu qu'on ne pouvait feindre ce sentiment; je voyais pourtant que, pour y parvenir, il suffisait de joindre à l'esprit d'un Auteur, le talent d'un Comédien. Je m'exerçai dans les deux genres, et peut-être avec quelque succès: mais au lieu de rechercher les vains applaudissements du Théâtre, je résolus d'employer à mon bonheur, ce que tant d'autres sacrifiaient à la vanité.“ LD, LXXXI, S. 208.

<sup>85</sup> „Es dreht sich nicht mehr nur darum zu sagen, was geschehen ist – der sexuelle Akt – und wie, sondern darum, in ihm und um ihn herum die Gedanken zu rekonstruieren, die ihn verdoppelt haben, die Zwangsvorstellungen, die ihn begleiten, die Bilder, die Begehren, die Modulationen und die Qualität der Lust, denen er Raum gibt. Zweifellos zum ersten Mal hat eine Gesellschaft sich dazu herabgelassen, das Bekenntnis der individuellen Lüste anzuregen und anzuhören.“ Michel Foucault: Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Frankfurt a.M. 1977, S. 81.

<sup>86</sup> „In der Kunst der Erotik wird die Wahrheit aus der Lust selber gezogen, sie wird als Praktik begriffen und als Erfahrung gesammelt. Nicht im Hinblick auf ein absolutes Gesetz des Erlaubten und des Verbotenen und nicht unter Bezugnahme auf ein Nützlichkeitskriterium wird die Lust gesehen, sondern zunächst und allererst in bezug auf sich selbst ist sie als Lust zu erkennen, also in ihrer Intensität, ihrer spezifischen Qualität, ihrer Dauer und ihren Ausstrahlungen im Körper und in der Seele. Besser: dieses Wissen muß mit Gleichmaß wieder in die sexuelle Praktik eingegossen werden, um sie gleichsam von innen zu gestalten und ihre Wirkungen auszuweiten. Auf diese Weise konstituiert sich ein Wissen, das geheim bleiben muß, nicht weil sein Gegenstand irgendeiner Schändlichkeit verdächtig wäre, sondern weil es mit größter Behutsamkeit aufbewahrt werden muß, verlöre es doch, wie die Überlieferung lehrt, bei leichtfertiger Ausbreitung seine Wirksamkeit und *Tugendkraft*. Grundlegend ist also die Beziehung zum Lehrer als dem Wahrer der Geheimnisse: er allein weiß es auf esoterische Weise weiterzugeben im Sinne einer Initiation, in der er wissend und mit unfehlbarer Strenge den Weg des Schülers lenkt. Die Wirkungen dieser Lehrmeisterkunst, die sehr viel großzügiger sind als die trockenen Rezepte vermuten lassen, sollen zu einer Wandlung des von ihr Auserwählten führen: absolute Körperbeherrschung, einzigartige Wollust, Vergessen der Zeit und der Grenzen, Elixier des Lebens, Bannung des Todes und seiner Drohungen.“ Ebd., S. 74-75.

geistiger Störung“<sup>87</sup> haben mit Verführungswissen ebenso wenig gemein wie die Inhalte des Kamasutra. Das Objekt des Verführungswissens ist zunächst nicht der Geschlechtsakt, sondern dessen Aushandlung.<sup>88</sup> Aus rhetorischer Perspektive grenzt Nils Becker den Gegenstand in seiner Dissertation zur ‚Courtship-Kommunikation‘ folgendermaßen ein:

*Aus der rhetorischen Sicht des Mannes besteht das Finalziel der erotischen Persuasion bzw. Seduktion (und damit zugleich der Abschluss der Courtship-Kommunikation) darin, die Adressatin vom aktuell gegebenen Ist-Zustand ihrer mentalen, d.h. emotionalen, kognitiven und motivationalen Einstellung und ihres Verhaltens ihm gegenüber unter strategischem Einsatz sozial legitimer, d.h. gewaltfreier verbaler (und nonverbaler) Handlungsmittel letztlich in einen Soll-Zustand zu überführen, in dem diese sich hinsichtlich ihrer mentalen Einstellung und ihres Verhaltens ihm gegenüber als seine Partnerin im Sinne des von ihm intendierten Beziehungstyps (romantische Liebe vs. hedonistische Sexualität) versteht.<sup>89</sup>*

Verführungswissen, so verstanden, beinhaltet eine individuell-strategische Dimension. Im Gegensatz zur *scientia sexualis* hat es nicht den Status einer Wissenschaft, als vielmehr den einer Technik, allenfalls eines Ratgeberwissens. Ausgehend von Aristoteles‘ Definition der *techné* als dianoetische Tugend impliziert der Begriff der *Kunstfertigkeit* bzw. *Kunst der Verführung* nicht nur die Möglichkeit, sondern auch die Notwendigkeit der Einübung und praktischen Erfahrung zur Ausprägung eben dieser Kunstfertigkeit.<sup>90</sup> Die Beschreibung des Aneignungsprozesses der Marquise zeigt, es handelt sich bei der Fähigkeit zu Verführen nicht um ein Vermögen im aristotelischen Sinne, um ein unbewusstes implizites Wissens oder um ein Talent. Vielmehr zeugen die unterschiedlichen Praktiken der Aneignung von der Heterogenität und Vielschichtigkeit eines expliziten und bewussten Wissens, dessen sich – und das ist das besondere an dieser Textstelle – nun eine Frau, trotz aller Widerstände, ermächtigt.<sup>91</sup> Die beschriebenen Widerstände, denen sich die Marquise erwehren muss, markieren den Bereich des Verführungswissens als ursprünglich männlich konnotiert. Die vorgebliche Erfüllung vermeintlich weiblicher Verhaltensweisen und die dazu notwendige Beherrschung des Körpers ermöglichen ihr den Zugang und die Umwertung des Wissensbereiches. Die Beschreibungen des

---

<sup>87</sup> Vgl. Richard von Krafft-Ebing: Neue Forschungen auf dem Gebiet der psychopathia sexualis. Eine medicinisch-psychologische Studie, Stuttgart 1890, S. 321.

<sup>88</sup> Selbstverständlich kann der Geschlechtsakt auch als Mittel zum Zweck der Verführung eingesetzt werden. Unter diesen Umständen dient die *ars erotica* als Teildisziplin des Verführungswissens.

<sup>89</sup> Nils Becker: Überzeugen im erotischen Partnerwerbungsgepräch. Neue Rhetorik, Berlin 2009, S. 17.

<sup>90</sup> „Ferner bringen wir zu dem, was wir von Natur besitzen zuerst das Vermögen mit, und dann erst äußern wir die entsprechenden Tätigkeiten, wie man an den Sinnen sehen kann. Wir haben ja nicht durch oftmaliges Sehen oder oftmaliges Hören den betreffenden Sinn bekommen sondern es ist umgekehrt dem Besitz der Gebrauch gefolgt, nicht dem Gebrauch der Besitz. Die Tugenden dagegen erlangen wir nach vorausgegangener Tätigkeit, wie dies auch bei den Künsten der Fall ist. Denn was wir tun müssen nachdem wir es gelernt haben, das lernen wir, indem wir es tun.“ Aristoteles, Eugen Rolfes, Günther Bien, Horst Seidl: Philosophische Schriften, Bd. 3, Hamburg 1995, S. 25–26.

<sup>91</sup> Vgl. Lutz Danneberg: Wissen in Literatur als Herausforderung einer Pragmatik von Wissenszuschreibungen: sechs Problemfelder, sechs Fragen und zwölf Thesen. In: T. Köppe (Hg.): Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge, Linguae et litterae, Bd. 4, Berlin 2011, S. 29–77.

Aneignungsprozesses von Verführungswissen im 81. Brief konstatieren vor allem eines: Verführung ist erlernbar. Das heißt, es müssen Aneignungsformen, Anwendungsformen, Inhalte, Träger und Materialität von Verführungswissen zu unterscheiden sein. Die zentralen Fragen an die ausgewählten Textstellen zur Bestimmung dessen, was als Verführungswissen vorgestellt wird, lauten also: welche Inhalte liegen in welcher Form vor, werden auf welche Art und Weise angeeignet und angewendet und haben welchen Träger von Wissen zur Folge?<sup>92</sup>

Mit einem „Mais moi“ beginnt die Abgrenzung der Marquise von den ‚einfältigen und ungebildeten Frauen‘, welche ihrer Meinung nach das Mitleid des Vicomte im Gegensatz zu ihr verdient hätten. Mit ihrer Abgrenzung beginnt auch die Aneignung des Verführungswissens. Aus dem 81. Brief möchte ich im Folgenden vier Praktiken der Aneignung unterscheiden: *erstens* die Observation, im Sinne eines *Beobachtungslernens*. *Zweitens* ein Experimentieren. Über das Verfahren der provozierten Erfahrung werden anhand der Reaktionen des eigenen oder fremden Körpers, Gestik und Mimik auf ihre Wirkung hin getestet. *Drittens* das Schauspiel, welches zur Einübung und Perfektionierung gewisser Gestiken und Mimiken dient. Und *viertens* das Lesen, das zur Aneignung theoretischen Wissens eingesetzt und zum einen mittels der ersten drei Verfahren auf seine Praxistauglichkeit hin getestet und zum anderen zur *dissimulatio artis* verwendet wird. Im Zentrum aller vier Praktiken steht die Zeichenhaftigkeit des Körpers und dessen Beherrschung bzw. dessen theatraler Einsatz.<sup>93</sup>

#### **I.2.2.1. L’observation. Geheime Wissensaneignung.**

Die deutsche Bedeutung des französischen Verbs ‚observer qc‘ schwankt zwischen ‚etw. beobachten‘, ‚etw. beachten‘, ‚etw. einhalten‘ und ‚etw. befolgen‘. In diesem semantischen Prisma wird bereits das Spannungsverhältnis zwischen Beobachtung und Regelbefolgung, zwischen Individuum und Kollektiv sowie zwischen bloßer Wahrnehmung und ‚Beobachtungslernen‘ deutlich.

---

<sup>92</sup> „Von der Struktur des Wissensbegriffs und den jeweiligen Wissensinhalten ist noch einmal der Träger des Wissens zu unterscheiden, d.h. derjenige oder dasjenige, von dem ausgesagt wird, er/es verfüge über Wissen. [...] Neben Einzelpersonen kommen auch (historische oder aktuelle) Personengruppen in Frage, und es lassen sich verschiedene Personengruppen anhand einer Rolle unterscheiden (so sprechen wir beispielsweise von Experten- und Laienwissen oder auch von Autor- und Leserwissen).“ Köppe, 2001, S. 7.

<sup>93</sup> Die Verstellung der Marquise lebt von der Beherrschung des Körpers. Sie bedarf weder der Schminke noch der Kleidung zur Simulation bzw. Dissimulation. Vgl. Vedder, 2002, S. 101.



*Entrée dans le monde dans le temps où fille encore, j'étais vouée par état au silence et à l'inaction, j'ai su en profiter pour observer et réfléchir. Tandis qu'on me croyait étourdie ou distraite, écoutant peu à la vérité les discours qu'on s'empressait à me tenir je recueillais avec soin ceux qu'on cherchait à me cacher. (LD, LXXXI, S. 205)*

Beide Sätze kennzeichnet die Opposition von normativer Ordnung sowie deren sofortige Dekonstruktion. Im ersten Satz trennt das Komma den Status quo, in dem eine Frau zum Schweigen verurteilt ist, von der Tatsache, dass sie genau von diesem Vorurteil – „en“ – dank ihrer Beobachtung und Reflexion profitiert. Im zweiten Satz markiert das „Tandis qu[e]“ den Unterschied zwischen der Fehleinschätzung der Frau, die sie als taub und abgelenkt darstellt auf der einen Seite, und der in Wirklichkeit aber sehr aufmerksamen ZuhörerIn auf der anderen Seite. „[O]bserver et réfléchir“, so wird deutlich, werden der Frau nicht zugetraut. Im Windschatten dieses Vorurteils eignet sich die Marquise das nötige Wissen zur Verführung an.

Die Observation ist somit zunächst das einzige Mittel, welches es der Frau ermöglicht, sich Wissen anzueignen. Einer der prägendsten Ansätze einer Theorie des Lernens durch Beobachtung geht auf Albert Banduras ‚Sozial-Kognitive Lerntheorie‘ in den 1960er Jahren zurück. In ‚Lernen am Modell‘ unterscheidet Albert Bandura vier Subprozesse für die Theorie des sozialen Lernens: 1. Aufmerksamkeitsprozesse. 2. Gedächtnisprozesse, 3. Motorische Reproduktionsprozesse und 4. Motivationsprozesse.<sup>94</sup> Als interaktionistische Theorie trägt Banduras Konzept sowohl situativen als auch kognitiven Faktoren Rechnung und entwickelt so eine Theorie des Beobachtungslernens.<sup>95</sup> Hierfür – so seine zentrale These – sind symbolische Repräsentationssysteme entscheidender als Reiz-Reaktions-Assoziationen. Das symbolische Repräsentationssystem lässt sich in ein sprachliches und ein bildhaftes unterteilen und ermöglicht das Lernen am Modell, indem es zur Gedächtnisfunktion beiträgt.<sup>96</sup> Notwendige Bedingung hierfür sind die Beobachtung und die dazugehörigen Aufmerksamkeitsprozesse wie u.a. Differenziertheit, Merkmale des Beobachters, sensorische Fähigkeiten, Niveau der Erregbarkeit, Motivation, Wahrnehmungshaltung, etc.<sup>97</sup>

---

<sup>94</sup> Vgl. Albert Bandura: Die Analyse von Modellierungsprozessen. In: A. Bandura (Hg.): Lernen am Modell. Ansätze zu einer sozial-kognitiven Lerntheorie, Stuttgart 1976, S. 9–69, hier S. 31.

<sup>95</sup> Zur Notwendigkeit einer interaktionistischen Theorie vgl. ebd., S. 31–33.

<sup>96</sup> Zum Begriff der ‚Gedächtnisprozesse‘ vgl. ebd., S. 24–29. Verbale Nachbildungsprozesse unterstützen eindeutig die Fähigkeit am Modell zu lernen. Vgl. dazu „Eine anschließende Untersuchung des Beobachtungslernens erbrachte, daß die Kinder, die die modellierten Verhaltensmuster sprachlich kodiert hatten, signifikant mehr Nachbildungsreaktionen reproduzierten als jene, die die Modellreaktionen nur visuell aufgenommen hatten.“ Ebd., S. 26.

<sup>97</sup> Vgl. Ebd., S. 31.

„[O]bserver et réfléchir“ markieren Aufmerksamkeitsprozesse, die für das Beobachtungslernen maßgeblich sind. Die geheimen und aufmerksamen Beobachtungen der Marquise ermöglichen ihr das Erlernen von Zeichen sowie deren Interpretation. Ulrike Vedder rückt an dieser Stelle die Sozialfigur des Verführers in die Nähe des Inspektors und Kommissars und unterscheidet mit Ginzburg in Indizienparadigma und galileisches Paradigma.<sup>98</sup>

*Anders als das Indizienparadigma orientiert es [das galileische Paradigma] sich – unter dem Aspekt der Wiederholbarkeit und Quantifizierung sowie mit der Vorentscheidung, alle individuellen Aspekte zu vernachlässigen – an naturwissenschaftlich-experimenteller Methodik. Der Einzelfall wird zum Element einer Menge von Fällen, die alle demselben allgemeinen Gesetz unterworfen sind und durch dieses erklärbar werden. Valmonts seriell-mechanisches System der Verführung und sein Wissen über ‚alle Frauen‘ ist darin anzusiedeln. Mme de Tourvel aber soll – als Einzelfall – sein Meisterwerk und eben nicht Teil einer Serie sein [...].<sup>99</sup>*

Das galileische Paradigma als naturwissenschaftlich-empirisches Modell markiert Valmonts Methode vor dem Fall Tourvel. Begriffe wie „essai“<sup>100</sup>, „observation“<sup>101</sup> und die Verfahren von ‚trial and error‘<sup>102</sup> zeugen von einer Sprache empirischer Wissenschaft. Das Verführungsobjekt ist Forschungsobjekt, Versuchsobjekt und Teil einer Versuchsreihe. Es ist nicht Zweck an sich, sondern Mittel zum Zweck des Aufstellens einer Regel, einer Erkenntnis oder eines Beweises. Das galileische Paradigma kennt keinen Einzelfall. Repräsentativ hierfür steht das von Ginzburg zitierte Diktum Galileis:

*[D]urch Figuren, Zahlen und Bewegungen, und nicht etwa durch Gerüche, Geschmack oder Klang; geht man über die Unmittelbarkeit tierischer Wahrnehmung hinaus, so sind jene – glaube ich – nichts anderes als bloße Namen.<sup>103</sup>*

Dieser wissenschaftlichen Strenge des galileischen Paradigmas steht das Indizienparadigma gegenüber. In seinen Bereich fallen die Indizienwissenschaften.

*Es sind vielmehr in hohem Grade qualitative Wissenschaften, die das Individuelle an Fällen, Situationen und Dokumenten zum Gegenstand haben, und die gerade deshalb zu Ergebnissen kommen, die einen Rest von Unsicherheit nie ganz vermeiden können [...].<sup>104</sup>*

---

<sup>98</sup> Zur Bedeutung der Symptomdeutung in den Gefährlichen Liebschaften vgl. Vedder, 2002, S. 64–69. Zur Herleitung der Begrifflichkeiten von ‚Indizienparadigma‘ und ‚Galiläisches Paradigma‘ vgl. Carlo Ginzburg: Spurensicherung. Die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst. Wagenbachs Taschenbuch, Bd. 430, Berlin 2002, S. 7–58.

<sup>99</sup> Vedder, 2002, S. 64.

<sup>100</sup> „Après cette tentative, qui n'était qu'un essai fait en passant, je mis une enveloppe à ma Lettre.“ LD, XXXIV, S. 84.

<sup>101</sup> „et mon Ambassadeur, qui avait ordre d'observer sa figure, et qui ne voit pas mal, n'aperçut qu'une légère rougeur et plus d'embarras que de colère.“ LD, XXXIV, S. 85.

<sup>102</sup> „Ce serait un simple essai que nous ferions de concert; et quand même je réussirais, ce ne serait qu'un moyen de plus de renouveler, à votre volonté, un sacrifice qui a paru vous être agréable.“ LD, CXLIV, S. 394.

<sup>103</sup> Ginzburg, 2002, S. 26.

<sup>104</sup> Ebd., S. 23.

Vor allem die im Zuge der aufkommenden Anthropologie der Sattelzeit sich ausbildenden Disziplinen wie Psychologie, Kriminalistik, Physiognomie und Anatomie können jedoch nicht taub bleiben für die notwendigen Indizien anthropozentrischer Wissenschaften. Je größere Bedeutung der Individualität des Menschen eingeräumt wird, desto notwendiger wird die Betrachtung des Einzelfalls. Von der Wirkung aus soll die Ursache geschlossen werden. Giulio Mancini, Leibarzt Urbans des VIII. und Zeitgenosse Galileis galt nicht nur als Kenner des menschlichen Körpers, sondern übertrug seinen klinischen Blick auf die Methoden zur Unterscheidung von Originalen und Fälschungen auf den Kunstmarkt.<sup>105</sup> Anhand der aufmerksamen Betrachtung von Details ist Mancini in der Lage vom Teil aufs Ganze – von den Locken eines Portraits auf den Maler – zu schließen; begründet damit sowohl die Graphologie als auch die *Connaissanceurship* und repräsentiert den Gegenentwurf zum galileischen Paradigma. Aber „[j]e mehr die individuellen Aspekte miteinbezogen wurden, desto mehr schwand die Möglichkeit einer streng wissenschaftlichen Erkenntnis.“<sup>106</sup> So eröffnen sich in der Folge zwei Möglichkeiten:

*[E]ntweder man opfert die Erkenntnis des individuellen Elementes zugunsten der (mehr oder weniger streng mathematisch formulierbaren) Verallgemeinerung, oder man versucht – sich langsam vortastend – ein anderes Paradigma zu erarbeiten, das sich auf die wissenschaftliche Erkenntnis des Individuellen stützt (wobei es sich um eine Wissenschaftlichkeit handelt, die völlig neu zu definieren wäre). Den ersten Weg schlugen die Naturwissenschaften ein und, erst sehr viel später, die sogenannten Humanwissenschaften. Der Grund dafür ist offensichtlich. Die Tendenz, die individuellen Aspekte abzuwerten, ist direkt proportional zur emotionalen Distanz des Beobachters.<sup>107</sup>*

Für die anthropozentrischen Humanwissenschaften bleibt die aufmerksame Beobachtung das zentrale Werkzeug des Erkenntnisgewinns. Valmont möchte sich im Fall der Mme Tourvell nicht mit der „sédution ordinaire“ zufrieden geben:

*Mais moi, qui aime les méthodes nouvelles et difficiles, je ne prétends pas l'en tenir quitte à si bon marché; et assurément je n'aurai pas pris tant de peine auprès d'elle, pour terminer par une séduction ordinaire. (LD, LXX, S. 168)*

Vedder schließt daraus, dass Valmont nun vom galileischen Paradigma zum Indizienparadigma wechselt. Noch im selben Brief heißt es jedoch:

*J'ai fini la mienne par une cajolerie, et c'est encore une suite de mes profondes observations. Après que le coeur d'une femme a été exercé quelque temps, il a besoin de repos; et j'ai remarqué qu'une cajolerie était, pour toutes, l'oreiller le plus doux à leur offrir. (LD, LXX, S. 169)*

---

<sup>105</sup> Zu Person und Vorgehen Giulio Mancinis vgl. ebd., S. 26–32.

<sup>106</sup> Ebd., S. 31.

<sup>107</sup> Ebd., S. 32.

Es sind also die „profondes observations“, die ‚tiefen Beobachtungen‘, welchen sein Verhalten Mme Tourvel gegenüber geschuldet sind. Die Schmeicheleien, welche in der Vergangenheit bei anderen Frauen in dieser Situation angebracht waren, scheinen ihm auch jetzt die richtige Strategie. Die Methoden der Beobachtung und Verallgemeinerung werden kombiniert. Die beiden epistemologischen Modelle werden nicht gegeneinander ausgespielt. Vielmehr verweist das Zitat auf eine der Grundfragen der Erkenntnistheorie, nämlich auf das von Hume aufgeworfene Induktionsproblem, ob und wann ein Schluss aufgrund der Induktion von Einzelfällen auf ein allgemeingültiges Gesetz erlaubt ist.<sup>108</sup> Valmont schließt – dank seiner seriellen Verführung – von seinen gemachten Beobachtungen auf ein allgemeingültiges Gesetz:

*J'ai fini la mienne par une cajolerie, et c'est encore une suite de mes profondes observations. Après que le coeur d'une femme a été exercé quelque temps, il a besoin de repos; et j'ai remarqué qu'une cajolerie était, pour toutes, l'oreiller le plus doux à leur offrir. (LD, LXX, S. 169)*

Wie Vedder bereits anhand des Motivs der Träne gezeigt hat, wird Merteuil diese unzulässige Induktion ausnutzen und Valmont beweisen, dass er nicht immer zwischen Natürlichkeit und Verstellung unterscheiden kann.<sup>109</sup> Fingierte Spuren als Produkt von Galanterie und Koketterie im Dienste der Libertinage führen zu einer hermeneutischen Krise. Merteuil verweist darauf, dass sie sich im Gegensatz zu Valmont bereits zu Beginn ihrer Wissensaneignung dieses Problems bewusst war:

*Ce travail sur moi-même avait fixé mon attention sur l'expression des figures et le caractère des physionomies; et j'y gagnai ce coup d'oeil pénétrant, auquel l'expérience m'a pourtant appris à ne pas me fier entièrement; mais qui, en tout, m'a rarement trompée. Je n'avais pas quinze ans, je possédais déjà les talents auxquels la plus grande partie de nos Politiques doivent leur réputation, et je ne me trouvais encore qu'aux premiers éléments de la science que je voulais acquérir. (LD, LXXXI, S. 206)*

Merteuil beschreibt die Steigerung ihrer Aufmerksamkeitsprozesse als Bedingung des Beobachtungslernens. Im Gegensatz zu Valmont schiebt sie aber mit einem „pourtant“ hinterher, sich auf die Erfahrung nie gänzlich verlassen zu können. Ihre Aussage ist mit Humes Gesetz auf der Höhe der Zeit: aus einem Sein darf kein Sollen geschlossen werden. So greift Vedders Argument wiederum:

---

<sup>108</sup> Zur Diskussion des Induktionsproblems mit einem Vergleich des Deduktivismus und Induktivismus vgl. Wolfgang Stegmüller: Das Problem der Induktion. Humes Herausforderung und moderne Antworten, Darmstadt 1975.

<sup>109</sup> „Die Marquise läßt auch die zitternden Hände nicht aus und führt Valmont buchstäblich vor Augen, daß er, ebenso wie Prévain einem Paradigma gehorchend, das Codierte und das Verstellte als das Natürliche verkent: ‚Me voyez-vous, Vicomte, dans ma toilette legere, marchant d'un pas timide et circonspect, et d'une main mal assuree ouvrir la porte à mon vainqueur?‘ (LXXXV, p. 191) Damit spricht sie ihm seine ‚heureuse adresse‘ ab und bringt im nachhinein seine Deutungen der Tränen Tourvels ins Schwanken.“ Vedder, 2002, S. 68.

*Die Marquise läßt auch die zitternden Hände nicht aus und führt Valmont buchstäblich vor Augen, daß er, ebenso wie Prévau einem Paradigma gehorchend, das Codierte und das Verstellte als das Natürliche erkennt: ‚Me voyez-vous, Vicomte, dans ma toilette légère, marchant d'un pas timide et circonspect, et d'une main mal assurée ouvrir la porte à mon vainqueur?‘ [...] Damit spricht sie ihm seine ‚heureuse adresse‘ ab und bringt im nachhinein seine Deutungen der Tränen Tourvels ins Schwanken.<sup>110</sup>*

Die „profondes observations“ dienen beiden Verführern – dem männlichen, wie dem weiblichen – als Aneignungspraktiken des Verführungswissens. Sie gehören zu den notwendigen Aufmerksamkeitsprozessen des Beobachtungslernens. Objekte ihrer Beobachtungen sind Mimiken und Gestiken, um deren Katalogisierung und Interpretation sie bemüht sind. Merteuils Praktik der Verstellung – selbst eine Verführungspraktik – verweist auf die Arbitrarität der Zeichen, welche eine eindeutige Interpretation unmöglich macht. Während die „profondes observations“ der Zeichen habhaft zu werden versuchen, arbeitet die Verstellungskunst dagegen an und entzieht die Zeichen der unzweifelhaften Deutung. Es wird deutlich, dass eine reine Steigerung der Aufmerksamkeitsprozesse als Teil des Beobachtungslernens nicht hinreichend ist für den Erwerb des Verführungswissens. Während auf die Verstellung später noch einzugehen sein wird, soll hier schon festgehalten werden, dass sie der Marquise das Beobachtungslernen erst ermöglicht. Denn nur über die Verstellung des Körpers entgeht ihre Aneignung von Verführungswissen durch Beobachtungslernen dem, auf ihr als Frau haftenden, kontrollierenden Blick. Der Zweck der Verstellung ist also ein zweifacher. Zum einen ermöglicht sie die Aneignung von Wissen, zum anderen markiert sie den Status dieses Wissens als ungenau und unsicher.

### **I.2.2.2. Das Human-Experiment**

Mit der Dekonstruktion der mythisch-religiösen Weltordnung in der Neuzeit etabliert sich das Experiment als vorherrschende epistemologische Technologie in einer zunehmend kontingent gewordenen Welt, die mehr von Ergebnisoffenheit als von Providenz geprägt ist.<sup>111</sup> Im Unterschied zur bloßen „Observation“ betont das Experiment den eingreifenden Charakter.<sup>112</sup> So definiert Gamper in seinem Band *Experiment und Literatur* das Experiment als

---

<sup>110</sup> Ebd., S. 68.

<sup>111</sup> Zum wissenschaftsgeschichtlichen Umbruch um 1750 vgl. Michael Gamper: Einleitung. In: Ders. u. S. Azzouni (Hg.): *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*, Göttingen 2010, S. 9–17.

<sup>112</sup> Zum Vergleich von ‚Observation‘ und ‚Experiment‘ vgl. ebd., S. 10.

*ein Verfahren, das in einer Verschmelzung von performativen und repräsentativen Verfahren Kenntnisse hervorbringt — und zwar, Kenntnisse, die sich einer bestimmten provozierten Erfahrung verdanken.*<sup>113</sup>

Nikolas Pethes knüpft die Bedingungen der Möglichkeit einer Untersuchung der Wechselbeziehung zwischen Experiment und Literatur an die Unterscheidung von Probe, Prüfung, Wette und Gottesurteil auf der einen und Experiment auf der anderen Seite. Die Literaturgeschichte des Menschenexperiments setzt als ‚konkretes Projekt der empirischen Wissenschaften vom Menschen‘ seit Ende des 16. Jahrhunderts ein. Die epistemologische Wende nach Bacons *Novum Organum*<sup>114</sup>

*führt dazu, dass als Experiment im engen Sinn nur eine Serie von Beobachtungen von gezielt hervorgerufenen Reaktionen innerhalb einer kontrollierten Umgebung, die protokolliert und ausgewertet werden, gilt. Die damit angesprochenen Operationen kann man modellartig in die Reihenfolge Isolation (d.h. die Abgrenzung eines Laborraums), Irritation (d.h. die Zuführung gezielter Stimuli), Observation (d.h. die Beobachtung der zugehörigen Reaktionen), Dokumentation (d.h. das schriftliche Protokoll des Versuchsablaufs) und Interpretation (d.h. der Bezug der Ergebnisse auf die ursprüngliche Hypothese) bringen.*<sup>115</sup>

Die ‚provozierten Erfahrungen‘ in den *Liaisons Dangereuses* lassen sich vor allem vor dem Hintergrund einer neuzeitlichen Anthropologie verstehen, in der der Mensch zugleich Subjekt und Objekt der empirischen Beobachtung ist. Das Experiment etabliert sich zu dieser Zeit transdisziplinär als epistemologisch notwendige Bedingung für Wissen überhaupt. Die Fallgeschichten der Psychologie und Medizin sind eine Konsequenz der Übertragung des experimentellen Verfahrens zur Wissensgewinnung auf den breitangelegten Bereich der neuzeitlichen Anthropologie.<sup>116</sup> Im Mittelpunkt der Beobachtungen steht der Körper zum einen als „individuell reagierender Körper“ und zum anderen als Ort der Erkenntnis. Diese Ambivalenz des Körpers spitzt sich im Selbstversuch – einem Sonderfall des Humanexperiments – insofern zu, als dass sich hier ein ‚kognitives System über sich selbst beugt‘.<sup>117</sup> Hierfür sind nach Jeannie Moser drei Aspekte konstitutiv: 1. Verläuft der Akt der Wissensgewinnung selbstreferentiell. 2. Dienen die induzierten Erfahrungen zur Generierung allgemeiner Regeln und 3. Nimmt die Provokation von Ausnahmezuständen des Selbst den Weg über den Körper.<sup>118</sup>

---

<sup>113</sup> Ebd., S. 11.

<sup>114</sup> Vgl. Michael Gamper: Dichtung als ‚Versuch‘. Literatur zwischen Experiment und Essay. In: Zeitschrift für Germanistik Neue Folge 17, 2007, S. 593–611, hier S. 593–611.

<sup>115</sup> Nicolas Pethes: Versuchsobjekt Mensch. Gedankenexperimente und Fallgeschichten als Erzählformen des Menschenversuchs. In: M. Gamper, S. Azzouni (Hg.): Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien, Göttingen 2010, S. 361–384, hier S. 364.

<sup>116</sup> Zu Fallgeschichten in Medizin und Psychologie vgl. ebd., S. 368.

<sup>117</sup> Zu den Spezifika des Selbstversuchs vgl. Jeannie Moser: Selbstversuche. Die Experimentalisierung von Geist, Seele und Sinnen am eigenen Körper. In: M. Gamper, S. Azzouni (Hg.): Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien, Göttingen 2010, S. 384–403, hier S. 384–386.

<sup>118</sup> Vgl. ebd.

Um einen Selbstversuch als Sonderfall des Humanexperiments handelt es sich auch bei dem Bildungsprozess der Marquise, der ebenfalls den Weg über den Körper nimmt.<sup>119</sup> Der Bildungsprozess dient zur „Perfektionierung des weiblichen Körpers und seiner Verstellung.“<sup>120</sup> Körperlichkeit, im Sinne ihrer Praktiken in der Gestalt von Gestiken und Mimen, wird als performativ verwandelbares Konstrukt verstanden. Es geht um den Konstruktcharakter des weiblichen Körpers. Im Gegensatz zur männlich bestimmten Weiblichkeit, wie sie anhand der Erziehung Céciles durch Valmont nachzuvollziehen ist, handelt es sich bei den Experimenten der Merteuil um ein selbstbestimmtes Konstrukt als Gegenentwurf zum männlich bestimmten Frauenbild. Die Selbstversuche der Marquise dienen ihr zur Aneignung eines Körperwissens in Hinsicht auf dessen Wirkung und Kontrolle. Sie entzieht sich nicht nur dem männlichen Konstrukt weiblicher Identität, sondern entzieht auch ihren Körper der Interpretation des männlichen Blicks und eignet sich Wissen vom eigenen Körper als Teil eines Verführungswissens an. Im Sinne einer literarischen Anthropologie ist die poetologische Inszenierung dieser Selbstversuche als wissenschaftliche Experimente von Bedeutung. Ganz explizit beschreibt Merteuil die Kenntnisse, die sie sich über ihre Selbstversuche anzueignen gedenkt, zusammenfassend als eine ‚Wissenschaft‘.<sup>121</sup> Ihre „curiosité“ und ihr „goût de l'étude“ kennzeichnen sie als selbstbestimmte Forscherin der Verführung mit intrinsischer Motivation: „je ne désirais pas de jouir, je voulais savoir; le désir de m'instruire m'en suggéra les moyens.“ (LD, LXXXI, S. 206). Nicht hedonistische Erfahrung, sondern Wissbegierde treibt Merteuil an. Die *Isolation* auf dem Lande, die durch ihr gezieltes Körperverhalten ausgelösten ‚Irritationen‘ sowie die *Observation* derselben am eigenen und fremden Körper im Sinne eines Beobachtungslernens werden als ‚Operationen des Experiments‘ (s.o.) im 81. Brief dokumentiert. Als Ergebnis ihrer immer breiter angelegten Versuche notiert sie: „Ce fut là, surtout, que je m'assurai que l'amour, que l'on nous vante comme la cause de nos plaisirs, n'en est au plus que le prétexte.“ (LD, LXXXI, S. 207). In dem Moment, in dem die Liebe nicht mehr als Ursache, sondern vielmehr als Vorwand des Vergnügens interpretiert wird, erschüttert das Phänomen der Kontingenz das Liebeskonzept der *amour passion*. Die Frage nach dem Status der Liebe zeugt von der hochkomplexen hermeneutischen Herausforderung, die der Liebescode im Zeichen von Galanterie und Koketterie

---

<sup>119</sup> „Zur Bildung des weiblichen Körpers und Geistes“ vgl. Vedder 2002, S. 86–91.

<sup>120</sup> Ebd., S. 87.

<sup>121</sup> „et je ne me trouvais encore qu'aux premiers éléments de la science que je voulais acquérir.“ LD, LXXXI, S. 206.

an Männer und Frauen stellt.<sup>122</sup> Merteuils Erkenntnis ihrer Selbstversuche thematisiert die Simulationen und Dissimulationen, die den epistemologischen Status der ‚amour passion‘ zunehmend oszillieren lassen.<sup>123</sup> Simulation und Dissimulation als unendliches Spiel der Libertinage mit dem Liebescode der *amour passion* führen zwangsläufig zum Status hermeneutischer Unsicherheit des Verführers als Interpretieren körperlicher und schriftlicher Zeichen. In der Folge dieses Einbruchs von Kontingenz ist der Verführer auf das epistemologische Modell des Experiments angewiesen, um sich der korrekten Deutung und angemessenen Produktion der Zeichen zu vergewissern. Die Selbstversuche der Merteuil speisen sich jedoch nicht nur aus einer ins Oszillieren geratenen Semantik der Liebe, sondern auch aus einem Zustand gesellschaftlich gesetzter weiblicher Unwissenheit in Liebesangelegenheiten.<sup>124</sup> Die im 81. Brief unter Begriffen wie „ce travail sur moi-même“, „ce genre d'étude“ und „mes experiences“ beschriebenen Selbstversuche der Merteuil zeugen von der Aneignung von Verführungswissen als Weg aus der fremdverschuldeten Unmündigkeit. Die Verführungsexperimente am eigenen Körper zielen auf ein anthropologisches Wissen ontologischen Charakters: „Descendue dans mon coeur, j'y ai étudié celui des autres. J'y ai vu qu'il n'est personne qui n'y conserve un secret qu'il lui importe qui ne soit point dévoilé.“ (LD, LXXXI, S. 210) Aus den beobachteten Phänomenen der ‚provozierten Erfahrungen‘ am eigenen Körper wird auf eine allgemeine Erkenntnis geschlossen. Selbst die Hochzeitsnacht wird für Merteuil zum Experiment.

*Cette première nuit, dont on se fait pour l'ordinaire une idée si cruelle ou si douce, ne me présentait qu'une occasion d'expérience: douleur et plaisir, j'observai tout exactement, et ne voyais, dans ces diverses sensations, que des faits à recueillir et à méditer. (LD, LXXXI, S. 207)*

In der Isolation der provozierten Hochzeitsnacht observiert Merteuil die Reaktionen ihres eigenen Körpers. Neben dieser Art von Selbstexperimenten gibt es eine zweite Form von Humanexperimenten, welche sowohl einen anderen epistemologischen als auch einen anderen narrativen Status besitzen. Es handelt sich um die Fallgeschichten Cécile de

<sup>122</sup> Zur Begrifflichkeit von Galanterie und Koketterie vgl. Hiltrud Gnüg: Der erotische Roman. Von der Renaissance bis zur Gegenwart. Universal-Bibliothek, Bd. 17634, Stuttgart 2002, S. 82-84.

<sup>123</sup> Rohde erkennt hierin bereits eine Vor- bzw. Frühform der Kontingenz der Herzen, die als Phänomen eigentlich erst im 19. Jahrhundert aufkommt. Carsten Rohde: Kontingenz der Herzen. Figurationen der Liebe in der Literatur des 19. Jahrhunderts (Flaubert, Tolstoi, Fontane). Germanisch-Romanische Monatsschrift, Beiheft, Bd. 43, Heidelberg 2011, S. 42-45.

<sup>124</sup> „Entrée dans le monde dans le temps où fille encore, i'étais vouée par état au silence et à l'inaction, j'ai su en profiter pour observer et réfléchir. Tandis qu'on me croyait étourdie ou distraite, écoutant peu à la vérité les discours qu'on s'empressait à me tenir je recueillais avec soin ceux qu'on cherchait à me cacher.“ LD, LXXXI, S. 205. Und „Vous jugez bien que, comme toutes les jeunes filles, je cherchais à deviner l'amour et ses plaisirs: mais j'ayant jamais été au Couvent, n'ayant point de bonne amie, et surveillée par une mère vigilante, je n'avais que des idées vagues, et que je ne pouvais fixer [...]“ LD, LXXXI, 206.



Volanges und Dancenys, die beide als Versuchsobjekte der Verführungsexperimente der Merteuil und des Vicomtes dienen.

### **I.2.2.3. Lernen am Schauspiel – „le talent du comedien“**

Die Beschäftigungen des 18. Jahrhunderts mit dem Schauspieler bezeugen im Besonderen die Debatten zu Authentizität, Identität sowie die Beschäftigung mit dem Verhältnis von Innen und Außen im Zuge der Entrethorizitätsgebote der Sattelzeit, in deren Zentrum die *eloquentia corporis* – die Beredsamkeit des Körpers – steht. Seit der Antike gehören praktische Anweisungen zur Kunstfertigkeit des Schauspielers in den Bereich der Rhetorik. Die *eloquentia corporis* – als letztes Stadium im Sinne einer mündlichen Ausführung einer Theaterrolle – gliedert sich seither „in Aussprache (pronuntiatio) sowie Mimik des Gesichts (vultus) und körperliche Gestik (gestus).“<sup>125</sup> Alexander Kosenina verweist auf die Tatsache, dass auf Grund der aristotelischen Geringschätzung der Beredsamkeit des Leibes im Vergleich zum Lesetext, der *eloquentia corporis*, mit Ausnahme von Quintilian in den rhetorischen Lehrbüchern, kaum Platz eingeräumt wird. Quintilian erarbeitet hingegen in einem ausführlichen Kapitel seiner *Institutio oratoria* einen ganzen Katalog konventionalisierter Gesten. Vor dem Hintergrund der Kritik der höfischen Verstellungskunst gerät die ‚Entstellung‘ des Ausdrucks im Allgemeinen in den Blickpunkt der Kritik:

*Ausdruck meint nämlich gerade nicht elocutio im rhetorischen Sinne, sondern – dem entgegengesetzt – eine von naiveté bestimmte Übersetzung des ‚Innen‘ der Gedanken, Meinungen, Motive und Absichten, der Gefühle und Empfindungen ins ‚Außen‘ der Zeichen, der Wörter und Gesten.*<sup>126</sup>

Eine derartige Verbindung zwischen Körper und Seele ist bei Quintilian ebenfalls angelegt und bei Cicero noch stärker zu beobachten:

*Denn jede Regung des Gemüts hat von Natur ihren charakteristischen Ausdruck in Miene, Tonfall und Gebärde. Der ganze Körper eines Menschen, sein gesamtes Mienenspiel und sämtliche Register seiner Stimme klingen wie die Saiten eines Instruments, so wie sie jeweils die betreffende Gemütsbewegung anschlägt.*<sup>127</sup>

---

<sup>125</sup> Zum Verhältnis von empfindenden und reflektierenden Schauspieler vgl. Alexander Kosenina: Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen. Akademie-Studienbücher Literaturwissenschaft, Berlin 2008, S. 149–155.

<sup>126</sup> Ursula Geitner: Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Unterscheidung von Bewußtsein und Kommunikation im 18. Jahrhundert. In: C. Zelle (Hg.): Die Aufklärung und ihr Körper. Beiträge zur Leibesgeschichte im 18. Jahrhundert, Marburg 1990, S. 181–195, hier S. 182.

<sup>127</sup> Marcus Tullius Cicero, Harald Merklin: De oratore. Über den Redner lateinisch und deutsch, Stuttgart 1986, S. 582–583.

Die Frage nach dem Ursprung des natürlichen Zusammenhangs von Körper und Seele greift die Anthropologie des 18. Jahrhunderts wieder auf.<sup>128</sup> Dem Aufklärungstheater dieser Zeit ist an der künstlichen Erzeugung natürlicher Spiegelungen von Seelenzuständen gelegen. Zu einer Vereinigung von Kunst und Natur soll es auf der Bühne kommen, wobei die Kunst ganz im Sinne der Illusion eben kaum aufzufallen habe. Die Forderung des psychologischen Naturtheaters der Aufklärungszeit nach einer authentischen Körperinszenierung von Seelenzuständen, wirft die Frage nach der Umsetzung auf. Pierre Rémond de Sainte Albines *Le Comedien* von 1747 und die Abhandlung *L'art du théâtre* des Schauspielers Francesco Riccobini aus dem Jahr 1750 geben darauf zwei unterschiedliche und viel zitierte Antworten. St. Albines Ansatz setzt ganz auf die Identifikation des Schauspielers mit seiner Rolle:

*Wollen die tragischen Schauspieler [...] uns täuschen; so müssen sie sich selbst täuschen. Sie müssen sich einbilden, daß sie wirklich das sind, was sie vorstellen; eine glückliche Raserei muß sie überreden, daß sie selbst diejenigen sind, die man verrät, die man verfolgt. Diese Vorstellung muß aus ihrer Vorstellung in ihr Herz übergehen, und oft muß ein eingebildetes Unglück ihnen wahrhafte Tränen auspressen.*<sup>129</sup>

Dem empfindsamen Schauspieler setzt Riccobini entgegen, dass eine völlige Identifikation des Schauspielers ein „Unglück“ sei. Erstens bedürfe das Theater größerer Gefühle als der alltäglichen und zweitens laufe der Schauspieler Gefahr, zu unflexibel zu sein, wenn er gleich mehrere Seelenzustände in kurzer Zeit hintereinander auf der Bühne darzustellen habe. Wenn der Schauspieler sich voll und ganz mit der Rolle identifizierte, „so würde das Herz augenblicks beklemmt und die Stimme erstickt werden“<sup>130</sup>. Damit fordert Riccobini eine „Balance zwischen blasser Gewöhnlichkeit und unangenehmer Übertreibung“, wie Kosenina zusammenfasst.<sup>131</sup> Als Vorbild der notwendigen empirischen Beobachtungen echter Gefühle dient Riccobini nicht der von Affektkontrolle geprägte Adel, sondern der „Pöbel, welcher seine Empfindungen nicht zu bändigen weiß“<sup>132</sup>.

---

<sup>128</sup> „Mit der Frage, warum dem so ist, hat sich erst die Anthropologie des 18. Jahrhunderts eingehend beschäftigt. Dafür wird einerseits die pathognomische Körpersprache [...] genau beobachtet und beschrieben, um Naturkonstanten – z.B. Erröten, Erblassen, Zittern bei bestimmten seelischen Verfassungen – zu ermitteln; andererseits denken psychologisch versierte Schauspieltheoretiker darüber nach, wie ein charakteristischer Körperausdruck von Schauspielern hervorgebracht werden kann, dass diese den jeweiligen Affekt tatsächlich, also authentisch zu empfinden scheinen. Es geht also um die künstliche Erzeugung einer natürlichen, möglichst unwillkürlichen Spiegelung von Seelenregungen.“ Kosenina, 2008, S. 150–151.

<sup>129</sup> Gotthold Ephraim Lessing: Auszug aus dem ‚Schauspieler‘ des Herrn Remond von Sainte Albine. In: Klaus Lazarowicz, Christopher Balme (Hg.): *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 1991, S. 138-144, hier S. 141.

<sup>130</sup> Ebd., S. 146.

<sup>131</sup> Kosenina, 2008, S. 153.

<sup>132</sup> Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*. In: Lazarowicz, Christopher Balme (Hg.): *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart 1991, S. 149-155, hier S. 148.

Denis Diderots *Paradoxe sur le comédien*, entstanden 1769, entscheidet die Debatte zugunsten Riccobinis anhand des seinerzeit berühmten Londoner Shakespeare Interpreten David Garrick:

*Garrick steckt seinen Kopf durch eine Türspalte, und sein Mienenspiel geht innerhalb von vier bis fünf Sekunden von toller Freude zu maßvoller Freude über, von dieser zur Ruhe, von der Ruhe zur Überraschung, von der Überraschung zum Erstaunen, vom Erstaunen zur Trauer, von der Trauer zur Niedergeschlagenheit, von der Niedergeschlagenheit zur Furcht, von der Furcht zum Entsetzen, vom Entsetzen zur Verzweiflung und kehrt dann von dieser tiefsten Stufe wieder zu seinem Ausgangspunkt zurück.*<sup>133</sup>

Ähnliche Beschreibungen, gepaart mit bildlichen Dokumentationen von Gestik und Mimik berühmter Schauspieler, entwickeln sich in der Folge zu einem eigenen Genre der Aufklärungszeit.<sup>134</sup> Lessing, der sowohl St. Albines als auch Riccobinis Werke ins Deutsche übersetzt, kehrt St. Albines Ansatz noch vor der Niederschrift der *Hamburgischen Dramaturgie* um, wenn er schreibt:

*Ich glaube, wenn der Schauspieler alle äußerliche Kennzeichen und Merkmale, alle Abänderungen des Körpers, von welchen man aus der Erfahrung gelernet hat, daß sie etwas Gewisses ausdrücken, nachzumachen weiß, so wird sich seine Seele durch den Eindruck, der durch die Sinne auf sie geschieht, von selbst in den Stand setzen, der seinen Bewegungen, Stellungen und Tönen gemäß ist.*<sup>135</sup>

Nicht die Seele ist Ursache für die Körpersprache, sondern die diversen Stellungen des Körpers evozieren den erwünschten Gemütszustand. Ursache und Wirkung kehren sich um. Der Körper wird wieder zum Objekt reflektierten, strategischen Einsatzes ohne innere Anteilnahme. Die rhetorische Dimension der Ansätze Riccobinis, Diderots und Lessings, rückt den Schauspieler auf Grund der Trennung von ‚Innen‘ und ‚Außen‘ wieder in die Nähe zum Höfling. Während die deutliche Trennung von Charakter und Rolle den Schauspieler trotz aller gefährlichen Konnotationen berechtigt, als Künstler zu fungieren, gilt dies eben nicht für die Schauspielerin:

*Die substantialistisch gefaßte Natur des Weibes droht sich in ein Ensemble beliebiger, willkürlich platzierter Zeichen und austauschbarer Rollen aufzulösen; die Geschlechteranthropologie sieht sich an entscheidender Stelle dementiert. Das Natürlichste weiblicher Natur, die Körpersprache, würde verschwinden. Denn der naiv-authentische weibliche Ausdruck, jener Katalysator ursprünglich-eigentlicher und transparent-wahrer Verhältnisse, wird angesichts der Schauspielerin lesbar als ‚Ausdruck‘, der nicht natürlichen Notwendigkeiten gehorcht, sondern als Resultat der eloquentia corporis gelesen werden muss.*<sup>136</sup>

---

<sup>133</sup> Diderot 1984, S. 500-501.

<sup>134</sup> Für eine Übersicht der wichtigsten Werke vgl. Kosenina, 2008, S. 153–154.

<sup>135</sup> Lessing, 1991a, S. 143.

<sup>136</sup> Geitner, 1990, S. 194.

Vor diesem Hintergrund wird das Skandalon deutlich, welches dem strategische Einsatz des Körpers durch die Marquise de Merteuil inne wohnt. Die Rhetorizität von Weiblichkeit ist über die Praktik des Schauspiels mit der Rhetorizität des Körpers eng geführt. Eine Suche nach dem Wort ‚Schauspiel‘ in der eBook-Version der Gefährlichen Liebschaften, liefert über den Text verteilt achtzehn Treffer. Gleiches gilt dementsprechend für den Original-Begriff ‚spectacle‘ in der französischen Ausgabe des Ebooks. Das Schauspiel und die Schauspielkunst sind allgegenwärtig. Auf das Verhältnis der beiden Konzepte von Verführung und Schauspiel in den *Liaisons Dangereuses* ist Vedder bereits so dezidiert eingegangen, dass es sich lohnt, ihre Argumentationslinie nachzuverfolgen.<sup>137</sup> Das Verhältnis von Verführung und Schauspiel arbeitet sie anhand eines Vergleichs mit Diderots *Paradox du comedien* heraus. Le Premier, einer von zwei Protagonisten des diderotischen Dialogs, vertritt dabei den Ansatz Riccobinis im Sinne einer reflektierten Distanz als notwendige Bedingung optimaler künstlicher Nachahmung von Natur. Schauspielkunst und Empfindsamkeit seien zum Erstaunen seines Dialogpartners eben nicht vereinbar. Während er aber den Verführer als Modell für den Schauspieler betrachtet, erachtet die Marquise die Schauspielkunst als eine Voraussetzung der Verführungskunst. Für Le Premier ist die Fähigkeit der Wiederholung zwingende Bedingung der Schauspielkunst. Diese pendele wiederum zwischen notwendiger Wiederholung und mechanischer Repetition, der die nötige Empathie fehle.<sup>138</sup> Als Notwendigkeit hierfür erachtet Le Premier die Verbindung von Rede *und* Darstellungskunst. Denn nur der Schauspieler, der den darzustellenden Text selbst erfindet – also gleichzeitig Autor des darzustellenden Stückes ist – kann flexibel (re-)agieren und ist demjenigen, der lediglich wiederholt, überlegen. Vor diesem Hintergrund erklärt sich für Vedder auch der Ausdruck der Marquise: „il suffisait de joindre à l'esprit d'un Auteur, le talent d'un Comédien.“ (LD, LXXXI, S. 208)

Neben der Kombination von Rede und Darstellungskunst ist die Verheimlichung der Kunstfertigkeit seitens des Schauspielers zur Wahrung der inszenierten Illusion notwendig. Das Wissen um das Schauspiel muss also geheim bleiben. Das Publikum, welches sich auf die Illusion einlässt, stimmt dem stillschweigend zu. Vedder nennt das die „Exklusivität des Wissens um den Kunstcharakter der Natürlichkeitssimulation, den das

---

<sup>137</sup> Zum Verhältnis von Schauspielkunst und Verführung in den gefährlichen Liebschaften vgl. Vedder, 2002, S. 91–98.

<sup>138</sup> Zu den Gefahren mechanischer Repetition vgl. Manfred Schneider: *Liebe und Betrug. Die Sprachen des Verlangens*, München 1992, S. 234-235.

Publikum nicht erkennen darf.“<sup>139</sup> Die Paradoxie des 81. Briefs besteht für sie nun gerade in dem Bekenntnis der Merteuil zur Schauspielerei, welches dennoch keine *Demaskierung von Weiblichkeit* darstellt. Vielmehr erkennt sie darin eine ‚Verhüllungsstrategie‘, ob der vielen verschiedenen Weiblichkeitsrollen, welche die Marquise darin spielt.<sup>140</sup> Vedders Analyse verdeutlicht: es ist genau dieses Vexierspiel von Charakteren – also die polymorphe weibliche Identität – welches eben nicht mehr zwischen Charakter und Rolle, zwischen innen und außen trennt. Die Dissoziation von Identität wird erst anhand der Dissoziation ‚wahrer‘ Weiblichkeit zum Skandalon – ganz im Gegenteil zum strategisch eingesetzten Schauspiel männlicher libertiner Verführung seitens Prévans oder Valmonts. Die Marquise kombiniert Rede und Darstellungskunst. Sie wiederholt – ganz im Gegenteil zu Prévans – nicht mechanisch einstudierte Rollen, sondern ist fähig, ihre *Theaterstücke der Verführung* selbst zu schreiben. So unterliegt ihr Prévans im Verführungswettstreit. Die Darstellungskunst wird für die Marquise de Merteuil zur Teildisziplin der Verführungskunst.

Als eine solche Teildisziplin erfüllt das Schauspiel für die weibliche Verführung gleich drei Aufgaben. Erstens dient das Schauspiel, im Sinne einer fingierten naiven Weiblichkeit, als Bedingung zur Aneignung eines ursprünglich exklusiv männlich konnotierten Wissensbereichs. So nutzt die Marquise das Schauspiel, um den Anschein eines einfältigen jungen Mädchens zu erwecken, während sie eigentlich ihr Umfeld studiert und lernt:

*Entrée dans le monde dans le temps où fille encore, j'étais vouée par état au silence et à l'inaction, j'ai su en profiter pour observer et réfléchir. Tandis qu'on me croyait étourdie ou distraite, écoutant peu à la vérité les discours qu'on s'empressait à me tenir je recueillais avec soin ceux qu'on cherchait à me cacher. (LD, LXXXI, S. 205)*

Ihr Schauspiel als Verstellung des Körpers ermöglicht ihr, unter dem Radar ihres Umfeldes zu fliegen und sich Wissen anzueignen. Zweitens ermöglichen das Schauspiel und dessen Wiederholung als körperliches Einüben die Aneignung eines strategischen Körperwissens und das Austesten desselben.

*[F]orcée souvent de cacher les objets de mon attention aux yeux de ceux qui m'entouraient, j'essayai de guider les miens à mon gré; j'obtins dès lors de prendre à volonté ce regard distrait que vous avez loué si souvent. Encouragée par ce premier succès, je tâchai de régler de même les divers mouvements de ma figure. (LD, LXXXI, S. 205)*

---

<sup>139</sup> Vedder 2002, S. 96.

<sup>140</sup> „Der Brief LXXXI entfaltet ein Kaleidoskop bzw. eine Serie weiblicher Gesichter und Charaktere, die die Marquise de Merteuil nacheinander annimmt (die Kokette, die Ehrbare, die Gefühlvolle, die Standhafte). Obwohl sie also – anders als im Illusionstheater – Valmont gegenüber die je gewählte Verstellung beschreibt und durch die Nebeneinanderstellung relativiert, findet hier keine Demaskierung statt.“ Ebd., S. 97.

Körpersprache wird ausprobiert, getestet, bewertet und schließlich als Teil des strategisch nützlichen Repertoires eingeübt. Und drittens zeugt die Praktik des Schauspiels vom performativen Akt einer Dekonstruktion eines vormals vermeintlich eindeutigen Weiblichkeitsbildes. Der „naiv-authentische weibliche Ausdruck, jener Katalysator ursprünglich-eigentlicher und transparent-wahrer Verhältnisse“ transformiert über das Schauspiel zum Ausdruck.<sup>141</sup> Mit der Fähigkeit zu Schauspielen gewinnt die Merteuil Wissen und Macht über ihren Körper. Die Deutung weiblicher Zeichen entzieht sich damit mehr und mehr der männlichen Interpretation. „Me voyez-vous, Vicomte, dans ma toilette légère, marchant d'un pas timide et circonspect, et d'une main mal assurée ouvrir la porte à mon vainqueur?“ (LD, LXXXV, S. 229)

Das Schauspiel, hier genutzt zum Vortäuschen von Verlegenheit anhand einer fingierten Spur am eigenen Körper, verführt den Verführer Prévau und entzieht dem männlichen Verführer die Deutungshoheit weiblicher Körpersprache.<sup>142</sup>

Im Moment, in dem Merteuil die Schauspielkunst als Mittel der Verführung nutzt, verwischt sie die Grenze zwischen Rolle und Charakter, zwischen innen und außen. Das Schauspiel erlangt wieder seine historisch-rhetorische Dimension. Während Prévau als Verführter nicht mehr zwischen Künstlichkeit und Natürlichkeit zu unterscheiden vermag, macht der Bericht des LXXXV. Briefs die Unterschiede für das Publikum, für Valmont wie auch für den Leser transparent. Zwar kommt es weder im 81. noch im 85. Brief zu einer Demaskierung von Weiblichkeit – aus den von Vedder dargelegten Gründen – von der „Exklusivität des Wissens um den Kunstcharakter der Natürlichkeitssimulation, den das Publikum nicht erkennen darf“<sup>143</sup> kann hier aber nicht die Rede sein, da das Wissen um die rhetorisch-strategische Nutzung der Schauspielkunst hier offen gelegt wird. Das Illusionstheater findet als solches nur für das Verführungsoffer statt. Die Leser hingegen, sowohl die intradiegetischen Leser Valmont und die Leser der später von ihm veröffentlichten Briefe als auch der extradiegetische Leser der Gefährlichen Liebchaften, ergötzen sich gerade an der Tatsache, an der „Exklusivität des Wissens um den Kunstcharakter der Natürlichkeitssimulation“ teilzuhaben.

---

<sup>141</sup> Vgl. Geitner, 1990, S. 194.

<sup>142</sup> „Die Marquise läßt auch die zitternden Hände nicht aus und führt Valmont buchstäblich vor Augen, daß er, ebenso wie Prévau einem Paradigma gehorchend, das Codierte und das Verstellte als das Natürliche verkennt: ‚Me voyez-vous, Vicomte, dans ma toilette légère, marchant d'un pas timide et circonspect, et d'une main mal assurée ouvrir la porte à mon vainqueur?‘ (LXXXV, p. 191) Damit spricht sie ihm seine ‚heureuse adresse‘ ab und bringt im nachhinein seine Deutungen der Tränen Tourvels ins Schwanken.“ Vedder, 2002, S. 68.

<sup>143</sup> Ebd., S. 96.

Auch die vermeintliche Demaskierung der Marquise im Theater zu Ende des Briefromans, stellt für Vedder lediglich eine Inszenierung von Demaskierung dar. Es kommt zu keinem eindeutigen Zeichen. Vielmehr ist für sie die Zweifelhaftigkeit der Zeichen grundsätzlich ins Unendliche potenziert. Die hermeneutische Krise setzt mit dem Entzug ‚nativer‘ oder ‚authentischer‘ Weiblichkeit vollends ein. Damit wird dem männlichen Verführer die Exklusivität der Dissoziation von Identität genommen. Er ist nun nicht mehr der Einzige, der das Schauspiel zur Verführung zu nutzen vermag. Plötzlich verliert auch sein weibliches Gegenüber an Eindeutigkeit. Für den männlichen Verführer setzt die hermeneutische Krise ein. Wie kann er jemanden verführen, von dem er nicht mehr sicher sein kann, wer sie ist? Der Verführer wird zum Verführten.

#### **I.2.2.4. Lernen durch Lesen – La lecture**

Die literarische Produktivität von Frauen nimmt mit der Frühaufklärung ihren Anfang. Sie erweitert sich auf die Briefliteratur seit Mitte – und schließlich auf den Roman – zu Ende des 18. Jahrhunderts.<sup>144</sup> Im Gegensatz zur schriftstellerischen Tätigkeit stehen Lesen und Schreiben von Briefen nicht im Gegensatz zur ‚weiblichen Bestimmung‘ dieser Zeit. Aber Anonymität und Selbstbeschränkung prägen vornehmlich die Zeugnisse weiblicher Autorschaft dieser Zeit. Sie sind der Tatsache geschuldet, dass literarische Produktivität und die Erfüllung so genannter weiblicher Hauptaufgaben im 18. Jahrhundert in einem Nullsummenverhältnis stehen.<sup>145</sup> Das aristokratische „Lesen *statt* Arbeit“ der Barock-Leserin unterscheidet sich vom ‚Lesen *nach* der Arbeit‘ der Bürgerfrau.<sup>146</sup> ‚Zeit zum Lesen‘ muss auch um 1800 von Frauen erkämpft werden. Während Lesen für den adoleszenten Mann einen Teil seiner Rhetorik-Ausbildung darstellt, ermöglicht oft erst die Eheschließung der Frau den Zugang zu Biografien und Büchern, die sich im Besitz der Bibliotheken der Ehemänner befinden. Dies ist umso erstaunlicher, da neben den professionellen Lesern, die Frauen das Gros der privaten Leserschaft ausmachen.<sup>147</sup> Dabei

---

<sup>144</sup> Vgl. Helga Gallas, Magdalene Heuser: Einleitung. In: Dies (Hg.): Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800, Tübingen 1990, S. 1–12.

<sup>145</sup> Vgl. Ludwig Geiger: Therese Huber 1764–1829. Leben und Briefe einer deutschen Frau, Stuttgart 1901, S. 98–100.

<sup>146</sup> Zum Unterschied zwischen Barock-Leserinnen des 17. Jahrhunderts und Bürgerfrauen des 18. Jahrhunderts vgl. Erich Schön: Weibliches Lesen: Romanleserinnen im späten 18. Jahrhundert. In: H. Gallas, M. Heuser (Hg.): Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800, Tübingen 1990, S. 20–40, hier S. 26.

<sup>147</sup> „Um 1800 dürfte die durchschnittlich verkaufte Auflage eines Romans bei ca. 700 bis 750 Exemplaren gelegen haben. Hiervon ging ein Teil an – nota bene männliche – professionelle Leser: Professionsverwandte des Autors, Literaten, Pädagogen, Theologen, berufsmäßige Rezensenten. Die individuellen Käufer sind nicht sehr zahlreich und kommen fast nur aus dem obersten Bürgertum und dem Adel: Sie haben Geld für den Kauf, andererseits ist für manche Landadelige der Besuch einer Leihbibliothek aufwendig. Gelesen werden auch diese Romane am Ende überwiegend von Frauen. [...] Die Konsequenz dieser Feststellung, daß

steht für die Leserinnen weniger die Kompensation fehlender realer Handlungsmöglichkeiten, wie sie beispielsweise die männliche Berufstätigkeit impliziert, im Vordergrund. Gegenstand weiblicher Fantasie ist eher die Ausweitung rollentypischer Bereiche unter Wahrung des tradierten Geschlechtermodells.<sup>148</sup> Gegen Ende des 18. Jahrhunderts ist eine zunehmende Akzeptanz weiblichen Lesens zu erkennen. Diese ist zum einen zurückzuführen auf den Statuszuwachs, der im Wirtschaftsbürgertum an einen demonstrativen Lesekonsum gebundenen ist und zum anderen auf den Bildungsbegriff des Bildungsbürgertums. Die zunehmende Akzeptanz der weiblichen Leserin erklärt sich Dank der diesbezüglich von Erich Schön eingeführten Differenzierung von ‚Bildung‘ und ‚Ausbildung‘.<sup>149</sup> Mit dem aufkommenden Bildungsbegriff des Bürgertums kommt der Frau – trotz aller Vorbehalte gegenüber dem weiblichen Leser, die sich vor allem in der Lese-sucht-Debatte nachvollziehen lassen – die Rolle der Romanleserin zu. Während die Männer nach der Adoleszenz vornehmlich Sachbücher und Fachliteratur studieren, üben sich die auf Beziehungsarbeit ‚reduzierten‘ Frauen anhand der Romanrezeption in Empathie.

*Die von der Geschlechterpolarisierung für den Bereich der emotiven Beziehungsarbeit ‚zuständig gemachten‘ Frauen können in der neuen empathischen Rezeptionsweise der Romane der Empfindsamkeit nicht nur eben jene Empathie einüben, die sie nach den emotionalitätsgeschichtlichen Veränderungen der Familienstrukturen nun für ihre innerfamiliären Aufgaben brauchen. Ihnen liefern die Romane auch ein für diesen Bereich spezifisches Phantasie-material. In projektiver ebenso wie in empathischer Teilnahme an emotiven Interaktionen von Protagonistinnen finden die Leserinnen beispielsweise Ausgleich und Ersatz für Defizite in der realen emotiven Beziehungsarbeit, finden sie Spielmaterial für ersatzhaftes oder antizipatorisches Phantasieren.<sup>150</sup>*

Neid und Angst gegenüber den Romanleserinnen sind die Motive der Kritik an der weiblichen ‚Lesesucht‘ des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Neid, weil das Lesen von Romanen Frauen ‚vorbehalten‘ ist, und Angst vor der weiblichen Aneignung eines Erfahrungshorizontes, der sich – an den gesellschaftlichen Kontrollinstanzen vorbei – über die individuelle Lektüre der Romane erschließt.<sup>151</sup> Lesesuchtkritik an Frauen und Masturbationsdiskussion über junge Männer erscheinen als *ein* Komplex – bei den Frauen schaltet

---

die Romane – sieht man von den professionellen Lesern ab – von Frauen gelesen wurden, ist wissenschaftsgeschichtlich ein blinder Fleck.“ Ebd., S. 22–23.

<sup>148</sup> „Das weibliche Lesen zielt eher auf eine Verbesserung der eigenen Rolle, z.B. in größerer Selbstständigkeit, in größerer sozialer Anerkennung, etc. [...] Jedenfalls zielen diese Phantasien nicht einfach darauf, sich die reale männliche Rolle anzueignen; z.B. in einer Verwaltung subordiniert fremdbestimmte Arbeit zu leisten, war wohl so attraktiv nicht.“ Ebd., S. 23.

<sup>149</sup> „Der scheinbare Widerspruch, daß Frauen lesen sollen, aber nicht als ‚gelehrte Frauenzimmer‘, als Pedantinnen erscheinen sollen (und in der Regel auch nicht wollen) löst sich so auf: Für das Bürgertum trennen sich in der 2. Hälfte des Jahrhunderts endgültig ‚Bildung‘ und ‚Ausbildung‘. Und nun würde es die weibliche Rolle verlassen, ‚von Gelehrsamkeit Profession zu machen‘ bzw. die ‚Bildung‘ in einer Weise zu betreiben, die nur als berufs-, als erwerbsorientierte Sinn macht.“ Ebd., S. 35.

<sup>150</sup> Ebd., S. 37.

<sup>151</sup> Zu den Motiven der männlichen Lesesuchtkritik des ausgehenden 18. Jahrhunderts vgl. ebd., S. 39.



sich lediglich die Lektüre dazwischen. So erklärt sich die enge Verknüpfung von weiblicher Lektüre und Sexualität.

Für die hegemoniale Männlichkeit stellt der weibliche Leser auf Grund der möglichen Erweiterung seines Erfahrungshorizontes aber insbesondere dann eine Bedrohung dar, wenn es sich um ein instrumentelles Lesen handelt. Also eines, das der Wissensaneignung dient und sich nicht auf das Erlernen von Beziehungsarbeit beschränkt. Als libertine Verführerin unterscheidet sich die Marquise de Merteuil in ihrer Lektüre von den übrigen im Roman dargestellten Frauenfiguren. Zwischen ihrer Lektüre und der Mme de Tourvels klafft der Graben zweier epistemologischer Systeme, der vom aufklärerischen Diskurs herrührt. In diesem Diskurs markiert der Libertin die Übergangsfigur mit der sich Stück um Stück die Ordnung der Zeichen von der Ordnung der Dinge abhebt.<sup>152</sup> Merteuils Lektüre zeugt vom Bewusstsein um die Repräsentationsfunktion der Zeichen, während die Lektüre der Mme de Tourvel noch von der „Einheit von Wort und Welt“<sup>153</sup> geprägt ist. Im Gegensatz zur Lektüre von Mme de Tourvel handelt es sich bei der Marquise um eine instrumentelle Lektüre, die als Mittel zum Zweck der Verführung dient. Als solches ist sie dem Ziel der Aneignung von Verführungswissen unterstellt. Im Gegensatz zur naiven Roman-Lektüre der Mme de Tourvel festigt die Marquise ihre empirischen „observations“ auf dem Lande mit der Lektüre von Romanen und philosophischen Diskursen:

*J'étudiai nos mœurs dans les Romans; nos opinions dans les Philosophes, je cherchai même dans les Moralistes les plus sévères ce qu'ils exigeaient de nous, et je m'assurai ainsi de ce qu'on pouvait faire, de ce qu'on devait penser, et de ce qu'il fallait paraître. Une fois fixée sur ces trois sujets, le dernier seul présentait quelques difficultés dans son exécution; j'espérai les vaincre et j'en méditai les moyens. (LD, LXXXI, S. 208)*

Es wird deutlich, dass es sich nicht nur um eine instrumentelle, also eine zweckorientierte Lektüre, sondern vor allem auch um eine reflektierte Lektüre handelt. Es geht der Marquise also nicht darum, das Gelesene als Wahrheit zu akzeptieren und zu reprodu-

---

<sup>152</sup> „Als Übergangsfigur, die das Ende des klassischen Diskurses zwar schon signalisiert, aber dessen Grenzen – an die die Freisetzung eines dunklen Verlangens stößt, das sich nicht repräsentieren läßt – noch zu umspielen und d.h. zu beherrschen weiß, fungiert der Libertin.“ Vedder, 2002, S. 146. Zum Verhältnis von Repräsentation und Libertin vgl. auch „[Der Libertin ist es,] der allen Phantasien des Verlangens und jedem Toben gehorcht, aber auch die geringste Regung durch eine luzide und willkürlich vorgenommene Repräsentation erhellen kann und muß. Es gibt eine strikte Ordnung des Libertinerlebens: jede Repräsentation muß sich sofort im lebendigen Körper des Verlangens beleben, jedes Verlangen muß sich im reinen Licht eines repräsentierenden Diskurses aussprechen.“ Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften. 1. Ausgabe. Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 96, Frankfurt a.M. 1974, S. 262.

<sup>153</sup> „Representation starts from the principle that the sign and the real are equivalent (even if this equivalence is Utopian, it is a fundamental axiom).“ Jean Baudrillard: Simulacra and Simulations. In: M. Poster (Hg.): Selected Writings, Stanford 2001, hier S. 171.

zieren, sondern über das Gelesene hinauszugehen. Nicht die Nachahmung der Verführungstechniken eines Lovelace wird also angestrebt und auch nicht die Einhaltung des von den „Moralistes les plus sévères“ (LD, LXXXI, S. 208) vorgeschriebenen ethischen Kanons. Vielmehr dient die Lektüre der Aneignung der Umweltbedingungen von Verführung, also des Zeichensystems, in dem Verführung statt findet, um sich dann im Anschluss daran dieses Zeichensystems im Dienste der weiblichen Verführung zu bemächtigen.

Damit wendet die Marquise den „Angriff auf bestehende Autoritäten“<sup>154</sup>, welcher auch schon der männlichen Libertinage eigen ist, nun gegen dieselbe, wo diese sich als Autorität darstellt. Anhand des Umgangs mit Zitaten lässt sich diese Strategie *en miniature* nachvollziehen. Das intertextuelle Spiel mit literarischen Prätexten findet seine Ausgestaltung ausschließlich im Briefwechsel zwischen Valmont und Merteuil. Hierzu heißt es bei Vedder:

*Es fällt auf, daß die zahlreichen literarischen Anspielungen und Zitate sich ausnahmslos in Merteuils und Valmonts Briefen finden. Darin fungieren sie nicht als Unterwerfung unter einen Bildungskanon, die die Übertragung kanonischer Autorität auf die Zitierenden sowie die Anerkennung ihres Lektürepensums zur Folge hätte. Die Anspielungen und Zitate dienen vielmehr der Vergewisserung des eigenen esprit, werden sie doch im Sinne geistreicher Ironisierung, und d.h. als Angriff auf bestehende Autoritäten, eingesetzt.*<sup>155</sup>

Anhand einer Analyse des Verfahrens der Kursivierung des Schriftbildes kommt Vedder weiter zu dem Schluss, dass der spielerische Umgang mit dem Zitat beider libertinen Verführer paradigmatisch für libertines Schreiben im Allgemeinen ist.<sup>156</sup> Über das Zitat ist der libertine Schreibakt an den libertinen Leseakt rückgekoppelt. Der vor diesem Hintergrund entstandenen Bezeichnung des Libertins als ‚copyist‘ stellt Vedder den Terminus des „lecteurs pirates“ entgegen:

*Während Rousset den Begriff ‚lecteurs pirates‘ nur auf das libertine indiskrete Lesen aller Briefwechsel bezieht, sei hier damit – um die Dimension des Zitierens erweitert – eine Lektüre bezeichnet, die sich ihrer ‚Piraterie‘ bewußt ist. Damit ist sowohl ihre Haltung der Distanz gegenüber dem in Anspruch genommenen Material gemeint, als auch das Konfliktträchtige der ‚Gesetzesübertretung‘ bei der Aneignung des fremden Materials.*<sup>157</sup>

Erweitern möchte ich die Bezeichnungen des Libertin als ‚copyist‘ und ‚lecteur pirate‘ durch den Begriff des ‚Samples‘.<sup>158</sup> Den aus dem Hip-Hop entliehenen anachronistischen

---

<sup>154</sup> „Die Anspielungen und Zitate dienen vielmehr der Vergewisserung des eigenen esprit, werden sie doch im Sinne geistreicher Ironisierung, und d.h. als Angriff auf bestehende Autoritäten, eingesetzt.“ Vedder, 2002, S. 139.

<sup>155</sup> Ebd., S. 139.

<sup>156</sup> Zur Funktion und Transformation der Kursivierung als Verfahren in den Gefährlichen Liebschaften vgl. ebd., S. 140–143.

<sup>157</sup> Ebd., S. 142–143.

<sup>158</sup> Zum Begriff Sampling vgl. Rolf Großmann: Sampling. In: Helmut Schanze und Susanne Pütz (Hg.): Metzler-Lexikon Medientheorie, Medienwissenschaft. Ansätze - Personen - Grundbegriffe, Stuttgart 2002, S. 320, hier S. 320.

Begriff, mit dem die Auswahl eines Teils einer Tonaufnahme und deren Verwendung in einem neuen musikalischen Kontext beschrieben wird, legitimiert die Ähnlichkeit zur Praxis der libertinen Autoren. „Das Konflikträchtige der Gesetzesübertretung bei der Aneignung des fremden Materials“, wie es Vedder nennt, ist dem Begriff des Samplings dank seiner noch in weiten Teilen offenen rechtlichen Lage inhärent.<sup>159</sup> Einen Mehrwert gegenüber den vormals genannten Begriffen sehe ich jedoch in der Betonung der kreativen und produktiven Aspekte durch die Verwendung des Terms ‚Sampling‘. Weder ‚copyist‘ noch ‚lecteur pirate‘ verweisen auf diesen Aspekt des Zitierens. Sampling bedeutet aber eben nicht ein bloßes Kopieren oder Klauen/Rauben, sondern vielmehr eine Verwendung einer Auswahl bekannten Materials in einem neuen Kontext unter Hin-nahme möglicher semantischer Verschiebungen. Das Verführungswissen der Prätex-te, welche in den Briefen Merteuils und Valmonts immer wieder zitiert werden, wird nicht nur kopiert, geklaut oder ironisiert. Es wird auch gesampelt: es wird in einem neuen Kontext verwendet und erfährt somit eine semantische Verschiebung. In eben dieser produktiven Weiterentwicklung des Verführungswissens, die sich gegen eine bloße Wie-derholung wendet, verbirgt sich auch „der Angriff auf die vermeintlich bestehende Au-torität eines vormals männlichen Wissens der Verführung. Die Verführung des Verfüh-rers Prévau falsifiziert die Hypothese männlicher Hegemonie im Bereich der Libertinage. Unter Einsatz ihres Schauspielerischen Wissens fingiert die Marquise die körperlichen Indizien des weiblichen Verführungsof-fers gegenüber Prévau.“<sup>160</sup> Er missinterpretiert die Zeichen als authentisch und verliert somit die Deutungshoheit über die Sprache der Verführung. Das Sampling bekannter Codes führt zur hermeneutischen Krise des männ-lichen Verführers.

Auch der Vicomte ist davor nicht gefeit. Das Sampeln von Zeichen nimmt ihm nicht nur die Deutungshoheit, sondern auch die (libertine) Autorschaft. Anstatt dem Vicomte eine eindeutige Antwort auf seine Liebesfrage im vorausgehenden Brief zu geben, zitiert die Marquise im CXLI. Brief eine Geschichte: „Tout ce que je peux faire, c'est de vous racon-ter une histoire.“ (LD, CXLI, S. 389) Eben in der Vermeidung von Eindeutigkeit und der Generierung von Mehrdeutigkeit liegt das libertine Verfahren der Marquise. Die Einbet-tung des Zitierten in einen neuen Kontext, das Sampling, eröffnet einen neuen noch un-terbestimmten Deutungshorizont, der sich dem bisherigen Bedeutungskanon Valmonts

---

<sup>159</sup> Seit des Urteils zum Album Biz Markie im Rechtsstreit Grand Upright Music, Ltd. Vs Warner Brothers Records, Inc. 1991 ist das Sampling in den USA nur noch bedingt legal.

<sup>160</sup> Vedder, 2002, S. 57.

entzieht. Unter den möglichen Deutungen der von Merteuil erzählten „histoire“ erwählt Valmont die für ihn schmeichelhafteste, in der die Marquise voller Eifersucht nur ihn liebt. Valmonts Interpretation erweist sich als misreading. Ein misreading deshalb, weil er sich der Arbitrarität der Erzählung nicht bewusst ist. Nicht weil er sich für die falsche Interpretation entschieden hat, sondern weil er sich überhaupt für eine eindeutige Lesart entscheidet, erweist sich seine Lektüre als misreading.<sup>161</sup> Die Funktion des Zitats, des Samplings, dient somit als distinktives Merkmal zwischen der dargestellten weiblichen und männlichen Libertinage. Der Vergleich Valmonts mit Merteuil macht deutlich, dass der Libertin sich im Gegensatz zur Libertine nicht der Polyvalenz der Zeichen bewusst ist. Wo die Libertine sampelt, bleibt der Libertin ein Copyist. Wie auch schon bei der Praktik des Schauspielens, beschränkt sie sich nicht auf ein Nachahmen, also ein bloßes Zitieren, sondern nutzt die eigene Lektüre des bekannten Fundus zur Generierung von Polyvalenz durch Sampling. Indem sie Valmont eine zitierte „histoire“ zu lesen gibt, spielt sie mit der Polysemie der Zeichen. Sie verbreitet Unsicherheit, so wie der Text Unsicherheit verbreitet. Wie ein Tintenfisch streut sie Tinte, um sich darin zu verstecken und aus der Undurchschaubarkeit des Textes heraus anzugreifen.

Der Leseakt der Merteuil steht am Anfang eines Produktionsprozesses von Uneindeutigkeit. Er ist die Bedingung der Möglichkeit zu zitieren, zu Sampeln. Das Rekontextualisieren des Gelesenen durch den Schreibakt produziert letztlich die hermeneutische Krise beim Briefempfänger, dem männlichen Verführer Valmont. Wenn er im 153. Brief von der Marquise de Merteuil eine eindeutige Antwort erzwingt, ist dies gleichbedeutend mit einer Kapitulation. Er gibt den Wettkampf im Spiel mit den Zeichen auf:

*Je sens à merveille que ce choix vous gêne; qu'il vous conviendrait mieux de tergiverser; et je n'ignore pas que vous n'avez jamais aimé à être placée ainsi entre le oui et le non: mais vous devez sentir aussi que je ne puis vous laisser sortir de ce cercle étroit sans risquer d'être joué; et vous avez dû prévoir que je ne le souffrirais pas. C'est maintenant à vous à décider: je peux vous laisser le choix mais non pas rester dans l'incertitude. Je vous préviens seulement que vous ne m'abuserez pas par vos raisonnements, bons ou mauvais; que vous ne me séduirez pas davantage par quelques cajoleries dont vous cherchiez à parer vos refus, et qu'enfin, le moment de la franchise est arrivé. (LD, CLIII, S. 416)*

---

<sup>161</sup> Vedder verdeutlicht, dass die Wiederholung und die Zirkulation, welche ich unter den Begriff des Samplings fasse, keine „Instanz der Macht“ mehr im Sinne einer Deutungshoheit zu isolieren ermöglicht. Vgl. Vedder, 2002, S. 136–139.

Eben in jenem Spiel mit der Uneindeutigkeit erkennt Baudrillard die „Macht des Weiblichen [als] die Macht der Verführung“.<sup>162</sup> Für ihn steckt das weiblichen Aufbegehren gegen das ‚Schicksal der Anatomie‘ in der Beherrschung der symbolischen Ordnung:

*Nun ist aber die Verführung das einzige, was sich radikal der Anatomie des Schicksals entgegenstellt. Nur die Verführung durchbricht die distinktive Sexualisierung der Körper die daraus resultierende phallische Ökonomie. [...] Sie [die Verführung] weiß – und das ist ihr Geheimnis – daß es keine Anatomie gibt, daß es keine Psychologie gibt, daß alle Zeichen reversibel sind. [...] Der einzige wirkliche Einsatz liegt hierin: der äußere Schein muß beherrscht und strategisch eingesetzt werden gegen die Macht des Seins und des Realen. [...] Denn die Frau ist nichts als Schein. Und das Weibliche als äußerer Schein vereitelt die Tiefe des Männlichen. Anstatt sich gegen diesen ‚beleidigenden‘ Ausspruch zu wenden, täten die Frauen besser daran, sich von dieser Wahrheit verführen zu lassen, denn darin liegt das Geheimnis ihrer Macht, die sie dabei sind zu verlieren, indem sie die Tiefe des Weiblichen gegen die des Männlichen richten.<sup>163</sup>*

Die instrumentelle und reflektierte Lesart der Merteuil dient letztlich der Machtübernahme der symbolischen Ordnung. Wenn Lese-Vermögen und Lese-Unvermögen Verführer und Verführten unterscheidet, so ist die Lese-Impotenz<sup>164</sup> des Vicomte, welche sich in seiner verengten Lektüre äußert, durchaus als Kapitulation des männlichen Verführers in der symbolischen Ordnung zu verstehen.

Vedders These von der „Libertinage als Zitat“<sup>165</sup> muss noch weiter gedacht werden. Während sowohl Merteuil als auch Valmont sich immer wieder des meist ironischen Zitats im Fundus ihres Bildungskanons in Bezug auf die Verführung bedienen, fällt auf, dass es sich dabei um ein klar männlich konnotiertes Wissen handelt. Die Moralisten, Philosophen und zitierten Autoren sind ausschließlich Männer. Die zur Verfügung stehenden Vorbilder als Träger von Verführungswissen sind männliche Libertins. Wenn die Merteuil nun antritt, „ihr Geschlecht zu rächen“ dann tut sie dies als Sample des männlichen Libertins. Indem sie sich lesend das männliche Verführungswissen aneignet, indem sie über die Praxis des Schauspielens sich am männlichen Verführer orientiert, indem sie die Wirkung ihrer Verführungspraxis, die sie sich u.a. über die Beobachtung männlicher Träger von Verführungswissen angeeignet hat im Humanexperiment austestet, sampelt sie ihren männlichen Gegenspieler, den Libertin Vicomte de Valmont. Im

---

<sup>162</sup> „Diese Macht des Weiblichen ist die Macht der Verführung.“ Jean Baudrillard: Von der Verführung. De la séduction, Bd. 48, München 1992, S. 16.

<sup>163</sup> Ebd., S. 20–21.

<sup>164</sup> „Die *conversio* impliziert ein Modell der zweiten Lektüre, das Verblendungen und Fehlinterpretationen korrigiert, zurechtrückt, Abweichungen und Verdrehungen lesbar macht.“ In den Liaisons dangereuses jedoch wird dieses Modell ‚zersetzt‘, denn dort „wird nichts zurechtgerückt, nichts korrigiert, keine Lesbarkeit erreicht.“ Vinken, 1991, S. 181.

<sup>165</sup> „Es fällt auf, daß die zahlreichen literarischen Anspielungen und Zitate sich ausnahmslos in Merteuils und Valmonts Briefen finden. Darin fungieren sie nicht als Unterwerfung unter einen Bildungskanon, die die Übertragung kanonischer Autorität auf die Zitierenden sowie die Anerkennung ihres Lektürepensums zur Folge hätte. Die Anspielungen und Zitate dienen vielmehr der Vergewisserung des eigenen esprit, werden sie doch im Sinne geistreicher Ironisierung, und d.h. als Angriff auf bestehende Autoritäten, eingesetzt.“ Vedder, 2002, S. 139.

Gegensatz zu Prévau, den sie verführt, zitiert sie nicht, ahmt nicht eins zu eins die männlichen Vorbilder nach und verlässt sich auf einen etablierten Code der Verführung, sondern generiert über das Spiel mit den Zeichen, dem Sampling von Verführungswissen, die hermeneutische Krise beim männlichen Libertin und etabliert die weibliche Libertine als Sample ihres männlichen Gegenstücks. Damit wird die weibliche Libertine selbst zum Träger von Verführungswissen, welches sie durch ihre eigene Praxis erweitert. Der männliche Verführer verliert seine hegemoniale Stellung als Träger von Verführungswissen.

### I.3. Ein Prototyp negativer Andrologie

*Die Scheidewand höre auf! Man erziehe Bürger für den Staat ohne Rücksicht auf den Geschlechtsunterschied, und überlasse das, was Weiber als Mütter, als Hausfrauen wissen müssen, dem besonderen Unterricht; und alles wird zur Ordnung der Natur zurückkehren. Noch lange ist Erziehung nicht das, was sie sein könnte und sollte.*<sup>166</sup>

Theodor Gottlieb von Hippels viel zitierte Maxime aus seinem provokativen Werk *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber* (1792) steht am Ende einer Entwicklung des Autors vom „Saulus zum Paulus“, wie Gerhart Söhn es in seinem Vorwort zu *Die stille Revolution der Weiber* schreibt.<sup>167</sup> Noch 1774 erläutert Hippel in seinem Werk „Über die Ehe“ im fünften Kapitel: „Den Männern kommt das Regiment zu und jeder Ehemann ist Justitiarius in seinem Hause.“ Zwischen beiden Zitaten liegen knapp 20 Jahre. Dass es sich bei Hippels Entwicklung hin zum Verfechter für eine Erziehung der Frauen zu mündigen Bürgerinnen zu jener Zeit eher um einen Einzelfall handelt, ist heute hinlänglich bekannt.<sup>168</sup> Die ab 1780 im Zuge der Rousseau-Rezeption in Deutschland und Frankreich einsetzende „Explosion des Geschlechterdiskurses“<sup>169</sup> weist neben Hippel nur wenige radikale Vertreter einer Gleichstellung der Geschlechter auf. Als berühmteste Fürsprecherin gilt Olympe de Gouges, Verfasserin der *Declaration de Droits de la Femme et de la Citoyenne* (1791), die den aufklärerischen Naturbegriff als ein Konstrukt zur Sicherung

---

<sup>166</sup> Theodor Gottlieb von Hippel: *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber*. Nachwort von Ralph-Rainer Wuthenow. Bibliothek der europäischen Aufklärung, Frankfurt a.M. 1977, S. 264.

<sup>167</sup> Zur emanzipatorischen Bewegung der Salonieren der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Frankreich und Deutschland vgl. Söhn, 2003, S. 7–22.

<sup>168</sup> Gerhart Söhn macht in diesem Zusammenhang deutlich, dass Hippels These durchaus nicht neu war und bereits der Hamburger Senator Barthold Hinrich Brockes (1680-1747) sich 1724 für die Einrichtung von Frauenakademien ausgesprochen hatte. Vgl. ebd., S. 8.

<sup>169</sup> Zur Explosion der Diskursivierung des Sex vgl. Foucault, 1977, S. 21–23.

männlicher Vorherrschaft entlarvt.<sup>170</sup> Gouges Argument von der natürlichen Gleichheit aller Menschen nimmt Hippel ein Jahr später wieder auf und begründet damit das Recht auf einen allgemeinen Zugang zur Bildung, der die notwendige Voraussetzung jeglicher Emanzipation darstellt.<sup>171</sup> Wie wenig Durchschlagskraft seine Forderung hatte, bezeugt Söhns Beschreibung der historischen Situation:

*Was den Frauen unerbittlich vorenthalten wurde, war die Bildung, die Voraussetzung jeglicher Selbstbehauptung und Eigenständigkeit. Erst als sich den Frauen Möglichkeiten eröffneten, Wissen und Bildung in gleicher Weise wie ihre männlichen Geschlechtsgenossen zu erwerben, wurde der Boden für eine weibliche Emanzipation geebnet.*<sup>172</sup>

Bis auf wenige Ausnahmen bleibt den Frauen der Zugang zu den Früchten der Aufklärung weitgehend versperrt. Vom sich in der Sattelzeit fortwährend weiter verzweigenden anthropologischen Wissen bleiben die Frauen zunächst ausgeschlossen.<sup>173</sup> Die Figur des männlichen Libertins bündelt dieses sich immer weiter ausdifferenzierte Wissen und perspektiviert es unter individuell-strategischen Gesichtspunkten, wie der literarische Diskurs zum Libertin deutlich macht. In seiner Gegenüberstellung von Empfindsamkeit und erotischer Libertinage, im Sinne divergierender Denksysteme, entwickelt sich für Frank Baasner der Libertin des 18. Jahrhunderts vornehmlich aus dem barocken Verführungsmythos Don Juans:

*Die Verführerfiguren, denen die empfindsamen Opfer im Roman des XVIII. Jahrhunderts ausgeliefert sind, haben in mehrfacher Hinsicht Vorläufer in der europäischen Literatur früherer Epochen. Der Libertin der Aufklärung, der durch antiklerikales und antichristliches Denken einerseits, durch ausschweifendes Sexualleben andererseits charakterisiert ist, steht motivgeschichtlich in der Tradition barocker Verführergestalten wie der des Don Juan und geistesgeschichtlich in derjenigen der auch früher immer wieder in den Ruch sittenlosen Lebenswandels geratenen Freidenker. Die Verknüpfung von Donjuanismus und intellektueller Libertinage, die als typisch für das XVIII. Jahrhundert anzusehen ist, wird bereits im XVII. Jahrhundert vorbereitet.*<sup>174</sup>

Während in Tirso de Molinas Bearbeitung Don Juan als Triebtäter dargestellt wird, für den nicht die Frauen, sondern die höhere Ordnung Gottes zur Konfliktpartei erwächst, verschiebt sich bereits in Molières Dom Juan der Konflikt auf die Ebene zweier Denksysteme und zweier Geschlechter. Dom Juan geht es hier bereits nicht mehr nur um die körperliche Befriedigung, sondern bereits um das intellektuelle Spiel der Verführung.

---

<sup>170</sup> Zur Entstehung des Geschlechterdiskurses in Deutschland im Zuge der Rousseau-Rezeption vgl. Nissen, 2009, S. 34.

<sup>171</sup> „Die Rechte der Frauen waren tatsächlich minimal und ihre Bildung, soweit man überhaupt davon sprechen konnte, sozusagen gleich null, womit eine der wichtigsten Voraussetzungen für jegliche Emanzipation fehlte.“ Söhn, 2003, S. 8.

<sup>172</sup> Ebd., S. 13.

<sup>173</sup> Die zu dieser Zeit ausgefochtene Lesesucht-Debatte zeugt auch von den Rückzugsgefechten hegemonialer Männlichkeit, gilt doch das Buch nicht nur als Vermittlungskanal eines Wissens von Beziehungsarbeit, das die Frau in ihrer Rolle als Hausfrau, Mutter und Ehefrau stärkt.

<sup>174</sup> Baasner, S. 16.

Dank der detaillierteren Ausgestaltung der Figur Elvire erwächst ihm ein weiblicher Konterpart, der dem Kalkül das Gefühl entgegenstellt und somit den Grundkonflikt zwischen Libertinage und Empfindsamkeit einleitet, der sich in der Folge bis in die Sattelzeit fort-schreibt. Der Mann bleibt bis zum Erscheinen der *Liaisons Dangereuses* der Repräsen-tant der Libertinage, die Frau die Repräsentantin der Empfindsamkeit. Mit Crébillon Fils' Roman *Les Égarements du coeur et de l'esprit* (1736) manifestiert sich der Konflikt zwi-schen *sensibilité* und *libertinage*.

*Libertinistisches, freidenkerisches Gedankengut existiert hier meist uneingestanden wei-ter, nicht als Glaubensbekenntnis im Sinne Molières, wohl aber als Respektlosigkeit ge-genüber dem göttlichen Gesetz, als Glaube an die Berechenbarkeit des Menschen, als die Überzeugung, jeder Mensch funktioniere wie eine auf ihr eigenes Plaisir festgelegte Maschine. [...] Jede Ausnahme von der Regel, daß die weibliche Natur kokett, heuchle-risch und letztlich eitel und lüstern ist, birgt einen doppelten Reiz: einerseits als beson-ders heikle Aufgabe der Verführung, andererseits als Infragestellung der eingestandenen oder stillschweigend akzeptierten Prämissen der Libertins.*<sup>175</sup>

Aus dem Regelwerk höfischer Provenienz leitet sich das mechanistische Menschenbild ab, welches später in den *Liaisons Dangereuses* in einem pervertierten aufklärerischen Erziehungsprogramm wieder auftaucht, das Cécile zur *machine à plaisir* transformieren soll. Bedingung für gelungene Verführung ist die *dissimulatio artis*, ebenso, wie die *ars dissimulationis*. Denn nicht nur geht es darum die *l'art de séduire* zu verhüllen, sondern eben auch um die Kunst, die Spuren von Emotionen durch die Disziplinierung des Kör-pers zu verwischen.<sup>176</sup>

*[V]ous devez apprendre à déguiser si parfaitement votre caractère, que ce soit en vain qu'on s'étudie à le démêler. Il faut encore que vous joigniez à l'art de tromper les autres, celui de les pénétrer; que vous cherchiez toujours, sous ce qu'ils veulent vous paraître, ce qu'ils sont en effet.*<sup>177</sup>

Crébillons Libertin Versac etabliert aus der aristokratischen Tradition heraus die Kombi-nation aus ‚rigoroser Selbstdisziplinierung und künstlerischer Selbstmodellierung‘ als Bedingung des kalkulierten Verführers in Opposition zum natürlichen, authentischen und empfindsamen weiblichen Verführungsoffer<sup>178</sup>.

---

<sup>175</sup> Ebd., S. 21.

<sup>176</sup> Zur *l'art de séduire* als anaesthetische Kunst vgl. Susanne Gramatzki: *L'art de séduire. Die Verführung als anaesthetische Kunst und die Kunst als Anaesthesia*. In: K. Battenfeld [u.a.] (Hg.): *Gefühllose Aufklärung. Anaesthesia oder die Unempfindlichkeit im Zeitalter der Aufklärung*, Bielefeld 2012, S. 167–197, hier S. 167–197.

<sup>177</sup> Claude Prosper Crébillon: *Les Égarements du coeur et de l'esprit*. In: *Romanciers du XVIIIe siècle, Bibliothèque de la Pléiade*, II, Paris 1969, S. 5–188, hier S. 153–154.

<sup>178</sup> „Die Figur des kühl taktierenden, stets reflektiert handelnden Verführers gewinnt ihr eigentliches Profil erst in der Konfrontation mit der oftmals naiv anmutenden *sensibilité* der verführten Opfer, auf die sie dialektisch bezogen ist. Daran anschließend soll gefragt werden, wie sich der leidenschaftslose Intellektualismus des Libertins im philosophisch-anthropologischen Diskurs der Epoche verorten lässt [...]“ Gramatzki, 2012, S. 167.



*Die libertine Synthese aus rigoroser Selbstdisziplinierung und künstlerischer Selbstmodellierung bildet die Voraussetzung dafür, andere Menschen manipulieren und zum Objekt degradieren zu können – ein Gedankengang, der einige Jahrzehnte später von Choderlos de Laclos in den Liaisons Dangereuses noch pointierter herausgestellt werden wird.<sup>179</sup>*

Bis hin zu Laclos Vicomte de Valmont führt die literarische Rezeption eines dergestaltigen Libertin über Duclos' *Confession du comte de ...*[sic] (1741), Richardsons *Clarissa or The History of a Young Lady* (1747–48) und Sophie von La Roches *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* (1771)<sup>180</sup>. Immer mehr treten die Frauen in größerer Schärfe aus ihrer Statistenrolle heraus und werden vor allem mit der Figur Clarissas zu ernstzunehmenden Gegenmodellen des männlichen Verführungstäters. Dem Diktat des Kalküls stellt sich die Authentizität und Natürlichkeit des Gefühls, repräsentiert durch die Frau, entgegen. Erst mit Diderots Erzählung *Jacques le fataliste* (1771-1778) beginnt die binäre Aufteilung von Mann/Frau, Kalkül/Gefühl, Libertinage/Empfindsamkeit, Verstellung/Authentizität von prominenter Stelle aufgebrochen zu werden.

*Zunächst verläuft alles nach dem gewohnten Schema: dem Marquis gelingt es, durch Vortäuschung echter Liebe die Bedenken der skeptischen und ernsthaft liebenden Marquise zu zerstreuen, und mit seiner Eroberung verliert sie für ihn zunehmend an Reiz. Der nächste Schritt der Intrige aber bereits verläßt das Klischee: anstatt den Marquis durch exemplarische Tugendhaftigkeit eines besseren zu belehren, greift die sich betrogen führende Marquise zu genau den Waffen, denen sie erlegen ist, d. h. Verstellung, Intrige, Planung. Sie bezahlt eine bildhübsche junge Kourtisane und deren Mutter dafür, vor ihr und dem Marquis, demgegenüber sie weiterhin Freundschaft heuchelt, die Rolle eines tugendhaften streng gläubigen Paares zu spielen. Der Marquis geht in die Netze der pseudo-tugendhaften Schönheit, sein Eroberungsdrang bringt ihn schließlich dazu, ihr die Heirat zu versprechen. [...] Libertinage wird durch Methoden der Libertinage gerächt, sowohl empfindsame Liebe als auch libertinäre Praxis sind vortäuschbar.<sup>181</sup>*

Die Krise der Repräsentation bahnt sich ihren Weg. Die hermeneutische Krise des Vicomte de Valmonts kündigt sich hier bereits an. Erstmals stellt sich dem Verführer nicht mehr nur das Mittel der Authentizität und Natürlichkeit, sondern eben das der Verstellung in den Weg und der männliche Libertin verliert die Deutungshoheit über den Code der zwischengeschlechtlichen Interaktion. In *Jacques le fataliste* führt das dazu, dass die Möglichkeit der Bekehrung des Libertins auftaucht. Die Empfindsamkeit nutzt die Mittel der Libertinage für ihre Zwecke:

*Aber Diderot macht einen weiteren, unvorhersehbaren Schritt, eine erneute Kehrtwendung, die auch die rächende Planung der Marquise zerstört. Die junge Aisnon wird näm-*

---

<sup>179</sup> Ebd., S. 171.

<sup>180</sup> Für einen Überblick der Frauenfigur im libertinen Roman vgl. Baasner 1988.

<sup>181</sup> Ebd., S. 40.

*lich tatsächlich tugendhaft und der einst libertiniäre Marquis ist zum treuen Ehegatten-dasein bekehrt. Beide Systeme behalten insofern recht, als auf der einen Seite Planung zur Täuschung des Gegenüber genutzt werden kann und auf der anderen Seite die Bekehrung auch des ärgsten Menschenverächters zum empfindsam Liebenden unverhofft eintreten kann. Und doch irren beide Systeme bei der Annahme, irgendetwas in der menschlichen Natur sei konstant, verlässlich oder gar berechenbar.<sup>182</sup>*

Vedder hat überzeugend gezeigt, dass von einer Bekehrung des Vicomtes in *Gefährliche Liebschaften* nicht die Rede sein kann.<sup>183</sup> Das christliche Bekehrungskonzept wird vielmehr ironisiert.

*Die conversio impliziert ein Modell der zweiten Lektüre, das Verblendungen und Fehlinterpretationen korrigiert, zurechtrückt, Abweichungen und Verdrehungen lesbar macht. In den *Liaisons dangereuses* jedoch wird dieses Modell ‚zersetzt‘, denn dort wird nichts zurechtrückt, nichts korrigiert, keine Lesbarkeit erreicht.<sup>184</sup>*

Die Libertinage nutzt hier die Mittel der Empfindsamkeit für ihre Zwecke. Der Briefroman führt das Modell der *confessio* dahingehend ad absurdum, dass die Polyphonie der Lesarten sich gerade auch auf die *conversio* selbst beziehen lässt. Als Paradebeispiel zitiert Vedder den CXX. Brief Valmonts an Père Anselm. Das darin formulierte Geständnis und die formelhafte Verwendung christlicher Topoi dient dem Vicomte lediglich als Mittel zum Zweck der Verführung, durch das er sich das Vertrauen zunächst des Beichtvaters der Mme de Tourvel und dadurch der Mme de Tourvel selbst erschreiben will. Hier also wird der empfindsame Code vom Verführer zum Zweck der Libertinage fingiert. Die ausgestellte Meisterschaft des Vicomtes im Umgang mit den Zeichen vergrößert die spätere Fallhöhe. Weder er, noch Prévau, noch die Marquise de Merteuil sind vor dem Fingieren der Zeichen gefeit.

Bis zum Erscheinen der *Liaisons Dangereuses* ist der männliche Libertin bereits selbst zum fingierbaren Zeichen geworden.<sup>185</sup> Über Praktiken der Beobachtung, des Experiments, des Schauspiels und der Lektüre eignet sich die Marquise ein vormals männlich

---

<sup>182</sup> Ebd., S. 40–41.

<sup>183</sup> Ausgehend von Vinkens Analyse der Ironisierung des Lektüremodells der *confessio* macht Vedder anhand des CXX. Briefs deutlich, wie die fingierte Bekehrung bewusst von Vicomte für die Verführung der Tourvel eingesetzt wird: „Im Gegenteil, Laclos' Briefroman lässt Lesarten zum Zuge kommen, die das kirchliche Ritual der *confessio* bzw. das Lektüremodell der *conversio* ironisieren und also negieren. Solche Lesarten sind den Romanlesern möglich, weil sie, bedingt durch das Genre des Briefromans, nicht nur die jeweiligen Briefe, sondern auch die Lektüre der jeweiligen Adressaten wiederum mitlesen – d.h. entweder antizipieren oder nachlesen -, also ihrerseits eine Art doppelter Lektüre unternehmen. Mithilfe dieser doppelten Lektüre werden ‚Abweichungen und Verdrehungen lesbar‘ (s.o.), allerdings nicht die, die einer *confessio* vorausgehen und in ihr geradegerückt werden, sondern die, die in einer *confessio* produziert werden. Dafür bietet der Brief CXX, den Valmont an Père Anselme, den Beichtvater Mme de Tourvels, schreibt, ein Paradebeispiel.“ Vedder, 2002, S. 120-121. Dementsprechend stimme ich auch nicht mit Gramatzkis Aussage über ein, der Vicomte de Valmont, sei letztlich von seinem Gefühl eingeholt worden. Eine solche Aussage würde die Polyphonie der Lektüren unterschlagen: „Die hier beispielhaft betrachteten erotisch-psychologischen Romane und Erzählungen demonstrieren darüber hinaus, dass auch das über seine Empfindungen täuschende Verführersubjekt von der Realität des Gefühls eingeholt wird [...]“ Gramatzki, 2012, S. 196.

<sup>184</sup> Vinken, 1991, S. 181.

<sup>185</sup> Als ein solches erscheint er vor allem als der anästhetische kalkulierende Taktierer: „Die Verführergestalten in den Texten von Crébillon, Duclos, Denon und Choderlos de Laclos setzen auf Beobachtung, Reflexion, kühles Taktieren und Affektkontrolle,

konnotiertes Wissen der Verführung an. Mit der Inkorporierung und erfolgreichen Anwendung des Wissens wird die Marquise zum weiblichen Träger von Verführungswissen.<sup>186</sup> Die Etablierung einer weiblichen Libertine unterstreicht die eigentliche Arbitrarität des Zeichens ‚Libertin‘. Ein Libertin kann nun männlich oder weiblich sein. Die Bestimmung des libertinen Verführers als männlich ist mit dem Beispiel der Marquise falsifiziert. Die binäre Aufteilung von Mann/Frau, Kalkül/Gefühl, Libertinage/Empfindsamkeit, Verstellung/Authentizität ist damit endgültig aufgehoben. Die strategische Vernunft zum Zweck der Verführung dient nun auch der Frau zur Disziplinierung des eigenen Körpers und damit zur Manipulation ihrer Verführungsoffer. Der Mann ist nicht mehr nur Verführungstäter, sondern auch Verführungsoffer.

War der männliche Libertin bereits Repräsentant der Dialektik der Aufklärung, so ist die Marquise als Libertine seine Doppelung. Durch Praktiken der Aneignung und Anwendung perspektiviert der Verführer das aufkommende anthropologische Wissen seiner Zeit nicht nur unter individuell strategischen Gesichtspunkten neu, sondern falsifiziert und verifiziert selbiges durch seine Verführungspraktik.<sup>187</sup> Psychologische, rhetorische, anatomische, physiognomische Hypothesen werden von ihm für seine Zwecke instrumentalisiert und ‚durchgespielt‘.<sup>188</sup> Erkenntnisse der Anthropologie stehen im Moment der Verführung auf dem Prüfstand. Das daraus entwickelte Verführungswissen subsumiert unterschiedlichste Bereiche der Anthropologie, variiert von Träger zu Träger und formt es mit Hinblick auf seine Anwendung in der Verführungspraxis in ein Know-how-artiges Wissen um.

---

ebenso wie die Mitglieder der Hofgesellschaft, die durch ihr Auftreten ihren Rivalen und insbesondere den Monarchen zu ‚verführen‘, d.h. zu manipulieren versuchen. Das Fehlen bzw. Überspielen der eigenen Affektivität begünstigt ein affektives, nicht-rationales Verhalten auf Seiten der Adressaten.“ Gramatzki, 2012, S. 190.

<sup>186</sup> Die erfolgreiche Verführung des männlichen Libertins Prévau muss als praktische Anwendung ihres angeeigneten Verführungswissens und damit als dessen praktische Bewährungsprobe erachtet werden. Das Know-how-artige Verführungswissen sieht sich in der Praktik der Verführung der Falsifikation und Verifikation ausgesetzt. Für sie gilt dies gleichzeitig als Beweis dafür, dass sie nicht mehr mit den übrigen Frauen im Sinne eines Verführungsoffers verwechselt werden kann. „Écoutez, et ne me confondez plus avec les autres femmes.“ LD, LXXXI, S. 221. Der emanzipatorische Akt ist damit gelungen.

<sup>187</sup> Paradigmatisches Beispiel für das Verhältnis von Aneignung und Anwendung von Verführungswissen sind die Briefe 81 und 85 der Liaisons Dangereuses. Während im 81. Brief die Aneignung des Wissens beschrieben wird, stellt der 85. Brief die Anwendung dieses Wissens und damit auch die Verifizierung des angeeigneten Wissens dar. „et je ne me trouvais encore qu’aux premiers éléments de la science que je voulais acquérir.“ LD, LXXXI, S. 206 und „Tout a si bien réussi qu’avant midi, et aussitôt qu’il a été jour chez moi ma dévote voisine était déjà au chevet de mon lit pour savoir la vérité et les détails de cette horrible aventure.“ LD, LXXXV, S. 231.

<sup>188</sup> Der anthropologische Katalog wird durch die Verführung also ergänzt, neu perspektiviert und rekombiniert „Sie [die Anthropologie] müsste demnach umfassen: das Studium der physischen Menschen, vergleichende Anatomie und Physiognomik, die Kriologie, die Verschiedenheit der Rassen, die Zwischenbeziehungen zur natürlichen Umwelt (sei es die Wirkung des Klimas oder anderer Einflüsse), die verschiedenen Weisen der Ernährung, der Bekleidung), der Wohnung, der Vergesellschaftung, das Studium des geistigen („moralischen“) Menschen, seine Beziehung zum physischen, die Mittel des sprachlichen Ausdrucks, die verschiedenen Modelle – wir würden heute sagen: Strukturen – der Zivilisation in den verschiedenen Zeitaltern und Regionen der Erde.“ Kraus, 1987, S. 9.

Für die Marquise bedeutet die Aneignung des Verführungswissens einen Akt der Emanzipation. Der aufklärerische Impetus findet seinen Niederschlag in ihrem Angriff auf bestehenden Autoritäten. Entgegen der ihr zu jener Zeit zugestanden Rolle der Frau, eignet sie sich ein nicht für die Frau bestimmtes Wissen an und wagt, sich ihres eigenen Verstandes zu befähigen. Von den von ihr verachteten empfindsamen und naiven Frauen unterscheidet sie sich vor allem durch ihre Selbstständigkeit und Unabhängigkeit.<sup>189</sup>

Dem emanzipatorischen Impetus steht der Herrschafts-Aspekt des angeeigneten Wissens entgegen. Als Rächlerin ihres Geschlechts entpuppt sich ihre Verführungskompetenz als genauso amoralisch, wie das ihrer männlichen Vorgänger.<sup>190</sup> Auch ihre *l'art de séduire* dient dem hedonistischen Amusement sowie der Ausweitung der Macht, insbesondere gegenüber dem anderen Geschlecht. Ein Unterschied besteht lediglich im Stil und den Herausforderungen in der Aneignung und Anwendung des Wissens. Der Unterschied ist abhängig von Fragen der *techné*, nicht der Moral.<sup>191</sup> Die strategische Vernunft ist der moralischen Vernunft nicht subordiniert. Die ‚Arbeit am Selbst‘, die seit Beginn des 18. Jahrhunderts die Figur des Libertins auszeichnet, zeugt vom Willen, die Natur zu beherrschen. In dem Moment, in dem die Frau – bis dato Sinnbild für Natur und Natürlichkeit – die ‚Arbeit am Selbst‘ vollzieht, entzieht sich die Natur.<sup>192</sup> Dadurch verliert die Figur des männlichen Libertins ihren Bezugsrahmen.

---

<sup>189</sup> „Écoutez, et ne me confondez plus avec les autres femmes.“ LD, LXXXV, S. 221; „ Ah! Gardez vos conseils et vos craintes pour ces femmes à délire, et qui se disent à sentiment; dont l'imagination exaltée ferait croire que la nature a placé leurs sens dans leur tête; qui n'ayant jamais réfléchi, confondent sans cesse l'amour et l'Amant; qui, dans leur folle illusion, croient que celui-là seul avec qui elles ont cherché le plaisir, en est l'unique dépositaire; et vraies superstitieuses, ont pour le Prêtre, le respect et la foi qui n'est dû qu'à la Divinité.“ LD, LXXXI, S. 204; „Mais de prétendre que je me sois donné tant de soins pour n'en pas retirer de fruits; qu'après m'être autant élevée au-dessus des autres femmes par mes travaux pénibles, je consente à ramper comme elles dans ma marche, entre l'imprudence et la timidité; que surtout je puisse redouter un homme au point de ne plus voir mon saltu que dans la fuite? Non, Vicomte, jamais.“ LD, LXXXI, S. 212.

<sup>190</sup> „Sans doute vous ne nierrez pas ces vérités que leur évidence a rendu triviales. Si cependant vous m'avez vue, disposant des événements et des opinions, faire ou de mes fantaisies; ôter aux uns la volonté, aux autres la puissance de me nuire; si j'ai su tour à tour, et suivant mes goûts mobiles, attacher à ma suite ou rejeter loin de moi, *Ces Tyrans détrônés devenus mes esclaves*; si, au milieu de ses révolutions fréquentes, ma réputation s'est pourtant conservée pure; n'avez-vous pas dû en conclure que, née pour venger mon sexe et maîtriser le vôtre, j'avais su me créer des moyens inconnus jusqu'a moi?“ LD, LXXXI, S. 204.

<sup>191</sup> Zur libertinen Verführung als anästhetische Kunst vgl. Gramatzki, 2012, S. 167–197.

<sup>192</sup> Die Arbeit am Selbst als Beherrschung des eigenen Körpers, der eigenen Natur ist bis dato männliche Aufgabe. Der 81. Brief der *Liaisons Dangereuses* spielt anhand der Figur der Marquise die Arbeit am Selbst als emanzipatorischen Gestus der Frau durch: „Profondes réflexions: je les ai créés, et je puis dire que je suis mon ouvrage.“ LD, LXXXI, S. 205; Die dargestellten Aneignungsverfahren des Verführungswissens stellen jeweils Teilbereiche dieser Arbeit am Selbst dar. Vgl. dazu auch „Die Verpflichtung zu Selbstkontrolle und Affektunterdrückung, zur unablässigen Arbeit am eigenen Ich weist unübersehbare Parallelen zur libertinistischen Ästhetisierung der Existenz auf; ‚s'observer‘, ‚se réprimer‘, ‚travailler sur lui-meme‘ sind Verhaltensweisen, die auch für Crébillons Versac oder Laclos' Marquise de Merteuil gelten.“ Gramatzki, 2012, S. 187. Beobachtung, Experiment, Lesen und Schauspiel dienen der Merteuil letztlich der ‚Eingewöhnung in eine zunächst männlich symbolisch strukturierte Welt‘. Vgl. dazu: „Man muß daher die Bildungs- und Formungsarbeit beschreiben, in der, sei es durch Eingewöhnung in eine symbolisch strukturierte Welt, sei es durch einen mehr impliziten als expliziten kollektiven Prägungsprozeß (zu dem vor allem die großen kollektiven Rituale gehören), eine dauerhafte Transformation des Körpers und der üblichen Umgangsweise mit ihm erzielt wird.“ Bourdieu, 1997, S. 166.

*Die Leidenschaftslosigkeit, so lässt sich abschließend festhalten, bleibt in einem dialektischen Verhältnis unauflöslich mit der Empfindung verbunden: Die strategische Simulation von Gefühlen kann nur erfolgreich sein, wenn sie auf den Glauben an die Authentizität von Emotionen trifft.*<sup>193</sup>

Die Aufklärung über den Verführungsdiskurs, also die Aufgabe der Exklusivität dieses Wissens und der damit einhergehende grundlegende Zweifel an der Authentizität von Gefühlen, der sich nun auch auf die Frauenfiguren überträgt, beendet die Epoche des männlichen Libertins. Die in der Folge auftauchenden Libertins de Sade'scher Prägung bilden lediglich das konsequent zum extremen Ende gedachte Gedankenexperiment des amoralischen technologischen Verführers. Die de Sade'schen Landschaften beschreiben eine Welt des Vakuums von Moral, in der Handlungen nur noch auf die Fragen der *techné* hin reduziert sind.

In *Das unmoralische Geschlecht* geht es Christoph Kucklick darum, eine „Negative Andrologie grundsätzlich plausibel zu machen“<sup>194</sup>. Mit seinem systemtheoretischen Ansatz wendet er sich schon methodisch gegen die vornehmlich diskursanalytisch und damit machtanalytisch geprägten Genderwissenschaften und konstatiert, dass Aufklärungskritik und Männlichkeitskritik mit Beginn der Sattelzeit konvergieren.<sup>195</sup> Damit wehrt er sich gegen eine der Grund-Thesen der Genderstudies, dass vor allem von männlichen Autoren jener Zeit ein positives Bild von Männlichkeit skizziert wird. Im Gegensatz dazu spricht Kucklick vom Aufkommen eines Geschlechterstereotyps, dass Männlichkeit zunehmend als „Dauerproblem der modernen Gesellschaft inszeniert wurde.“<sup>196</sup> Das Wissen vom Mann und dessen kritische Reflexion rückt damit in den Mit-

---

<sup>193</sup> Gramatzki, 2012, S. 195.

<sup>194</sup> Kucklick, 2008, S. 33.

<sup>195</sup> „Durch die Engführung von Dominanz und Diskurs wird theoretisch dafür gesorgt, dass der Herrschaft die passende Legitimation auf dem Fuß folgt. Das ist zweifach problematisch: Zum einen wird so die Diskursstruktur halbiert, die sich nach Foucault durch eine doppelte Unterwerfung' auszeichnet: ‚die Unterwerfung der sprechenden Subjekte unter die Diskurse und die Unterwerfung der Diskurse unter die Gruppe der sprechenden Individuen.‘ Von der Eigenlogik der Diskurse bleibt nicht viel übrig, wenn sie einseitig von den sprechenden Subjekten beherrscht werden. Mit der Annahme, Männer artikulierten vor allem ihre Interessenlagen, werden jene Positionen ausgeblendet, die nicht in das Raster der vorgängig als ‚Interessen‘ definierten Zuschreibungen passen; diese Invisibilisierung des Abweichenden erscheint dann wiederum als Bestätigung der Ausgangsthese und ist doch vor allem ein Artefakt der Theorie.“ Ebd., S. 24. Vor dem Hintergrund dieser Ausgangslage schlägt Kucklick vor den Fokus der Analyse von Macht auf Semantik umzustellen: „Es gibt kein ‚alles, wirklich alles‘ zwischen den Geschlechtern. Daher sollte sich die Theorie nicht von vorneherein verpflichten, anderes als Hierarchie und Macht für irrelevant zu erachten. Die Frage lautet also: Was sieht man nicht, wenn man vor allem Hierarchie sieht? Und mit welchem Konzept sieht man, was man mit Hierarchie nicht sieht? Der Vorschlag lautet: von Macht auf Semantik umstellen.“ Ebd., S. 25.

<sup>196</sup> Ebd., S. 31.

telpunkt seiner Analyse und Männlichkeit offenbart sich „ebenfalls als Objekt von Geschlechterzuschreibungen.“<sup>197</sup> Kucklick öffnet damit den Blick für den Konstruktionscharakter von Männlichkeit und den zugehörigen Zuschreibungen und „Zwängen von Habitus-erwartungen“.

Anhand der literarischen Darstellung des Libertins im 18. Jahrhundert lässt sich Kucklicks These exemplarisch nachvollziehen. Der Libertin wird gar zum Paradigma einer Figur, in deren Darstellung sich Aufklärungskritik und Männlichkeitskritik vereinen. Der literarische Diskurs männlicher Autoren hinterlässt den Prototypen des Libertins: dieser ist aristokratisch, intrigant, egoistisch, opportunistisch, rücksichtslos, hedonistisch, intelligent, ein Meister der Verstellung, ein großer Rhetoriker, ein Analytiker und vor allem ein Mann. Es ist vielfach auf die Nähe des Libertins zum machiavellistischen Politiker und auch zum Wissenschaftler hingewiesen worden.<sup>198</sup> Eine nüchterne Betrachtung der benannten Eigenschaften – losgelöst vom Verführungskontext – unterstreicht diese Beobachtung. In den literarischen Konstruktionsprozess dieses Prototypen schreiben sich über die Jahrzehnte hinweg Kritiken aus christlicher, empfindsamer, aufklärerischer und bürgerlicher Perspektive ein und fort. Als Libertin ist der Verführer keine männliche Identifikationsfigur. Und dennoch – es geht eine Faszination von der Meisterschaft der Verführung für die Leserschaft aus.<sup>199</sup> Eine Meisterschaft, die bis zu den *Liaisons Dangereuses* dem Mann zugeordnet wird. Erst die Figur der Marquise de Merteuil macht die Aneignung des Verführungswissens durch eine Frau literarisch plausibel. Die Nähe des Libertins zur Figur des Wissenschaftlers oder Politikers offenbart das einer weiblichen Aneignung von Verführungswissen inhärente Gefahrenpotential für eine männliche Hegemonie, die weit über den Kontext des Verführens hinausgeht. Das literarische Gedankenexperiment der Aneignung von Verführungswissen durch eine Frau erfordert neue Strategien der Verführungstechniken und damit auch einen neuen Verführertypus als

---

<sup>197</sup> Bereits Kucklick macht mit dem Verweis auf folgenden Titel deutlich, dass es ihm nicht um die „platte Klage geht, dass Männer auch benachteiligt seien.“ Vgl. Warren Farrell: *Mythos Männermacht*. 1. Ausgabe, Frankfurt a.M., Affoltern 1995.

<sup>198</sup> Das ist zum Einen den Kriegsmetaphoriken der libertinen Literatur geschuldet, welche die Frau u.a. als „uneinnehmbare Festung“ beschreiben. Zum anderen liegt der Umstand in der höfischen Herkunft der libertinen Verführergestalt begründet.

<sup>199</sup> Die Faszination am bis ins Diabolische gesteigerten Verführers erfährt in der Romantik anhand des wieder aufgenommenen Don Juan-Stoffs eine Steigerung. Die Bedeutung der Figur Casanovas, welche sich davon grundlegend unterscheidet, ist gerade deshalb kaum zu überschätzen. Baasner hingegen konzentriert sich lediglich auf Don Juan als einzige Transformation der Libertin-Gestalt des 18. Jahrhunderts. Darüber hinaus ist aber zu fragen, ob wir es nicht ausgehend vom Don Juan des 17. Jahrhunderts über den Libertin des 18. Jahrhunderts bis hin zum Don Juan des 19. Jahrhunderts mit ein und derselben Traditionslinie zu tun haben, welche erst mit dem Aufkommen Casanovas eine Abspaltung erfährt. „War es im XVII Jahrhundert der aus der Menge hervorstechende, die Sündhaftigkeit und Unbeständigkeit des Menschen in besonderem Maße illustrierende Don Juan, so wird der Verführer Unschuldiger in der Romantik, vor allem in der sogenannten schwarzen Romantik, zum teuflischen Giganten des Bösen. Es geht nun weniger um die Auseinandersetzung zwischen zwei sich gegenseitig in Frage stellenden und gleichermaßen exklusiv setzenden Weltanschauungen als vielmehr um die satanische Grausamkeit eines moralisch zu verurteilenden, aber ästhetisch reizvollen Individuums.“ Baasner, 1988, S. 41.

Träger solchen Wissens. Als Rächerin ihres Geschlechts bereitet sie den Weg für die Figur Casanovas.

## **II. Casanova reloaded**

### *Literarische Modernisierungsversuche hegemonialer Männlichkeiten in einer Epoche post-paternaler Ge- schlechtererzählungen*

*„Wahrhaftig, wo wir lieben, schaffen wir solch eine unsichtbare Zauberinsel, die schwebt, mit selig unbeschwerten Gärten [...] So lassen wir vor diesem alten Mann sein ihm entwandtes Reich nach oben fluten, vielleicht, daß er noch drüber weinen kann und schmelzen bei des eignen Feuers Gluten!“*



## II.1. Einleitung: Das Vorbild Casanova

*„Es führt von der Poesie kein direkter Weg ins Leben, aus dem Leben keiner in die Poesie.“*

Als *Les Liaisons Dangereuses* 1782 veröffentlicht werden, ist die historische Gestalt Giacomo Casanova bereits 58 Jahre alt. Seine größten Abenteuer liegen hinter ihm. Die Geschichte seiner Flucht aus den Bleikammern ist bereits eine Legende.<sup>200</sup> Er stand zu diesem Zeitpunkt wiederholt in Staatsdiensten, musste immer wieder vor der Polizei quer durch Europa flüchten und wurde mehrfach eingekerkert, galt als Spieler und war bereits Direktor der französischen Staatslotterie. Er gehörte zu den reichsten Männern seiner Zeit und saß im Schuldgefängnis. Er philosophierte mit Voltaire, lehnte eine Anstellung bei Friedrich dem Großen ab, lernte Katharina die Große kennen. Sein Netzwerk an Reiserouten erstreckt sich 1782 im Westen von London über Paris bis nach Madrid; im Süden von Valencia über die gesamte nördliche Mittelmeerregion bis hin nach Istanbul und von dort zu seinen nordöstlichsten Reisezielen Moskau und St. Petersburg. Mit seinen 58 Jahren ist er des Reisens müde und froh, seit 1774 für eine für ihn außergewöhnlich lange Zeit wieder in seiner geliebten Heimat Venedig zu sein. Doch wegen eines Pamphlets gegen einen Aristokraten, wird er ein final aus Venedig verbannt. An Opitz schreibt er am 22. September 1782:

*Ich bin 58 Jahre alt, ich kann nicht zu Fuß gehen. Der Winter ist im Anzug, und wenn ich daran denke, wieder Abenteurer zu werden, muß ich bei einem Blick in den Spiegel lachen.*<sup>201</sup>

Laut seiner eigenen Aussage befindet er sich ein Jahr vor dem Beginn seines dritten und letzten Lebensaktes:

*Der zweite endete bei meiner Abreise aus Venedig im Jahre 1783. Das Ende des dritten Aktes wird aller Wahrscheinlichkeit nach hier stattfinden, wo ich mich mit der Niederschrift dieser Memoiren vergnüge. Dann wird das Stück aus sein... Wenn man es auspfeift, hoffe ich, daß es mir nicht mehr zu Ohren kommt...*<sup>202</sup>

Mit „hier“ meint Casanova 1785 bereits die nordböhmische Kleinstadt Dux, in der seine physischen Reisen durch Europa ein Ende nehmen und das Verfassen seiner *Histoire de ma vie* beginnt. Die historische Gestalt Giacomo Casanova rückt ab diesem Zeitpunkt

---

<sup>200</sup> Casanova veröffentlicht die Geschichte zu seiner Flucht aus den Bleikammern allerdings erst 1788 zum Amusement seiner europäischen Leserschaft.

<sup>201</sup> Giacomo Girolamo Casanova: 22. September. In: F. Kohl (Hg.): Giacomo Casanova Briefwechsel mit J.F. Opitz. 1922 – Mit einem Nachwort der Herausgeber und einigen Abb, Berlin 1922, hier S. 110.

<sup>202</sup> Peter Quennel: Der Verführer in der Literatur. In: E. Loos, H. von Sauter (Hg.): Giacomo Casanova. Chevalier de Seingalt. Geschichte meines Lebens. Mit einem Essay von Peter Quennel 'Der Verführer in der Literatur'. Herausgegeben und eingeleitet von Erich Loos. Erstmals nach der Urfassung ins Deutsche übersetzt von Heinz Sauter, Berlin 1964, S. 9–39, hier S. 23.

mehr und mehr in den Hintergrund.<sup>203</sup> Ab dem Zeitpunkt ihrer Veröffentlichung 1822 tut es die Editions- und Wirkungsgeschichte der Memoiren ihrem Autor gleich und übersteigt die nationalen Grenzen. Die mannigfachen Ver- und Bearbeitungen Casanovas Memoiren im Bereich der Musik, der Literatur und des Films haben die historische Gestalt längst hinter den Mythos ‚Casanova‘ zurücktreten lassen.<sup>204</sup>

Der Zeitraum zwischen 1899–1933, beginnend mit Hugo von Hofmannsthal's Casanova-Rezeption *Der Abenteurer und die Sängerin*, gilt für die literarische Rezeption im deutschsprachigen Raum als produktivste Epoche.<sup>205</sup> Für diese Jahre zählt Carina Lehnen allein 25 Casanova-Titel.<sup>206</sup> Um 1900 ist es noch die sogenannte *édition originale* und deren Auswahlbearbeitungen, welche das Casanova-Bild maßgeblich prägen.<sup>207</sup>

Es sind keine Dokumente vorhanden, die begründen, warum der Versuch scheiterte, einen ersten Teil der Memoiren zu Lebzeiten zu veröffentlichen. Das in den Jahren zwischen 1790–1798 auf Schloss Dux von Casanova verfasste und vielfach überarbeitete Manuskript geht als Erbe an den Großneffen Casanovas, Carlo Angiolini, welcher es am 18. Januar 1821 an F. A. Brockhaus verkauft. Ludwig Tieck, der neben anderen das Werk prüft, bietet sich gar als Mitherausgeber an. Nach der Übersetzung ins Deutsche von Wilhelm Schütz erscheint der erste Band 1822. Der durchschlagende Erfolg dieses ersten Bandes sichert die folgende Bearbeitung und Herausgabe weiterer elf Bände bis zum Jahr 1828.<sup>208</sup> Schon der erste Band regte etliche französische Übersetzungen an, so dass Brockhaus wenig später Jean Lafourge, einen Professor für Französisch, mit der französischen *édition originale* beauftragt. Unter dem Titel ‚Mémoires de J. Casanova de Sein-

---

<sup>203</sup> Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde die Existenz der realen Person sogar ganz angezweifelt.: „Als die Memoiren dieser Persönlichkeit zu Beginn des 19. Jahrhunderts zum ersten Male veröffentlicht wurden, geschah es, daß manche besonders kritische Leser die Existenz Casanovas rundweg ableugneten und die Lebensgeschichte als literarische Erfindung betrachteten.“ Erich Loos: Einleitung des Herausgebers. In: E. Loos, H. von Sauter (Hg.): Giacomo Casanova. Chevalier de Seingalt. Geschichte meines Lebens. Mit einem Essay von Peter Quennell 'Der Verführer in der Literatur'. Herausgegeben und eingeleitet von Erich Loos. Erstmals nach der Urfassung ins Deutsche übersetzt von Heinz Sauter, Berlin 1964, S. 39–63, hier S. 39. Das Amalgam von Literarischem und Autobiografischem, welches der Lebensgeschichte Casanovas inhärent ist, fördert die darauf folgende Legendenbildung und Mythisierung der historischen Figur bis hin zum Sinnbild des Verführers.

<sup>204</sup> Für einen Überblick bis 1995 vgl. James Rives Childs: Casanoviana. An annotated world bibliogr. of Jacques Casanova de Seingalt and of works concerning him. Gekürzte deutsche Übersetzung der einleitenden Darstellung. In: Memoiren, Bd. 3, Hamburg 1959, S. 306–321, hier S. 306–321.

<sup>205</sup> Für Carina Lehnen setzt mit Hofmannsthal's Casanova-Bearbeitung eine ausführliche Rezeption der Memoiren in der Wiener Moderne ein. Mit dem Jahr 1933 endet für die deutschsprachige Rezeption die Epoche der breitesten Casanova-Rezeption. In meiner Arbeit folge ich ihrer Begründung zur Eingrenzung des Forschungszeitraums. Vgl. Lehnen, 1995, S. 10–11 und ebd., S. 43.

<sup>206</sup> Vgl. ebd., S. 10.

<sup>207</sup> Für einen kurzen Überblick zur Editions-geschichte des Original-Manuskripts vgl. Loos, 1964, S. 40–43. „So ist die große Zahl von Forschern, die sich um eine möglichst genaue Ausgabe der Memoiren und um die Klärung vieler Einzelfragen bemühten – die bisher jüngste und umfassendste Casanova-Bibliographie von J. Rives-Childs führt bis 1956 nicht weniger als 1937 Titel auf –, weit über ein Jahrhundert lang auf die fragwürdige *édition originale* von J. Lafourge angewiesen geblieben.“ Ebd., S. 43. Meine Darstellung der Editions-geschichte geht im wesentlichen auf den kurzen Überblick von Loos zurück sowie auf die ausführliche Besprechung der *édition originale* von Gerd Forsch, vgl. Gerd J. Forsch: Casanova und seine Leser. D. Rezeption von Casanovas Histoire de ma vie in Deutschland, Frankreich u. Italien; with a summary in English, Reinbach-Merzbach 1988, S. 22–42.

<sup>208</sup> Es oblag dabei Wilhelm von Schütz für den Deutschen Leser zu anstößige Stellen einfach zu streichen. Vgl. Loos, 1964, S. 41.

galt *écrits par lui-même*‘ erscheinen die ersten vier Bände zwischen 1826–1827. Es folgen die Bände fünf bis acht bis 1832. 1838 liegen alle zwölf Bände in französischer Sprache vor. Doch Laforgues Verständnis seiner *édition originale* verdeutlicht, dass seine Ausgabe deutlich vom Original abweicht. So erklärt er in seinem Vorwort, Italianismen und Latinismen sowie grammatikalische Fehler des Italieners Casanova korrigieren und in Anbetracht des erforderlichen „Zartgefühls seiner Zeitgenossen“ einige kritische Stellen auslassen und verschleiern zu müssen. Erst mit der in den Jahren 1960–1962 veröffentlichten zwölfbändigen französischen *édition intégrale*, welche abgesehen von Orthographie und Interpunktion unverändert dem Original-Manuskript folgt, beginnt die Auseinandersetzung mit der Urfassung Casanovas Lebensgeschichte. Das von deutschen und französischen Zensurbehörden als unmoralisches Machwerk angegriffene Original-Manuskript war seit der Leipziger Buchmesse 1827 vom angesehenen Verlag Brockhaus unter Verschluss gehalten worden, was die Auseinandersetzung mit der Biografie nur noch steigerte. Die viel zitierte Casanova-Bibliographie von J. Rives-Childs zählt im Jahr 1956 1037 Titel unter denen die deutschen Ausgaben mit 104 Bearbeitungen noch vor den französischen mit 91 und englischen mit 43 rangieren.<sup>209</sup> Zu den von Lafourge in der Einleitung seiner *édition originale* geäußerten Argumenten für eine ‚Korrektur‘ des Manuskripts heißt es in der ersten zwölfbändigen deutschen Ausgabe unter dem Titel *Giacomo Casanova. Chevalier de Seingalt. Geschichte meines Lebens* herausgegeben von Erich Loos aus dem Jahr 1960 im Vorwort des Herausgebers:

*Derartige Grundsätze für die Herausgabe eines literarischen Textes müssen nicht nur den Philologen abenteuerlich anmuten, sondern werden heute jedem Interessierten unglaublich erscheinen. Da sich der Verlag F. A. Brockhaus vor wenigen Jahren entschlossen hat, die so wohlbehütete Urfassung endlich zugänglich zu machen, sehen wir nun, daß Casanovas Französisch gewiß eigenwillig, aber keineswegs fehlerhaft ist, daß sein Stil ein durchaus persönliches Gepräge hat und keiner Glättung und Korrektur bedarf. [...] Während Casanova stets klar und kurz auch verfängliche Situationen beschreibt, besteht Lafourges Technik darin, solche Szenen durch scheinbare Verhüllung in so raffinierter und genießerischer Weise auszumalen, daß im Grunde das Gegenteil der vorgeblichen Absicht erreicht wird. [...] Und diese sogenannte „Original-Ausgabe“ ist das Fundament der ganzen Casanova-Forschung seit mehr als einem Jahrhundert gewesen und geblieben [...].<sup>210</sup>*

Auch das Casanovabild der Wiener Moderne geht zu großen Teilen auf Lafourges *édition originale* zurück. Nur allzu gut passt die schwüle Erotik Lafourges‘ Ausgabe zur vorherr-

---

<sup>209</sup> Vgl. ebd., S. 43–44.

<sup>210</sup> Ebd., S. 42–43.

schenden öffentlichen sexuellen Restriktion des 19. Jahrhunderts und führt zu einer ‚diskursiven Explosion‘.<sup>211</sup> Viele der von Rives-Childs aufgezählten Ausgaben erscheinen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als Sammlungen bzw. Auswahlen insbesondere der „scènes amoureuses avec trop de détail“ wie Gerd J. Forsch das Vorwort der *Amours et Aventures de Jacques Casanova*, eine der erfolgreichsten Editionen seiner Zeit, zitiert.<sup>212</sup> Casanovas Memoiren werden für pornografische Sammlereditionen kleiner Auflagen benutzt und auf ihre sexuellen Inhalte reduziert. Sie dienen vor allem dem wachsenden Interesse am Wissen über die männliche Sexualität als diskursive Folie und prägen das Bild von der ‚weiblichen Psyche‘:

*Den zweideutigen Ruf Casanovas weiter zu verfestigen, waren jene Erotica indes bestens geeignet, wobei man aus heutiger Sicht freilich wird sagen müssen, daß sich an ihrer Beliebtheit das vorrangige Interesse des 19. Jahrhunderts gerade an der männlichen Sexualität deutlich dokumentiert. Unzählige ‚Männergespräche‘, die unter kaum bewußter Geringschätzung der Frau um ‚das eine Thema‘ kreisten, möchten den legendären Venezianer als Kronzeugen anführen und manch braver Familienvater war durch die Kenntnis der Ableger seiner berüchtigten Memoiren in die Lage versetzt, sich als genießerischer Kenner der weiblichen Psyche zu gefallen.<sup>213</sup>*

Im Umgang des Wilhelminismus mit der Sexualität beginnt sich der Name Casanova von der historischen Diskfigur zu lösen und zum Mythos zu werden. Auf der Bühne dienen Casanovas sexuelle Eskapaden als banales und seichtes Sujet zur Belustigung der einfachen Bevölkerung. Casanova wird im deutschsprachigen Raum zum Synonym des Schürzenjägers. Erst das Junge Wien setzt sich im Zuge der Psychoanalyse und Lebensphilosophie wieder auf intellektuelle Art und Weise mit Casanovas Leben in seinen Werken ab 1899 auseinander.

## **II.2. Sozio-historischer Hintergrund als Bedingung der Casanova Rezeption im Jungen Wien**

Die intellektuelle Auseinandersetzung mit der Casanova-Figur im Jungen Wien ist beispiellos in Quantität und Intensität für die Rezeptionsgeschichte Casanovas. Historisch

---

<sup>211</sup> Zur Explosion der Diskursivierung des Sex vgl. Foucault, 1977, S. 21–23. Foucault konstatiert, dass seit dem 17. Jahrhundert sicherlich eine restriktive Ökonomie die Sprache kontrolliert. Doch die Diskurse breiten sich gleichzeitig aus: „Auf der Ebene der Diskurse und ihrer Bereiche allerdings stellt sich das Phänomen nahezu umgekehrt dar. Die Diskurse über Sex – spezifische, gleichzeitig nach Form und Gegenstand unterschiedene Diskurse – haben unaufhörlich zugenommen: eine diskursive Gärung, die sich seit dem 18. Jahrhundert beschleunigt hat. [...] Das Wesentliche aber ist die Vermehrung der Diskurse über den Sex, die im Wirkungsbereich der Macht selbst stattfindet.“ Ebd., S. 24.

<sup>212</sup> Vgl. Gerd J. Forsch zur steigenden Rezeption in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts. Forsch, 1988, S. 93-96.

<sup>213</sup> Ebd., S. 96.

betrachtet sind die Gründe hierfür in der besonderen Ausgangslage Wiens der *Décadence* motiviert. Vor allem auf drei entscheidende Faktoren möchte ich hierfür näher eingehen. Erstens der exklusive Status der Kunst und Kultur im Wien der Jahrhundertwende. Zweitens das Aufkommen der Psychoanalyse und drittens die Bedeutung des Abenteurers im Zuge der Lebensphilosophie im deutschsprachigen Raum.<sup>214</sup> Die K.u.K.-Monarchie, die Stefan Zweig in seiner Autobiografie *Die Welt von Gestern* als „goldenes Zeitalter der Sicherheit“<sup>215</sup> beschreibt, durchfurchen in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts erste Risse. Bereits die ungarische Revolution von 1849, die nur durch Hilfe des Russischen Reiches niedergeschlagen werden kann, deutet die schwelenden Konflikte des Vielvölkerstaates an. Als 1866 der jahrzehntelange Konflikt um die Vorherrschaft im Deutschen Bund zwischen dem Königreich Preußen und dem Kaiserreich Österreich in der Schlacht um Königgrätz zugunsten Preußens entschieden wird, folgt die Trennung Österreichs von den deutschen Staaten. Mit der kleindeutschen Lösung von 1871 zerstört Bismarck den Traum der Einheit endgültig. Die Deutschen, als die machtpolitisch stärkste ethnische Gruppe bis zum Ende der Monarchie, schauen immer wieder neidisch auf das deutsche Reich im Norden. Der Konflikt zwischen den deutschen und nichtdeutschen Ethnien entzündet sich 1897, als Graf Badeni versucht, in Böhmen und Mähren die tschechische und deutsche Sprache als gleichwertig zu etablieren. Während der Proteste gegen den Erlass entwickelt sich unter den deutschen Arbeitern und Studenten eine solch revolutionäre Stimmung, dass Badeni abdanken und seine Verordnung aufgelöst werden muss.

Die deutschnationalen Kräfte im Kaiserreich des ausgehenden Jahrhunderts unterscheidet Carina Lehnen in die Christlichen Sozialen, welche unter der Führung Karl Luegers versuchen die liberalen Kräfte zu integrieren und die streng Deutschnationalen, welche entschlossen gegen den Liberalismus der Vätergeneration unter Georg von Schönerer kämpfen.<sup>216</sup> Der zunehmende Antisemitismus beider deutschnationalen Gruppierungen ist eine zentrale Ursache für die Entstehung des zionistischen Gedankens unter Theodor Herzl, der seine Anhänger vor allem aus der großen Masse des ostjüdischen Ghetto proletariats bezieht.

---

<sup>214</sup> Ich folge damit größtenteils der Argumentation Carina Lehnens. Vgl. Lehnen, 1995, S. 62–90.

<sup>215</sup> Stefan Zweig: *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Frankfurt a.M. 1952, S. 13.

<sup>216</sup> Vgl. Lehnen, 1995, S. 62–90. Und vgl. Albert Fuchs: *Geistige Strömungen in Österreich 1867-1918*. Nach Druck der Ausgabe 1949. Mit einer Einführung von Georg Knepler, Wien 1978.

Als bei der Demonstration am 1. Mai 1890 eine weitere Gruppe, die Arbeiterbewegung unter der Führung von Viktor Adler, durch die Straßen Wiens marschiert, verbarrikadiert sich das Bürgertum vor der Gefahr einer drohenden Revolution in seinen Häusern. Die Stimmung zwischen den einzelnen Parteien ist aufgeladen. Die Risse zwischen ihnen treten immer deutlicher zutage. Umso übermächtiger wirkt der Kaiser Franz Joseph, der über Generationen und Parteien hinweg von 1848–1916 an der Spitze des Vielvölkerstaates über allen Differenzen als Garant für Frieden und Sicherheit und als eine Art ‚Übervater‘ thront.

*Wien genießt ein Glück auf Kündigung. Jeder weiß, das kann so nicht bleiben. Jeder Blick in die Zukunft endet mit dem Refrain: Solang der alte Kaiser lebt. Der Kaiser ist siebzig Jahre alt. Wenn die Leute ‚Gott erhalte‘ singen, dann haben sie Tränen in den Augen. Alles schimpft, alles sagt: so kann es nicht weitergehen, und alles hat Angst vor einer Zukunft, die sich auch kühne Geister nicht vorstellen können und wollen. Jeder sieht und spürt die Gefahren, auf die man zutreibt. Jeder stützt sich auf den alten Mann, alles hängt an ihm, denn alle bösen Mächte sind gebannt, ‚solang der alte Kaiser lebt...‘.<sup>217</sup>*

Die junge Generation, zu der auch die Vertreter des Jungen Wiens gehören, mag aus heutiger Perspektive sonderbar kraftlos erscheinen.<sup>218</sup> Im Gegensatz zum englischen oder französischen etablierte sich das österreichische Bürgertum nicht als von der Aristokratie unabhängige Macht. Die schleichende institutionelle Entmachtung und die heftigen Anfechtungen des Liberalismus von Seiten der Deutsch-Nationalen und der Arbeiterbewegung führen zur stetigen Erosion des Bürgertums.<sup>219</sup> Die beispiellose Hinwendung im Wien der Jahrhundertwende zu Kunst und Kultur muss als eine der Konsequenzen dieser Entmachtung des Bürgertums verstanden werden. Der Schauspieler, Künstler, Opernsänger und Literat löst den Politiker als Vorbild für das Bürgertum ab. Das Burgtheater steigt auf zum Mittelpunkt des öffentlichen Interesses.

*Denn das kaiserliche Theater, das Burgtheater war für den Wiener, für den Österreicher mehr als eine bloße Bühne, auf der Schauspieler Theaterstücke spielten; es war der Mikrokosmos, der den Makrokosmos spiegelte. [...] Der Ministerpräsident, der reichste Magnat konnte in Wien durch die Straßen gehen, ohne daß jemand sich umwandte; aber einen Hofschauspieler, eine Opernsängerin erkannte jede Verkäuferin und jeder Fia-ker.<sup>220</sup>*

---

<sup>217</sup> Otto Friedländer: Letzter Glanz der Märchenstadt. Bilder aus dem Wiener Leben um die Jahrhundertwende 1890-1914, Wien o.J., S. 27.

<sup>218</sup> Vgl. hierzu die Darstellung des Verhältnisses zwischen Joseph Roths Charakter Carl Joseph und dem Kaiser, in der sich der Epigonenstatus der jungen Generation widerspiegelt: Joseph Roth: Radetzkyarsch, München 1988, S. 74.

<sup>219</sup> Vgl. zur Sonderstellung des Bürgertums der K. u. K. Monarchie Carl E. Schorske: Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle. Deutsch von Horst Günther, Frankfurt a.M. 1982, S. 8.

<sup>220</sup> Zweig, 1952, S. 25.

Die Verlagerung des Interesses auf die Kunst vollzieht sich aber nicht als reine Abkehr vom realen Leben. Vielmehr erfüllt die Kunst, insbesondere für die junge bürgerliche Generation des Wiens der Jahrhundertwende, eine Art Surrogatfunktion als Reaktion auf das defizitäre Empfinden einer Generation von Epigonen.<sup>221</sup>

Im Café Griensteidl begegnet sich seit den 1890er Jahren eine Gruppe junger Literaten, auf die diese Analyse im Besonderen zutrifft. Es handelt sich um die Vertreter des Jungen Wiens um Hugo v. Hofmannsthal, Arthur Schnitzler und Hermann Bahr. Sie alle haben die Möglichkeit, sich für die literarische Beschäftigung zu entscheiden. Als Sprösslinge großbürgerlicher Familien quälen sie keine materiellen Sorgen. Sie genießen eine exzellente Ausbildung und werden schon als Kind mit Kunst und Kultur in der väterlichen Bibliothek oder beim regulären Besuch im Burgtheater konfrontiert. Für Hugo v. Hofmannsthal gilt dies in so idealtypischer Weise, dass Schoerske von „einem wahren Gewächshaus zur Aufzucht künstlerischer Talente“ spricht.<sup>222</sup> Doch die materielle Sicherheit trägt mitnichten zur inneren Zufriedenheit der jungen Literaten bei. Die Last des ‚Werte-Vakuums‘, der Nutzlosigkeit und des Epigonenhaften fasst Hofmannsthal in seinem D’Annunzio-Essay zusammen:

*Man hat manchmal die Empfindung, als hätten uns unsere Väter, die Zeitgenossen des jüngeren Offenbach, und unsere Großväter, die Zeitgenossen Leopardis, und alle die unzähligen Generationen vor ihnen, als hätten sie uns, den Spätgeborenen, nur zwei Dinge hinterlassen: hübsche Möbel und überfeinerte Nerven. [...] Bei uns aber ist nichts zurückgeblieben als frierendes Leben, schale, öde Wirklichkeit, flügelahme Entsagung. Wir haben nichts als ein sentimentales Gedächtnis, einen gelähmten Willen und die unheimliche Gabe der Selbstverdopplung. Wir schauen unserem Leben zu [...].<sup>223</sup>*

Am ehesten mag Joris-Karl Huysmans überreizter Protagonist Des Esseintes aus dem bekanntesten Décadence-Werk, *À rebours*<sup>224</sup>, der den Panzer seiner Schildkröte vergoldet,

---

<sup>221</sup> „Das Genie-Pathos ist vor allem einer spezifischen Epigonenstimmung gewichen. Ohnehin drängte sich im österreichischen Kontext das Phänomen kultureller Alterung intensiver auf. [...] Es fällt auf, daß der Beitrag Österreichs zur deutschen Literatur in der großen Aufbruchsstimmung der Geniezeit vollkommen fehlt und dann noch lange Zeit spärlich bleibt. Erst als in der nachklassischen und nachidealistischen Zeit das Bewußtsein des Epigontums allgemein wird, entwickelt sich Österreichs große Literatur aus dem als adäquat empfundenen eigenen österreichischen Fundus heraus. In Deutschland hatte Immermann in seinem Roman ‚Die Epigonen‘ das allgemeine Bewußtsein artikuliert. Darin herrscht das Gefühl, daß die großen Leistungen der Väter die Söhne als klein erscheinen lassen müssen. Weil die Söhne angesichts der Last des Ererbten nicht mehr genügend Mut und Freiraum zu eigener Gestaltung finden, werden sie unschöpferisch. Der ‚Epigone‘ ist der Gegenbegriff zu dem des ‚Genies‘“. Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945, Bd. 2, Darmstadt 2004, S. 88.

<sup>222</sup> Schorske, 1982, S. 14.

<sup>223</sup> Hugo von Hofmannsthal: Gabriele d’Annunzio. In: B. Schoeller (Hg.): Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Frankfurt a.M. 1979, S. 174–184, hier S. 174.

<sup>224</sup> „Er entschied sich folglich, den Panzer seiner Schildkröte golden überziehen zu lassen.“ Joris-Karl Huysmans: Gegen den Strich, Frankfurt a.M. 2006, S. 80; „Er erhob sich, um den schaurigen Bann dieser Vision zu brechen, und sorgte sich, ins gegenwärtige Leben zurückgekehrt um die Schildkröte. Sie regte sich noch immer nicht, er betastete sie, sie war tot. Vermutlich an ein selbhaftes Dasein gewöhnt, an ein demütig unter ihrem Panzer verbrachtes Leben, hatte sie den ihr auferlegten blendenden Luxus nicht ertragen können, das funkelnde Gehäuse, mit dem man sie umkleidet hatte, die Edelsteine, mit denen man ihr den Rücken einem Ziborium gleich gepflastert hatte.“ Ebd., S. 89.

diesen Typus verkörpern, bei dem alles Leben zum kategorisierten und archivierten Mobilium, alles Leben auf Ästhetik reduziert wird. Eben jenem dekadenten und „unmännlich[en]“<sup>225</sup> Typus zu entkommen, ist *ein* Antrieb für die Beschäftigung mit Casanova. Aus der Großvatergeneration Jacques Offenbachs stammend, auf den Hofmannsthal hier anspielt, hat Casanova nichts mit dem Décadence-Protagonisten gemein. Kein anderer scheint den Typus des Lebemannes und Abenteurers so in Gänze zu repräsentieren wie Casanova. Und so beschreibt Forsch Casanovas Memoiren als „Dokument eines ‚ganz anderen Lebens‘“ wenn er Paul Ernsts *Ein Credo* aus dem Jahr 1912 zitiert:

*Ja, die Lektüre der Lebensgeschichte Casanovas schien den Verlust an integraler Daseinserfahrung gar bis zu einem gewissen Grade wettmachen zu können. Bei der gegenartigen ‚Verarmung des sinnlichen Lebens‘, so schreibt Paul Ernst, konnten Casanovas Memoiren ‚für den Gebildeten Leben ersetzen‘, denn sie gäben ‚wirklich Leben‘ und erzählten Dinge, welche die wenigsten sonst erfahren würden.“<sup>226</sup>*

Die Surrogatfunktion der Memoiren erklärt sich vor allem vor dem Hintergrund Georg Simmels Begriff des Abenteurers. Die lebensphilosophischen Ansätze Diltheys und Bergsons stemmen sich gegen die Deutungshoheit des naturwissenschaftlich geprägten Erklärungsmodells des Positivismus. Auch für Simmel tragen die phylogenetischen und ontogenetischen Entwicklungen zur Relativierung einer apriorischen Epistemologie bei. Es ist Casanova, der 1911 für Simmel, wie kein anderer den Typus des Abenteurers repräsentiert. Mehr noch: Das Bild Casanovas definiert erst, was Simmel unter einem Abenteurer versteht. Aus seinen Memoiren entwickelt er die Aspekte aus deren Schnittmengen sich der Abenteurer-Typus ableiten lässt: der Künstler<sup>227</sup>, Spieler<sup>228</sup>, Philosoph<sup>229</sup>

---

<sup>225</sup> Huysmans Protagonist des Esseintes stellt den exakt gegenläufigen Typus zum Abenteurer und Lebemann Casanova dar, wie er in der Rezeption des Jungen Wien in der Folge beschrieben wird: „Graben wir uns weiter in die Klischeevorstellungen, so werden wir folgenden Typus feststellen können: der Dekadente ist unmännlich, er kleidet sich nach der letzten Mode, er ist exzentrisch, hat ausgefallene Ideen der Lebensführung. Außerdem verfügt er meist über beträchtliche finanzielle Mittel, mit denen er sich seine Launen erlauben kann, liebt Schmuck, zieht in der Liebe zuweilen Knaben den Frauen vor, ist sehr gebildet, künstlerisch veranlagt. Gerade diesen Menschentypus aber hat Huysmans mit seinem Helden in A Rebour beschrieben.“ Hans Jürgen Greif: Huysmans' „A rebours“ und die Dekadenz, Bonn 1971, S. 13.

<sup>226</sup> Forsch, 1988, S. 102.

<sup>227</sup> „Zunächst hierin liegt die tiefe Beziehung des Abenteurers zum Künstler, vielleicht auch die Neigung des Künstlers zum Abenteurer begründet. [...] Daß ein Teil des Daseins das in dessen Ununterbrochenheit verflochten ist, dennoch als ein Ganzes, als eine geschlossene Einheit empfunden wird – das ist die Form die dem Kunstwerk und dem Abenteurer gemeinsam ist.“ Georg Simmel: Das Abenteurer. In: G. Simmel (Hg.): Philosophische Kultur. Gesammelte Essays. 2. Ausgabe, Leipzig 1919, S. 7–24, hier S. 9.

<sup>228</sup> „Durch den Aberglauben, mit dem der Spieler den Zufall durch Vorzeichen und magische Hilfsmittel in sein Zwecksystem hineinziehen will, enthebt er ihn seiner unzugänglichen Isoliertheit, sucht in ihm eine zwar nach phantastischen Gesetzen, aber immerhin doch nach Gesetzen verlaufenden Ordnung. Und so läßt auch der Abenteurer den außerhalb der einheitlichen, von Sinn gelenkten Lebensreihe stehenden Zufall dennoch irgendwie von diesem umfaßt sein.“ Ebd., S. 14.

<sup>229</sup> „Der Abenteurer nun [...] behandelt das Unberechenbare des Lebens so, wie wir uns sonst nur dem sicher Berechenbaren gegenüber verhalten. (Darum ist der Philosoph der Abenteurer des Geistes. Er macht den aussichtslosen, aber darum noch nicht sinnlosen Versuch, ein Lebensverhalten der Seele, ihre Stimmung gegen sich, die Welt, Gott, in begriffsmäßige Erkenntnis zu formen. Er behandelt dies Unlösbares, als wäre es lösbar.“ Ebd., S. 19.



und erotische Verführer<sup>230</sup>, Casanovas ihm eigener Fatalismus<sup>231</sup>, seine genialischen Züge<sup>232</sup> sowie die in seiner Lebensgeschichte so eindeutig hervortretenden Gegensätze zwischen Jugend und Alter<sup>233</sup> bieten Simmel die Grundlage seiner Definition vom Abenteuer:

*Indem es [das Abenteuer] aus dem Zusammenhange des Lebens herausfällt, fällt es – dies wird sich allmählich erklären – gleichsam mit eben dieser Bewegung wieder in ihn hinein, ein Fremdkörper in unserer Existenz, der dennoch mit dem Zentrum irgendwie verbunden ist. [...] Das Abenteuer aber ist, seinem Sinne als Abenteuer nach, von dem Vorher und Nachher unabhängig, ohne Rücksicht auf diese bestimmt es sich seine Grenzen. Eben da, wo die Kontinuität mit dem Leben so prinzipiell abgelehnt wird oder eigentlich nicht erst abgelehnt zu werden braucht, weil von vornherein eine Fremdheit, Unberührbarkeit, ein Außer-der-Reihe-Sein vorliegt – da sprechen wir von Abenteuer. Ihm fehlt jene gegenseitige Durchdringung mit den benachbarten Teilen des Lebens, durch die dieses ein Ganzes wird. Es ist wie eine Insel im Leben, die sich ihren Anfang und ihr Ende nach ihren eigenen Bildungskräften und nicht, wie das Stück eines Kontinentes, zugleich nach denen ihres Diesseits und Jenseits bestimmt.<sup>234</sup>*

Es verwundert nicht, dass die Autoren des Jungen Wiens in ihrem Selbstverständnis von ‚Spätgeborenen‘ und auf der Suche nach dem Abenteuer ausgerechnet in Casanova – dem Repräsentanten einer vorvergangenen Zeit – die idealtypische Personifizierung ihrer Sehnsucht ausmachen. Die oben benannten Schnittmengen zwischen Casanova und den unterschiedlichen Facetten des Abenteurers sind in der Casanova-Rezeption zwischen 1899–1933 jeweils nachzuvollziehen. Zur Abkehr vom Politischen, der Hinwendung zur Kunst und der Beschäftigung mit Casanova als Personifizierung einer Sehnsucht nach Abenteuer tritt der Hang zur Introspektion, der für die Rezeption Casanovas als Verführergestalt von Bedeutung ist. Hofmannsthal schreibt hierzu in seinem D’Annunzio Essay:

*Wir schauen unserem Leben zu; wir leeren den Pokal vorzeitig und bleiben doch unendlich durstig: denn wie neulich Bourget schön und traurig gesagt hat, der Becher, den das Leben uns hinhält, hat einen Sprung, und während uns der volle Trunk vielleicht berauscht hätte, muß ewig fehlen, was während des Trinkens unten rieselnd verloren geht; so empfinden wir im Besitz den Verlust, im Erleben das stete Versäumen. [...] Heute*

---

<sup>230</sup> „Das Liebesverhältnis enthält in sich das deutliche Zusammen der beiden Elemente, die auch die Form des Abenteurers vereinigt: die erobernde Kraft und die unerzwingbare Gewährung, den Gewinn aus dem eigenen Können und das Angewiesensein auf das Glück; mit dem ein Unberechenbares außerhalb unser uns begnadet.“ Ebd., S. 21.

<sup>231</sup> „Von Casanova sagte der Prinz de Ligne: ‚Er glaubt an nichts, ausgenommen an das was am wenigsten glaubwürdig ist.‘“ Ebd., S. 19.

<sup>232</sup> „Wenn es das Wesen des Genies ist, eine unmittelbare Beziehung zu den geheimen Einheiten zu besitzen, die in der Erfahrung und durch die Zerlegung des Verstandes in ganz gesonderte Erscheinungen auseinandergehen – so lebt der geniale Abenteurer, wie mit einem mystischen Instinkt an dem Punkt, wo der Weltlauf und das individuelle Schicksal sich sozusagen noch nicht voneinander differenziert haben; darum hat überhaupt der Abenteurer leicht einen ‚genialischen‘ Zug.“ Ebd.

<sup>233</sup> „[W]as den alten Abenteurer zu einer Widrigen oder, stilllosen Erscheinung macht; es wäre nicht schwer, das ganze Wesen des Abenteurers daraus zu entwickeln, daß es die dem Alter schlechthin nicht gemäße Lebensform ist.“ Ebd., S. 22.

<sup>234</sup> Ebd., S. 7-8.

*scheinen zwei Dinge modern zu sein: die Analyse des Lebens und die Flucht aus dem Leben. [...] Man treibt Anatomie des eigenen Seelenlebens, oder man träumt.*<sup>235</sup>

Die Diskrepanz zwischen der „Anatomie des eigenen Seelenlebens“ und dem Träumen deutet die Ambivalenz an, die auch in der Casanova-Rezeption abzulesen ist. Denn während Casanova auf der einen Seite als Projektionsfläche männlicher Sehnsüchte fungiert, dient er auf der anderen Seite als Untersuchungsobjekt, als interessanter, psychologischer Fall, den es zu analysieren gilt. Die Casanova-Bearbeitungen changieren somit zwischen Bewunderung und Abscheu, zwischen einem idealisierten und einem pathologisierten Verführer. Zwei Jahre vor Sigmund Freuds Veröffentlichung „Studien über Hysterie“ im Jahr 1895 lassen sich in Arthur Schnitzlers *Anatol* unter anderem dessen Erkenntnisse seiner eigenen Beschäftigung mit dem Verfahren der Hypnose heraus lesen.<sup>236</sup> Hofmannsthal, der unter seinem Synonym Loris hierzu die Einleitung schreibt und Schnitzler skizzieren das Bild eines Verführers, in dem sich bereits der Reflexionsgrad ihrer späteren Casanova-Rezeption abzeichnet. Loris' Einleitung beschwört den Geist vom „Wien des Canaletto, Wien von Siebzehnhundertsechzig.“ Mit Bezug auf den venezianischen Landschaftsmaler Giovanni Antonio Canal, genannt Canaletto (1697-1768) verrückt er die Szenerie ins Venedig zur Zeit Casanovas. Die Folie des goldenen Zeitalters jenes erotischen Klischee-Venedigs legt sich über Wien bis Hofmannsthal das Tableau einreißt:

*Schäferszenen, keck gewoben,  
Zierlich von Watteau entworfen...  
Eine Laube statt der Bühne,  
Sommersonne statt der Lampen,  
Also spielen wir Theater,  
Spielen unsre eignen Stücke,  
Frühgereift und zart und traurig,  
Die Komödie unserer Seele,  
[...]  
Agonien, Episoden...  
Manche hören zu, nicht alle...  
Manche träumen, manche lachen,  
Manche essen Eis...und manche  
Sprechen sehr galante Dinge...  
...Nelken wiegen sich im Winde,  
Hochgestielte, weiße Nelken,  
Wie ein Schwarm von weißen Faltern...  
Und ein Bologneserhündchen*

---

<sup>235</sup> Hofmannsthal, 1979b, S. 175f.

<sup>236</sup> Zur zeitlichen Überschneidung der Beschäftigung mit der Hypnose zwischen Arthur Schnitzler und Sigmund Freud vgl. Bernd Urban: Arthur Schnitzler und Sigmund Freud: Aus den Anfängen des ‚Doppelgängers‘. Zur Differenzierung dichterischer Intuition und Umgebung der frühen Hysterieforschung. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift XXIV 1974, S. 193–223, hier S. 193–223.

Der Versuch, das Wien um 1900 mit dem Venedig des 18. Jahrhunderts zu vereinen, zerschellt an der banalen Realität und verkommt zur traurigen ‚Seelenkomödie‘. Die Fragmentarisierung des Vielvölkerstaates klingt an und die Kluft zwischen dem Wien des Protagonisten Anatols und dem Venedig Casanovas kann nicht deutlicher dargestellt werden als mit dem schließenden Antagonismus von Bologneser und Pfau. Die Sehnsucht nach einer vergangenen Zeit und die Unmöglichkeit an sie anzuknüpfen werden deutlich. So macht Loris’ Einleitung Anatol schon zum Epigonen. Doch die Episoden und das Theater verweisen auch auf den spielerischen Charakter, den das Liebeskonzept zum Ende des 19. Jahrhunderts gewinnt und der eine Assoziation zwischen Wien und Venedig, zwischen Anatol und Casanova überhaupt erlaubt.<sup>238</sup> Das ambigue Verhältnis des Jungen Wiens zur Figur Casanovas wird deutlich.

Casanova, sofern er als Libertin verstanden wird, dient den Bürgersöhnen als Identifikationsfigur. Libertin und Décadent eint das Interesse am Spiel, der schier unerschöpfliche finanzielle Besitz, die Gleichgültigkeit gegenüber gesellschaftlichen Normen und die intellektuelle Superiorität gegenüber ihrem Umfeld. Doch ist Casanova wirklich Libertin? Nein, er ist ein Abenteurer, der den Libertin spielt. Finanzielle Mittel stehen ihm nicht von Geburt an zur Verfügung, er muss sie sich erarbeiten, ertricksen, erspielen und ergaunern. Seine Lust am Spiel entspringt nicht einer aristokratischen *Ennuie*, sondern scheint dem Sohn einer Schauspielerin naturhaftes Prinzip zu sein. Zu einem Teil gründet auf diesem Spiel mit unterschiedlichen gesellschaftlichen Rollen die Gleichgültigkeit gegenüber sozialen Normen. Zu einem anderen Teil beruht diese Gleichgültigkeit aber auch auf seiner intellektuellen Überlegenheit, welche ihn wiederum zum Spiel verleitet. Er ist mehr Abenteurer und Lebemann als aristokratischer Libertin. Das unterscheidet die Figur Casanovas vom Décadent, von einem Des Esseintes. Und das macht ihn zur Projektionsfläche der Sehnsüchte der Bürgersöhne des Jungen Wiens, die sich ihres Epigonenstatus, ihrer Ohnmacht nur allzu bewusst sind. Sein Tatendrang, seine Furchtlosigkeit fasziniert sie. Und außerdem: Casanova ist kein Don Juan. Seine serielle Verführung hinterlässt keine Blutspur. Während Don Juan das weibliche Geschlecht hasst und zerstört, wird es von Casanova geliebt. Der Augenblicksmensch Casanova liebt jede einzelne Frau, wenn auch nur kurz und wenn auch nur im Rausch. Er zerstört sie nicht, er

---

<sup>237</sup> Arthur Schnitzler: Anatol. In: Gesammelte Werke. Die Dramatischen Werke., Bd. 1, Frankfurt a.M. 1962, hier Position 23.

<sup>238</sup> Zur Bedeutung des Spiels für das Liebesdispositiv um die Jahrhundertwende vgl. Rania el Wardy: Liebe spielen – spielend lieben. Arthur Schnitzler und seine Verwandlung der Liebe zum Spiel, Marburg 2008.

fördert sie. Das legitimiert dazu, Casanovas Biografie zur Folie literarischer Experimente zu machen, die mit der bürgerlichen Ehe brechen. Konzepte moderner Ehen werden durchgespielt.

Es passt zur Introspektion und zur Beobachtung ihrer selbst, dass die Autoren dieser Faszination am Atavismus Casanova nicht gänzlich trauen. Unter anderem ist es ihre Bewunderung selbst, die ihre Skepsis motiviert. Während Krafft-Ebing das weibliche „Liebesbedürfnis bei der Frau mehr auf die seelische Verbundenheit als auf den Geschlechtsakt [ge]richtet“<sup>239</sup> sieht und damit der bürgerlichen Doppelmoral ein biologisches Argument zur Seite stellt, sexualisiert Sigmund Freud den weiblichen Körper. Aus heutiger Perspektive befeuern die Einforderung weiblicher Sexualität und das weibliche Bedürfnis nach sexueller Befriedigung den Geschlechterdiskurs.<sup>240</sup> Der Paradigmenwechsel von der metaphysisch-humanistischen zur antimetaphysisch-materialistischen Denkweise beschleunigt die Erosion der bürgerlichen Sexualmoral. Während das Bedürfnis nach sexuellen Abenteuern den männlichen Bürgern um die Jahrhundertwende in den aufkommenden Tanzlokalen, Animierkneipen, Varietés und Kabarets vorbehalten ist, bleibt den bürgerlichen Frauen die sexuelle Freiheit in dieser weiten Ausgestaltung vorenthalten.<sup>241</sup> Die Diskrepanz wird wahrgenommen und anhand der Verführer-Figur reflektiert. Der serielle Verführer interessiert jetzt auch als (psychologischer) Fall. Motive, Legitimation und Konsequenzen der männlichen seriellen Verführung stehen auf dem literarischen Prüfstand. Der Libertin des 18. Jahrhunderts wie der Vicomte de Valmont ist nicht mehr alleine auf der Bühne der Verführung. Seine Ausprägungen haben sich verzweigt in den Décadent, den Dandy, den Pathologischen, den Abenteurer, den abgetakelten Verführer. Sein weibliches Gegenüber tritt vornehmlich in Stereotypen der Weiblichkeit von der Dirne, dem süßen Mädchen, der ‚femme fatale‘, der ‚femme fragile‘, der ‚femme enfant‘, der ‚femme incomprise‘ der Schauspielerin und der Ehegattin auf und ergänzt

---

<sup>239</sup> Vgl. ebd., S. 33 und vgl. von Krafft-Ebing, 1890.

<sup>240</sup> Vgl. Stephanie Waldow: Vom Objekt der Lust zur Lust des Subjekts. Authentifizierungsstrategien weiblicher Sexualität in der Literatur der Gegenwart. In: B. Bannasch (Hg.): Lust? Darstellungen von Sexualität in der Gegenwartskunst von Frauen, Paderborn 2008, S. 39–57.

<sup>241</sup> „Die mit den gesteigerten Lebenserwartungen einhergehende Vergnügungssucht wirkt sich auf die großstädtischen Amüsiermöglichkeiten aus: Die Theater- und Musikkultur blühte, der Fernverkehr eröffnete dem wohlhabenden Bürgertum einen schnelleren und häufigeren Ortswechsel. [...] Die Kehrseite dieser großstädtischen Genußkultur ist aber, daß das Nachtleben mit seinen Sinnesreizen im wesentlichen nur Männern zugänglich war, im Zuge der Modernisierung lösten sich die traditionellen Sozialnormen und eröffnete sich dem tüchtig schaffenden Gründerzeitbürger ein reiches Angebot an Schauplätzen hauptsächlich sinnlichen Vergnügens: Tanzlokale, Animierkneipen, Kaffeehäuser, Tingeltangel, Variété, Kabarets und andere Orte männlicher Unterhaltung.“ Jenneke A. Oosterhoff: Die Männer sind infam, solange sie Männer sind. Konstruktionen der Männlichkeit in den Werken Arthur Schnitzlers. Stauffenburg-Colloquium, Bd. 53, Tübingen 2000. Selbstverständlich existieren schillernde Ausnahmen, welche die Regel bestätigen. So beispielsweise Marguerite Eyméry, genannt *Rachilde*, welche als Kind mit den Schriften Voltaires und de Sades aufwächst und wegen ihres zweiten Buches „Monsieur Venus“ der Pornographie bezichtigt wurde. Während die Marquise der Merteuil die hermeneutische Krise des männlichen Libertins des 18. Jahrhunderts indiziert, pertourbiert Rachilde Gendergrenzen und verstört mit ihrer frei gelebten und thematisierten weiblichen Sexualität.

die weibliche Opferrolle. Die Casanova-Rezeption des Jungen Wiens reflektiert und transformiert das.

Bereits in seinem Frühwerk beschäftigt sich Hofmannsthal mit Fragestellungen, die auch später für die Casanova-Rezeption zentral sein werden. Deutlich erkennbar ist dabei der zeitgenössische Einfluss des Impressionismus sowie der *Décadence*, die sich mit der Auseinandersetzung verschiedener Lebensmodelle in der Zeit bis 1899 verbindet. Die Protagonisten seiner Stücke *Gestern*, *Der Tor und der Tod* sowie *Der Tod des Tizian* reflektieren diese Auseinandersetzung mit der unüberwindbaren Vergänglichkeit des Lebens die bereits in der Wandlung Andreas' ihren Ausdruck findet. Noch zu Beginn des Stückes *Gestern* lässt Hofmannsthal den hedonistischen Augenblicksmenschen Andrea sagen:

*Das Gestern lügt und nur das Heute ist wahr!  
Laß Dich von jedem Augenblicke treiben,  
Das ist der Weg, dir selber treu zu bleiben;  
Der Stimmung folg, die deiner niemals harrt,  
Gib dich ihr hin, so wirst du dich bewahren,  
Von Ausgelebtem drohen dir Gefahren.<sup>242</sup>*

Doch Andrea, so erfährt der Leser, wurde von seiner koketten Geliebten Arlette betrogen. Als sie von ihm zur Rede gestellt wird beruft sie sich ausgerechnet auf den „Zauber“ des Augenblicks. Und so wird er sich der Auswirkungen der Vergangenheit auf die Gegenwart bewusst und muss seine Haltung ändern:

*ANDREA ruhig ernst  
Dies Gestern ist so eins mit deinem Sein,  
Du kannst es nicht verwischen, nicht vergessen:  
Es ist, so lang wir wissen, daß es war.  
In meine Arme müßt ichs täglich pressen,  
Im Dufte saug ichs ein aus Deinem Haar!  
Und heute – gestern ist ein leeres Wort.  
Was einmal war, das lebt auch ewig fort.<sup>243</sup>*

Carina Lehnen zeichnet mit Szondi, anhand der Wandlung der Protagonisten im Frühwerk Hofmannsthal's über die drei Stücke hinweg, eine Transformation nach, die im Angesicht des unvermeidbaren Todes der Treue als Gegenentwurf huldigt.<sup>244</sup> „Ich will die Treue lernen, die der Halt / von allem Leben ist...“, so verspricht es der Tor Claudio, welcher sich, erst als der Tod in seinem Zimmer steht, bewusst wird, wie wenig er gelebt,

---

<sup>242</sup> Hugo von Hofmannsthal: *Gestern*. In: B. Schoeller (Hg.): *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Frankfurt a.M. 1979, S. 211–243, hier S. 218.

<sup>243</sup> Ebd., S. 242.

<sup>244</sup> Carina Lehnen macht deutlich, wie intensiv sich Hofmannsthal bereits ab 1891 anhand der Protagonisten seiner Stücke mit essentiellen Fragen der ‚richtigen Lebensführung‘ auseinandersetzt und sich ebenso gegen eine impressionistische Lebenshaltung wendet, die bereits in Schnitzlers *Anatol* kritisiert wird. Vgl. Lehnen, 1995, S. 99–104 und vgl. auch zur Enthüllung der impressionistischen Oberflächlichkeit in *Anatol*. Ebd., S. 88–90.

wie viel er gespielt hat und eben dies bedauert. Spiel und Leben treten hier als Gegensätze auf. Das Spiel wird mit dem Unernst und Uneigentlichen assoziiert. Die Verbindung ist bereits aus *Anatol* bekannt. Claudios Ausruf, wenn er für ihn auch zu spät kommt, ist zugleich auch die ausgegebene Losung als Antithese zu einem überästhetisierten Leben. Die Treue also als Gegenentwurf zu einem ungelebten, verspielten Leben. Es klingt die kritische Reflexion des impressionistischen Diktums durch, welche bereits 1893 in Schnitzlers *Anatol* als Illusion entlarvt wird:

*ANATOL: Ja, das ist's. Und das macht mir das Leben so vielfältig und wandlungsreich, daß mir eine Farbe die ganze Welt verändert. Was wäre für dich, für tausend andere dieses Mädchen gewesen mit den funkelnden Haaren; was für euch diese Ampel, über die du spottest! Eine Zirkusreiterin und ein rot-grünes Glas mit einem Licht dahinter! Dann ist freilich der Zauber weg; dann kann man wohl leben, aber man wird nimmer was erleben. Ihr tappt hinein in irgendein Abenteuer, brutal, mit offenen Augen, aber mit verschlossenem Sinn, und es bleibt farblos für euch! Aus meiner Seele aber, ja, aus mir heraus blitzen tausend Lichter und Farben drüber hin, und ich kann empfinden, wo ihr nur genießt!*<sup>245</sup>

Während Anatol ganz benommen von seiner eigenen Empfindsamkeit spricht, antwortet sein Freund Max abgeklärt:

*Ein wahrer Zauberborn, deine ‚Stimmung‘. Alle, die du liebst, tauchen darin unter und bringen dir nun einen sonderbaren Duft von Abenteuern und Seltsamkeit mit, an dem du dich berauscht.*<sup>246</sup>

Der Vorwurf der Projektion und der Stilisierung wird deutlich. Der Verführer Anatol verliert den Blick für das Individuelle und spiegelt sich in seinen Mitmenschen nur selbst. So die Kritik in Schnitzlers Text.

Hofmannsthal und Schnitzler wenden sich in ihrem Werk beide gegen die impressionistische Behauptung, eine tiefere Einsicht in die Dinge zu haben. Beide demaskieren ihre Protagonisten mit impressionistischen Zügen in den Werken *Anatol*, *Gestern*, *Der Tor und der Tod* und *Der Tod des Tizian* als ihren eigenen Projektionen erlegenen Spieler, die vom Leben übertölpelt werden. Der Vorwurf nicht ‚richtig‘ zu leben, nicht eigentlich zu leben steht im Raum. Der Spieler, der zumeist auch Verführer ist, wird bereits vor der Casanova-Rezeption der beiden Autoren herabgewertet und das hier anklingende thematische Prisma wird später in der Casanova-Rezeption unter dem Vorwurf der Oberflächlichkeit wieder aufgegriffen. Damit lösen sich beide Autoren auch von einer Casanova-Mystifizierung, wie sie bis hin zu ihren Zeitgenossen über Jahrzehnte fortgeführt

---

<sup>245</sup> Schnitzler, 1962, „Position 829.

<sup>246</sup> Ebd.

wurde und modernisieren die literarische Figur Casanovas im Kontext der zentralen Fragen ihrer Zeit. Hofmannsthals *Der Abenteurer und die Sängerin* ist die erste Casanova-Bearbeitung der Wiener Moderne. In meiner Analyse des Stückes von 1899 geht es mir darum, die Ambivalenzen zu verdeutlichen, welche die Casanova-Rezeption des Jungen Wiens bis 1933 prägen und die hier bereits angelegt sind.

### II.3. Mythisierung und Entmystifikation Casanovas

Die Transformationsbewegung, die Carina Lehnen anhand der Protagonisten des Fruhwerkes Hofmannsthals von 1891–1899 nachzeichnet, bezeugt Hofmannsthals Auseinandersetzung mit dem Thema von Treue und Untreue. Am Ende dieser Entwicklung bekennt sich der Tor Claudio im Angesicht des Todes zur Treue, denn keine Handlung bleibt ohne Konsequenz. Auch Hofmannsthals erste Bearbeitung des Casanova-Stoffes verhandelt die Ergebnisse dieser Dichotomie in der Matrix von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Hofmannsthal, der sich nachweislich ein Jahr zuvor den IV. Band der Memoiren gekauft und gelesen hat, schreibt das lustspielhafte Stück um. Im Mittelpunkt steht die Dreiecksbeziehung zwischen Baron Weidenstamm, Vittoria und Venier. Weidenstamm kommt nach Jahren wieder zurück nach Venedig. In der Oper meint er in der Sängerin seine ehemalige Geliebte Vittoria zu erkennen. Gegenüber ihrem Ehemann, dem Venier – einer „Person von Stand“ – kann sie die Entgleisung ihrer Gesichtszüge auf der Bühne nicht verbergen, als sie Weidenstamm erblickt. Der Baron weiß nicht, dass er sich ausgerechnet an Vittorias Mann wendet, um sich ihrer Identität zu versichern. Der Venier, misstrauisch gegenüber dem Baron, will herausfinden in welcher Beziehung seine Frau und Weidenstamm stehen. Vittoria, die als Konsequenz der damaligen Liebesnacht mit Weidenstamm Cesarino zur Welt brachte, gibt sich fortan als dessen ältere Schwester aus. Nur der Fürst von Pallagonia weiß von ihrem Geheimnis, so berichtet sie Weidenstamm später:

BARON  
*Der Fürst von Pallagonia?*  
VITTORIA  
*Diesen Namen,  
der dich und mich nicht kümmert, der auf Erden  
nichts als den Deckel einer Gruft bezeichnet,  
den wutest du, doch daß ein Kind, dein Kind  
aufwächst, ein lebend Kind von dir und mir!*

*Nach einer kleinen Pause  
 Der alte Mann war gut. Mit wenig Kunst  
 konnt ich aus ihm mir einen Vater machen.  
 BARON mit affektiertem Interesse  
 Er?  
 VITTORIA  
 Hat dies Kind gekannt und recht geliebt.  
 Ich hab ihn sterben sehn. Die Güter kamen  
 an seine Neffen.<sup>247</sup>*

Auch der Venier geht davon aus, dass Cesarino Vittorias Bruder ist, wird aber zunehmend misstrauisch, vor allem als er der frappierenden Ähnlichkeit zwischen Cesarino und Weidenstamm gewahr wird. Vittoria gelingt jedoch die Aufrechterhaltung der Täuschung. Sie belügt ihren Ehemann, indem sie ihm Weidenstamm als den Liebhaber ihrer Mutter vorstellt. Mit der Angst ihren geliebten ‚Bruder‘ an den vermeintlichen Vater Weidenstamm zu verlieren begründet sie ihre verwunderte Reaktion auf das plötzliche Erscheinen des Barons. So gelingt es ihr außerdem dem Baron ihren gemeinsamen Sohn (von Vittoria und Weidenstamm) vorzustellen, ohne dass Cesarino über die wirklichen Verhältnisse aufgeklärt wird. Bis auf den bereits verstorbenen Fürsten Pallagonia bleiben Vittoria und der Baron also die einzigen, die das Geheimnis ihres Abenteuers und des daraus entstandenen gemeinsamen Sohnes teilen.

Auf die Abänderungen des ursprünglichen Stoffes der Memoiren Casanovas wurde verschiedenartig und ausführlichst eingegangen.<sup>248</sup> Auf einige entscheidende Aspekte sei noch einmal verwiesen.

Wie auch schon in der Einleitung zu *Anatol* wird Venedig zum Ort der Handlung gemacht und ersetzt dieses Mal nicht Wien, sondern Florenz als Ort des Geschehens. Zu sehr ist der Name Casanovas mit der Stadt im Wasser verknüpft. Und auch Schnitzler wird die Nähe Casanovas zu Venedig an zentraler Stelle wieder aufnehmen. Venedig ist als Symbol bereits über den Status eines Handlungsortes hinausgewachsen. Vielmehr bettet es die Handlung in eine morbide, hedonistische und dekadente Atmosphäre ein, die sicher auch dank Casanovas Memoiren spätestens seit Mitte des 19. Jahrhunderts mit der Stadt untrennbar verbunden ist.<sup>249</sup>

<sup>247</sup> Hugo von Hofmannsthal: Der Abenteurer und die Sängerin. In: Bernd Schoeller (Hg.): Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Frankfurt a.M. 1979, S. 509–591, hier S. 583–584. (Im Folgenden wird unter Angabe der Sigle A und der Angabe der Seitenzahlen in Klammern direkt im Fließtext zitiert.)

<sup>248</sup> Vgl. Lehnen, 1995, S. 106-107.

<sup>249</sup> „Dieser Ort scheint ihm für eine Charakterisierung der Casanova-Gestalt der geeignetste und auch der typischste zu sein. Indem Hofmannsthal sein Stück in Venedig spielen läßt, spricht er allerdings auch ganz bestimmte Assoziationen an, die in der zeitgenössischen Literatur mit der Nennung dieser Stadt verbunden sind. Traditionell paart sich die Vorstellung von Venedig mit der Vorstellung eines dekadenten, dem Verfall anheimgegebenen Ortes, der aber zugleich aufgrund seiner morbiden Schönheit eine ungeheure Anziehungskraft ausübt.“ Ebd., S. 107.



Während Hofmannsthal Florenz durch Venedig ersetzt und damit den Leser atmosphärisch noch näher an die Person heranrückt, ersetzt er Casanovas Namen durch ‚Baron Weidenstamm‘. Gleichwohl wird dieser dem Leser schon auf den ersten Seiten als Casanova-Figur vorgestellt. Kennern der Memoiren fällt die inhaltliche Nähe zur Original-Episode bereits dadurch auf, dass in beiden Versionen die Casanova-Figur ausgerechnet den Mann der ehemaligen Geliebten nach deren Identität fragt. Darüber hinaus spielt Hofmannsthal mit der Folie des Mythos Casanova des 19. Jahrhunderts schon auf den ersten Seiten und eröffnet ein motivisches Prisma. So wird uns der Baron Weidenstamm als Spieler<sup>250</sup>, Frauenheld<sup>251</sup>, Poet<sup>252</sup> und Schauspieler<sup>253</sup> mit verschiedenen Gesichtern – kurzum als Abenteurer – vorgestellt. Ohne also überhaupt den Namen Casanovas nennen zu müssen assoziiert der kenntnisreiche Leser bereits Casanova mit der Figur des Barons und wird in die Motivik eingeführt, derer sich Hofmannsthal auch im Folgenden bedient. Der Mythos Casanova, entstanden in der Rezeption Casanovas Memoiren des 19. Jahrhunderts, dient Hofmannsthal auch im weiteren Verlauf des Stückes als Folie, die der Text transformiert.

Die homodiegetisch-extradiegetische Stimme aus den Memoiren ersetzt Hofmannsthal durch die Regieanweisungen des „lyrischen Dramas“<sup>254</sup>, die im Gegensatz zum autobiografischen Autor eine Distanz zur Erzählung vom Leser einfordern. Ihm wird klar, es handelt sich um eine fiktive Handlung. Außerdem wird die Nähe zum Erzähler zum Zweck der Psychologisierung der Gesamt-Handlung eingetauscht. Es ist wiederholt erwähnt worden, dass der Text Casanovas einer selbstkritischen Reflexion seiner Position erman- gelt. Bei Lehnen heißt es dazu:

*Die Erzählung Casanovas zeichnet sich vor allem durch ihr geringes Maß an kritischer Reflexion aus: Wir erfahren kaum etwas über die Gefühle der ehemaligen Geliebten beim Wiedersehen mit dem Vater ihres Sohnes. Ebenso wenig erhalten wir Kenntnis von et- waigen Schwierigkeiten, mit denen sich Teresa angesichts der doch folgenreichen Ver-*

<sup>250</sup> „BARON Genug, du wirst morgen zusehen. Jetzt Lichter, ich habe Spiel! Tokaier, Kaffee!“ (A, S. 512)

<sup>251</sup> „Wir begehen die größten Torheiten um einer Frau willen, die wir im Vorübergehen gesehen haben; und um die Bänder eines Mieders aufzulösen, ehe wir wissen, was dieses Mieder verbirgt, setzen wir unser Leben ein und bedenken uns keinen Augenblick.“ (A, S. 512)

<sup>252</sup> „Doch später dann zerging die Zauberstadt - / nicht ganz! es blieb ein Etwas in der Luft, / im Blut! Mit rosenfarbenen Muschellippen küßte / das Meer und leckte mit smaragdnen Zungen / die Füße dieser Stadt! Die Kirchen stiegen / wie Häuser der verschwiegnen Lust empor - / VENIER Sie haben die Beredsamkeit eines Dichters, mein Baron.“ (A, S. 514)

<sup>253</sup> „BARON trinkt sein Glas aus / Du bist ein Venezianer, ich bins zehnfach! / Der Fischer hat sein Netz, und der Patrizier / das rote Kleid und einen Stuhl im Rat, / der Bettler seinen Sitz am Rand der Säule, / die Tänzerin ihr Haus, der alte Doge / den Ehering des Meeres, der Gefangne / in seiner Zelle früh den salzigen Duft / und blassen Widerschein der Purpursonne: / ich schmecke alles dies mit einer Zunge!“ (A, S. 513)

<sup>254</sup> Zur Definition des lyrischen Dramas des Fin de siècle vgl. Peter Szondi: Das lyrische Drama des Fin de siècle. Studienausgabe der Vorlesungen, Bd. 4, Frankfurt a.M. 1974.

*leugnung ihrer Mutterschaft auseinandersetzen muß. Psychologisiert wird im 18. Jahrhundert (natürlich) nicht, und entsprechend problematisiert Casanova hier seine eigene oder gar die Rolle seiner Geliebten kaum.*<sup>255</sup>

Selbstverständlich psychologisiert Casanova nicht. Aber allein schon die Textgattung der Autobiografie und die daran geknüpfte homodiegetisch-extradiegetische Perspektive erschweren, ganz abgesehen vom historischen Kontext, eine „kritische Reflexion“. Vor dem Hintergrund des historischen Kontextes sollten vielmehr zwei Aspekte in den Vordergrund gerückt werden. Erstens, und darauf verweist auch J. Rives Childs, wurde dem Geschlechtsverkehr eine geringere Bedeutung beigemessen als zu Hofmannsthals Zeit.<sup>256</sup> Und zweitens ist in Casanovas Werk der Einfluss der französischen Moralisten und damit deren „Fähigkeit zur Beobachtung, zur Analyse und zur psychologischen Einsicht“<sup>257</sup> unverkennbar. Gerade hierin erkennt Erich Loos eine Stärke Casanovas Memoiren:

*In einem zupackenden, überaus gegenständlichen Stil, dessen Unmittelbarkeit den Leser in seinen Bann zieht, wird vor allem die außerstauendlich sicherer Beobachtung beruhende großartige Fähigkeit des Autors zur Porträtierung von Menschen erkennbar. Sie verrät die große französische Schule der Menschenkenntnis; oft vermögen nur wenige Sätze, einer Persönlichkeit scharfe Konturen zu geben. Der Mensch steht im Mittelpunkt des Weltbildes von Casanova, alles andere ist mehr oder weniger zufälliges Beiwerk und nur Mittel zur Menschendarstellung.*<sup>258</sup>

Und so gebe ich Lehnen zwar Recht, wenn sie von einer Schärfung der Figurentiefe bei Hofmannsthal ausgeht. Gleichzeitig ist dies aber erstens der Textgattung, zweitens dem historischen Umstand und letztens einer völlig unterschiedlichen Stoßrichtung der Texte geschuldet.

*„Umarmen wir uns an diesem ersten Tag hundertmal, lieber Freund, und dann nicht mehr, denn so will es das Geschick. Morgen werden wir uns wie zwei zärtliche Geschwister begegnen; unsere Gefühle sind in diesem glücklichen Augenblick zu berechtigt, als daß wir sie unterdrücken dürften“. Nachdem wir unsere Glut zum Teil gelöscht und uns genau wie vor unserer Trennung in Rimini wiedergefunden hatten, atmeten wir auf und setzten uns wieder auf unsere Plätze.*

---

<sup>255</sup> Lehnen, 1995, S. 106.

<sup>256</sup> „Das relativ häufige Vorkommen von Inzest und die Bedenkenlosigkeit, mit der im 18. Jahrhundert Männer und Frauen zusammen schliefen, läßt stark darauf schließen, daß in dieser Ära, die von der unsrigen in vieler Hinsicht so verschieden ist, der Geschlechtsverkehr kaum eine größere Bedeutung besaß als Essen und Trinken; es war eine körperliche Funktion, der nur geringe Wichtigkeit beigemessen wurde.“ James Rives Childs: Giacomo Casanova de Seingalt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten. 4. Ausgabe. Rowohlt's Monographien, Bd. 48, Reinbek bei Hamburg 1996, S. 21.

<sup>257</sup> So entwickelte sich gerade in Frankreich eine Fähigkeit zur Beobachtung, zur Analyse und zur psychologischen Einsicht, die ihren überzeugendsten Ausdruck in der moralistischen Literatur und in den zahllosen Memoiren des Ancien régime gefunden hat. Erich Loos: Einleitung des Herausgebers. In: Ders. und Heinz von Sauter (Hg.): Giacomo Casanova. Chevalier de Seingalt. Geschichte meines Lebens. Mit einem Essay von Peter Quennell 'Der Verführer in der Literatur'. Herausgegeben und eingeleitet von Erich Loos. Erstmals nach der Urfassung ins Deutsche übersetzt von Heinz Sauter. S. 39-63, hier S. 56.

<sup>258</sup> Ebd. S. 58.

Der Augenblick dominiert. Zu „berechtigt“ sind die Gefühle, als dass sie kontrolliert werden könnten. Die Befriedigung der Leidenschaft soll „an diesem ersten Tag“ – die sozial geforderte platonische Beziehung „[m]orgen“ – stattfinden. Die letztmalige Untreue wird zur notwendigen Bedingung der Treue von morgen. Es ist das „Geschick“, es sind die „Gefühle“, es ist die Tat, die stärker sind als Teresas Wille. Erst als die „Glut gelöscht“ ist, ist sie fähig zur Affektkontrolle und kann die Regeln für die Zukunft aufstellen und umsetzen. Und Casanova – ganz „respektvoll“ – wird sich an ihre „Vorschriften“ halten. Nicht dass sie verheiratet ist, sondern dass sie in ihren Gatten verliebt ist, bedauert er. Der Casanova, den Casanova präsentiert, respektiert also Vorschriften nicht, wenn sie einer gesellschaftlichen Konvention geschuldet sind, wohl aber, wenn sie persönlich motiviert sind. Casanovas Trennung von Liebe und Ehe wird ersichtlich, ohne dass die Möglichkeit ausgeschlossen wird, dass beides zusammenfallen kann. Und während die Eifersucht des Gatten in Casanovas Schilderung ebenfalls nur der Form halber aufrecht erhalten wird, kann auch er dessen jugendliche Schönheit neidlos anerkennen und ‚verzeiht‘ Teresa ihre Verliebtheit. Die durch die Ehe erworbenen Besitzansprüche des Gatten auf Teresa jedoch lehnt er ab. Obgleich die Lüge als legitimes Mittel eingeführt wird, um sich gesellschaftlich konform zu verhalten, rückt vor allem der Exklusivitätsanspruch auf den Partner als Problem in den Vordergrund. Ohne diesen, so legt der Text nahe, müsste der Gatte keine Eifersucht vorspielen. Ohne diesen müssten Casanova und Teresa ihre sexuelle Beziehung nicht unterbinden, während sie in ihren Gatten verliebt ist. Und ohne diesen Exklusivitätsanspruch müsste Teresa auch nicht bezüglich ihres Sohnes lügen. Die Untreue ist menschlich, die Treue Konvention. Das suggeriert der Text. Auch Casanova umreißt psychologische Konflikte. Motiviert sind sie jedoch in der Auseinandersetzung von individueller Freiheit und gesellschaftlicher Konventionen.

Problemlos stellt Teresa, einige Seiten später, Casanova ihren gemeinsamen Sohn Cesarino vor. Die physische Ähnlichkeit zwischen Casanova und seinem Sohn ist frappierend. Nachdem Casanovas Versuch, seinen attraktiven Sohn in die Welt einzuführen, an Teresas Veto scheitert, verliert sich die Episode schnell in „hunderterlei Plaudereien“ zwischen beiden und Casanova schildert abschließend den Tag als „einen der glücklichsten [s]eines ganzen Lebens.“<sup>259</sup> Bei Casanova löst sich die verleugnete Mutterschaft Teresas

---

<sup>259</sup> Vgl. Giacomo Girolamo Casanova: Ich sehe Teresa wieder. In: E. Loos (Hg.): Geschichte meines Lebens, Berlin 1965, S. 190–203, hier S. 203.

und deren erneute Untreue gegenüber ihrem Mann in Wohlgefallen auf, und die Problematik von Treue und Untreue wird zum Dreh- und Angelpunkt von Motivik und Handlung bei Hofmannsthal. Mit Katharina Mommsens Artikel zu ‚Treue und Untreue‘ in Hofmannsthal's Frühwerk (1963) beginnt eine Lektüre, der sich auch Lehnen noch Mitte der 1990er Jahre anschließt.<sup>260</sup> Im Mittelpunkt dieser Lektüre steht ein Zitat Hofmannsthal's aus seinem Briefwechsel mit Richard Strauss:

*Es handelt sich um ein simples und ungeheures Lebensproblem: das der Treue. An dem Verlorenen festhalten, ewig beharren, bis an den Tod – oder aber leben, weiterleben, hinwegkommen, sich verwandeln, die Einheit der Seele preisgeben, und dennoch in der Verwandlung sich bewahren, ein Mensch bleiben, nicht zum gedächtnislosen Tier herabsinken. Es ist das Grundthema der ‚Elektra‘, die Stimme der Elektra gegen die Stimme der Chrysothemis, die heroische Stimme gegen die menschliche.<sup>261</sup>*

Die Herausforderung, sich in der „Verwandlung [zu] bewahren“, lässt erahnen, dass es sich um ein weiter gefasstes Treueverständnis handelt. Mehr noch als mit der Sexualität, scheint sich Hofmannsthal's Treuekonzept auf die Thematik von Identität zu beziehen. Hofmannsthal's Briefe an Strauss zeugen vom enormen Stellenwert den er offensichtlich der Verwandlung als elementaren und notwendigen Bestandteil des Lebens beimisst:

*Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpferischen Natur; Beharren ist Erstarren und Tod. Wer leben will, der muß über sich selber hinwegkommen, muß sich verwandeln: er muß vergessen. Und dennoch ist ans Beharren, ans Nichtvergessen, an die Treue alle menschliche Würde geknüpft. Dies ist einer von den abgrundtiefen Widersprüchen, über denen das Dasein aufgebaut ist wie der delphische Tempel über seinem bodenlosen Erdsplatt. Man hat mir nachgewiesen, daß ich mein ganzes Leben lang über das ewige Geheimnis dieses Widerspruchs mich zu erstaunen nicht aufhöre.<sup>262</sup>*

Eben dieser „bodenlose[] Erdsplatt“ durchzieht Hofmannsthal's Frühwerk bis hinein in seine Transformationen der Casanova-Figur. Mommsens Dichotomie von Treue und Untreue ist, auch fernab einer auf den Autor fokussierten Lesart, produktiv und hat gezeigt wie sehr sich die Casanova-Figur unter dieser Perspektivierung wandelt.<sup>263</sup> Ich schließe mich Lehnen's Resümee des Endes insofern an, als dass auch ich das offene Ende als eine narrative Notwendigkeit des „bodenlosen Erdsplatt[s]“ und nicht als ein „Versäumnis“

---

<sup>260</sup> Vgl. Katharina Mommsen: Treue und Untreue in Hofmannsthal's Frühwerk. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift XIII 1963, H. 3, S. 306–334.

<sup>261</sup> Richard Strauss – Hugo von Hofmannsthal. Briefwechsel., Hg. v. F. u. A. Strauss, Zürich 1952, S. 130.

<sup>262</sup> Zitiert nach Mommsen, 1963, S. 309.

<sup>263</sup> „Abschließend läßt sich sagen, daß Hofmannsthal mit seinem ersten Casanova-Stück Probleme aufgreift, die mit immer wieder verschobenen Akzentsetzungen in seiner gesamten Dichtung auftauchen. [...] Sie [die Memoiren] vermittelten ihm eine Lebenseinstellung, die ihn als Möglichkeit seines eigenen Ichs offenbar stark beschäftigte. Daß er das Vorbild dann allerdings ganz in seinem Sinne umdeutet und interpretiert, habe ich zeigen wollen.“ Lehnen, 1995, S. 138.

verstehe.<sup>264</sup> Ich stimme jedoch nicht mit ihr über ein, wenn sie im Ende einen Widerspruch zwischen Kunst und Liebe erkennt:

*Am Schluss, wenn Vittoria das große Ariadne-Lied singt, siegt die Kunst und nicht die Liebe. Es ist die Kunst, der Hofmannsthal schon vorher die Kraft zugewiesen hatte, sowohl das erlösende Vergessen wie auch das würdevolle Erinnern zu spenden. Vittoria nimmt also folgerichtig in dem Moment, als der Geliebte sie endgültig verlassen hat, Zuflucht in ihren ‚Harnisch von Musik‘.<sup>265</sup>*

Nicht um einen Widerspruch, sondern um ein Zusammenfallen von Kunst und Liebe handelt es sich. Weidenstamm ist – ganz ähnlich wie Casanova – nicht nur Abenteurer, sondern weist eine deutliche Nähe zum Künstler auf. Dafür sprechen drei Aspekte. Erstens sieht er sich immer wieder der Fremdbeschreibung als Künstler ausgesetzt. Zweitens besticht er vermittelt seiner poetischen Beschreibungen als Künstler. Und drittens – und das mag der Schlüssel zum Zusammenfallen von Kunst und Liebe sein – drängt sich eine Analogie zwischen Weidenstamm und dem alten Komponisten auf. Vittoria ist am Ende alleine mit Weidenstamm und kann ganz offen sprechen. Er erfährt von ihrer Lebenslüge und ist doch bereit, alsbald zu gehen:

*BARON schnell Vittoria! still, Vittoria!  
Wir müssen still vorüber aneinander,  
still wie die beiden Eimer in den Brunnen,  
der eine geht nach oben, der ist voll,  
der leere geht nach unten in das Dunkel. (A, S. 585)*

Die unterschiedlichen Lebensentwürfe treffen aufeinander. Auf der einen Seite Weidenstamm, der als serieller Verführer ‚schnell vorübergeht‘ und für den das Verhältnis zu Vittoria lediglich eine Episode war, die er zu beenden bereit ist. Und auf der anderen Seite Vittoria, deren Leben sich durch die Zusammenkunft mit ‚Casanova‘ nachhaltig verändert hat. Als sie dabei ist, Weidenstamm zu verlassen kommentiert sie seine Bereitschaft zum Abschied:

*Wie du sie verstehst,  
die Kunst, die ich im Leben nie erlernt,  
die Kunst, zu enden! Wer das kann, kann alles.  
Ich fing was an, da war ich sechzehn Jahr,  
und heute hats kein Ende – (A, S. 586)*

---

<sup>264</sup> „Über das Ende des Stücks hat man in der Forschungsliteratur viel gerätselt. Immer wieder wurde die Frage gestellt, ob Vittoria nun zu ihrem Ehemann zurückkehrt und wie sie weiter leben wird. Meiner Ansicht nach ist diese Frage grundsätzlich falsch gestellt. Es ist keineswegs als ein Versäumnis Hofmannsthals zu begreifen, daß er diese Problematik offengelassen hat, sondern als deutliche Akzentsetzung zu verstehen.“ Ebd., S. 136.

<sup>265</sup> Ebd.

Wenige Minuten zuvor hat Weidenstamm seinen Sohn das erste Mal gesehen, wurde ihm vorgestellt. Von dessen Mutter hat er erfahren, zu welchen lebenslangen Konsequenzen die gemeinsame Nacht zwischen ihm und Vittoria geführt hat. Und doch ist er bereit weiterzugehen. Er ist kein treu sorgender Vater. Kein Versorger. Er hat gezeugt und geht weiter. Diese „Kunst“ hat sie nie gelernt; er schon. Als serieller Verführer und polyglotter Reisender – die Folie des Mythos Casanova ist hier überdeutlich – wird er dem Leser zuvor vorgestellt. Episoden mit Geliebten musste er wieder und wieder beenden. Städte und Länder musste er hinter sich lassen. Die Konzepte von Lernen und Kunst werden zusammen gedacht. Im aristotelischen Sinne handelt es sich um eine *techné*. Um eine durch Erfahrung erlernte Fähigkeit. Die notwendige Bedingung zum Erlernen der „Kunst, zu enden“ ist die serielle Verführung. Die „Kunst, zu enden“ ergänzt die Kunst zu beginnen – hier im Sinne der Kunst zu verführen – als notwendiges Komplement. Beide Fähigkeiten sind Weidenstamm aber bereits implizit. Seine ungebrochene Anziehungskraft auf Vittoria bleibt von ihm unbemerkt:

*Antonio, weißt du, wie ich gestern nacht  
zu dir kam? Nimm dirs als Erinnerung mit:  
ich kam, so sehr die Sklavin eines Zaubers,  
der von dir ausging - und doch nicht von dir -  
daß ich kaum mehr die Mutter deines Kindes,  
kaum mehr ich selber war, die Sängerin,  
vielmehr ein Ding, dein törichtes Geschöpf,  
die kleine längst begrabene Vittoria.  
Ich bin sehr froh, daß du das nicht gespürt  
und mich mir selbst zurückgegeben hast.  
Ich könnt auch dafür danken, daß du Schuld warst,  
daß ichs noch einmal spürte – (A, S. 586)*

Der Zauber des Verführers hat Vittoria noch einmal aus ihrem Beruf, aus ihrer Mutterrolle, also aus ihrem Alltag entführt. Ganz unbewusst hat er sie noch einmal verjüngt. Es wird das Bild von einem Verführer vermittelt, der nicht bewusst und gezielt, sondern vielmehr unbewusst und ungewollt verzaubert. Vielmehr scheint der Zauber der Verführung vermittels des Verführers zu wirken. Der Verführer wird zum Medium. Damit repräsentiert Weidenstamm als Verführer den Typus des genialischen Künstlers, der in seinem Werk eine metaphysische Macht offenbart.<sup>266</sup> Als solches Werk versteht sich Vittoria gleich selbst:

*Bin ich nicht die Musik, die er erschuf,  
ich und mein Kind? ist Feuer nicht in uns,*

---

<sup>266</sup> „[Der Künstler ist] Medium und Bezeugungsinstantz einer metaphysisch-idealistischen Sphäre.“ Schmidt 2004, S. 400; „Der ‚Epigone‘ ist der Gegenbegriff zu dem des ‚Genies‘. Schmidt, 2004, S. 88.

*was Feuer einst in seiner Seele war?  
Was gilt das Scheit, daran es sich entzündet:  
die Flamme ist dem höchsten Gott verbündet! (A, S. 588)*

Die Verbindung von Kunst und Liebe wird ersichtlich. Als genialischer Verführer zeugt Weidenstamm nicht nur den gemeinsamen Sohn Cesarino mit Vittoria, sondern wird auch zum Urheber der Musik, die Vittoria als Sängerin schafft. Damit überträgt sie Weidenstamm die ursprüngliche Autorschaft von Kind und Kunst und degradiert sich zur Laute, auf der gespielt, und zum Gefäß, das austrägt und in dem geboren wird. Schon als Vittoria und Weidenstamm die erste Gelegenheit haben zu sprechen, verweist sie auf den Zusammenhang seiner Liebe und deren Werk:

*In meiner Stimme schwebt die höchste Wonne  
auf goldnen Gipfeln, und der goldne Abgrund  
der tiefsten Schmerzen schwebt in meiner Stimme.  
Dies ist mein Alles, ich bin ausgehört  
wie der gewölbte Leib von einer Laute,  
das Nichts, das eine Welt von Träumen herbergt:  
und alles ist von dir, dein Ding, dein Abglanz.  
Denn wie ein Element sein Tier erschafft,  
so wie das Meer die Muschel, wie die Luft  
den Schmetterling, schuf deine Liebe dies.  
In deiner Liebe, nur aus ihr genährt,  
unfähig, anderswo nur einen Tag  
sich zu eratmen, einzig nur bekleidet  
mit Farb, aus diesem Element gesogen,  
wuchs dieses Wunder, dies Kind der Luft,  
Sklavin und Herrin der Musik, Geschwister  
der weißen Götter, die im Boden schlafen  
dies Ding, das ich so: meine Stimme nenne,  
wie einer traumhaft sagt: mein guter Geist! (A, S. 544)*

Damit wird er Urheber ihrer Kunst. Sie tritt die Autorschaft an ihn ab. Das evoziert die klassischen Genderbilder von der ‚austragenden Weiblichkeit‘ und der ‚zeugenden Männlichkeit‘. Während ihr erstes Aufeinandertreffen zur Geburt Cesarinos führt, endet ihr Wiedersehen mit der Geburt eines geistigen Kindes. Denn:

*Sie singt das große Lied der Ariadne,  
das sie seit Jahren hat nicht singen wolln!  
die große Arie, wie sie auf dem Wagen  
des Bacchus steht! o komm, Lorenzo, komm! (A, S. 588)*

Die jahrelange Blockade ist gelöst. Das Werk kann ausgetragen werden. Der Vorhang fällt und wieder einmal ist Weidenstamm bei der Geburt nicht mehr anwesend. Werk und Erzeuger trennt der Vorhang. Erhellend für diese These ist der Vergleich zwischen Weidenstamm und dem alten Komponisten. Es ist unübersehbar wie sehr der Text mit

dem Leser und dessen Vorkenntnis der Casanova-Figur spielt. Es ist zu Genüge auf die Tragik verwiesen worden, die den alten Casanova auf Schloss Dux kennzeichnet, der in den letzten Lebensjahren so ziemlich allem entbehren muss, was er in seiner Jugend geliebt hat und was den Protagonisten seiner Memoiren ausmacht. Als einer der ersten Autoren reflektiert Hofmannsthal die verschiedenen Lebensphasen Casanovas kritisch, indem er seine Casanova-Figur Weidenstamm sowohl mit dem jungen Casanova in Person des Musikers Salaino und mit dem alten Casanova in Form des Komponisten konfrontiert.<sup>267</sup> Die Metapher der Musik eint alle drei Casanova-Figuren. Für den jungen Musiker sieht Weidenstamm den Ausweg aus der Armut im Wagemut und im Spiel. Er gibt ihm Geld und unterstützt ihn dabei:

*BARON über Salainos Schultern schauend  
Nimm rot und bleib!  
Nach einer Pause  
Es wird! es wächst! es schwillt!  
Schon bücken sich zwei, drei vor dir, indes du  
aus deiner Gondel steigst, schon brennt ein Licht  
auf einer Treppe, schon für dich bewegt sich  
ein Vorhang, und ein Tisch mit schönen Speisen  
steht da, für zweie aufgedeckt, die Magd  
schielt nur nach deiner Hand, um zu verschwinden. (A, S. 529)*

Unweigerlich erinnert sich der Leser der Memoiren an den jungen und mittellosen Casanova und dessen Leidenschaft für das Spiel, welches ihn, im wörtlichen, wie auch im metaphorischen Sinne, der gehobenen Gesellschaft näher bringt. Auch einem unbekanntem alten, mittellosen Mann lässt Weidenstamm Geld geben:

*Der alte Mann ist inzwischen vom Spieltisch weggegangen und verschwindet verstohlen durch die Tür im Hintergrunde.  
Nun geht er fort. Bei Gott, mir tut der Mensch  
bis in die Seele leid. Er suchte immer lang  
und legte noch ein Goldstück, jedes schien  
zu zittern, wie er selbst, auf eine Karte  
und immer gegen uns. Und jedesmal  
zerschellte sein elendes Schiffelein kläglich  
an jenem dieses Burschen, dessen Segel  
vom Wind des Glücks wild aufgeblasen waren. [...]  
BARON zu Le Duc  
Lauf diesem Menschen nach im braunen Rock,  
er geht die zweite Brücke, lauf und gib ihm  
soviel. Sag nicht, von wem. Steh ihm nicht Rede.  
Le Duc ab  
BARON bleibt einen Moment stehen, blickt ins Leere  
Dies war vielleicht mein Vater.*

---

<sup>267</sup> Auch sein Sohn Cesarino und der anonyme alte Mann dienen als alter ego der Casanova-Figur Weidenstamms. Weidenstamm fungiert jeweils als Spiegelachse zwischen seinem alten und jungen alter ego.



*Zumindest hab ich meinen nie gesehn  
und möchte keinem von dem Alter wehtun  
aus Angst, es wäre gerade der. Es gibt  
Zufälle von der Art. Mir träumts auch öfter.  
Gott weiß, der tolle Krüppel in dem Dorf,  
wo ich heut durchkam und vor zwanzig Jahren  
auch einmal schlief, der war vielleicht mein Sohn  
und fletschte grad auf mich so wild die Zähne. (A, S. 530)*

Deutlich nimmt die Figur des „alten Mann[es]“ Bezug auf den alten Casanova, der ebenfalls mittellos auf die Almosen seines Umfeldes angewiesen ist. Der Hinweis „[d]ies war vielleicht mein Vater“ zeugt von der Verwandtschaft der Figuren. Ich halte es aber für nicht minder plausibel, in dem alten Komponisten Passionei ein *alter ego* der Casanova-Figur Weidenstamm zu sehen. Nicht dessen Mittellosigkeit, wohl aber andere Argumente sprechen für ihn:

*Er [der alte Komponist Passionei] fürchtet sich vor jeder kühlen Luft. [...]  
Nun ängstigt ihn die Sonne. [...]  
Schaut: er will von den Speisen! Davon? nein?  
doch davon? Das ist süß. So nimm von dem.  
Sie haben ihm von der süßen Speise gegeben, er ißt gierig. [...]  
So laßt ihn denn, und spielen wirs für uns!  
Denn wirklich: was einst Feuer war in ihm,  
ist Feuer nun in uns und diesen Geigen:  
als er noch jung war, gab ihm das ein Gott:  
er horchte auf den leisen, süßen Laut,  
mit dem das Blut in den entblößten Adern  
des Lebens läuft und fing den Klang davon  
in seinem Ohr und hauchte ihn in Flöten:  
wir haben die Musik, die er erschuf,  
nun ist sein Atem nimmermehr vonnöten! (A, S. 565-567)*

Nicht nur referiert die Schwierigkeit, es dem alten Komponisten Recht zu machen auf den alten misshandelten Casanova auf Dux, den Ernst Lissauer um 1920 in seinem Einakter *Casanova in Dux* portraitiert. Vor allem bedient sich Vittoria derselben Motive, die sie auch später in der Beschreibung Weidenstamms nutzt. Passionei und Weidenstamm erscheinen in Vittorias Schilderung beide als genialische Künstler, die als Medium zwischen einer göttlichen Kraft und dem Kunstwerk vermitteln. Beide entfachen das Feuer in denen, die sie berühren. Selbst zunächst noch Medium des göttlichen Klangs, entledigt sich Passionei seiner Körperlichkeit im Moment der Überführung dieses Klangs in Instrumente. Der Künstler entwächst also seiner Körperlichkeit im Augenblick, in dem das Kunstwerk entsteht. Das Kunstwerk verkörpert den Geist des Künstlers.

Kunst und Liebe sind keine Gegensätze. Die Parallelisierung von Weidenstamm und Passionei in der Beschreibung Vittorias zeugt vielmehr von einer Engführung von Kunst und

Liebe. Sowohl Cesarino als auch Vittorias musikalisches Talent werden von ihr als Werke dem genialischen Autor Weidenstamm zugeordnet. Die Tatsache, dass er bei keiner der beiden ‚Geburten‘ anwesend ist, zeugt von der Trennung von Autor und Werk. Das betont die Rolle des seriellen Verführers als ständigen Erzeuger und unterscheidet ihn, um im gleichen Bild zu bleiben, von der Rolle des Vaters. Nicht Liebe und Kunst, sondern Autorschaft und Vaterschaft werden als Gegensätze vorgestellt. Während oben in mehrfacher Hinsicht Konzepte von Autorschaft dargestellt wurden, bleibt ein Konzept von Vaterschaft ostentativ ausgespart. Vielmehr handelt es sich um eine Vaterlosigkeit, um die es im Folgenden geht.

Diese erstreckt sich in *Der Abenteurer und die Sängerin* über zwei Generationen und dient gleichzeitig als Metapher von Autorschaft. Die Vaterlosigkeit betrifft exklusiv männliche Figuren und hat in der Gestalt Auswirkungen auf deren Identität. Das Konzept der Vaterlosigkeit funktioniert im Text ausschließlich vor dem Hintergrund einer Folie von potenzieller Vaterschaft. Gerade die Abwesenheit von Vaterschaft generiert ein potenzielles Familiengeflecht von Großvater, Vater und Sohn:

*Der alte Mann ist inzwischen vom Spieltisch weggegangen und verschwindet verstohlen durch die Tür im Hintergrunde. [...]*

*BARON zu Le Duc*

*Lauf diesem Menschen nach im braunen Rock,  
er geht die zweite Brücke, lauf und gib ihm  
soviel. Sag nicht, von wem. Steh ihm nicht Rede.*

*Le Duc ab*

*BARON bleibt einen Moment stehen, blickt ins Leere  
Dies war vielleicht mein Vater.*

*Zumindest hab ich meinen nie gesehn  
und möchte keinem von dem Alter wehtun  
aus Angst, es wäre gerade der. Es gibt  
Zufälle von der Art. Mir träumts auch öfter.  
Gott weiß, der tolle Krüppel in dem Dorf,  
wo ich heut durchkam und vor zwanzig Jahren  
auch einmal schlief, der war vielleicht mein Sohn  
und fletschte grad auf mich so wild die Zähne. (A, S. 530)*

Der Sohn Weidenstamm kennt seinen Vater nicht. Der Vater Weidenstamm kennt seinen Sohn nicht. Und doch ist er sowohl Sohn als auch Vater. Doch in beiden Fällen wird die Vaterschaft nicht ausgelebt. Er markiert also in doppelter Hinsicht die Abwesenheit von Vaterschaft. Diese Abwesenheit verstärkt dadurch seine Rolle als Gezeugter und Erzeuger. Quasi geschichtslos ist er dennoch einfach da, plötzlich und präsent. Und wie er kam, so zeugt er auch. Ohne dann aber für seinen Sohn Cesarino präsent zu sein, fungiert er als Allegorie der Zeugung. Er entzieht sich seiner Vaterschaft:

VITTORIA [...]

Nun lassen sie uns eine halbe Stunde  
allein, damit wir, wie auf dem Theater,  
du mir, ich dir, in hundert Worten sage,  
was zu erleben grad ein halbes Leben  
hinreichte – und dann willst du wirklich fort?

BARON den Hut in der Hand, rasch  
Noch heute, Liebe.

VITTORIA Heute! an dem Tag,  
der dir dein Kind gegeben. – Dies ist wahr,  
daß Frauen Mütter sind, und Männer – Männer.

BARON

So kränkt es dich?

VITTORIA achselzuckend Du mußt –

BARON Ich muß, Geliebte!

Sie sind mir auf der Spur. Aus Eifersucht  
Hat eine Frau –

VITTORIA lächelnd Ist eine Frau im Spiel?

So mußt du wirklich, Frauen sind gefährlich! (A, S. 582-583)

Selbst die Botschaft, einen Sohn gezeugt zu haben, hält Hofmannsthals Casanova-Figur nicht auf. Er ist auf der Flucht. Aus Frauen werden Mütter, für den Verführer gilt, aus einem Mann wird kein Vater. Weidenstamm ist Mann, Erzeuger, Verführer. Weder was vor seiner Geburt geschah, noch was nach ihm sein wird, ist für ihn von Interesse. Als Augenblicksmensch, als Abenteurer hängt er an seinem eigenen Leben und zieht weiter, wenn es notwendig ist. Ungeachtet der Konsequenzen rettet er vor allem sein eigenes Leben und zeugt Neues quasi im Vorübergehen. Geschichtslos erzählt er seine eigene Geschichte:

BARON [...]

Er geht ans Fenster rechts  
Zu meiner Zeit saß auch der Alte noch  
mit seiner roten Mütze auf der Treppe  
der kleinen Löwen und erzählte Fabeln. [...]

BARON Wundervolle Fabeln!

Von Serendib und von der Insel Pim-pim.

Er macht das Fenster auf

Welch eine Luft ist das! In solcher Nacht  
ward diese Stadt gegründet. Ihre Augen  
schwammen in Lust, er hing an ihrem Hals,  
sie tranken nichts als aufgelöste Perlen.

VENIER Wer?

BARON Weißt du nicht, weißt du den Anfang nicht?

Ihr seid die Letzten nur von ihrem Blut.

VENIER Wovon der Anfang?

BARON Von Venedig. Hier  
war solch ein öder Wald am Rand des Meeres  
wie bei Ravenna. Aber Fischer zogen  
an Perlenschnüren und an ihrem langen

Weidenstamm bleibt selbst im Bericht von der Vergangenheit ahistorisch. Dichtung und Wahrheit durchmischen sich. Seine Autorität als Erzähler eines faktualen Berichts wird zweimal unterlaufen. Ein erstes Mal, als er sich nicht mehr der Stelle des Muttermals auf Vittorias Körper sicher ist – ganz im Gegensatz zu dem Venier.<sup>268</sup> Das zweite Mal markiert den Unterschied zwischen Vittoria als Erinnernder und Weidenstamm als Vergessendem. Als beide sich wiederbegegnen, erinnert sie sich ihrer ersten Begegnung. Er kann ihr nicht folgen und beginnt, seine Version der damaligen Begegnung zu schildern. Es wird klar, dass er in seiner Erinnerung die Episoden seiner Vergangenheit verwechselt:

VITTORIA

*Neapel war es und nicht Genua!  
Ich weiß von keinem Landhaus! niemals warens  
Geschenke, wegen derer du mich quältest!  
Nie kam der Nam Grimaldi an mein Ohr!  
Neapel wars! Neapel! Ich allein! [...]*

BARON *Hätt ich alles denn  
verwechselt, so den Ort als die Person?*

VITTORIA

*Er hats verwechselt! hats vergessen können,  
wie man den Inhalt einer schlechten Posse  
vergißt, so wie den Namen eines Gasthofs,  
wie das Gesicht von einer Tänzerin!*

*Sie weint*

*Und wenn er das vergessen konnte, was  
vergaß er nicht?*

*Pause*

*Er weiß's nicht mehr! Ich Närrin! Dies ist Leben.  
Nun bin ich ruhig. Siehst du, früher war ich  
so wie ein kleines Kind und hab uns ganz  
ums Plaudern und ums ruhige Erzählen gebracht. (A, S. 547)*

Die Glaubwürdigkeit der Erzählinstanz Weidenstamm wird damit deutlich in Zweifel gezogen. Das konstruktive Element des Vergessens, welches Vittoria an anderer Stelle lobt, hier zeugt es von der „Philosophie der Oberflächlichkeit“<sup>269</sup> und vom grundsätzlichen Misstrauen gegenüber seiner Kreditibilität. Seine Autorschaft wird damit nicht in Zweifel gezogen, wohl aber deren Wahrheitsgehalt. Damit trennen sich auf der Ebene der Nar-

---

<sup>268</sup> In überaus poetischer Sprache schildert Weidenstamm dem Venier die erste Liebesnacht mit Vittoria. Der Venier ist zunächst erleichtert, da er ob der fehlerhaften Schilderung durch Weidenstamm davon ausgehen kann, dass es sich nicht um seine Frau Vittoria handelt. Vgl. (A, S. 515–516).

<sup>269</sup> Stefan Zweig: Casanovas Leben und Taten: aus Stefan Zweig, Baumeister der Welt. In: A. A. de Saint-Gall (Hg.): Casanova. Federico Fellini's Film- und Frauenheld, Zürich 1976, S. 25–97, hier S. 38-47.

ration Mythos und Wahrheit. Der unzweifelhaft sprachlich begabte Erzähler Weidenstamm<sup>270</sup> entpuppt sich als Erzeuger seines eigenen Mythos', aber vor allem bleibt er Erzeuger.

Mit dem Angriff auf die Erzählinstanz seiner Casanova-Figur erlaubt sich das Drama Hofmannsthals vermeintlich einen überaus kritischen Kommentar gegenüber der historischen Vorlage. Die nähere Betrachtung zeigt aber, dass der Text lediglich eine Unterscheidung von Werk und Autor vornimmt und damit die Vaterlosigkeit der männlichen Figuren auf die Vaterlosigkeit des Textes transponiert. Mit seiner Umdeutung der ursprünglichen Episode der Memoiren Casanovas vollzieht Hofmannsthal performativ eben jene Trennung von Mythos und historischer Vorlage. So wie Weidenstamm zwar Erzeugter, aber kein Sohn eines Vaters ist, so wie er außerdem Erzeuger, aber kein Vater ist, so wie sein Sohn Cesarino von einem Fremden erzogen wird, so wird auch Casanovas Text von Hofmannsthal ‚erzogen‘, indem er sich an der Folie der Memoiren abschreibt. Der männliche serielle Verführer tritt in Form von Weidenstamm immer noch als derjenige auf, der die Kunst neu zu verführen genauso beherrscht, wie die Kunst immer wieder zu vergessen. Übrig bleibt der Verführer als Symbol der Zeugung ohne Vaterschaft, als Allegorie der Inspiration und Veränderung.

Der Akt der Verführung dient nicht der Beherrschung des Gegenübers. Er hat weder Ursache noch Zweck. Er ist Selbstzweck. Der Verührungsakt, verstanden als Kunstwerk, ordnet sich damit in das ästhetischen Konzept der „l'art pour l'art“<sup>271</sup> ein. Weidenstamm mit dem Magischen verleiht dem Verführer genialische Züge. Das machiavellistische Element des libertinen Verführers im Stile eines Don Juans oder Vicomtes wird ersetzt durch den ‚Zauber‘, der vom Verführer ausgeht und Leben verändert. Das explizite Verführungswissen, das sich die Marquise in den *Liaisons Dangereuses* aneignet, wird durch ein implizites Verführungswissen ersetzt, das letztlich von Vittoria als Magie wahrgenommen wird. Casanovas Wunsch, seinem Sohn das eigene Verführungswissen weitergeben zu dürfen, wird durch Teresas Veto unterbunden. Bei Hofmannsthal pocht Vittoria auf die Weitergabe Weidenstamms Wissen:

VITTORIA zu Cesarino    *Laß dir von ihm  
erzählen! Er ist viel gereist: die Welt*

---

<sup>270</sup> „Doch später dann zerging die Zauberstadt - / nicht ganz! es blieb ein Etwas in der Luft, / im Blut! Mit rosenfarbnen Muschellippen küßte / das Meer und leckte mit smaragdnen Zungen / die Füße dieser Stadt! Die Kirchen stiegen / wie Häuser der verschwiegnen Lust empor - / VENIER Sie haben die Beredsamkeit eines Dichters, mein Baron.“ (A, S. 514)

<sup>271</sup> Wolfgang Ullrich: L'art pour l'art. Die Verführungskraft eines ästhetischen Rigorismus. In: W. Ullrich (Hg.): Was war Kunst? Biographien eines Begriffs, Frankfurt a.M. 2006, S. 124–143.

*ist ihm ein offnes Buch. (A, S. 576)*

Aus allen Möglichkeiten sein Wissen weiterzugeben wählt Weidenstamm, einem Orakel gleich, die metaphernreichste aus:

*BARON Das kommt von selbst.  
Der umgegrabne Baum geht schnell zugrund,  
uns gibt ein fremder Boden Riesenkräfte.  
Die Märchen werden wahr, der Vogel Rockh  
trägt dich in seinem Turban, Ariadne  
hebst du in deinem Wagen, die Verlaßne:  
Städte versinken hinter dir, und neue  
tauchen empor: weil du der Fremde bist,  
bist du schon reizender als alle andern:  
die Schönsten sind an Felsen festgekettet,  
doch du hast Flügel an den Fuß gebunden,  
und wo du auftrittst, haben sich im Flug  
Perseus und Andromeda schon gefunden!  
CESARINO der jedes Wort von seinen Lippen trinkt; atemlos  
Warst du an einem Hof? und wie ists dort?  
BARON Dort lernst du, jeden kurzen Augenblick  
so leertzusaugen, wie ein Bettelkind,  
das Trauben stahl, die letzte Beere aussaugt.  
Und das ist gut, denn keiner kommt zweimal!  
Geh jung an einen Hof, und wenn du dort  
herauskommst, bist du wie der Salamander,  
der auch im Feuer atmet. Dort nur lernst du,  
die Flatternde von vorne wild zu packen  
an ihrem einzigen Büschel Haar, die Göttin  
Gelegenheit! Dort lernst du, Dolche reden  
und Gift aus deinen Blicken werfen, aber  
du lernst auch, Augenblicke, die Kraft  
von Blitzen haben, deinem Willen vor-  
zuspannen mehr in einem Blick zu schlürfen als Perlen,  
die drei Königreiche wert sind,  
und eines Atemzuges Frist zu stehen  
auf einem Rad, des Speichen Schicksal sind!  
CESARINO Mir schwindelt!  
BARON Nein, es ist nichts als Spiel,  
darin der stärkste Wille aus Medusen,  
die ihn erwürgen, wenn er sie nicht bändigt,  
tanzende Grazien machen kann, ein Spiel – (A, S. 577)*

Die Andersartigkeit, der Drang nach Veränderung, die Erfüllung von Träumen, die Inspiration anderer, die Freiheit und die verbindende Kraft beschreiben nicht nur die zentralen Eigenschaften des Verführers als Abenteurer. Weidenstamm inszeniert damit auch eine Erzählung von Männlichkeit. Mit dem zweiten Abschnitt und dem Verweis auf die höfische Tradition der Libertinage führt er seinen Cesarino auch in die Geburtsstätte des symbolischen Raumes ein. Weidenstamm erklärt den Hof zur Schule und Feuerprobe

aller zu erlernender Eigenschaften. Und alle Dramatik entschärft er mit dem Blick des Spielers auf die größten Gefahren des Lebens. Es spricht der Verführer als Abenteurer, der sich selbst skizziert und mit diesem Narrativ eine Männlichkeit skizziert, die der des Familienvaters diametral entgegensteht. Im Tausch der eigenen Vaterschaft bietet Weidenstamm seinem Sohn ein erzählerisches Muster von Männlichkeit. Auch die letzte Chance zum Bekenntnis zur Vaterschaft lässt er aus:

*BARON Gib ihm den Ring und sag ihm dies dazu:  
er kommt von einem, der mit tausend Armen  
nach allen Freuden griff und wie ein Kind  
mit allem wild zum Mund fuhr, der mit Lust  
am Schein von Seifenblasen hing; der achtlos  
ein wundervolles Herz hinfallen ließ,  
um eine liederlich geschminkte Maske  
zu haschen; der des Lebens Sklave hieß,  
nicht altern konnte, und – dein Vater war!  
Gib ihm den Ring, und sag ihm nichts dazu.  
Er wendet sich zum Gehen. (A, S. 585)*

Gemeinsam mit Vittoria erfährt der Leser von Weidenstamms Unfähigkeit zur Vaterschaft. Nicht als Vater, sondern als „Kind“, das „nicht altern konnte“ beschreibt er sich. Aus seinen Zeilen spricht die Unmöglichkeit Verantwortung wahrzunehmen und sich dem Konzept der Familie zu unterwerfen. Doch auch dieses Eingeständnis – so Weidenstamms Wunsch – soll seinem Sohn verborgen bleiben. Cesarino bleibt vaterlos, nicht aber geschichtslos. Ihm bleibt der Ring als Erinnerung an den Autor des männlichen Narrativs.

### **II.3.1. Der Abenteurer und die Sängerin – Untreue vs. Treue**

In seiner Analyse *Familienmänner* zum literarischen Ursprung moderner Männlichkeit aus dem Jahr 2001 verbindet Walter Erhart die Themenkomplexe Männlichkeit, Familie und Erzählen. Männlichkeit und Familie betrachtet Erhart als „Teile einer literarisch-narrativen Struktur“<sup>272</sup>. Ausgehend vom europäischen Familienroman, über den Deutschen

---

<sup>272</sup> Zur Korrelation von Männlichkeit und Familie vgl. Erhart, 2001, S. 15.

Familienroman bis hin zum Fin de siècle verfolgt Erhart das narrative Konstrukt ‚Männlichkeit‘ anhand von Familiengeschichten. Als Ergebnis der Analyse Fontanes Männer-Geschichten konstatiert er:

*Fontanes Männer-Geschichten handeln allesamt von zerstörten, fragmentarischen und abgebrochenen Familienromanen, und die ‚Halbheit‘ ihrer männlichen Figuren kündigt jeweils von der Unmöglichkeit, männliche Identität durch eine dafür vorgesehene familiäre Struktur zu erhalten, fortzuführen und zum Abschluß zu bringen.<sup>273</sup>*

Erhart skizziert diese Entwicklung als „Ende paternaler Erzählungen“. Ich möchte dieses Stichwort aufnehmen und vorschlagen, in Hofmannsthals Stück *Der Abenteurer und die Sängerin* von einem Gegenentwurf zur paternalen Erzählung zu sprechen. Die von Erhart konstatierte Bewegung im deutschen Familienroman hin zum Ende des paternalen Erzählens um 1900 reflektiert die zunehmende Skepsis gegenüber dem Mann als Vater. Die Unterscheidung von Mann und Vater verdeutlicht, dass es sich vor allem um Reformations- und Modernisierungsprozesse von Männlichkeit handelt, in diesen Prozessen das Prinzip hegemonialer Männlichkeit aber zu keiner Zeit hinterfragt wird.<sup>274</sup> Vielmehr wird der Patriarch als zeitgemäßer Repräsentant hegemonialer Männlichkeit zur Disposition gestellt. Das sich in der Folge ausweitende Machtvakuum zur Mitte der zweiten Jahrhunderthälfte fällt zusammen mit einem Geschlechterkampf, der sich unter anderem an der Bachofen-Rezeption um 1880 nachvollziehen lässt. Bachofen spitzt in seinem Werk *Das Mutterrecht* die Jahrtausende währende Menschheitsgeschichte auf einen Geschlechterkampf zu, an dessen Ende er unweigerlich eine Frauenherrschaft aufziehen sieht. Vor dem Eindruck dieses Schreckgespensts setzt eine intensive und breite Rezeption ein, die zu theoretischen Utopien auf beiden Seiten führt. 1902 veröffentlicht der Völkerkundler Heinrich Schurtz mit *Altersklassen und Männerbünde* einen Gegenentwurf zu den schwelenden Matriarchatsfantasien. In Rekurs auf die heteronormative Ge-

---

<sup>273</sup> Ebd., S. 197.

<sup>274</sup> „Ich möchte nun hervorheben, dass diese vermeintlichen ‚Entthronungen‘ und ‚Vatermorde‘ zwar tatsächlich zu bestimmten Veränderungen, die man Modernisierungen nennen könnte, führten, sie aber keineswegs der bürgerlich-hegemonialen Männlichkeit einen finalen Todesstoß versetzten, deren Krisenhaftigkeit oft in einem Atemzug mit der Vaterlosigkeit zusammen moniert wird. Vielmehr könnte man [...] von einer Modernisierung bestimmter Männlichkeitskonzepte sprechen: Diese Modernisierung kann zumindest zu bestimmten Teilen als eine Emotionalisierung und Erotisierung der traditionell auf das rationale Vernunftsubjekt der Aufklärung reduzierten Männlichkeit gefasst werden.“ Claudia Bruns: *Metamorphosen des Männerbundes. Vom patriarchalen Vater zum bündisch-dionysischen Führersohn*. In: D. Thomä (Hg.): *Vaterlosigkeit. Geschichte und Gegenwart einer fixen Idee*. 1. Ausgabe, Berlin 2010, S. 96–123, hier S. 96–97.



schlechterordnungen verfällt Schurtz in die bipolare Aufteilung von männlich – gesellschaftsbildend – produzierend und weiblich – familienorientiert – gebärend.<sup>275</sup> Bei ihm heißt es:

*Ein Blick auf die Zustände des wirklichen Lebens läßt denn auch die geringere gesellschaftsbildende Kraft des weiblichen Geschlechts in überzeugender Weise erkennen. Von den gesellschaftlichen Verbänden sekundärer Art, die sich in unendlicher Menge finden, ist die erdrückende Mehrzahl von Männern gebildet: die wenigen Verbände, zu denen Angehörige des weiblichen Geschlechtes zusammengetreten sind, [...] sind fast niemals ganz selbstständige Schöpfungen der Frauen.<sup>276</sup>*

Nicht die Familie, sondern der Männerbund birgt für Schurtz die „gesellschaftsbildende Kraft“. Als Schutzraum etabliert er vor dem Hintergrund der bekannten Gefahren der Moderne den Männerbund als Ersatzfamilie, die als Brutstätte modernisierter hegemonialer Männlichkeit dient.<sup>277</sup> Als Konsequenz des Wunsches den „Status des autonom handelnden männlichen Subjekts aufrechtzuerhalten“ reduziert die Aufteilung von weiblich-familiär und männlich-öffentlich die zwischengeschlechtliche Beziehung zur Episode:

*In Wahrheit ist die Frau immer die Vertreterin des Geschlechtslebens und der auf ihm beruhenden Verbände, während der Mann dem rein geselligen Dasein, das Gleiches mit Gleichem zu erhöhter Kraftentfaltung und gesteigertem Lebensbewußtsein vereinigt, aus seinem innersten Wesen heraus huldigt und die Liebe zum Weibe als Episode betrachtet.<sup>278</sup>*

Es verwundert deshalb nicht, dass sich ausgerechnet anhand der Casanova-Rezeption der Wiener Moderne die Überlagerung von Geschlechterkampf und Generationenkonflikt nachvollziehen lässt. Insbesondere der adventureske Mythos Casanova bietet um 1900 genügend Projektionsfläche, um als Träger eines narrativen Gegenmodells zum *pater familias* in Frage zu kommen. Trotz aller psychologischen Tiefenschärfe repräsentiert Hofmannsthals Casanova-Figur Weidenstamm den Mann als „autonom handelndes

---

<sup>275</sup> „Trotz der wissenschaftlich weniger ausgefeilten Begründung der weiblichen Unfähigkeit zur Gesellschaftsbildung bezogen die Texte von Schurtz eine starke Attraktion, Anerkennung und Glaubwürdigkeit aus ihrem antifeministischen Rekurs auf die polare Geschlechterordnung, die den Gleichheitsforderungen der Frauenbewegung entgegengesetzt werden konnte.“ Ebd., S. 100.

<sup>276</sup> Zitiert nach Bruns Heinrich Schurtz: Altersklassen und Männerbünde. Eine Darstellung der Grundformen der Gesellschaft. Mit einer Verbreitungskarte, Berlin 1902, S. 18.

<sup>277</sup> „Insofern präsentierte sich der Männerbund als ein Ort zwischen einer weiblich-familiär codierten Privatheit und einem öffentlichen Raum, der sich zunehmend nicht mehr auf bewährt patriarchale Weise kontrollieren ließ. [...] Er war ein Angebot, die moderne Atomisierungserfahrung aufzuheben und dennoch den Status des autonom handelnden männlichen Subjekts aufrechtzuerhalten. Mit dem Konzept des Männerbunds wurde somit nicht nur das alte Modell des *pater familias* abgelöst, sondern eine modernisierte Form hegemonialer Männlichkeit formuliert, die sich als Reaktion auf ein Unbehagen an der Moderne wie auch auf einen zweifachen Machtverlust gegenüber dem anderen Geschlecht und den unteren sozialen Schichten fassen lässt.“ Bruns, 2010, S. 102.

<sup>278</sup> Schurtz, 1902, S. 99–100.

männliches Subjekt<sup>279</sup>. Dessen Kunst zu Vergessen und zu Beginnen begründet sein episodenhaftes Verhältnis zur Frau. Seine Vaterlosigkeit – im Sinne ohne Vater zu sein und kein Vater sein zu wollen – markiert seine Autonomie gegenüber familiärer Pflichten. Die Distanz zur Vaterrolle unterstreicht seine Rolle als Erzeuger im wörtlichen und auch übertragenen Sinn.<sup>280</sup> Teil dieser Funktion ist auch seine Mentorschaft gegenüber Cesarino. Ohne ihm Vater zu sein, gibt er dem begeisterten Cesarino dennoch den Schlüssel in die Hand, es ihm gleich zu tun.<sup>281</sup>

### II.3.2. Casanovas Heimfahrt

Ähnlich wie Hofmannsthal nähert sich Schnitzler sowohl mittels eines Lustspiels und einer Novelle dem Thema Casanova. Auch bei ihm reflektiert das Lustspiel den jugendlichen vitalen und abenteuerlustigen, erfolgreichen Verführer, der dem Mythos Casanova näher kommt. Seine Novelle hingegen schildert, deutlicher noch als Hofmannsthal es andeutet, den alternden Casanova. *Casanovas Heimfahrt* erscheint 1918, ein Jahr früher als das Lustspiel *Die Schwestern oder Casanova in Spa*, welches er aber bereits vor der Novelle vollendet.<sup>282</sup>

Während *Der Abenteurer und die Sängerin* bereits erste Brüche am Casanova-Mythos aufweist, kippt Schnitzlers Casanova vom alternden aber noch immer mächtigen und genialen Verführer in Richtung eines ‚verkommenen Verführers‘. Carina Lehnen beschreibt den Casanova der Schnitzler-Novelle als einen „der, gänzlich abgetakelt, den früheren Schein nur noch mühsam aufrechterhalten kann, bis sich selbst dieser am Schluß ins Nichts verflüchtigt.“<sup>283</sup> Mit *Casanovas Heimfahrt* setzt ein grundsätzlicher

---

<sup>279</sup> „Insofern präsentierte sich der Männerbund als ein Ort zwischen einer weiblich-famliär codierten Privatheit und einem öffentlichen Raum, der sich zunehmend nicht mehr auf bewährt patriarchale Weise kontrollieren ließ. [...] Er war ein Angebot, die moderne Atomisierungserfahrung aufzuheben und dennoch den Status des autonom handelnden männlichen Subjekts aufrechtzuerhalten. Mit dem Konzept des Männerbunds wurde somit nicht nur das alte Modell des pater familias abgelöst, sondern eine modernisierte Form hegemonialer Männlichkeit formuliert, die sich als Reaktion auf ein Unbehagen an der Moderne wie auch auf einen zweifachen Machtverlust gegenüber dem anderen Geschlecht und den unteren sozialen Schichten fassen lässt.“ Bruns, 2010, S. 102.

<sup>280</sup> In beiden Fällen dient Vittoria als Gebärerin seiner physischen und geistigen Kinder: „Einzig wenn die Frau als ‚Gebärerin‘ eines überragenden Sohnes hinter diesem zurücktrat, durfte sie sich den Anspruch auf den ‚Ursprung‘ der Menschheit mit ihm teilen. Dieser Generation ging es deutlich nicht mehr darum, die Stellung der Vaterpatriarchen einzunehmen. Die Position des rebellischen Sohnes war ihr wesentlich näher. Das Verhältnis zur Frau wurde von Baeumler nur als Verhältnis zur Mutter gedacht.“ Bruns, 2010, S. 110.

<sup>281</sup> Gerade im Verschweigen der Vater- und Mutterschaft scheint der Einfluss von Erzeuger und Gebärerin auf den eigenen Sohn begründet zu sein.

<sup>282</sup> Zu den Entstehungsbedingungen Schnitzlers Casanova-Rezeption vgl. Lehnen, 1995, S. 179–185.

<sup>283</sup> Ebd., S. 185.

Wandel in der Rezeption der Casanova-Figur ein. Zunehmend geht es um die Dekonstruktion des Verführers vor dem Hintergrund seiner Folie als Mythos. Von zentraler Bedeutung ist hierfür der Gegensatz zwischen Jugend und Alter, der sich leitmotivisch über das gesamte Stück erstreckt und die Handlung strukturiert. Die Opposition kulminiert in einem mehr oder minder versteckten Vater-Sohn Konflikt zwischen dem alternen Casanova und seinem jugendlichen Antagonisten Lorenzi, der einem *alter ego* Casanovas gleicht. Laut Martha Bowditch Aldens Recherche, auf die sich auch Lehnen bezieht, geht Schnitzlers Novelle, entgegen seiner eigenen Aussage, auf zwei Kapitel der Memoiren Casanovas zurück, welche erst von Franz Blei 1906 aus dem Duxer Nachlass veröffentlicht wurden<sup>284</sup>:

*Es schien mir, als wäre ich älter geworden. Sechsendvierzig [sic] Jahre schienen mir ein hohes Alter zu sein. Es passierte mir, dass ich die Freuden der Liebe etwas weniger lebhaft fand, weniger verführerisch als vorher, und es waren schon acht Jahre, dass ich merkte, dass meine Potenz in kleinen Graden abnahm. Ich fand, dass ein langer Liebeskampf nicht mehr von ruhigem Schlaf gefolgt war, und dass mein Appetit bei Tisch, den die Liebe vorher steigerte, geringer wurde, wenn ich geliebt hatte, genau so, wie wenn ich gespielt hatte. Mehr noch: ich fand, dass ich das schöne Geschlecht nicht mehr auf den Blick hin interessierte, ich musste reden, man zog mir Rivalen vor, und man schien mir eine Gnade zu erweisen, mich heimlicherweise jemandem beizugeben; aber ich konnte keine Opfer mehr beanspruchen.*<sup>285</sup>

Ausgerechnet die zentralen charakteristischen Leidenschaften – Potenz, Essen, Spielen – die den vitalistischen Lebemann Casanova auszeichnen, ermüden nun den in die Jahre gekommenen Verführer. Aufgrund des Alters werden die Unterschiede zwischen ihm und seinem Mythos zunehmend deutlicher. Schnitzler inszeniert *Casanovas Heimreise* beginnend mit dem ersten Satz als Abwärtsspirale in den Tod:

*In seinem dreiundfünfzigsten Lebensjahre, als Casanova längst nicht mehr von der Abenteuerlust der Jugend, sondern von der Ruhelosigkeit nahenden Alters durch die Welt gejagt wurde, fühlte er in seiner Seele das Heimweh nach seiner Vaterstadt Venedig so heftig anwachsen, daß er sie, gleich einem Vogel, der aus luftigen Höhen zum Sterben allmählich nach abwärts steigt, in eng und immer enger werdenden Kreisen zu umziehen begann.*<sup>286</sup>

---

<sup>284</sup> „Diese beiden Kapitel erzählen davon, wie Casanova eine ehemalige Geliebte, die Römerin Mariuccia, und deren Mann Clement, einen Perückenmacher, wiedertrifft, die die Vorbilder für Amalia und Olivio abgegeben haben. Die Konstellation ist insofern mit der in Schnitzlers Novelle vergleichbar, als Mariuccia die Liebesbeziehung mit dem ehemals Geliebten erneuern will, während Casanova seinerseits ein Auge auf ein junges, 13 Jähriges (!) Mädchen geworfen hat, eine Freundin der (von ihm gezeugten) Tochter der Familie. Im Unterschied zu Schnitzlers Verführer kann Casanova im Original allerdings mit seiner Werbung einen befriedigenden Erfolg verzeichnen.“ Ebd., S. 186. Vgl. auch Martha Bowditch Alden: Schnitzler's Repudiated Debt to Casanova. In: *Modern Austrian Literature* 13 1980, No. 3, S. S. 25–32, hier S. 25–32. Und Franz Blei: Die zwei unveröffentlichten Kapitel aus Casanovas Memoiren. In: *Der Amethyst. Blätter für seltsame Literatur und Kunst*, 1906, S. 327–342, hier S. 327–342.

<sup>285</sup> Ebd., S. 339-340.

<sup>286</sup> Arthur Schnitzler: *Casanovas Heimfahrt*. Novelle, Stuttgart 2003, S. 5. (Im Folgenden wird unter Angabe der Sigle CH und der Angabe der Seitenzahlen in Klammern direkt im Fließtext zitiert.)

Die morbide Seite Venedigs als Todesstädte verdrängt die Assoziationen mit der Stadt als Ort zügellosen und dekadenten Lebens.<sup>287</sup> Der Handlungsraum aller Abenteuer wird zum Endpunkt aller Abenteuer. Das gesprochene Wort, dessen Casanova immer häufiger zur Verführung bedarf, wie er es oben selbst darstellt, wird auch für den Casanova Schnitzlers zum Zufluchtsort. Es steht dabei ganz im Zeichen seiner vergangenen Abenteuer und dient dazu, den Mythos der Jugend über die eigenen Unzulänglichkeiten hinwegstrahlen zu lassen:

*Er glaubte um so sicherer auf Erhöhung rechnen zu dürfen, als die Sünden seiner früheren Jahre [...] allmählich in Vergessenheit zu geraten begannen und die Geschichte seiner wunderbaren Flucht aus den Bleikammern von Venedig, die er unzählige Male an regierenden Höfen, in adeligen Schlössern, an bürgerlichen Tischen und in übelberüchtigten Häusern zum besten gegeben hatte, jede andere Nachrede, die sich an seinen Namen knüpfte, zu übertönen anfing. (CH, S. 5)*

Das repetitive Erzählen der eigenen Großtaten kann als fortwährende Arbeit am eigenen Mythos verstanden werden, der ihm als eine Art Lebensversicherung dient. Wie sehr Schnitzlers Protagonist gerade im Alter darauf angewiesen ist, zeigt sich wenig später. Casanova befindet sich in Mantua, in der Nähe Venedigs und wartet auf die Zusage, wieder seine Heimatstadt betreten zu dürfen. Er schreibt an einer Gegenrede zu Voltaire. Auf einem morgendlichen Spaziergang vor der Stadt plant er, alsbald abzureisen, um sich Venedig noch weiter zu nähern und hängt seinen Gedanken an bessere Tage nach.<sup>288</sup> Wie in *Der Abenteurer und die Sängerin* lässt auch Schnitzlers Protagonist vereinzelt seine ursprüngliche ‚Zauberkraft‘ erahnen. Der Text spielt mit der Folie des genialen Verführers, der dem Leser aus der bisherigen Rezeption bekannt ist:

*Casanova, der wohl wußte, daß Grimm und Haß länger in den Farben der Jugend zu spielen vermögen als Sanftheit und Zärtlichkeit, erkannte sofort, daß es nur eines frechen Anrufs von seiner Seite bedurft hätte, um dem Wagen halt zu gebieten und dann mit dem jungen Weib anstellen zu können, was ihm weiter beliebte; doch obzwar diese Erkenntnis seine Laune für den Augenblick besserte, schien es ihm nicht der Mühe wert, um eines so geringen Abenteuers willen auch nur wenige Minuten zu verziehen. (CH, S. 7)*

Casanova lässt den Wagen ziehen. Wenig später setzt die Haupthandlung dadurch ein, dass er Olivio begegnet. Schnitzler greift in dessen Figur eine weitere Facette des Mythos

---

<sup>287</sup> „Die Wahl und Beschreibung Venedigs als Endpunkt verweist noch einmal auf die Fin de siècle Stimmung des Jungen Wien: Von Beginn an verbindet sich beim Begriff ‚Fin de siècle‘ (unter Einwirkung des Begriffs ‚Décadence‘) die allgemeine Vorstellung vom Niedergang des ganzen Zeitalters (politisch, gesellschaftlich, kulturell, moralisch) mit der besonderen Vorstellung von physischer Schwäche, Nervenzerrüttung und Hysterie.“ Viering, 1997, S. 603.

<sup>288</sup> „[V]ergangene Tage fielen ihm ein, da er als vornehmer Mann, mit allem Notwendigen und Überflüssigen reichlich ausgestattet, wohl auch mit einem Diener – der freilich meist ein Gauner war – im prächtigen Reisewagen durch die Lande fuhr; und ohnmächtiger Zorn trieb ihm die Tränen in die Augen.“ (CH, S. 7)

Casanova auf: Casanovas Kupplertätigkeit. Als ein elementarer Unterschied zwischen dem Verführertypus Don Juans und Casanovas – welcher letztlich Casanovas Mythos begründet – gilt das Bemühen des Letzteren, seine verführten Frauen nicht im Stich zu lassen, sie nicht zerstören zu wollen, sondern ihnen bisweilen einen geeigneten Ehemann zu finden, nachdem Casanova sie verlassen hat.<sup>289</sup> Schnitzler referiert damit auch auf Hofmannsthals Komödie *Cristinas Heimreise* von 1909, in der dieser Casanova ebenfalls als Kuppler darstellt, der „die Mädchen erst ‚reif‘ macht, um sie dann dem Kapitän, der eigentlich der bessere (Ehe-)Mann ist, zu überlassen.“<sup>290</sup> Auch diesen Teil der Legende Casanovas zitiert Schnitzler insbesondere für eine umso effektivere Dekonstruktion des Mythos, indem er die Vergangenheit seines Protagonisten mit der Erzählung von dessen Gegenwart kontrastiert.<sup>291</sup> 16 Jahre zuvor erblickt Casanova Amalia in einer Kirche und erwirkt für sie, dank seines Charmes und seines Status, Olivio, den Sohn eines „heruntergekommene[n] Kaufmann[s]“ trotz der Vorbehalte der Eltern heiraten zu dürfen. Als Dank für seine erfolgreichen Verhandlungen nimmt er sich das „*ius primae noctis*“:

*Amalia selbst aber konnte nicht anders als dem edlen Gönner, der ihr erschienen war wie ein Bote aus einer andern höhern Welt, sich in einer Weise dankbar erzeigen, die das eigne Herz ihr gebot; und als sie sich am Abend vor ihrer Hochzeit der letzten Umarmung Casanovas mit glühenden Wangen entrang, war ihr der Gedanke völlig fern, an ihrem Bräutigam, der sein Glück am Ende doch nur der Liebenswürdigkeit und dem Edelsinn des wunderbaren Fremden verdankte, ein Unrecht begangen zu haben. (CH, S. 13)*

Schnitzler zitiert die Rolle Casanovas als Abenteurer, dessen Verführungsakt konsequenzlos für den Alltag seiner verführten Frauen zu bleiben scheint. Wie auch schon in *Der Abenteurer und die Sängerin* ist die Verführung das Geheimnis zwischen Casanova und der Frau. Die Ehemänner sind unwissend ausgeschlossen. Im Gegensatz zum jugendlichen und schönen Lorenzo repräsentiert Olivio noch sehr viel deutlicher den Komplementär zum Abenteurer Casanova. Obwohl als „noch ziemlich junger Mann“ beschrieben, hat Olivio im Gegensatz zum sehr viel älteren Casanova zugenommen:

*„Sie haben zwar seit Ihrem Hochzeitstag, an dem ich Sie zuletzt gesehn, an Umfang ein wenig zugenommen, – aber auch ich mag mich in den fünfzehn Jahren nicht unerheblich*

---

<sup>289</sup> „Wir dürfen Casanova glauben, daß er die Mehrzahl seiner Geliebten glücklich gemacht hat; ob allerdings alle die Trennung so leicht überwunden haben wie er selbst, wissen wir nicht. Die größere Freizügigkeit des Zeitalters im erotischen Bereich mag auch viele Frauen zum Spiel in der Liebe bereit gesehen haben. Außerdem scheint Casanova in vielen Fällen mit Erfolg einen braven Ehemann für seine Freundinnen gesucht zu haben, um sich mit gutem Gewissen von ihnen lösen zu können.“ Loos, 1964, S. 60.

<sup>290</sup> Lehnen, 1995, S. 156.

<sup>291</sup> „Schnitzler beruft sich also hier auf die wohlbekannte Legende, daß Casanova zwar ein leichtlebiger, unmoralischer, aber dafür um so großzügigerer, glücksspendender Mensch sei, um diese im Laufe der Erzählung aufs gründlichste zu zerstören.“ Ebd., S. 190.

*verändert haben, wenn auch nicht in gleicher Weise.’ – ‚Kaum‘, rief Olivio, ‚so gut wie gar nicht, Herr Casanova!’ (CH, S. 8)*

Der Kontrast zwischen beiden Figuren könnte kaum markanter sein. So wundert es nicht, dass der umtriebige intellektuelle Abenteurer Casanova, als der er vorgestellt wird, wenig Interesse daran hat, Olivio, „der damals ein magerer, der Studien beflissener Jüngling gewesen war, als bäurisch behäbigen Hausvater in ländlicher Umgebung zu bewundern.“ Casanova repräsentiert auch bei Schnitzler den Antipoden zum Ehemann, dessen Lebenswelt er als Sphäre der Stagnation und der Behäbigkeit als ewig Wandern-der und Getriebener zu meiden sucht. In Konstellation mit Amalia und Olivio dient Casanova noch immer als narratives Gegenmodell zur paternalen Erzählung. Als er später Amalia alleine spricht, kommt es zum Vergleich Casanovas und Olivios:

*‚Du [Casanova] bist nicht alt. Für mich kannst du es niemals werden. In deinen Armen hab' ich meine erste Seligkeit genossen – und so ist es mir gewiß bestimmt, daß mir mit dir auch meine letzte zuteil wird!’ – ‚Deine letzte?’ wiederholte Casanova höhnisch, obwohl er nicht ganz ungerührt war, – ‚dagegen dürfte mein Freund Olivio wohl mancherlei einzuwenden haben.’ – ‚Das‘, erwiderte Amalia errötend, ‚das ist Pflicht - meinethalben sogar Vergnügen; aber Seligkeit ist es doch nicht....war es niemals.’ (CH, S. 25)*

Noch einmal schätzt der Text die unerschütterliche Kraft Casanovas wert. Wenn sie auch lediglich ein Produkt Amalias Erinnerung und Projektion sein mag. Amalia zieht Casanovas Leidenschaft der ehelichen Pflicht vor und wünscht sie sich zurück. Noch immer ist sie von Casanova ‚verzaubert‘.

Er selbst nimmt Olivios Einladung erst an, als dieser Marcolina, „seine [...] Nichte, eine Tochter seines verstorbenen Stiefbruders, ein junges, aber trotz ihrer Jugend schon gelehrtes Mädchen“ (CH, S. 11) erwähnt. Der Verführer folgt noch einmal seiner Neugierde. Mit der ersten Begegnung mit ihr beginnt die narrative Dekonstruktion seines Verführermythos:

*Daß sich in ihrem [Marcolinas] Blick nicht von jenem Leuchten zeigte, wie es früher so oft begrüßt, auch wenn er als Nichtgekannter im berückenden Glanz seiner Jugend oder in der gefährlichen Schönheit seiner Mannesjahre erschienen war, das mußte Casanova freilich als eine längst nicht mehr neue Erfahrung hinnehmen. Aber auch in der letzten Zeit noch genügte meist die Nennung seines Namens, um auf Frauenlippen den Ausdruck einer verspäteten Bewunderung oder doch wenigstens ein leises Zucken des Bedauerns hervorzurufen, das gestand, wie gern man ihm ein paar Jahre früher begegnet wäre. Doch als ihn jetzt Olivio seiner Nichte als Herrn Casanova, Chevalier von Seingalt vorstellte, lächelte sie nicht anders, als wenn man ihr irgendeinen gleichgültigen Namen genannt hätte, in dem kein Klang von Abenteuern und Geheimnissen verzitterte. (CH, S. 18)*

Ausgerechnet ein „in mattschimmerndes, einfach herunterfließendes Grau gekleidetes Mädchen von zierlicher Gestalt“ leitet den Niedergang Schnitzlers Casanova-Figur ein. Die Zauberkraft der Verführung, derer er sich noch zu Beginn sicher wähnte, ist verfliegen. Konnte er bisher noch das immer deutlicher zutage tretende Alter mit dem Ruf seiner Jugend und dem Charisma des Abenteurers kompensieren, zeigt sich Marcolina auch davon völlig unbeeindruckt. Mit ihr schafft Schnitzler erstmalig in der Wiener Rezeption eine Frauenfigur, die Casanova ebenbürtig und schließlich sogar überlegen ist. Indem der Text die Reaktionen Amalias, der ehemaligen Geliebten Casanovas und Marcolinas übereinander blendet, gewinnt die Figur Marcolinas an Trennschärfe:

*Daß ihr ein Mensch, ein Mann , daß ihr Casanova selbst, der all dies erlebt hatte und noch vieles andre, was er nicht erzählte, daß ihr der Geliebte von tausend Frauen gegenüber, – und daß sie das wußte, davon verrieten ihre Mienen nicht das geringste. Anders schimmerte es in Amaliens Augen. Für sie war Casanova derselbe geblieben, der er gewesen; ihr klang seine Stimme verführerisch wie vor sechzehn Jahren [...]. (CH, S. 20)*

Während Amalia, vergleichbar mit Hofmannsthals Vittoria, den Projektionen Casanovas noch einmal verfällt, repräsentiert Marcolina eine neue Generation, die sich jenseits der Bannkraft seiner Verführung befindet. Die Erzählungen seiner Abenteuer, also die Arbeit am eigenen Mythos, verfehlen ihre Wirkung bei ihr. Casanova kann nicht mehr verführen. Es vollzieht sich die Trennung der Figur Casanova und dem ‚Mythos‘ Casanova. Gegen den „Ekel“, den er gar auf Marcolinas Gesicht zu erkennen meint, versucht Casanova ‚anzuerzählen‘. Doch gegen die Natur kommt er nicht an:

*„Das tat der Chevalier gewiß nur“, sagte Marcolina, „um den Sturm zu beschwichtigen.“ – „Solche Zaubermacht“, erwiderte Casanova, „traute ich mir niemals zu; allerdings will ich nicht leugnen, daß sich niemand mehr um den Sturm kümmerte, als ich zu lesen begonnen.“ (CH, S. 21)*

Casanova kann nicht zaubern; er kann unterhalten. Mit dieser Unterscheidung geht eine Entmystifizierung einher, die besonders durch Casanovas Interaktion mit Marcolina und Lorenzi vorangetrieben wird. Marcolina ist Casanova trotz ihrer Jugend bereits intellektuell gewachsen und ähnlich, wie es später auch bei Lorenzi der Fall sein wird, erinnert sie Casanova an seine eigene Jugend:

*Aber in Marcolina hatte er eine Gegnerin gefunden, die ihm sowohl an Kenntnissen wie an Geistesschärfe wenig nachgab und ihm überdies, wenn auch nicht an Redegewandtheit, so doch an eigentlicher Kunst und insbesondere an Klarheit des Ausdrucks weit überlegen war. [...] Einer solchen Freiheit des Denkens war Casanova bisher nur selten bei Frauen, bei einem jungen Mädchen gar, das gewiß noch keine zwanzig zählte, war er ihr noch nie begegnet. und nicht ohne Wehmut erinnerte er sich, daß sein eigener Geist in vergangenen Tagen, die schöner waren als die gegenwärtigen, mit einer bewußten*

*und etwas selbstzufriedenen Kühnheit die gleichen Wege gegangen war, die er nun Marcolina beschreiten sah, ohne daß diese ihrer Kühnheit überhaupt bewußt zu werden schien. (CH, S. 31)*

Überdies spricht der Text von Marcolina als von einem „jungen, schönen und höchst begehrenswerten Wesen[]“. Die Kombination aus einem sowohl attraktiven wie auch klugen Wesen unterläuft die Stereotypen vormaliger weiblicher Verführungsoffer und stellt für Schnitzlers Verführer ein Paradoxon dar<sup>292</sup>:

*Aber Marcolina – ist kein Weib. Eine Gelehrte, eine Philosophin, ein Weltwunder meinethalben – aber kein Weib. – Doch er wußte zugleich, daß er sich so nur selbst belügen, zu trösten, zu retten versuchte, und daß diese Versuche vergeblich waren. (CH, S. 33)*

Marcolinas, für die Frauenfiguren außergewöhnliche, Einheit von Schönheit und Bildung, fordert gemeinsam mit ihrer Widerspenstigkeit die Verführungskunst des gealterten Casanovas heraus. Die Ironie seiner Figur beruht gerade auf seiner immensen Verführungserfahrung und Verführungskompetenz, die einzig auf Grund seines Alters unbrauchbar werden. Ihm selbst wird die Hoffnungslosigkeit seiner Lage bald klar:

*Eine Anzahl Bewerbungen um ihre Hand, die eines Bologneser Kaufmanns, die eines Gutsbesitzers aus der Nachbarschaft und zuletzt die des Leutnant Lorenzi habe sie [Marcolina] zurückgewiesen und scheinbar tatsächlich gewillt, ihr Dasein völlig dem Dienst der Wissenschaft zu widmen. Während Olivio dies erzählte, fühlte Casanova sein Verlangen ins Ungemessene wachsen, und die Einsicht, daß es so töricht als hoffnungslos war, brachte ihn der Verzweiflung nahe. (CH, S. 35)*

Lorenzi hingegen, der hier eingeführt wird, erwächst Casanova zum Konkurrenten. Casanovas Gespür für Menschen entgeht die geheime Liaison zwischen Lorenzi und der Marchesa nicht. Und ähnlich wie er sich selbst als junger Mann in Marcolina erkannte, erkennt er sich nun auch in Lorenzi wieder:

*[I]hr zur Seite ein hochgewachsener bartloser junger Offizier in roter silberverschnürter Uniform und glänzenden Reiterstiefeln, der kein anderer sein konnte als Lorenzi. [...] Olivio stellte Casanova und Lorenzi einander vor. Die beiden maßten sich mit einem kalten Blick, in dem sie sich gegenseitig ihrer Abneigung zu versichern schienen, dann lächelten sie beide flüchtig und verneigten sich, ohne einander die Hände zu reichen, da jeder dem andern hätte einen Schritt entgegentreten müssen. Lorenzi war schön, von schmalen Antlitz und in Anbetracht seiner Jugend auffallend scharfen Zügen; im Hintergrund seiner Augen schillerte irgend etwas Unfaßbares, das den Erfahrenen zur Vorsicht mahnen mußte. Nur eine Sekunde lang überlegte Casanova, an wen ihn Lorenzi erinnerte. Dann wußte er, daß es sein eigenes Bild war, das ihm, um dreißig Jahre verjüngt entgegentrat. Bin ich etwas in seiner Gestalt wiedergekehrt? fragte er sich. Da müßte ich doch vorher gestorben sein ... Und es durchbebte ihn: Bin ich's denn nicht seit langem? Was ist denn noch an mir von dem Casanova, der jung, schön und glücklich war? (CH, S. 39)*

---

<sup>292</sup> Vgl. Barbara Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler. Berlin 1978, S. 107. Und vgl. Lehnen, 1995, S. 197.



Die Begrüßung wird als die Begegnung zwischen altem und neuem Verführer inszeniert. Die Symmetrie ihrer Handlungen unterstreicht ihre Ähnlichkeiten, um damit auf den Unterschied des Alters zu verweisen. Zu der Logik der Spiegelmetapher gehört auch Casanovas Erkenntnis eines sich anbahnenden Konfliktes zwischen beiden Figuren. Subjekt und Ebenbild können nicht unterschiedlichen Zeiten angehören. Der dreiundfünzigjährige Casanova und sein rund dreißig Jahre jüngeres Spiegelbild widersprechen sich. Zwei Lösungen deuten sich an: entweder Casanova ist schon tot oder, und hier wird das Paradoxon zur Prolepse, Lorenzi muss sterben. Das Überleben des alten oder neuen Verführers steht auf dem Spiel.

Die Auseinandersetzung beider Figuren spitzt sich im Folgenden weiter zu. Der Text geht Casanova weiterhin, vor allem im Vergleich zu den Nebenfiguren, einen Sonderstatus zu. So trotz sein Körper beispielsweise den natürlichen Reaktionen und Begrenzungen des Menschen und begründet skizzenhaft den Mythos Casanova.<sup>293</sup> Doch während sein Körper Casanova bisweilen noch immer als animalischen Jäger ausstellt, wird genau die Funktionsfähigkeit dieses ehemaligen Raubtierkörpers an anderer Stelle in Zweifel gezogen. Diese sichtbare Körperoberfläche, auf welcher sich das Alter abzeichnet, steht für Casanova im Wettstreit mit seinem jungen Ebenbild Lorenzi auf dem Spiel. Der Text streut Indizes des körperlichen Verfalls, der zugleich die mythische Unversehrtheit des Verführers als solche bezweifelt:<sup>294</sup>

*[V]on der Wand, aus dem Spiegel über der Kommode, starrte ihm ein bleiches altes Gesicht entgegen mit wirrem, über die Stirn fließendem Haar. In selbstquälerischer Lust ließ er seine Mundwinkel noch schlaffer herabsinken [...]. Dann begann er von neuem Marcolina zu beschimpfen, und nachdem er sie mit den unflätigsten Worten bedacht, zischte er zwischen den Zähnen: Denkst du, die Freude währt lang? Du wirst fett und runzlig und alt werden wie die andern Weiber, die mit dir zugleich jung gewesen sind, – ein altes Weib mit schlaffen Brüsten, mit trockenem grauen Haar, zahnlos und üblem Duft... und endlich wirst du sterben! (CH, S. 58-59)*

Als der ehemalige Verführer sein alterndes Gesicht erblickt, vergeht auch seine mythische Großzügigkeit gegenüber den Frauen. Er missgönnt Marcolina ihre jugendliche

---

<sup>293</sup> „Die Sonne neigte sich dem Untergang zu; aber noch es heiß genug. Über Olivios Wangen rannen die Schweißstropfen, während Casanovas Stirne vollkommen trocken blieb.“ (CH, S. 34) und „[N]iemand hätte zu unterscheiden vermocht, ob es drei oder fünf oder zwanzig verschleierte Frauen waren, die hinter den dicht gestellten Stäben wie aufgeschwechte Geister hin und her irrten; und nur Casanovas nachtscharfes Auge war imstande, in der tiefen Dämmerung überhaupt menschliche Umriss zu erkennen.“ (CH, S. 68) sowie „Nur an seinem ganz außerordentlichen, fast tierischen Hunger, der ihn immer nach starken Aufregungen zu überfallen pflegte, erkannt er selbst, daß die Ordnung in seiner Seele noch keineswegs völlig hergestellt war.“ (CH, S. 70)

<sup>294</sup> „Nun erhob er sich mit schmerzdem Rücken, reckte sich in die Höhe, dehnte die Glieder und kam endlich zur Besinnung, ja fand sich jetzt erst selber wieder, als hätte er sich aus einem geprügelten Hund in einen Menschen zurückverwandelt, der die Prügel nicht als körperlichen Schmerz, sondern als tiefe Beschämung weiter zu verspüren verdammt war.“ (CH, S. 56).

Schönheit und wird aufgrund der Beleidigungen ihr gegenüber dem Don Juanhaften Verführer ähnlicher.<sup>295</sup> Zunächst gelingt es Casanova, das sich selbst eingestandene Alter zu verbergen:

*In einem Rock von grauer Glanzseide mit Stickereien und breiten spanischen Silberspitzen, in gelber Weste und kirschroten seidenen Beinkleidern, in edler, dabei nicht geradezu stolzer Haltung, mit einem zwar überlegenen aber liebenswürdigen Lächeln um die Lippen, und das Auge wie im Feuer unverlöschlicher Jugend strahlend, so trat er in den Garten [...]. (CH, S. 61)*

Casanovas alternder Körper ist nur *ein* Indikator für die Entzauberung, die der Verführer sukzessive erfährt und gegen die er sich mit allen ihm noch zur Verfügung stehenden Mitteln zur Wehr setzt.<sup>296</sup> Kleidung, Charme, Lebenserfahrung, Bildung, Rhetorik – sie alle stehen im Dienste der Verstellungskunst, die den Niedergang nach außen hin verschweigen soll. Der Brief seines ehemaligen Freundes und Gönners Bragadino enthüllt ihm und dem Leser, dass der Posten eines Polizeispitzels Casanovas einzige Möglichkeit ist nach Venedig zurückzukehren. Eine Anstellung also, die Casanova zunächst absolut zuwider ist und die in ihm das gleiche Gefühl evoziert, das sein alternder Körper bei Marcolina hervorruft: Ekel. Doch gegenüber der Anwesenden Amalia lässt sich der Meister der *dissimulatio artis* nichts anmerken:

*„Die Schüssel wird kalt, Chevalier, wollen Sie sich nicht bedienen?“ – „Ich danke“, sagte Casanova und ließ sein Antlitz wieder sehen, dem er nun dank seiner außerordentlichen Verstellungskunst einen ruhigen Ausdruck zu verleihen vermocht hatte. „Es sind vortreffliche Nachrichten, die ich hier aus Venedig erhalten habe, und ich muß unverzüglich meine Antwort absenden [...].“ (CH, S. 74)*

Erst allein auf seinem Zimmer bricht sich die wahre Reaktion seines Körpers Bahn:

*Casanova ging auf sein Zimmer, sank auf einen Stuhl, kalter Schweiß brach an seinem ganzen Körper aus, Frost warf ihn hin und her, und der Ekel stieg ihm bis zum Halse hinauf, so daß er glaubte, auf der Stelle ersticken zu müssen. (CH, S. 74)*

Schnitzlers Text inszeniert nun in immer kürzeren Abständen die Entzauberung des Chevaliers. Als die dreizehnjährige Tochter Olivios ihn aus seinem Zimmer zum Spiel abholen will, missbraucht er sie. Der Vergleich mit einem Priester und der alt-testamentarische Duktus seiner Worte stilisieren Casanova zum quasi-religiösen Sünder:

---

<sup>295</sup> Vgl. Frithjof Stock: Casanova als Don Juan. Bemerkungen über Arthur Schnitzlers Novelle „Casanovas Heimfahrt“ und sein Lustspiel „Die Schwestern oder Casanova in Spa“. In: Arcadia. Sonderheft. Horst Rüdiger zum siebzigsten Geburtstag, Berlin; New York 1978, S. 60.

<sup>296</sup> Für eine Interpretation der Darstellung der Opposition von Alter und Jugend als Laioskomplex: „die Alten verderben, vernichten die Jungen, [...] eine verbreitete Denkfigur der Wiener Literatur nach der Jahrhundertwende.“ Thomas Koebner: Casanovas Wiederkehr im Werk von Hofmannsthal und Schnitzler. In: G. Farese (Hg.): Akten des Internationalen Symposiums „Arthur Schnitzler und seine Zeit“, Bern, Frankfurt a.M., New York 1975, S. 127–136, hier S. 134.

*„Du mußt es dem Abbate nicht sagen, Teresina, auch in der Beichte nicht. Und wenn du später einen Liebhaber kriegst oder einen Bräutigam oder gar einen Mann, der braucht es auch nicht zu wissen. Du sollst überhaupt immer lügen; auch Vater und Mutter und Geschwister sollst du anlügen; auf daß es dir wohl ergehe auf Erden. Merk' dir das.“ (CH, S. 78)*

Dem Kindesmissbrauch folgen die Lüge und das Schweigen; auch zwischen den Familienmitgliedern. Sowohl mit Teresinas Mutter Amalia, als auch deren Mutter hat er ohne das Wissen Olivios geschlafen. Mit Teresina vergeht sich Casanova an Olivios Familie in der dritten Generation und lässt sich dennoch als willkommener Gönner vom Hausvater Olivio als Ehrengast behandeln. Er wird so zum diabolisch sadistischen Zerstörer der Familie und zum amoralischen Gegenbild des naiven Familienvaters Olivio.<sup>297</sup> Auch hier rückt der Text Casanova in die literarische Tradition der Don Juan-Figur und entmythologisiert ihn.<sup>298</sup> So kann er nicht mehr als Träger eines alternativen Narrativs zur paternalen Erzählung dienen. Es folgt die finale Entzauberung Casanovas. Sie geht einher mit der Entehrung und Vernichtung der beiden jugendlichen Ebenbilder des ehemals jungen Venezianers durch ihn selbst. Das auf den Akt mit Teresina folgende Kartenspiel leitet das Finale ein. An ihm nehmen der Chevalier, Lorenzi und auch der Marchese, dessen Frau ein Verhältnis mit Lorenzi unterhält, teil. Lorenzi verspielt sein Geld an den Marchese und verpfändet zwei Ringe, von denen der Marchese behauptet, sie seien seine Geschenke an seine Frau gewesen. Er bezichtigt Lorenzi des Diebstahls. Es kommt zum Tumult. Casanova verurteilt den Marchese als den „größten Schuft“; darauf dieser:

*„Das will ich hoffen“, [...] „Wenn man einmal so alt ist wie unsereiner, Herr Chevalier von Seingalt, darf man sich wenigstens in der Schurkerei von niemandem andern übertreffen lassen. Guten Abend meine Herren.“ (CH, S. 83)*

Damit ist das Motto für Casanovas kommendes Handlungsmuster formuliert. In seinem Alter scheint ihm die „Schurkerei“ die letzte Disziplin zu sein, in der er zur einsamen Meisterschaft taugt. Er missbraucht die dem Abenteurer eigene Kompetenz, in den schier ausweglosesten Situationen noch eine Lösung zu erkennen. Lorenzi verlässt die Gesellschaft wortlos. Sein Ruf steht auf dem Spiel. Casanova holt ihn ein und macht sich dessen ausweglose Situation zu Nutze. Nachdem er noch einmal die Ausweglosigkeit von Lorenzis Situation ausführlich dargelegt hat, bietet er sich ihm als Retter an. Er ver-

---

<sup>297</sup> „Teresina lief, und Casanova nickte vergnügt; es machte ihm einen ganz besonderen Spaß, das Dirnchen, deren Mutter und Großmutter ihm auch schon gehört hatten, im Angesicht ihres eigenen Vaters für ihre Gunst zu bezahlen.“ (CH, S. 78–79)

<sup>298</sup> „Die männlichen Autoren haben genug zur Demaskierung, Entmythologisierung und zur Verbürgerlichung des faszinierenden Verführers, wie er sich in Mozarts Oper z.B. noch präsentierte, beigetragen.“ Hiltrud Gnüg: Don Juan. Ein Mythos der Neuzeit. Aisthesis-Essay, Bd. 2, Bielefeld 1993, S. 193.

spricht ihm die zweitausend Dukaten, welche Lorenzi dem Marchese schuldet, zur Verfügung zu stellen. Als Gegenleistung verlangt er eine Nacht mit Marcolina. Dabei geht er davon aus, dass Marcolina und Lorenzi bereits miteinander geschlafen haben. Anstelle Lorenzis möchte er sich in dessen Mantel im Schutze der Nacht zu Marcolina begeben, ohne dass diese den Betrug bemerkt.

Es ist das zweite Mal, dass Casanova als vermeintlicher Retter auftritt. Doch während sein Einsatz vor sechzehn Jahren noch zur Heirat Olivios und Amalias führte, sorgt er nun für eine ewige Trennung von Marcolina und Lorenzi. Das bereits bekannte Motiv des ungleichen Spiegelbildes trifft auch hier zu.<sup>299</sup> Die Spiegelachse zwischen jungem und altem Verführer kehrt den jugendlichen Retter in den alten Schurken. Letzterer wird in jeder Hinsicht zum Negativ seiner Jugend. Sein Plan der Verführung wird als schändlich, unpersönlich und verzweifelt dargestellt. Schändlich, weil er das Leid Lorenzis ausnutzt und Marcolina betrügt. Unpersönlich, weil er eben nicht als Casanova, sondern als vermeintlicher Lorenzi verführt. Und weil ihm dies nur durch das ultimativ unpersönliche Tauschmittel Geld gelingt.<sup>300</sup> Und verzweifelt deshalb, weil sein Plan die letzte Möglichkeit darstellt, mit Marcolina zu schlafen. Widerwillig geht Lorenzi auf das Angebot ein. Casanova, nur mit dem Mantel Lorenzis bekleidet, wird von Marcolina im Schutze der Nacht für Lorenzi gehalten und sie verbringt die Nacht mit ihm. In der Dunkelheit hofft Casanova noch immer, „daß Marcolina selbst, bebend, gebannt, erlöst ihm seinen Namen entgegenflüstern würde.“ Sein Wunsch leitet einen Traum ein, der Anlass für diverse Analysen und ausführlich besprochen wurde.<sup>301</sup> Er endet, als ein „Strahl der Dämmerung“ hereinbricht und den von Todesangst im Schlaf überfallenen Casanova weckt. Er sieht sich der entsetzten Marcolina gegenüber, die „mit einem Blick unnennbaren Grauens“ schweigend am Bettende steht:

*Und Casanova wußte, wie sie ihn sah; denn er sah sich selbst gleichsam im Spiegel der Luft und erblickte sich so, wie er sich gestern in dem Spiegel gesehen, der im Turmgemach gehangen: ein gelbes böses Antlitz mit tiefgegrabenen Falten, schmalen Lippen, stechenden Augen [...] Und was er in Marcolinens Blick las, war nicht, was er tausendmal lieber darin gelesen: Dieb – Wüstling – Schurke –; er las nur dies eine –, das ihn schmachvoller zu Boden schlug als alle andern Beschimpfungen vermocht hätten – er las das*

<sup>299</sup> Zur Verwendung von Spiegelfiguren in Schnitzlers Text vgl. Lehnen, 1995, S. 206.

<sup>300</sup> Lehnen verweist hier auf die grundlegenden Gedanken Georg Simmels „Philosophie des Geldes“ aus dem Jahr 1900. „Er [Georg Simmel] sah die Korrelation von Prostitution und Geld vor allem darin begründet, daß das Geld, das durch seine Funktion als absolutes Mittel eine völlige Loslösung von individuellen Bezügen bedeute, insofern mit der Prostitution zusammengehe, als diese ebenfalls intime Beziehungen zwischen Menschen auf ihre ökonomische Bedeutung reduziere. Indem Casanova Teresina und Marcolina kauft, nivelliert er sie auf die Ebene des Objekts und negiert ihre Persönlichkeit.“ Ebd., S. 205–206. Vgl. Georg Simmel: Philosophie des Geldes. In: David Frisby und Klaus Christian Köhnke (Hg.): Gesamtausgabe, Bd. 6, Frankfurt a.M. 1989.

<sup>301</sup> Zur zeitlichen Überschneidung der Beschäftigung mit der Hypnose zwischen Arthur Schnitzler und Sigmund Freud vgl. Urban 1974.

*Wort, das ihm von allen das furchtbarste war, da es sein endgültiges Urteil sprach: Alter Mann [...]. (CH, S. 103)*

Marcolinas „endgültiges Urteil“ ist nach der Begrüßungsszene mit Lorenzi und Casanovas Selbstbetrachtung auf seinem Zimmer die dritte Spiegelszene. Lediglich Marcolinas Bewertung markiert das Ende der Versuche des Chevaliers dieser Erkenntnis zu entgehen. Erst das Urteil der zu verführenden Frau ist für den Verführer von Gültigkeit. Marcolina ist Richterin über Casanova. Was für ihn der Fall ist, bestimmt sie.<sup>302</sup> Bar jeden Schutzes – wie Dunkelheit, Decke oder Mantel – offenbart der Verführer seine nackte alte Oberfläche. Casanova ist der Möglichkeit zur *dissimulatio artis* beraubt. Aus dem Mythos des vitalistischen animalischen Jägers macht der Text den „Anblick eines ekelhaften Tieres“ (CH, S. 103-104). Das Ausmaß des Niedergangs entpuppt sich abermals an Marcolinas weiblichem Blick:

*[D]och auch dieser tückische Einfall schwand dahin vor einem Blick, dessen entsetzender Ausdruck sich allmählich in eine unendliche Traurigkeit gewandelt hatte, als wäre es nicht nur Marcolinens Weiblichkeit, die Casanova geschändet – nein, als hätte in dieser Nacht List gegen Vertrauen, Lust gegen Liebe, Alter gegen Jugend sich namenlos und unsühnbar vergangen. Unter diesem Blick, der zu Casanovas schlimmster Qual alles, was noch gut in ihm war, für eine kurze Weile neu entzündete, wandte er sich ab. (CH, Position S. 104)*

Es wird die unbedingte Gültigkeit des weiblichen Blicks für den Verführer deutlich. Desse Richtspruch entscheidet über Gelingen und Scheitern des Verführungsaktes. Nicht aber der weibliche Blick im Allgemeinen, sondern der weibliche Blick der zu Verführenden ist entscheidend. Nicht Amalias Urteil: „Du bist nicht alt. Für mich kannst du es niemals werden“ ist für ihn von Relevanz, sie ist nicht das Ziel Casanovas Praktiken. Die Verführung dieses Casanovas, so viel wird deutlich, ist die Kunst der Projektion, der Ablenkung, der Dissimulation. Marcolina, als intellektuell ebenbürtige, mündige und aufgeklärte Frau beraubt ihn dieser Mittel. Es bleibt das „ekelhafte Tier“ übrig. Das Urteil der zu Verführenden ist endgültig; Casanovas Praktiken der Verführung sind trotz des vollzogenen Geschlechtsaktes gescheitert. Denn nur die Zustimmung der Frau kann den Verführungsakt Casanovas für gültig erklären.

Es folgt die Auflösung des ersten widersprüchlichen Spiegelbildes. Als sich Casanova aus Marcolinens Zimmer ins Freie geschlichen hat, tritt ihm Lorenzi in seiner ganzen jugend-

---

<sup>302</sup> Der Spiegel als Motiv der Bewusstwerdung des eigenen Alters taucht bereits in den Memoiren der historischen Figur auf: „Ich bin 58 Jahre alt, ich kann nicht zu Fuß gehen. Der Winter ist im Anzug, und wenn ich daran denke, wieder Abenteurer zu werden, muß ich bei einem Blick in den Spiegel lachen.“ Lehnen, 1995, S. 20.

lichen Schönheit entgegen. Den bereits bei ihrer Begrüßungsszene angedeuteten Konflikt zwischen beiden bringt Lorenzi auf den Punkt: „Es bedarf keiner Formen. Sie, Casanova, oder ich, – und noch in dieser Stunde.“ (CH, S. 105) Es kommt zum Duell zwischen dem Chevalier und seinem Ebenbild vergangener Jahre. Als Casanova, der nur mit Lorenzis Mantel bekleidet ist, darauf verweist, dass er nackt antreten muss, entledigt sich auch Lorenzi seiner Kleider. Deutlicher kann der Gegensatz von Alter und Jugend nicht inszeniert werden. Die nackten Oberflächen des alten und des jungen Körpers fechten in der Morgensonne. Umso interessanter ist es, dass der Text auf degradierende Beschreibungen des gealterten Körpers Casanovas verzichtet. Ganz im Gegenteil: Sein Körper weist keine Spuren des Alters auf. „Sein Arm war sicher, seine Hand war leicht, sein Auge blickte so scharf wie je.“ (CH, S. 107) Des Chevaliers Kräfte sind zurück und mit den Worten „Er ist nur jung, ich aber bin Casanova!...“ (CH, S. 107) ersticht er Lorenzi. Ausgerechnet im Moment der Rückbesinnung auf die Kraft seines eigenen Mythos ist er Don Juan am ähnlichsten.<sup>303</sup> Der Text stattet den Chevalier nur noch zum Zweck der Zerstörung mit außergewöhnlichen Fähigkeiten aus.

Schnitzler zeichnet einen entmythologisierten Casanova, der einmal der Möglichkeit der Projektion und Ablenkung enthoben, als ekelhaftes Tier entlarvt ist. Die Problematisierung der Körperlichkeit des Verführers konfrontiert den Mythos mit dessen menschlicher Beschränktheit. Die Grenzen des eigenen Körpers werden zu den Grenzen der Verführungskompetenz. Der misslungene Verführungsakt Marcolinas scheitert vor allem an Casanovas Alter, welches anhand der Konfrontation mit dem jungen Lorenzi noch betont wird.

Das Ende der Novelle knüpft an Casanovas Memoiren an. Der Chevalier entkommt dem Abenteuer unbeschadet und kehrt nach Venedig zurück. Dabei betont der Text die Unbekümmertheit und Sorglosigkeit, mit der der alte Chevalier ganz im Stile des Mythos nun mit dem vergangenen Erlebnis abschließt, in das pralle Leben Venedigs eintaucht und sich mühelos in seine neue Rolle und seine neue Umgebung einfindet. Mit „unanständiger Gier“ und „Unersättlichkeit“ (CH, S. 115) frühstückt Casanova neben seinem alten Gönner Bragadino, der ihn im selben Moment wieder verjüngt: „„Ich liebe es,“ sagte er, „wenn junge Leute Appetit haben! Und soviel ich mich erinnere, mein teurer

---

<sup>303</sup> „In der Gestalt des Don Juan von Tirso wird auch ein gewisser aggressiver Zug sichtbar, der – mehr als der Wille zur Eroberung, zur Herrschaft über das andere Geschlecht – eher wie wütende Ohnmacht anmutet, vielleicht wie die Ohnmacht eines Mannes, der weder zur Liebe fähig ist, noch intensive sexuelle Lust zu empfinden vermag. Sein größtes Vergnügen ist es – so gesteht Tirsos Don Juan – ,die Frauen zu betrügen und sie entehrt im Stich zu lassen.“ Ricardo Fernández de la Reguera: Don Juan und Casanova. In: E. Loos (Hg.): Giacomo Girolamo Casanova: Geschichte meines Lebens. Berlin 1965, S. 9-31, hier S. 10-11.

Casanova, hat es Ihnen daran nie gefehlt!“ (CH, S. 116) Seine Vorbehalte gegenüber einer Anstellung als Spion sind verflogen und „auf die ungezwungenste Weise [wird er] in eine Gesellschaft von meist jüngeren Leuten eingeführt“ (CH, S. 117), die er alsbald verraten wird. Wieder einmal skizziert der Text die Pervertierung einer Kompetenz Casanovas und dessen Opposition zur Jugend. Die Fähigkeit neue Rollen zu spielen<sup>304</sup>, sich ohne Probleme in einem neuen Umfeld zu bewegen, nutzt die Casanova-Figur nun, um junge Revolutionäre zu verraten und verrät sich dabei selbst:

*Es machte Casanova einigen Spaß, zu denken, daß es nur von ihm abhinge, jedem dieser jungen Herrn baldigst zu persönlichen Erfahrungen über die Lebensbedingungen unter den Bleidächern von Venedig und über die Schwierigkeiten des Entkommens zu verhelfen.; aber fern davon, einen so boshaften Einfall durchschimmern zu lassen, verstand er es vielmehr, auch hier den Harmlosen und Liebenswürdigen zu spielen, und unterhielt bald die Gesellschaft nach seiner Art mit der Erzählung von allerlei heitern Abenteuern, die ihm auf seiner letzten Reise von Rom hierher begegnet waren; – Geschichten, die, wenn auch im ganzen ziemlich wahr, in Wirklichkeit immerhin fünfzehn bis zwanzig Jahre zurücklagen. (CH, S. 118)*

Einmal mehr dient die *dissimulatio artis* nicht mehr der Verführung, sondern dem „Verrat“<sup>305</sup>, der dem gealterten Verführer Freude bereitet. Noch immer vermag er mit seinen Erzählungen zu unterhalten, doch sie basieren auf den Abenteuern längst vergangener Tage und stehen ebenfalls im Dienste des Verrats. Die Nachricht von der Ermordung eines Offiziers aus Mantua unterbricht nur kurz seine Erzählungen, für die er danach nur „noch lustigere und frechere Worte“ (CH, S. 119) findet. Schnitzler beendet die Novelle, indem er Casanova als „alten Abenteurer“ „in einer schmerzenden Müdigkeit“ in einer billigen Absteige in den „lang ersehnten Heimatschlaf“ sinken lässt, der sich ihm „erbarmt“. (CH, S. 119-120)

<sup>304</sup> Zur Bedeutung des Spiels für das Liebesdispositiv um die Jahrhundertwende vgl. Wardy, 2008. „Denn während die meisten Rollen, die wir spielen, und der Masken, die wir tragen, uns in unserer Persönlichkeit identifizieren, können Masken auch Potentialitätsräume eröffnen und das Repertoire des Denkbaren, Vorstellbaren, Erlaubten und Erreichbaren vergrößern. Maskeraden determinieren einerseits das alltägliche Handeln; andererseits kreieren sie das Außer- und Überalltägliche, das Virtuelle und Imaginäre. Masken verkörpern uns in dem, was wir innerhalb eines sozialen Settings sind, und in Masken verkörpern wir das Andere unserer selbst, alles Sub- und Transhumane, das Unerlaubte und Ausgegrenzte, das Verdrängte und Tabuierte, das Unerreichbare und Mächtige, das Gefürchtete und das Begehrte, das Heilige und das Profane.“ Hartmut Böhme: Masken, Mythen und Scharaden des Männlichen. Zeugung und Begehren in männlichen Phantasien. In: C. Benthien, I. Stephan (Hg.): Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart, Literatur, Kultur, Geschlecht, Kleine Reihe, Bd. 18, Köln [u.a.] 2003, S. 100–127, hier S. 103; „Verwandlung ist Leben des Lebens, ist das eigentliche Mysterium der schöpfenden Natur; Beharren ist Erstarren und Tod. Wer leben will, der muß über sich selber hinwegkommen, muß sich verwandeln: er muß vergessen. Und dennoch ist ans Beharren, ans Nichtvergessen, an die Treue alle menschliche Würde geknüpft. Dies ist einer von den abgrundtiefen Widersprüchen, über denen das Dasein aufgebaut ist wie der delphische Tempel über seinem bodenlosen Erdspalt. Man hat mir nachgewiesen, daß ich mein ganzes Leben lang über das ewige Geheimnis dieses Widerspruchs mich zu erstaunen nicht aufhöre.“ Mommsen, 1963, S. 309.

<sup>305</sup> „Casanova ist der Mann, der dem Traum nachjagt, sich als niemals erschöpfter phallischer Kavalier zu erweisen. Alle Frauen werden ihm zu Darstellerinnen der Lust, die er ihnen macht. Stets setzt er voraus, dass Frauen nichts begehren als den Phallus, dessen einzigartiger Inhaber er ist. Wie unter Zwang muss Casanova in endlosen Serien sich in den Schößen der Frauen als Mann hervorbringen. In ihrem Schoß zeugt er nichts - das wäre das banale Einlenken auf die Linie der Generativität -; sondern er zeugt sich selbst, d.h., er sorgt für die Aufrechterhaltung des Phantasmas vom allbeglückenden Phallus. Er performiert nichts als diesen. Ebenso rückhaltlos wie zwanghaft identifiziert er sich mit einem phallischen Narzissmus, den sein amer Körper und die Körper der Frauen ununterbrochen zur Aufführung bringen müssen. Der Phallus ist einziger Akteur der Bühne – alles andere ist Maskerade, die sein Erscheinen verhüllt, um seine Epiphanie umso strahlender werden zu lassen.“ Böhme, 2003, S. 123–124.

Indem sich Schnitzler an Casanovas Erzählweise der Memoiren orientiert, pervertiert der Text nicht nur die Verführungskompetenz der Casanova-Figur, sondern bezweifelt darüber hinaus die Kreditabilität des homodiegetischen Erzählers. Während in den Memoiren das Reisemotiv vor allem dazu dient, Casanovas Neugierde, Anpassungsfähigkeit und Lebenslust zu unterstreichen, offenbart sich die Reise nach Venedig vielmehr als Flucht eines Mörders, der sich mit dem Überlebensinstinkt eines Tieres nach Venedig rettet. Dass ausgerechnet das Abenteuer von Mantua die Erzählungen der Casanova-Figur unterbricht, verweist auf den Akt der Selektion der Erzählinstanz und damit auf die subjektive Motivation des homodiegetischen Erzählers. Schnitzlers Text rüttelt damit an der Statik des Casanova Mythos, der auf einer unkritischen Betrachtung der Erzählinstanz Casanovas fußt. Die Entmythologisierung der Casanova-Figur als Erzähler in Schnitzlers Novelle evoziert Zweifel am gleichnamigen Erzähler der Memoiren. Eindeutiger noch als dies bei Hofmannsthal der Fall war, vollzieht sich die Destruktion des Mythos Casanova bei Schnitzler. Die Handlung orientiert sich an der Dichotomie von Alter und Jugend. Die Trennlinie zwischen beiden fungiert als Spiegelachse, wobei das Spiegelbild der Jugend jeweils ein Zerrbild der Jugend und des Mythos darstellt. Der Leser begleitet die Casanova-Figur in ihren vergeblichen Bemühungen dem Zerrbild des Alters zu entrinnen bis dieses schlussendlich äußerlich, wie auch innerlich obsiegt und Casanova vollständig vom Mythos auf die Seite des Zerrbildes übergegangen ist. *Casanovas Heimfahrt* inszeniert dieses Zerrbild auf der Folie seines Mythos. Olivio und Amalia dienen zu Beginn noch einmal dazu, den intellektuellen Abenteurer, Kuppler, Lebemann und Verführer in Szene zu setzen, der als vermeintliche Alternative zum Ehemann glaubwürdig erscheint. Anhand der Beziehungen zu Lorenzi und Marcolina vollzieht sich darauf die Entmystifizierung Casanovas. Wo er zuvor noch als Kuppler auftrat, erscheint er nun als Zerstörer zwischenmenschlicher Bande. Wo er zuvor noch verführt hat, verrät er. Seine *dissimulatio artis* wird von Marcolina als Obszönität entlarvt und dient in der Folge nur noch Flucht und Verrat. Sein Intellekt wird von Marcolina in den Schatten gestellt und von ihm nur noch zur eigenen Triebbefriedigung eingesetzt. Seine körperlichen Fähigkeiten lassen entweder nach oder führen zu Mord und Verrat.<sup>306</sup> Der Text

---

<sup>306</sup> „[W]as den alten Abenteurer zu einer Widrigen oder, stilllosen Erscheinung macht; es wäre nicht schwer, das ganze Wesen des Abenteurers daraus zu entwickeln, daß es die dem Alter schlechthin nicht gemäße Lebensform ist.“ Georg Simmel, 1919, S. 22.



analysiert, seziert und dekonstruiert sukzessive den Mythos, bis Casanova zu einem Don Juan mutiert, der Frauen unglücklich macht und Männer mordet.<sup>307</sup>

Das Verhältnis zwischen Lorenzi und Casanova war bereits Objekt hoch spekulativer psychologischer Ausdeutungen.<sup>308</sup> Als unhintergebar ist die Reflexion des Generationenkonfliktes anhand beider Figuren zu erachten. Rückbezogen auf die Novelle ergibt sich daraus eine Absage an Casanova als Träger einer alternativen paternalen Erzählung. In seiner auf Selbstbehauptung ausgerichteten Auseinandersetzung mit seinem jugendlichen alter Ego Lorenzi lässt sich die Tendenz zur Entmythologisierung der Casanova-Figur erkennen.<sup>309</sup> Im Gegensatz zu Hofmannsthals Weidenstamm gibt Schnitzlers Casanova nichts von seinem Wissen weiter. Er übergibt keinen Ring und verteilt an Lorenzi keine Ratschläge. Er tritt weder als Mentor noch als Vater auf. Olivio ist die einzige Vaterfigur der Novelle. Doch er fungiert nicht mehr als Repräsentant einer paternalen Erzählung. Ihn zeichnen Einfalt und Gutmütigkeit aus. Weder seine Schwiegermutter, seine Frau noch seine Tochter kann er vor Casanova bewahren. Es ist ein schwacher Vater, den Schnitzler in der Figur Olivios skizziert, der ebenfalls nicht als Identifikationsfigur dient.

Lorenzi kann nicht Casanovas Platz einnehmen, weil er erstens lediglich als Wiederkehrer Casanovas dargestellt wird – als bloßes Spiegelbild des jungen Casanova – und als solches zwangsläufig von seinem Alter eingeholt bzw. umgebracht wird. Die Casanova-

---

<sup>307</sup> „Indem Casanova sich in Don Juan verwandelt, den Frauenzerstörer und Gattenmörder, annulliert er den Mythos, der ihn als Spender von erotischem Glück und Harmonie ausgewiesen hatte.“ Lehnen, 1995, S. 212. „Im Gegensatz zu Casanova, der sich als Beglückter der Frauen stilisieren muss, ist Don Juan jener phallische Verführer, dessen Verfallenheit an die Frau niemals etwas anderes als Opfer erzeugt, weil jede Verführte wertlos geworden ist. Sein Verrat fällt mit dem Augenblick seines Triumphes und der Hingabe der Frau zusammen. Nur als Verräter erweist er sich als Mann. Don Juan wie Casanova repräsentieren in unterschiedlichen Varianten dasjenige, was Freud wie Lacan die konstitutionelle Untreue des Mannes nennen, als sei diese ein Gesetz der Natur. [...] Als Hure ist die Frau die bedeutungslose Hülle männlicher Selbstaffirmation, die nur dauert, wenn man den Akt der Verführung und Erniedrigung endlos wiederholt, von Frau zu Frau, genauer, von Idol zu Hure zu Idol zu Hure. Auch diese Dynamik wird von Freud wie Lacan zur Ontologie des Geschlechterverhältnisses stilisiert.“ Böhme, 2003, S. 124–125.; „Die Antriebskräfte des spanischen Don Juan sind die Lust am Hohn, die Großsprecherei und die Eitelkeit des Verführers, während Casanova von leidenschaftlicher Liebe getrieben wird. Der Italiener machte sich gern über Narren, Dummköpfe und Pfennigfuchser lustig, aber er trieb niemals Spott mit den Frauen. Ebensovienig rühmt er sich seiner Eroberungen, gibt sie auch nicht der Öffentlichkeit preis. Der spanische Don Juan hingegen posaunt sie in alle vier Winde aus; diese Prahlerei ist offenbar sein größtes Vergnügen, und in ihr sieht er seinen größten Ruhm. Casanova liebt die Frauen; Don Juan liebt einzig und allein sich selbst. Casanova verfiel allerdings auch der Sünde der Eitelkeit des Eroberers, indem er die Geschichte seines Lebens schrieb, und das macht ihn uns ein wenig verdächtig.“ Ricardo Fernández de la Reguera: ‚Don Juan und Casanova‘. In: E. Loos, H. von Sauter (Hg.): Giacomo Casanova. Chevalier de Seingalt. Geschichte meines Lebens. Mit einem Essay von Peter Quennell ‚Der Verführer in der Literatur‘, Berlin 1964, S. 7–28, hier S. 13.

<sup>308</sup> Bereits Lehnen kritisiert Heinz Politzers These aus dem Jahr 1974, dass es sich bei Casanova und Lorenzi um ein neurotisches Verhältnis handele, weil Casanova als „Vater der Urhorde dem Sohn die Frau“ raube, als „zu weit gegriffen“. Vgl. Lehnen, 1995, S. 213 und Heinz Politzer: Die letzten Tage der Schwierigen. Hofmannsthal, Karls Kraus und Schnitzler. In: Merkur. XXVII. Jg. 1974, S. 214-238.

<sup>309</sup> Vgl. Gnüg, 1993.

Figur als solche entkommt sich nicht. Und selbst, wenn bereits Barbara Gutt auf das idealistisch-irreale Bild der „emanzipierten Frau“<sup>310</sup> verweist, welches Schnitzler von Marcolina zeichnet, so gereicht sie dennoch nicht zur alternativen Identifikationsfigur. Die These eines Wechsels von Casanova, als männlicher Identifikationsfigur hin zur weiblichen Marcolina halte ich für zu kurz gegriffen.<sup>311</sup> Dass sich zentrale Eigenschaften, die vormals für den jungen Casanova galten nun in der weiblichen Figur finden, ist vielmehr der symmetrischen Handlungslogik geschuldet, die sich an der Spiegelachse von Alter und Jugend orientiert und im Dienste der Dekonstruktion des Casanova Mythos steht. Der Text baut keine Alternative auf, sondern ist bemüht die Entzauberung des Casanova Mythos in den Vordergrund zu stellen. Die Marcolina-Figur dient vornehmlich als Gegenfolie zur Inszenierung der Krise des Verführers. Die Novelle kann daher als Frontalangriff auf die Projektionsfläche männlicher Wunschfantasien verstanden werden. Während Weidenstamm noch als quasi genialischer Urheber und Erzeuger in Erscheinung tritt, macht ihm Schnitzlers Werk auch die Autorschaft streitig. Schnitzlers Casanova ist weder Erzeuger geistiger noch realer Kinder. Seine literarischen Bemühungen gegen Voltaire entpuppen sich als Oberflächlichkeiten und seine Erzählungen bedienen sich der bewussten Lüge und Lücke und ziehen damit auch Casanova als großen Erzähler seiner Abenteuer in Zweifel.

### II.3.3. Casanovas Sohn

Während Hofmannsthals Text die Vermutung nahe legt, dass Cesarino sowohl das Talent als auch den Willen mitbringt, in die Fußstapfen seines Erzeugers zu treten, gestaltet sich die Nachfolge für die Casanova-Figur in Rudolph Lothars Komödie *Casanovas Sohn* als deutlich schwieriger. Bereits der Titel deutet auf die Stammhalter-Thematik des Verführers hin.<sup>312</sup> Als ‚würdiger Nachkomme‘ der großen Verführer inauguriert, tritt Kurt v.

---

<sup>310</sup> Vgl. Barbara Gutt: Emanzipation bei Arthur Schnitzler, Berlin 1978. Und auch Vanessa Trösch: Die Frau in den literarischen Geschlechterbeziehungen Arthur Schnitzlers. Verfügbar unter: [http://www.uni-due.de/genderportal/forschung\\_ude\\_abschlussarbeiten.shtml#vanessatrosesch](http://www.uni-due.de/genderportal/forschung_ude_abschlussarbeiten.shtml#vanessatrosesch). Letzter Zugriff am: 28.11.2013.

<sup>311</sup> „Während der alte Verführer vollkommen abgetakelt vor unseren Augen erscheint, übernimmt eine kluge emanzipierte Frauenfigur seinen Part. Marcolina sind von ihrem Autor all die Gaben verliehen worden, die ursprünglich Casanova zustanden: Schönheit, Intelligenz und ein freier Geist. Dieser Rollentausch von einer männlichen zu einer weiblichen Identifikationsfigur, den beide Autoren vollziehen, stellt ein wichtiges Ergebnis der Untersuchung dar [...].“ Lehnen, 1995, S. 216.

<sup>312</sup> Vgl. Sigrid Weigel: Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften, München 2006.

Weyer als Typus des eleganten und vollendeten Kavaliers auf die Bühne. Carla v. Heifenberg, an ihren spielsüchtigen Mann gebunden, kommt mit einem deutlich formulierten Anliegen auf v. Weyer zu:

*Ich bin nicht da, weil sie der würdige Nachkomme Don Juans und Casanovas sind, sondern weil ich es in meinem Leben nicht mehr aushalte, weil ich mich nach einer Hand sehne, die mich packt und ins Freie führt. Heraus aus all meinen Gedanken, aus all dem Häßlichen, das mich umgibt.*<sup>313</sup>

Auch bei Lothar fungiert die Casanova-Figur als Abenteurer im Sinne Simmels.<sup>314</sup> Es wird gar einem Dienstleistungsverhältnis gleich von Weyer erwartet, ein Abenteuer als Ausgang aus dem Alltag zu liefern. In seiner Überzeichnung wird der Verführer v. Weyer als Gegenentwurf zum Ehemann schon zu Beginn der Komödie eingeführt. Als Grundbedingung für das episodenhafte Verhältnis zur Frau zeichnet sich v. Weyer, ähnlich wie Weidenstamm, zunächst durch die Kunst zu enden aus. Seinem Diener Moritz, der seit 28 Jahren in seinen Diensten steht, verkündet er:

*Ich weiß im rechten Augenblick ein Ende zu machen. Ehe das Abenteuer langweilig und die Dame unpünktlich wird. Und merk dir das, mein Sohn, nicht aller Anfang ist schwer, sondern alles Ende ist schwer. Im Endspiel liegt die ganz Kunst. Beim Schach und in der Liebe. Die Eröffnung kann man lernen, das Finale stellt immer neue Aufgaben. (CS, S. 6)*

Doch dieser – ganz unbeeindruckt – eröffnet ihm heiraten zu wollen und seine Dienste aufzukündigen. Kurt v. Weyer ist entsetzt:

*Kurt (ganz konsterniert). Du heiratest? Bist du ganz verrückt geworden? [...] Und alles, was du hier bei mir gesehen hast, hat dich nicht abgeschreckt? Keine einzige, die hierher kam, war treu. [...] Treue ist ein hübsches Wort für Stagnation. Die Ehe aber ist die Selbpreisung der Stagnation. Und du willst in den Ehesumpf hinein? [...] Unsinn, ich kann ohne dich nicht leben, ich brauche dich. Ich könnte mich nie an einen neuen Diener gewöhnen. Du kennst alle meine Gewohnheiten, weißt wie ich bin, vor dir geniere ich mich nicht, mit dir rede ich, wenn mich was bedrückt, was ich niemanden sagen kann. Du hörst mir zu und schweigst. Ich nehme sogar an, daß du taktvoll genug bist, mich gar nicht zu hören. Aber grad das brauche ich. Neue Geliebte finde ich so viel ich will, aber einen neuen Diener nicht auf der ganzen Erde. Mit einem Wort, das gibts nicht, du bleibst. (CS, S. 6-7)*

---

<sup>313</sup> Rudolph Lothar: Casanovas Sohn. Eine Komödie in drei Aufzügen, Berlin 1920, S. 10–11. (Im Folgenden wird unter Angabe der Sigle CS und der Angabe der Seitenzahlen in Klammern direkt im Fließtext zitiert.)

<sup>314</sup> „Und zwar ist nun die Form des Abenteurers, im allerallgemeinsten: daß es aus dem Zusammenhange des Lebens herausfällt. [...] Indem es aus dem Zusammenhange des Lebens herausfällt, fällt es – dies wird sich allmählich erklären – gleichsam mit eben dieser Bewegung wieder in ihn hinein, ein Fremdkörper in unserer Existenz, der dennoch mit dem Zentrum irgendwie verbunden ist. [...] Das Abenteuer aber ist, seinem Sinne als Abenteuer nach, von dem Vorher und Nachher unabhängig, ohne Rücksicht auf diese bestimmt es sich seine Grenzen. Eben da, wo die Kontinuität mit dem Leben so prinzipiell abgelehnt wird oder eigentlich nicht erst abgelehnt zu werden braucht, weil von vornherein eine Fremdheit, Unberührbarkeit, ein Außer-der-Reihe-Sein vorliegt – da sprechen wir von Abenteuer. Ihm fehlt jene gegenseitige Durchdringung mit den benachbarten Teilen des Lebens, durch die dieses ein Ganzes wird. Es ist wie eine Insel im Leben, die sich ihren Anfang und ihr Ende nach ihren eigenen Bildungskräften und nicht, wie das Stück eines Kontinentes, zugleich nach denen ihres Diesseits und Jenseits bestimmt.“ Georg Simmel, 1919, S. 7-8.

Dem Witz, die Ehegemeinschaft auf der einen Seite grundlegend abzulehnen und gleichzeitig in einer Art eheähnlichem Verhältnis mit dem eigenen Diener zu leben, liegt die von Claudia Bruns oben konstatierte Opposition von Ehegemeinschaft und Männerbund zugrunde.<sup>315</sup> Kurt repräsentiert das Paradigma des Anti-Ehemannes, dessen Verhältnis zur Frau sich auf die Episode beschränkt und der die gemeinschaftsbildende Kraft als Ergebnis des Zusammenlebens zwischen Männern begreift. Ausgerechnet er, und darauf beruht die Handlungskomik des Stücks, läuft Gefahr auf seine alten Tage doch noch in die ‚Fänge der Ehe‘ zu geraten. Sein Sohn Erich, das ganze Gegenteil seines Vaters, ist verliebt in Carla. Kurt lässt ihn an seiner Statt mit Carla die Nacht verbringen. Inkognito hält Erich in der Nacht, übermannt von seinen Gefühlen, um Carlas Hand an. Kurt, ganz der Ehrenmann, sieht sich in der Folge nicht in der Lage, das von seinem Sohn an seiner Statt gegebene Versprechen aufzukündigen. Bis zuletzt spielt das Stück mit dem Paradoxon, dass ausgerechnet der Nachkomme Casanovas zum Ende seiner Karriere doch noch verheiratet wird. Die Tatsache, dass er auch dieses Mal davonkommt, markiert die Geschichte zum Ende vermeintlich doch als eine weitere Frauenepisode, als ein weiteres Abenteuer für den Verführer.<sup>316</sup> Doch genauer betrachtet wird deutlich, dass sich die Zweifel an der Verführungskompetenz, wie bei Schnitzler, vertieft haben. Bereits Hofmannsthals Casanova-Figur verrät an mehreren Stellen den Verlust der Verführungskompetenz auf Grund des drohenden Alters.<sup>317</sup> Schnitzler stellt den Alterungsprozess als Beginn des unvermeidbaren Niedergangs Casanovas in den Vordergrund. Lothar präsentiert nun in Kurt v. Weyer einen Verführer, der seinen Zenit ebenfalls überschritten hat. So wird er beschrieben als „schöner eleganter Mann zwischen 50 und 60, glattrasiert, mit silberweißem Haar“ (CS, S. 5). Immer deutlicher wird im Verlauf des Stückes, dass Kurt ein Opfer seines Rufes wird. Nach all den Dekaden der seriellen Verführung in der Funktion als Casanovas Sohn, ist sein Salon berühmt, sein Schlafzimmer noch berühmter.<sup>318</sup> Sein Diener Moritz ist nach 28 Jahren des sich immer wiederholenden Schauspiels

---

<sup>315</sup> „Nicht mehr Mann und Frau, matriachale Mutter und patriarchaler Vater traten gegeneinander an, sondern ‚Männerbund‘ und ‚Familie‘. Diese kleine Modifikation erweist sich bei genauerer Betrachtung als nicht unerheblich – sägte sie doch [...] am patriarchalen Stuhl des mächtigen ‚Übervaters‘ und bestritt heimlich dessen Schöpfungskraft zugunsten eines neuen Konzepts vom Kollektiv, dem nun entsprechende Fähigkeiten zu eigen sein sollten und welches auf den einen, den Vater zu verzichten wusste.“ Bruns, 2010, S. 101.

<sup>316</sup> Dass sich Kurt wohl nicht gänzlich dem Treueschwur seines Sohnes verpflichtet fühlt wird auch klar: „Carla. [...] Könnten Sie es sich versagen, mich zu betrügen? / Kurt. Sie unterschätzen meine Klugheit und meine Vorsicht. Sie würde es nie merken.“ (CS, S. 68)

<sup>317</sup> „[W]as den alten Abenteuerer zu einer Widrigen oder, stilllosen Erscheinung macht; es wäre nicht schwer, das ganze Wesen des Abenteuerers daraus zu entwickeln, daß es die dem Alter schlechthin nicht gemäße Lebensform ist.“ Simmel, 1919, S. 22.

<sup>318</sup> „Moritz (brummend). Ja, ja, neugierig sind sie alle; diesen berühmten Salon und (mit dem Daumen nach dem Schlafzimmer zeigend) das noch berühmtere Schlafzimmer des Herrn Grafen zu sehen.“ (CS, S.5)

müde, will seinen Dienst quittieren und heiraten. Und für die von ihrem Leben gelangweilte Carla scheint Kurt die letzte Hoffnung auf ein Abenteuer zu sein. Die Bestätigung der Lesererwartung und die Formelhaftigkeit des ersten Treffens rückt Kurt verdächtig nah an die Figur des in den 1920er Jahren aufkommenden „Gigolos“<sup>319</sup>, dessen guter Ruf ihm vorausseilt, der aber letztlich nur zur Unterhaltung seiner Kundin dient. Carla positioniert sich als Freier, der sich ein Abenteuer erhofft.<sup>320</sup> Die Komödie treibt mittels der Reflexion traditioneller literarischer Texte die Verführung in die Ironie, so dass dadurch der schmale Grad zwischen Verführer und Gigolo ausgelotet wird. Mit der Professionalität eines Dienstleisters für Abenteuer bemüht sich Kurt so um die Kundenzufriedenheit Carlas:

*Kurt. Und doch hatten Sie den Mut, zu mir zu kommen.*

*Carla. Ja, den Mut der Verzweiflung. Kopfüber in ein Abenteuer. Warum nicht? Vielleicht macht mich dieses Abenteuer wieder froh, vielleicht gibt es mir, was ich verloren habe, die Heiterkeit.*

*Kurt. Ich werde mein Möglichstes tun, um ihren Wünschen zu entsprechen. (CS, S. 12)*

Doch vor allem das Unmögliche fordert Carla. Der Text spielt mit dem Mythos Casanova und dessen Verführungskunst als Zauberkunst, über die noch Hofmannsthals Weidenstamm verfügte:

*Carla. Das Möglichste ist viel zu wenig. Ich brauche das Unmögliche. Ich müsste mich in Sie verlieben. Ja, vielleicht dann - [...]*

*Aber glauben Sie deswegen nicht, daß ich mich Ihnen und Ihrer Kunst entziehe. Ihrer Kunst, die mir den Himmel auf Erden verspricht. Nur bitte ich Sie, diese Zauberkunst außerhalb des traditionellen Rahmens zu üben.*

*Kurt. Wie Sie befehlen. Wenn Sie also gestatten, werde ich Sie –*

*Carla. Bitte, um Himmelswillen, sprechen sie nicht zu Ende. Nur das nicht! Ich könnte mich nie entschließen – so mit einem dichten Schleier, wie es wohl üblich ist – nein, nein, niemals –*

*Kurt. Ja, aber verehrteste, schönste Frau, ich kann doch nicht aus dem Meer eine Zaubersinsel aufsteigen lassen –*

*Carla. Warum können Sie das nicht?*

*Kurt. Weil ich kein Hexenmeister bin.*

---

<sup>319</sup> „Die Masken des Begehrens‘ bzw. die ‚Masken der Sexualität‘ treten nirgends deutlicher zutage als im Bereich der Literatur, die schon immer ein Spiel mit fiktiven Identitäten war und daher nicht zufällig das Maskerade Thema aufgreift. [...] Andere Autoren haben andere Masken gewählt: die des Dandys des müden Jünglings, des kalten Zynikers oder des charismatischen Helden, der alte Masken heroischer Männlichkeit und Autorschaft wiederbelebt – um nur einige Maskierungen moderner Autorschaft im 20. Jahrhundert zu nennen. Renate Berger hat in ihrer Biographie über den Tänzer und Schauspieler Rudolfo Valentino (2003) gezeigt, wie sich durch den Film die Masken des Männlichen nicht zuletzt durch den effektiven Einsatz von Frauen als Managerinnen, Stylistinnen etc. zwar enorm vervielfältigt haben, dass hinter allen Maskierungen das ambivalente Bild des ‚Gigolo‘ – des begehrten und zugleich verachteten ‚schönen Mannes‘ – jedoch immer als melancholische Figuration erkennbar bleibt.“ Stephan, 2003, S. 23.

<sup>320</sup> Die noch von Lacan konstatierte „Ontologie des Geschlechterverhältnisses“ dreht sich hier um, wenn Weidenstamm der „Selbstaffirmation“ der Frau dient. Vgl. „Don Juan wie Casanova repräsentieren in unterschiedlichen Varianten dasjenige, was Freud wie Lacan die konstitutionelle Untreue des Mannes nennen, als sei diese ein Gesetz der Natur. [...] Als Hure ist die Frau die bedeutungslose Hülle männlicher Selbstaffirmation, die nur dauert, wenn man den Akt der Verführung und Erniedrigung endlos wiederholt, von Frau zu Frau, genauer, von Idol zu Hure. Auch diese Dynamik wird von Freud wie Lacan zur Ontologie des Geschlechterverhältnisses stilisiert.“ Böhme, 2003, S. 124–125.

*Carla. Und ich bildete mir ein. Sie wären einer. Ich wollte mich bezaubern lassen, wollte dem Alltag entfliehen – und statt der Insel Cythere bieten Sie mir die platte Alltäglichkeit. (CS, S. 12-13)*

Der ‚Dienstleister‘ Kurt bricht mit den Erwartungen, die Carla gegenüber dem Mythos des Verführers hat. Dem Anspruch, der seinem Ruf vorausseilt kann er nicht gerecht werden. Gerade durch den Aufprall von Mythos und Dienstleistung wird deren Differenz sichtbar und Kurt offenbart sich nicht als „Hexenmeister“, sondern vielmehr als alternde ‚Servicekraft‘, die bemüht ist, ihr Alter zu verstecken:

*Kurt. Ja, trotz meiner weißen Haare und meiner sechzig Jahre. Man bleibt eben so lange jung, als man an Wunder glaubt. Das Alter heißt dann, sich unter die Wirklichkeit ducken, unter die wunderlose Alltäglichkeit.*

*Carla. Sechzig Jahre? Ich hätte Ihnen keine fünfzig gegeben. Trotz ihres großen Sohnes. (CS, S. 13)*

Bereits hier stigmatisiert der „große Sohn“ Kurt als „alt“. Die bloße Existenz Erichs lässt die „wunderlose Alltäglichkeit“ zu Tage treten. Die Vaterschaft wird zum Stigma des Alters. Und so ist es auch ausgerechnet Erich, der Carla von allem Wunderglauben gegenüber seinem Vater befreit:

*Carla. Nicht so laut, er könnte uns hören.*

*Erich. Seien Sie unbesorgt, jetzt schläft mein Vater, er kann auf sein Nachmittagsschläfchen nicht verzichten; die Zigarre war nur die Ausrede. Er hat noch nie auf etwas verzichtet. Nicht auf sein Schläfchen, nicht auf seine Zigarre, nicht auf das Weib, das er haben wollte, nicht auf die Freiheit, ohne die er nicht leben kann. (CS, S. 62)*

Erich ermordet seinen Vater – den vermeintlich junggebliebenen Verführer.<sup>321</sup> Übrig bleibt ein gealterter Mann, der die für ihn entscheidende Kompetenz der Verführung eingebüßt hat. Die Fähigkeit geht auf seinen Sohn über:

*Ich will Ihnen sagen, warum ich mich in Ihren Vater verliebt habe: Weil er so wurde, wie Sie jetzt sind. Genau so. Ich habe mich in den Jüngling verliebt, der in ihm steckt und der plötzlich unvermutet, unerwartet zum Vorschein kam. Das Alter viel von ihm ab wie ein Mantel, seine Weisheit wurde zur liebesheißen Torheit, zu Ihrer Torheit, Erich, und seine Ueberlegenheit wurde zu jener Unterordnung, die die Frau erhöht und ohne die sie nicht lieben kann. Glauben Sie mir, man kann nur einen Mann lieben, wenn man die Augen senkt, nicht wenn man sie aufschlägt.*

*Carla. [...] Nicht Ihren Vater, Sie habe ich geliebt, ohne es zu wissen. Nur solange Ihr Vater Sie war, habe ich ihn geliebt. Und wenn er sich nicht nochmal in Sie verwandeln könnte, wäre er mir ein Fremder, den ich schließlich hassen müßte, weil er nicht das Wunder vollbringen kann, auf dem ich mein Leben aufbauen wollte. (CS, S. 66-67)*

---

<sup>321</sup> „Ich möchte nun hervorheben, dass diese vermeintlichen ‚Entthronungen‘ und ‚Vatermorde‘ zwar tatsächlich zu bestimmten Veränderungen, die man Modernisierungen nennen könnte, führten, sie aber keineswegs der bürgerlich-hegemonialen Männlichkeit einen finalen Todesstoß versetzten, deren Krisenhaftigkeit oft in einem Atemzug mit der Vaterlosigkeit zusammen moniert wird. Vielmehr könnte man [...] von einer Modernisierung bestimmter Männlichkeitskonzepte sprechen: Diese Modernisierung kann zumindest zu bestimmten Teilen als eine Emotionalisierung und Erotisierung der traditionell auf das rationale Vernunftsubjekt der Aufklärung reduzierten Männlichkeit gefasst werden.“ Bruns, 2010, S. 96–97.

Kurt und Erich treten als Antipoden auf.<sup>322</sup> Doch nicht der naiv-romantische Erich muss von seinem Vater lernen und ihn imitieren. Vielmehr beruht der vermeintliche Erfolg von Kurt auf der beabsichtigten Verwechslung zwischen ihm und seinem Sohn. Die Torheit seines Sohnes zieht Carla seinem Don Juan haften, kühl kalkulierendem Wesen vor. Das Leserwissen entlarvt Kurt als impotenten Verführer. Mit dem Mythos Casanova hat er nichts gemein. Die Lust am Genuss verkommt bei ihm zum bürgerlichen Ritual des heimlichen Zigarre Rauchens. Seine Vitalität offenbart sich als Illusion, seine Kenntnis der Frauen als fehlerhaft.<sup>323</sup> Seine Abenteuerlust scheint lang erloschen und zum Zynismus verkommen. Die Wandlungsfähigkeit, das Schauspieltalent, welche sowohl Don Juan als auch Casanova auszeichnen, bleiben dem alternden Nachkommen der großen Verführer versagt. Kurt v. Weyer wirkt nicht wie Casanovas Sohn, sondern wie ein in die Jahre gekommener Dienstleister, der sich noch etwas dazu verdienen muss, eigentlich aber schon lange keine Lust mehr hat auf diese Art von Gelderwerb. Insbesondere seine rational kalkulierende Art und seine nahezu misogynen Anwandlungen rücken ihn näher an die Figur Don Juans als an die Casanovas. So begeht nicht nur Erich Vätermord, indem er den Ruf seines Vaters als genialen Verführer widerlegt. Der Text selbst ruft den Tod des Mythos Casanova aus. Es bleibt offen, ob darunter auch ein Angriff auf die Glaubwürdigkeit des Protagonisten in Casanovas Memoiren zu verstehen ist. Eindeutig ist jedoch, dass dessen Epigonen seinem Mythos nicht gerecht zu werden vermögen. Auch aus einem ‚Sohn‘ Casanovas ist bereits ein alter Mann geworden. Für den alternden Vertreter des Mythos wird es Zeit abzutreten. Eine neue Generation wartet, die eine Nachfolge Casanovas nicht mehr anzustreben scheint.<sup>324</sup> Die kurze Hochphase des Verführers, als Träger eines alternativen Narrativs zur paternalen Erzählung, ist endgültig beendet.

---

<sup>322</sup> „Nicht selten erscheinen daher Gründungsakte der Moderne im Nachhinein als Phasen einer kollektiven Revolte gegen den ‚Über-Vater‘, die allerdings – so könnte man hinzufügen – im Gewand einer ‚krisenhaften Männlichkeit‘ daherkam und oft erst im wissenschaftlichen Rückblick als mehr oder weniger traurige, wenn nicht traumatische ‚Vaterlosigkeit‘ thematisiert wird.“ Bruns, 2010, S. 96.

<sup>323</sup> Bis zum Schluss leistet sich Kurt immer wieder Fehleinschätzungen der Situation: „Kurt (leise zu Erich). Jetzt beiß die Zähne zusammen, mein Junge, jetzt fliegen wir raus. / Carla (sich steigernd). Aber dann - dann - dann warst du's ja, Erich! Warst du es? / Erich (so tapfer als möglich). Ja. /Carla. Bin ich verzaubert – bin ich verrückt – ist das alles nur ein Traum – wie war es nur möglich – ? / Erich (niederknieend) Verzeih – / Kurt (ebenfalls niederknieend) Verzeihen Sie – / Carla. Ah – jetzt verstehe ich alles – Sie erfuhren von der Liebe Ihres Sohnes – Sie verzichteten aus Edelmut –du wagtestest nicht die Wahrheit zu gestehen – aus Bescheidenheit, mein armer Junge –? / Kurt. Die Frauen finden doch immer das richtige Wort.“ (CS, S. 96)

<sup>324</sup> „Die ‚Vaterlosigkeit‘, die in den 1950er Jahren und in psychologischen Erziehungsberatern bis heute oft beklagt und zur Ursache vielfacher Fehlentwicklungen (insbesondere der Söhne) erklärt wird, stellt sich um 1900 als ein erwünschter, geradezu ersehnter Zustand dar, den besonders die bürgerliche Jugendbewegung sehr schnell zum provokativen Teil ihres Programms erhob. Diese Sehnsucht, die wilhelminischen Patriarchen zu entthronen und mit ihnen ein vermeintlich verknöchertes, obrigkeitshöriges, an militärischem Prunk und äußerem Schein orientiertes System gleich mitzuentzorgen, war außerordentlich stark.“ Bruns, 2010, S. 96.

## II.4. Casanova als Gegenfigur zum *pater familias*

Die Casanova-Rezeption der Wiener Moderne um 1900 schreibt sich ein in die Explosion der Diskursivierung des Sexes seit dem 18. Jahrhundert.<sup>325</sup> Der Wilhelminismus und dessen Restriktionen mehren das Interesse am Geheimnis des Sexes, welcher in Casanovas Memoiren ausreichend thematisiert wird.<sup>326</sup> Im Gegensatz zu den Aneinanderreihungen von übertriebenen Sexualakten und Deflorationen der *Auswahlen aus den Memoiren* des 19. Jahrhunderts, welche diesem Interesse in pornographischer Weise nachkommen,<sup>327</sup> etabliert die Auseinandersetzung des Jungen Wiens eine sogenannte „gebildete Casanova-Rezeption“<sup>328</sup>. Die Casanova-Figuren der Wiener Autoren präsentieren ein Gegenkonzept von Männlichkeit gegenüber den Vaterfiguren des deutschen Realismus, die zum Ende des 19. Jahrhunderts die Rückzugsgefechte hegemonialer Männlichkeit an gleich mehreren Fronten reflektieren. Beispielhaft für die Analyse paternaler Erzählungen europäischer Familienromane kommt Walter Erhart in Bezug auf Fontane zu dem Schluss:

*Fontanes Männer-Geschichten handeln allesamt von zerstörten, fragmentarischen und abgebrochenen Familienromanen, und die ‚Halbheit‘ ihrer männlichen Figuren kündigt jeweils von der Unmöglichkeit, männliche Identität durch eine dafür vorgesehene familiäre Struktur zu erhalten, fortzuführen und zum Abschluß zu bringen.*<sup>329</sup>

Nach Erhart füllt dieses Vakuum wenig später die Figur des Junggesellen, wie sie beispielsweise bei Kafka und Gide zu finden ist. Sie fungiert als Träger eines antifamilialen Affektes, dem aber familiäre Konzepte zumindest als Folie immanent bleiben.<sup>330</sup> Bei der Wiener Casanova-Rezeption des beginnenden 20. Jahrhunderts handelt es sich um eine extreme Ausprägung des Junggesellen, nämlich um die des ewigen Junggesellen. So erzählt das Junge Wien seine eigene Geschlechtergeschichte anhand der venezianischen

---

<sup>325</sup> Zur Explosion der Diskursivierung des Sex vgl. Foucault, 1977, S. 21–23.

<sup>326</sup> „Die modernen Gesellschaften zeichnen sich nicht dadurch aus, daß sie den Sex ins Dunkel verbannen, sondern daß sie unablässig von ihm sprechen und ihn als das Geheimnis geltend machen.“ Ebd., S. 40.

<sup>327</sup> „Den zweideutigen Ruf Casanovas weiter zu verfestigen, waren jene Erotica indes bestens geeignet, wobei man aus heutiger Sicht freilich wird sagen müssen, daß sich an ihrer Beliebtheit das vorrangige Interesse des 19. Jahrhunderts gerade an der männlichen Sexualität deutlich dokumentiert. Unzählige ‚Männergespräche‘, die unter kaum bewußter Geringschätzung der Frau um ‚das eine Thema‘ kreisten, möchten den legendären Venezianer als Kronzeugen anführen und manch braver Familienvater war durch die Kenntnis der Ableger seiner berühmten Memoiren in die Lage versetzt, sich als genießerischer Kenner der weiblichen Psyche gefallen.“ Forsch, 1988, S. 96.

<sup>328</sup> Gerd Forsch versteht unter der ‚gebildete Casanova-Rezeption‘ die Auseinandersetzung mit dem Sujet zu Beginn des 20. Jahrhunderts insbesondere bei Hofmannsthal. Für ihn ist die Casanova-Rezeption im deutschsprachigen Raum dieser Zeit „ebenso sehr Hofmannsthal- wie Casanova-Rezeption“. Ebd., S. 102–103.

<sup>329</sup> Erhart, 2001, S. 197.

<sup>330</sup> „[E]ine andere [Geschlechtergeschichte] markiert die zu Beginn des 20. Jahrhunderts eminent literarisch gewordene Figur des ‚Junggesellen‘ (nahezu emblematisch besetzt in den Romanen und Erzählungen eines Franz Kafka). Wie schon im Falle André Gides (‚Familles, je vous hais!‘) zeigt sich, daß manch antifamilialer Affekt des 20. Jahrhunderts den Strukturen familiärer Imagination tief verhaftet bleibt – und ähnlich ‚dialektisch‘ funktioniert eine Männlichkeit, die sich als ausschließlich männlich definiert, um fast gleichzeitig von Visionen weiblicher und maternaler Überwältigung heimgesucht zu werden.“ Ebd., S. 401–402.



Verführerfigur. Imaginationen von Vaterschaft und Familie dienen darin meist als Gegenentwürfe, vor deren Hintergrund sich eine neue Form hegemonialer Männlichkeit jenseits des Ehemanns und Vaters durchdekliniert. Die Auswahl Casanovas als Träger dieser erzählerischen Gedankenexperimente hat mehrere Gründe, die bereits angedeutet wurden. Neben ihm ist es vor allem Don Juan, der bis heute zum Synonym des männlichen Verführers werden konnte.<sup>331</sup> Im Kontext des Frauenvernichters Don Juan scheint der Mythos von Casanova als Liebhaber der Frauen nur umso heller. Neben einem Vicomte de Valmont oder einem Don Juan bietet er die größere Identifikationsfläche. So schreibt Stefan Zweig 1928 in seinem maßgeblichen Resümee zur Figur des venezianischen Verführers:

*Er schaffte keine Niederbrüche, keine Verzweiflungen, er hat viele Frauen glücklich gemacht und keine hysterisch, alle kehren sie aus dem rein sinnlichen Abenteuer unbeschädigt in den Alltag zurück, entweder zu ihren Männern oder zu andern Geliebten.*<sup>332</sup>

Hier kommt nicht nur der Anti-Don Juan zum Vorschein. Das „Manntier“, der „Mannhengst“ und „erotische Spielmensch“ ist auch eine hegemonial männliche Alternative zum Neurastheniker, Ehemann und Vater der Jahrhundertwende.<sup>333</sup> Gerade in ihrer Abwesenheit und Verweigerung tritt die Vaterschaft in Hofmannsthals *Der Abenteurer und die Sängerin* als „familiale Imagination“ im Sinne Erharts zum Vorschein.<sup>334</sup> Am seriellen Verführer Weidenstamm, als Extremfall des „Junggesellens“<sup>335</sup>, trennen sich Autor-schaft und Vaterschaft. Die ständige Zeugung im Geiste wie im Körper tritt in Opposition zum Konzept der Vaterschaft auf, dem sich Baron Weidenstamm gegenüber verweigert. Schnitzler positioniert seinen Casanova als Gegenspieler des Vaters. Er verleiht ihm Don Juan hafte Züge, indem er dessen diabolische Freude an der Zerstörung jeder aktuellen und potenziellen familialen Verbindung unterstreicht. Als Opponent des Hausvaters O-livio verhöhnt er vor allem dessen Rolle als Beschützer der Familie, wenn er sich mit den

---

<sup>331</sup> Selbstverständlich kann auf Grund der puren Masse und Diversität der Bearbeitungen nicht von dem Don Juan-Typ gesprochen werden. Der aggressive Zug, der Frauenhass und die Spur der Vernichtung, die Don Juan in den meisten Bearbeitungen begleiten, unterscheiden ihn jedoch maßgeblich vom Mythos Casanova: „Die männlichen Autoren haben genug zur Demaskierung, Entmythologisierung und zur Verbürgerlichung des faszinierenden Verführers, wie er sich in Mozarts Oper z.B. noch präsentierte, beigetragen.“ Gnüg, 1993, S. 193. Vgl. zum Verhältnis von Don Juan und Casanova: Lehnen, 1995, S. 40-41 und Reguera, 1964, S. 10-11.

<sup>332</sup> Stefan Zweig: Casanovas Leben und Taten: aus Stefan Zweig, Baumeister der Welt. In: A. A. de Saint-Gall (Hg.): Casanova. Federico Fellini's Film- und Frauenheld, Zürich 1976, S. 25–97, hier S. 55.

<sup>333</sup> Zu Stefan Zweigs Definition Casanovas als homo eroticus vgl. ebd., S. 49-52.

<sup>334</sup> Vgl. Erhart, 2001, S. 401–402.

<sup>335</sup> Der Sozialtypus des Single kommt dem Junggesellen aus heutiger Sicht am nächsten. Zu einer Annäherung an eine Definition des Singles zwischen „Autonomiebestrebungen einerseits und starker Gemeinschaftssehnsucht andererseits“ vgl. Stefan Hradil: Der Single. In: S. Moebius (Hg.): Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart. 1. Ausgabe, Berlin 2010, S. 343–353. „Das Singleleben mag in Zeiten der Familienhaussse politisch unkorrekt sein und als schlechtes Beispiel vorgeführt werden. Die massiven Interessen von Unternehmen und politischen Instanzen werden dafür sorgen, dass die Lebensbedingungen von Singles nicht zu sehr beschnitten werden.“ Ebd., S. 351.

Frauen dreier Generationen einer Familie einlässt. Durch die Pervertierung und den Missbrauch seiner Kompetenzen verweigert er sich dem Leser als Identifikationsfigur. Lothar zeigt den Verführer zwar als Junggesellen, aber auch als Vater. Gerade aus den Oppositionen von Verführer, Vater und Ehemann ergeben sich der Humor und der Handlungsbogen der Erzählung. Von Weyers Ablehnung bezieht sich hier weniger auf die Rolle des Vaters, als vielmehr auf die des Ehemanns. Gleichwohl ist es seine Vaterschaft, die seiner Verführungscompetenz zuwiderläuft. Es ist sein Sohn, der letztlich den Verführer-Mythos seines Vaters enttarnt, ihn als „Auslaufmodell“ demaskiert und der ihn als Kenner der Frauen, nicht aber als Casanova-Nachkomme, ablöst.

### II.4.1. Zur Entmystifikation Casanovas

Im Spannungsfeld der beginnenden Emanzipation der Frau, des Generationenkonfliktes zwischen Hofmannsthals Zeitgenossen und deren Vätern sowie der Psychoanalyse entwickelt sich der Verführer von einem modernisierten Repräsentanten hegemonialer Männlichkeit bis hin zu deren Demontage. Die Novellen von Hofmannsthal und Schnitzler zeichnen sich vor allem dadurch aus, dass sie zu einer Zeit den kritischen Blick auf den Mythos richten, als im deutschsprachigen Raum noch nahezu ausschließlich Casanova als „außergewöhnlicher Liebhaber und Lebenskünstler“ sowie als „großer Erzähler“<sup>336</sup> gefeiert wird. So wählt etwa Hermann Hesse für seine Erzählung *Casanovas Bekehrung* von 1906 eine Episode aus Band VI der Memoiren zur Vorlage.<sup>337</sup> Hesse reproduziert hier das Bild des vitalistischen Lebemannes und wagemutigen Abenteurers. Nachdem er ein weiteres Mal Frauen hinter sich gelassen hat, spielt Casanova im Alter von 35 Jahren mit dem Gedanken für einen ruhigeren Lebensabend ins Kloster zu gehen. Casanova tritt als großer Erzähler auf, als er dem Abt von seinem bewegten Leben berichtet. Doch bei den nächtlichen Ausflügen danach wird schnell klar, Casanova kann

---

<sup>336</sup> Vgl. hierzu Lehrens Betrachtung der deutschsprachigen Literatur. Lehnen, 1995, S. 261–295. Lehnen versammelt unter dem Stichwort des Liebhabers und Lebenskünstlers insbesondere: Hermann Hesse: *Casanova's Bekehrung*. In: *Süddeutsche Monatshefte* III, 4. München 1906, S. 353–371; Carl Sternheim: *Der Abenteurer*. Drei Stückchen von ihm. München 1922; Erich August Greeven: *Casanova*. Drei Szenen. Berlin 1914; Stefan Markus: *Casanova*. Trilogie frecher Liebeskomödien. Stuttgart 1918; Franz Hessel: *Brief über Casanova*. In: Ders.: *Teigwaren leicht gefärbt*. Berlin 1986. [Originalausgabe 1926]; Karl Blanck: *Casanovas unbekannte Geliebte*. Erzählung aus dem Leben des großen Liebeskünstlers mit einer Auslese aus seinen Memoiren. Leipzig 1929.

Dem ‚großen Erzähler‘ ordnet sie die folgenden Werke zu: Paul Frank: *Casanova am Rhein*. Ein Spiel in drei Aufzügen, Berlin 1911; Kurt Münzer: *Casanovas letzte Liebe*. In: Ders.: *Casanovas letzte Liebe*. Berlin 1913. Und Horst Wolfram Geißler: *Don Giovanni*. In: *Velhagen & Klasing's Almanach*. Berlin 1926. Zitiert nach: Ders.: *Don Giovanni*. In: *Das glückselige Flötenspiel*. Vier heitere Novellen aus dem Rokoko, München 1934, S. 121–137.

<sup>337</sup> Vgl. Herrmann Hesse: *Casanova's Bekehrung*. In: *Süddeutsche Monatshefte* III (1906), H. 4, S. 353–371, hier S. 353–371.

seinem Schicksal als Verführer der Frauen nicht entfliehen. Er zieht – wie gewohnt – mit einer neuen Geliebten weiter.

Das bereits bekannte Mittel der Kontrastierung findet immer wieder Verwendung, um Casanovas antibürgerlichen Sonderstatus hervorzuheben. Auch in Erich August Greevens *Casanova. Drei Szenen* von 1914 läuft Casanova Gefahr, gegen seine symbolische Natur in einem bürgerlichen Leben zu enden. Um die 40 Jahre alt, mit Manon Baletti verlobt und Unternehmer, droht der Abstieg in die bürgerliche Behaglichkeit. Doch Casanova besinnt sich im rechten Moment, bekennt sich zur Freiheit und zieht weiter. Auch hier unterstreicht die Kontrastierung Casanovas Freiheitsliebe und idealisiert ihn als mythisches Gegenbild zum bürgerlichen Ehemann.

In Raoul Auernheimers Stück *Casanova in Wien* von 1924 wird Casanova mit einem bürgerlichen Lebensmodell konfrontiert. Auf der Flucht vor der Polizei versteckt er sich bei seinem Bruder Francesco, der als bürgerliches Gegenstück der Treue und Familie verpflichtet ist. Es kommt zur Irritation beider Lebensmodelle und für kurze Zeit scheint es, als würden sowohl Francesco als auch Casanova vom eigenen Lebensstil abweichen. Aber auch Auernheimer lässt es nicht dazu kommen, dass sich Casanova von seinem Mythos zu sehr entfernt. Als ewiger Verführer bleibt er auch weiterhin seiner Rolle als „Glücksbringer und Kuppler, der die Herzen der Liebenden erst zusammenbringt“ verhaftet.

Bereits 1902 entwirft Carl Sternheim eine Casanova-Figur, die mit dem Klischee bricht. In seinem erst 1910 veröffentlichten Stück *Der Abenteurer* agiert Casanova als Berater des gehörnten Ehemannes Herzog von Bourbon. Doch Casanova erweist sich als schlechter Ratgeber. Als er traditionell mit einem Duell die Angelegenheit klären möchte, offenbart er sich als atavistische Konfiguration von Männlichkeit. Der Herzog hingegen erscheint als moderner Ehemann, der einen Seitensprung der Frau durchaus verzeihen kann. Casanova verliert seine Superiorität gegenüber dem bürgerlichen Modell und scheitert als Dienstleister ähnlich, wie auch Kurt v. Weyer in Rudolph Lothars Rezeption, wenn er als Verführer auf Abruf auftritt. Der Mythos Casanova dient den Autoren des Jungen Wien als Vorlage einer eigenen Geschlechtererzählung, die den Verführer als Träger hegemonialer Männlichkeit durchdekliniert. Als solcher tritt er zunächst das Erbe der Väter und Ehemänner in den paternalen Erzählungen des europäischen Realismus an und repräsentiert eine neue hegemoniale Männlichkeit, die sich vor allem durch ihren antibürgerlichen Reflex auszeichnet.

Hofmannsthals und Schnitzlers Rezeptionen ist der hohe Grad an kritischem Bewusstsein gegenüber der Casanova-Figur eigen. Sie übernehmen den Mythos vom Liebhaber der Frauen und erotischem Abenteuer nicht kritiklos. So spiegelt Baron Weidenstamm zugleich auch Hofmannsthals Beschäftigung mit der Auseinandersetzung von Treue und Untreue wider. Weidenstamms „Kunst zu beenden“ ist damit nicht nur positiv bewertet. Und es deutet sich bereits die metaphysische Kritik an der Oberflächlichkeit des hedonistischen Lebemanns an, die Stefan Zweig später folgendermaßen zusammenfasst:

*In eine Nußschale also geht die ganze Philosophie Casanovas bequem hinein, sie beginnt und endet mit der Vorschrift: ganz diesseitig leben, unbekümmert und spontan, sich nicht prellen lassen durch Aussichten auf ein allenfalls mögliches, doch höchst ungewisses Himmelreich. Irgendein sonderbarer Gott hat uns diesen Spieltisch Welt aufgestellt; wollen wir uns dort amüsieren, so müssen wir die Spielregeln akzeptieren, tel quel, ganz wie sie eben sind, ohne nach richtig oder falsch zu fragen. Und tatsächlich: nicht eine Sekunde seiner Zeit hat jemals Casanova mit dem theoretischen Nachdenken über das Problem verloren, diese Welt könnte oder sollte eigentlich anders sein. ‚Lieben Sie die Menschheit, aber lieben Sie sie so, wie sie ist.‘ sagt er im Gespräch mit Voltaire. [...] Nur was atmet, Lust mit Lust erwidert, was an die heiße Haut, mit Leidenschaft und Liebkosung antwortend, andrängt, nur dies dünkt diesem entschlossenen Antimetaphysikus wirklich real und interessant.<sup>338</sup>*

In Schnitzlers Rezeption zeigt sich Casanova als „Antimetaphysikus“. Er ähnelt Schnitzlers früherer Figur *Anatol*. In *Casanovas Heimfahrt* wird die Oberflächlichkeit zur zentralen Eigenschaft des Venezianers. Schriftstellerei, Wissenschaft, Politik und Liebe – alles das betreibt der Abenteurer nur oberflächlich, nur zum Schein. Entlarvt wird die Darstellung seines mangelnden Tiefgangs vor allem von einer Figur: von Marcolina, die ihn in jeder Hinsicht enttarnt. Jacques Le Rider hat in seiner Analyse der Rezeptionsgeschichte von Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter* bereits bemerkt, wie schwer es Schnitzler fällt, sich von den Stereotypen von Weiblichkeit zu lösen.<sup>339</sup> Lediglich die Figur der Marcolina markiert einen Sonderfall:

*Marcolina, die Heldin der Novelle ‚Casanovas Heimfahrt‘ (1917) stellt in Schnitzlers Werk den einzigen Fall einer harmonisch gelungenen weiblichen Emanzipation dar. [...] Die Studentin und Voltairanhängerin Marcolina verbindet körperliche Schönheit mit einer glänzenden Intelligenz und einer umfassenden Bildung. Sie kann dem alten Casanova bei allen Gesprächsthemen standhalten. Sie weist die Annäherungsversuche des Libertins*

---

<sup>338</sup> Zweig, 1976, S. 42.

<sup>339</sup> „Die Mutter, die Witwe, die Tochter aus gutem Haus, die Prostituierte, die Mondäne und das süße Mädel sind die Stereotypen des kleinen Wiener Theaters von Arthur Schnitzler. Die freie Frau wäre diejenige, die alle von den männlichen Konventionen festgeschriebenen Lebensformen überwunden hätte. Doch die von Schnitzler dargestellten Emanzipationsversuche enden fast alle tragisch.“ Jacques Le Rider: Der Fall Otto Weininger. Wurzeln des Antifeminismus und Antisemitismus (Übers. aus d. Franz. u. Bearb.: Dieter Hornig). Mit der Erstveröffentlichung der REDE AUF OTTO WEININGER von Heimito von Doderer, Wien; München 1985, S. 159.

*zurück und verteidigt die Freiheit ihres Liebeslebens. Die letzte, mit List erzwungene Eroberung Casanovas endet mit einer Erniedrigung. Die Macht des Verführers scheitert an der emanzipierten Frau.*<sup>340</sup>

Casanova erscheint nicht mehr als Repräsentant einer modernisierten hegemonialen Männlichkeit, auf die sich die männlichen Wunschfantasien projizieren lassen. Er kann nicht mehr als Alternative zum Frauenvernichter Don Juan dienen, sondern wird selbst zum Frauenvernichter. Die kurze Phase, in der der ewige Junggeselle zum glaubhaften Vertreter einer hegemonialen Männlichkeit wird, ist vorbei. Vor allem deshalb, weil das Konzept der hegemonialen Männlichkeit an sich an Glaubwürdigkeit verloren hat. Dies ist auch das Ergebnis einer Auseinandersetzung, die bereits zur Mitte der zweiten Jahrhunderthälfte beginnt. Die seit 1880 einsetzende Rezeption Bachofens Werk *Das Mutterrecht* fällt rückblickend in die Hochphase eines von 1850–1930 wütenden Geschlechterkampfes und begünstigt diesen.<sup>341</sup> Sowohl das Werk *Altersklassen und Männerbünde* des Völkerkundlers Heinrich Schurtz von 1902 und Otto Weiningers viel zitiertes misogynen Pamphlet *Geschlecht und Charakter* von 1903 müssen als Beiträge zum Rückzugsgefecht hegemonialer Männlichkeit verstanden werden. Gemein ist beiden Werken der Rekurs auf eine heteronorme Geschlechterordnung. Die Frau gilt bei beiden als defizitäres Wesen. Während es für Schurtz vor allem darum geht, der Frau die gesellschaftsbildende Kraft ab- und diese dem Mann zuzusprechen, geht es für Weininger um den Anspruch einer universal dualen Weltdeutung, in der der Mann für das Geistige und die Frau für das Triebhaft-Sinnliche und Körperliche steht. Weininger wird zum Repräsentanten einer „progressiven Reaktion“.<sup>342</sup> Sein Werk fußt auf den Theorien Chamberlaines und Moeller van der Brucks, inspiriert unter anderem Karl Kraus, Arnold Schönberg, Adolf Loos sowie Ludwig Wittgenstein. Weiningers Puritanismus gilt damit vor allem als Kampfansage gegen den „Zerfall der Sitten“, also gegen Baudelaire, Huysmans, Oscar Wilde, Oskar Panizza, Frank Wedekind, Arthur Schnitzler, Hermann Bahr und Felix Salten.<sup>343</sup> Weiningers Pamphlet ist auch eine Antwort auf die latente Angst vor einer Gynaiokratie seit Bachofens Veröffentlichung von 1866. Seine aus heutiger Sicht antifeministische Haltung stützt sowohl die Verachtung der *femme fatale* eines Karl Kraus als auch die gönnerhafte Herablassung eines Peter Altenberg, der die Frau auf die *femme*

---

<sup>340</sup> Ebd., S. 160.

<sup>341</sup> Der Kampf der Geschlechter wird in dem Zeitraum zwischen 1850 und 1930 zu einem bestimmenden Thema, das – durch die Literatur eingeführt – besonders zwischen 1890 und dem Ersten Weltkrieg auch auf die Malerei, Skulptur und Musik übergreift. Vgl. Lehnen, 1995, S. 312.

<sup>342</sup> Zum Begriff der ‚Progressiven Reaktion‘ vgl. Le Rider, 1985, S. 144.

<sup>343</sup> Zur Rezeption und Wirkungsgeschichte Otto Weiningers vgl. ebd.

*fragile*, als Muse des Mannes, reduziert.<sup>344</sup> *Femme fatale* und *femme fragile* sind lediglich zwei Seiten eines Frauenbildes, welches auf die Stofflichkeit reduziert bleibt. Beiden Seiten liegt ein bipolares Geschlechtermodell zugrunde, in dem dem Mann die glänzendere Rolle zukommt; nämlich die des Geistes.

Es ist daher verlockend, Schnitzlers Marcolina als literarische Kampfansage zu verstehen, die von einer neuen Perspektive auf die Frau kündigt – ist sie doch Casanova auch intellektuell überlegen. Doch sie stellt nicht nur im Werk Schnitzlers, sondern auch in dem der gesamten Wiener Moderne einen Sonderfall dar. Darüber hinaus bleibt die Gestalt der Marcolina vor allem eines, im Vergleich mit der Wirklichkeit jener Zeit: eine Utopie. Verehrer und Verächter der Frau sind sich in einem einig: in der Polarität der Geschlechter.<sup>345</sup> Zwischen den Stereotypen der *femme fragile* und der *femme fatale* bleibt für eine Konkretisierung der Marcolina-Utopie kein Raum. Zwar verzeichnet die Frauenbewegung in einer überaus liberalen Epoche von 1867–1879 mit zahlreichen Reformen wichtige Erfolge. So dient der „Allgemeine Österreichische Frauenverein“, zu deren wichtigsten Vertreterin auch Rosa Mayreder gehört, als Sprachrohr des bürgerlichen Flügels der Frauenbewegung. Doch orientiert sich diese Bewegung ebenfalls an einer traditionellen Rollenaufteilung von Mann und Frau.<sup>346</sup> In *Zur Kritik der Weiblichkeit* stärkt Mayreder zwar das Individuum mit all seinen spezifischen Entfaltungsmöglichkeiten, unabhängig vom physischen Geschlecht, schlussendlich beschreibt sie die Frau im Vergleich zum Mann aber doch als intellektuell defizitäres Wesen im Allgemeinen.<sup>347</sup>

---

<sup>344</sup> „Die Neu-Romantik der Jahrhundertwende stellt die Frau gern als fatale ‚dame sans merci‘ dar, als Undine, laszive Kind-Frau, als ‚femme fragile‘. [...] Die Jung-Wien-Autoren besaßen für die ‚femme fragile‘ ein historisches Modell: Marie Bashkirtseff, eine junge russische Künstlerin, die einige großartige Bilder gemalt und deren Gesangsstudium ihre Kräfte ausgezehrt hatte, als sie 1884 mit vierundzwanzig Jahren in Paris an Lungenschwindsucht starb. [...] Otto Weininger widmet ihr im ersten Teil von ‚Geschlecht und Charakter‘ im Zusammenhang mit den ‚emanzipierten Frauen‘ einen ganzen Absatz. [...] Durch die weibliche Präsenz, sei sie nun erschreckend oder feenhaft, zerstörerisch oder dekorativ, werden die männlichen Rollen, ob unterworfenen Opfer oder faszinierte Bewunderer, in den Hintergrund gedrängt. Ein neues ‚Matriarchat‘ ist entstanden.“ Ebd., S. 145-146.

<sup>345</sup> Zur Übereinstimmung der beiden Strömungen um Peter Altenberg und Karl Kraus vgl. ebd., S. 149.

<sup>346</sup> „Der ‚bürgerliche‘ Feminismus befaßte sich hauptsächlich mit kulturellen Problemen und Erziehungsfragen. Er zog die traditionellen Rollen nicht in Zweifel, sondern kämpfte für eine ‚Veredelung des Geistes‘. [...] Aus einer Statistik des Jahres 1900 geht hervor, daß in Österreich 41% der unselbständig Erwerbstätigen Frauen waren. Von den weiblichen Berufstätigen waren 74% in der Landwirtschaft und nur 12,5% im industriellen Sektor beschäftigt. Von den Arbeiterinnen waren 53% unverheiratet, verwitwet oder geschieden. [...] Fabriksarbeit bedeutete Emanzipation, weit mehr als Heimarbeit oder Dienstmädchenstellen. Neue, ‚typisch weibliche‘ Berufe entstehen: Lehrerin, Telefonistin, Sekretärin, Krankenschwester. Die Ungleichheit der Löhne für Männer und Frauen wird als natürlich angesehen.“ Ebd., S. 162.

<sup>347</sup> „Schon allein die Widersprüche, die das Gebiet der Geschlechterpsychologie zu einem Labyrinth unlösbarer Meinungsverschiedenheiten machen, bezeugen, daß Männlichkeit und Weiblichkeit, als eine Art und Weise des Seins, mit den verschiedensten Eigenschaften vereinbar sind. Die Vorstellungen, die sich jedes Individuum von der Beschaffenheit des anderen Geschlechtes macht, haben wohl nicht eine bloße Form, sondern unzweifelhaft das Wesen bestimmter Eigenschaften zum Inhalt. Aber das bildet keinen Einwand. Denn diese Vorstellungen sind rein subjektiver Natur; [...] Als objektiver Maßstab für die psychischen Geschlechtseigentümlichkeiten können sie nicht dienen, weil sie so verschieden und gegensätzlich sind, wie es eben in der Natur alles Individuellen liegt. [...] Zum Schlusse aber, nachdem wir der Freiheit der Individualität eine unbegrenzte Perspektive eröffnen und dem Begriff der Weiblichkeit dennoch eine normative Geltung gesichert haben, hindert uns nichts, nochmals ausdrücklich einzuräumen, daß die Mehrzahl der Frauen weder in den Eigenschaften des Charakters, noch in denen des Intellekts dem Manne gleich ist. Ja, diese Tatsache ist nicht zu leugnen; und sie wiegt schwer, sehr schwer für das Leben auch derjenigen Frauen, die nicht zur Mehrzahl gehören.“ Rosa Mayreder: *Zur Kritik der Weiblichkeit*. Essays, 5. Ausgabe, Jena 1922, S. 46-48.

Die Arbeiterfrauenbewegung der Sozialdemokratie wirft dem bürgerlichen Flügel derweil vor, Klassenkampf und Geschlechterkampf zu verwechseln. So schreibt Käthe Leichter, die wohl berühmteste Vertreterin des sozialdemokratischen Flügels:

*Diese Frauen „jubelten auf, wenn eine Frau irgendwo in der Welt Professor oder Ministerialrätin wurde [...]. Daß es nicht um die Heraushebung einzelner Bevorrechteter, sondern um die Hebung der so schlecht gestellten Frauenarbeit überhaupt ging, übersahen sie.“<sup>348</sup>*

Doch auch die Arbeiterfrauen können ihrer klassischen Rolle nicht entkommen und erfahren die doppelte Bürde von Lohnarbeit bei gleichzeitiger Verantwortung für Haushalt und Kinder.

Die konkrete Übersetzung des utopischen Sonderfalls der Figur Marcolina in die Lebenswelt wird insbesondere von einem alle Schichten durchdringenden Antifeminismus verhindert. Wie sehr das bipolare Geschlechterbild auch von weiblichen Literaten getragen wird, zeigen die Beispiele Le Riders, die 1906 schließlich zu dem vernichtenden Urteil Ferdinand von Saars führen: „die schreibende Frau sei nur eine sexuell Frustrierte auf der Suche nach Kompensation im Reich der Phantasie [...]“<sup>349</sup> Enrica von Handel-Mazettis *Die arme Margaret* von 1910 oder Eugénie delle Grazies *Sämtliche Werke* von 1903 illustrieren auf anschauliche Weise die Reproduktion weiblicher und männlicher Klischees.<sup>350</sup> Gegen den latenten antifeministischen Reflex im Wien der Jahrhundertwende wendet sich vor allem die oben erwähnte Rosa Mayreder mit ihrem Werk *Zur Kritik der Weiblichkeit* von 1905 und schleudert den Männern entgegen: „Etwas an der Männlichkeit ist nicht in Ordnung.“ Es ist der Ausgangspunkt für eine auf die Misogynie folgenden Misandrie, die „den Mann als logisch sittliche Unmöglichkeit und als Fluch der Welt“<sup>351</sup> beschreibt. Für die Intellektuelle Helene von Druskowitz (1856–1918) steht fest: „Der Mann ist an und für sich kein annehmbares Beispiel“<sup>352</sup>. Zu Recht verweist Ursula Kubeshofmann auf den polemischen Impetus dieser Zitate, der angesichts des latenten Antifeminismus nachzuvollziehen ist. Viel entscheidender als diese Polemik ist jedoch Mayreders scharfe Analyse der subjektiven Fremdzuschreibungen von geschlechtlicher Normativität.<sup>353</sup>

---

<sup>348</sup> Le Rider; 1985, S. 163.

<sup>349</sup> Le Rider, 1985, S. 164-165.

<sup>350</sup> Zur Reproduktion heteronomer Klischees in der österreichischen Literatur weiblicher Autorinnen um 1900 vgl. ebd., S. 164–165.

<sup>351</sup> Ursula Kubeshofmann: „Etwas an der Männlichkeit ist nicht in Ordnung.“ Intellektuelle Frauen am Beispiel Rosa Mayreder und Hele von Druskowitz. In: L. Fischer (Hg.): *Die Frauen der Wiener Moderne*, Wien 1997, S. 124–137, hier S. 136.

<sup>352</sup> Ebd., S. 125.

<sup>353</sup> Ihre Gegenrede wider aller biologistischen Versuche zur Geschlechtsbestimmung, sowie das Herausstreichen des arbiträren Konstruktionscharakters von Geschlechtlichkeit nehmen zentrale Argumente von Pierre Bourdieu vorweg: „Der Sexismus ist ein Essentialismus: wie der ethnische oder der Klassenrassismus will er geschichtlich instituierte gesellschaftliche Unterschiede einer

Misandrie und Misogynie bilden die beiden Pole eines Geschlechterkampfes zu Beginn des 20. Jahrhunderts dessen Gefechte auch die literarische Rezeption Casanovas geprägt haben. Seine literarischen Konkretisierungen lesen sich als Experimente einer Modernisierung von hegemonialer Männlichkeit in einer post-paternalen Epoche bis hin zur Abkehr vom hegemonialen Männlichkeitsmodell, wie es Schnitzlers *Casanovas Heimfahrt* reflektiert. Schnitzler erschafft mit Marcolina aber nicht nur die einzige Konkretisierung einer Utopie der emanzipierten Frau in der Casanova Rezeption. Er macht darüber hinaus auch die Konsequenzen eines unbändigen Antifeminismus für den Mann selbst deutlich:

*Kein Mann kann in den Werken Schnitzlers den Ansprüchen der Frau gerecht werden. Auch der Mann ist in der Konvention gefangen und wird, wie Leutnant Gustl, erdrückt von der Macht des Geldes, vom militärischen Gehorsam und von der politischen Autorität. Schnitzler, der menschlichste und klarsichtigste unter den großen Wienern, hat deutlich gezeigt, daß die Sache der Frauen Hand in Hand geht mit der Emanzipation des Mannes. Das erste Opfer des unbändigen Antifemnismus von ‚Geschlecht und Charakter‘ ist der Mann selbst, dem nur der Selbstmord bleibt.<sup>354</sup>*

So kann die Casanova-Rezeption mit ihrem Mythos des Verführers das Erbe der paternalen Erzählung nur für kurze Zeit antreten. Es kommt zur Entmystifikation des ewigen Verführers, Kupplers und großen Erzählers. Vor allem der Erste Weltkrieg mag dafür verantwortlich sein, dass Schnitzler in seiner Novelle mit überaus skeptischem Blick auf Casanova als mythischen Repräsentanten der Lebensphilosophie schaut. Nur oberflächlich betreibt Schnitzlers Casanova die Wissenschaften, die Philosophie, die Literatur und nur oberflächlich beschäftigt er sich mit den Frauen. So ändert sich die Bewertung seiner Lebenshaltung. Auch Hesse urteilt über Casanova als jemanden, dessen gesamtes Leben sich ausschließlich im Sozialen abgespielt hat.<sup>355</sup> Ulrich Seifert folgert in seinem überaus differenzierten Artikel *Eponymisation de Casanova*:

*Casanova sort déficient de la première guerre mondiale: le virtuose de la vie qui sacrifie, bon connaisseur de Horace, tout au carpe diem, présente dorénavant un défaut que le 19ième siècle ne lui avait pas encore découvert: il ne manque pas seulement de pudeur et de morale, mais il a des défaillances plus sérieuses: Casanova ne connaît pas le Drang*

---

biologischen Natur zurechnen, die als Essenz fungiert, aus der unerbittlich alle Daseinsake sich ableiten.“ Bourdieu, 1997, S. 169. „Man muß daher die Bildungs- und Formungsarbeit beschreiben, in der, sei es durch Eingewöhnung in eine symbolisch strukturierte Welt, sei es durch einen mehr impliziten als expliziten kollektiven Prägungsprozeß (zu dem vor allem die großen kollektiven Rituale gehören), eine dauerhafte Transformation des Körpers und der üblichen Umgangsweise mit ihm erzielt wird.“ Ebd., S. 166. „Und doch sind alle Generalurteile über Mann und Weib unverkennbar nach Erfahrungen gefällt, die sich nur auf eine kleinere oder größere Gruppe von Individuen beziehen, nach Erfahrungen, die vielfach durch den Zufall beschränkt, durch die subjektive Natur des Beobachters gefärbt, durch vorgefaßte Meinungen verdunkelt werden.“ Mayreder, 1922, S. 8. „Wer sich von den Normen der Weiblichkeit unabhängig macht, hat sie nicht zugleich aufgehoben. Wenn auch mit sehr wandelbaren Grenzen, wenn auch als ganz veränderliche Gebilde – sie sind doch ein wesentlicher Bestandteil im geistigen Leben der Menschheit, sie sind das Produkt einer langen Entwicklungsreihe, einer nicht zu unterschätzenden Kulturarbeit.“ Ebd., S. 14-15.

<sup>354</sup> Le Rider, 1985, S. 161.

<sup>355</sup> Hermann Hesse: Gesammelte Werke, Bd. 12, Frankfurt a. M. 1970, S. 110-111.



*zum Höheren, l'aspiration idéaliste qui devient la marque presque inévitable de plusieurs générations d'écrivains allemands depuis les débuts jusque dans les années soixante de notre siècle.*<sup>356</sup>

Der Makel Casanovas besteht nicht mehr nur in seinem amoralischen Verhalten. Vielmehr entdeckt das 20. Jahrhundert dessen fehlenden metaphysischen Sinn. Casanovas hedonistischer Vitalismus, der ihn zum Ideal der Lebensphilosophen hat werden lassen, wird von Hesse zum „mediterranen Sensualismus“<sup>357</sup> degradiert. Selbst Stefan Zweig, der in *Baumeister der Welt* Casanova in einem Atemzug mit Stendhal und Tolstoi nennt, prägt in seiner Casanova-Biografie das Bild eines hedonistischen Lebemanns, der im Gegensatz zu Stendhal und vor allem Tolstoi an der Oberfläche des Lebens verharrt.<sup>358</sup>

## II.4.2. Casanovas Ablösung als „Evasionsagent“<sup>359</sup>

Bis zur Veröffentlichung der Deutschen Erich Loos Ausgabe Casanovas Memoiren 1960 hat sich dieses Casanova-Bild im kollektiven Gedächtnis der Deutschen verfestigt. Der Autor Casanova, der sich seinem Publikum in den Memoiren als Verwandlungskünstler vorstellt, wird in der europäischen Rezeption zum wandelbaren Objekt. Die Wiener Moderne und insbesondere Hofmannsthal und Schnitzler haben die männliche Projektionsfläche Casanova um kritische Töne erweitert und damit das europäische Casanova-Bild nachhaltig geprägt. Trotz dieser grundsätzlichen Skepsis gegenüber der männlichen Identifikationsfigur Casanova möchte ich die Behauptung aufstellen, dass sich diverse literarische und filmische Protagonisten als Derivate des Venezianers beschreiben lassen. Auf einen der berühmtesten, nämlich Thomas Manns Felix Krull, hat Ulrich Seifert bereits verwiesen. Das Verhältnis von Krull zu seinem Schicksal, seine Verführungskunst, die episodenhafte Gestaltung des Romans, die Risikofreude und Abenteuerlust des Protagonisten und insbesondere dessen Meisterschaft im Spiel mit den Identitäten sind nur

---

<sup>356</sup> Ulrich Seifert: L'Eponymisation de Casanova en Allemagne au 20<sup>ème</sup> siècle. Les descendants littéraires du Vénitien de Thomas Mann à Gerhard Zwerenz. In: L'intermédiaire des casanovistes : études et informations casanoviennes 24 (2007), S. 1-11, hier S. 7.

<sup>357</sup> Hesse, 1906, S. 353–371.

<sup>358</sup> Vgl. Stefan Zweig: Die Baumeister der Welt, Leipzig 1928.

<sup>359</sup> „Es gibt drei Arten von Helden: Diejenigen, die wie ‚wir‘ sind; jene, die so sind, wie man sein sollte. Und es gibt die Helden, die so sind, wie man es gerne wäre. Zur ersten Sorte gehören die Hauptfiguren diverser Sozialdramen, wirkliche Alltagsmenschen, die sich durchboxen. Die zweiten sind vom Schlage eines Sheriff Kane alias Gary Cooper in Fred Zinnemanns HIGH NOON (USA 1952): moralische Vorbilder, die die Welt auf ihre Art besser machen. Schließlich sind da Figuren wie die des James Bond: Evasions-Agenten. Bond ist jedoch nicht weniger ‚wirklich‘ als manche elaborierten Helden des Autoren- und Betroffenheitskinos, nur weil er primitiver ist – oder primitiver dargestellt wird. Seine Welt ist nicht falsch.“ Bernd Zywiets: Faszinosum 007. Mythos, Souveränität und Nostalgie Oder: Wie „James Bond“ funktioniert. In: A. Rauscher (Hg.): Mythos 007. Die James-Bond-Filme im Fokus der Popkultur, Mainz 2007, S. 16–35, hier S. 20.

einige Parallelen, die sich nachweisen lassen. Casanova dient hier als Vorbild für die Figur des Hochstaplers.

Wie wahrscheinlich kaum eine andere Figur hat jedoch vor allem einer Casanovas Erbe als Projektionsfläche männlicher Wunschvorstellungen übernommen. Es ist die vielleicht wichtigste männliche Identifikationsfigur der westlichen Popkultur in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Ian Flemings Doppelnull-Agent James Bond. Seine „nationalistischen Männer-Märchen“<sup>360</sup> sind insbesondere für „vernünftige, heißblütige, heterosexuelle Leser in Zügen, Flugzeugen und Betten“ geschrieben.<sup>361</sup> Mit James Bond hat Ian Fleming eine Figur geschaffen, die wie Casanova, gefährliche und erotische Abenteuer besteht und doch dank einiger kleinbürgerlicher Verhaltensweisen und dank der Einbindung in einen Beamtenapparat eine ideale Identifikationsfläche bietet:

*Es sind kurz gesagt, die Abenteuer in einer großen Welt voller Luxus und Sex. Der Akteur in dieser gleichsam gefährlichen wie exklusiven Welt ist durch die männlich-besetzten Qualitäten Stärke, Härte und Kampfgeist erfolgreich. Die Bond-Figur und ihre Abenteuer sind die Projektion real nicht erfüllbarer Wünsche, die Sehnsucht nach dem, was man nicht hat, und nicht haben kann – hier nach Reichtum und Zugehörigkeit zu einer materiellen Oberschicht, nach eigener Bewährung in einem ebenso schönen wie abwechslungsreichen Leben.*<sup>362</sup>

Männerfantasien vom immer potenten, erfolgreichen, starken, attraktiven Spieler, Abenteuerer und Gestaltenwandler befriedigt die Figur James Bond genauso wie die Casanova Figur vor ihrer Entmystifizierung. Und selbst den häufigen Wechsel von illustren und exklusiven Handlungsorten teilt Ian Flemings britischer Geheimagent mit dem venezianischen Spion Casanova. So verwundert es auch nicht, dass sich auch Ian Flemings Romane schon in den 1950er und 1960er Jahren ebenfalls dem berechtigten Vorwurf der Komplexitätsreduktion erwehren müssen. Und dennoch hat kaum eine andere Filmfigur sich über einen solch langen Zeitraum von nun mehr 50 Jahren halten und weiterentwickeln können.<sup>363</sup> James Bond löst Casanova als den Evasions Agenten ab, als welcher er noch bis zu Beginn des Ersten Weltkrieges fast ausnahmslos gilt.<sup>364</sup>

---

<sup>360</sup> „Abschließend lässt sich feststellen: Flemings Bond-Geschichten sind auf ein männliches Publikum abgestimmt, propagieren männliche Qualitäten und Leistungen. Sie sind nationalistisch und zeugen von Vaterlandsliebe. Als märchenhaft können sie in dem Sinne bezeichnet werden, da sie in Bezug auf Handlungsablauf, Aufbau und Charaktere auf jene Literaturform verweisen. Flemings Bond-Bücher sind also durchaus als nationalistische Männer-Märchen zu verstehen.“ Kerstin Verheyden: James Bond 007. Ein Schema und seine Variationen. Verfügbar unter: [www.mythos-magazin.de/mythosforschung/forum-s.htm](http://www.mythos-magazin.de/mythosforschung/forum-s.htm) 2007, S. 21. Letzter Zugriff am 13.12.2013.

<sup>361</sup> „Ian Fleming hatte ein bestimmtes Zielpublikum für seine Spionagegeschichten. Er schrieb, wie er sich selbst äußerte, für vernünftige, heißblütige, heterosexuelle Leser in Zügen, Flugzeugen und Betten.“ Ebd., S. 17.

<sup>362</sup> Verheyden, 2007, S. 18.

<sup>363</sup> Zu einer Übersicht der Transformation und Bedeutung der filmischen James-Bond-Rezeption vgl. Andreas Rauscher: Too Tough to Die Another Day. Vorwort. In: Ders. (Hg.): Mythos 007. Die James-Bond-Filme im Fokus der Popkultur, Mainz 2007, hier S. 10–15.

<sup>364</sup> Vgl. Zywiets, 2007, S. 20.

Mit der kritischen Rezeption der Wiener Moderne wird der männliche Verführer in Gestalt Casanovas aber spätestens seit dem ersten Weltkrieg aus der Hochkultur verbannt. Seine Verehrungen als Abenteurer und Lebemann wirken aus heutiger Sicht wie ein Atavismus einer vergangenen Zeit. Mit der Figur des James Bond sind zentrale Eigenschaften seines Mythos in die Popkultur transferiert worden. Ohne eine gleichzeitige zunehmende postmoderne<sup>365</sup> „Parodie“<sup>366</sup> der James Bond Figur wäre aber auch dessen erstaunliche Überlebensfähigkeit eines Männertypus ebenfalls undenkbar. Es ist die ironische Distanz zum ewigen „Junggesellen“<sup>367</sup>, „Abenteurer“<sup>368</sup> und „Lebemann“<sup>369</sup>, die ihn bisher vor dem Aussterben gerettet hat.

Einen letzten entscheidenden Angriff auf Casanova als Evasionsagenten im Feld der Hochkultur stellt Federico Fellinis gleichnamiger Film aus dem Jahr 1976 dar. Für Fellini bleibt vom „strahlendste[n] aller Verführer!“ nur ein „Hampelmann“, ein „Pinocchio“

---

<sup>365</sup> „Expl: Nicht die kulturelle Moderne des frühen 20. Jhs. (im englischen Sprachgebrauch High Modernism) ist die Epoche, zu der die ‚Postmoderne‘ im Kontrast stehen soll, sondern die mit dem Ende des Mittelalters einsetzende Epochen-Sequenz ‚Moderne‘, das heißt: jener Zeitraum, innerhalb dessen sich in der westlichen Kultur das ‚historische Bewußtsein‘ ausgebildet hat und dessen temporale Selbstreferenz vom historischen Bewußtsein konstituiert war. In philosophischer Sicht steht die so verstandene Postmoderne in doppeltem (und doppelt komplexem) Kontrast zur Moderne, in bezug [sic] auf die temporale Selbstreferenz und in bezug [sic] auf Formen von Subjektivität. Das Verständnis jenes historisch spezifischen ‚historischen Bewußtseins‘, von dem sich das Zeitbewußtsein der Postmoderne abzusetzen beginnt, ist im deutschen Sprachraum vom Werk R. Kosellecks geprägt. Zentral ist nach Koselleck (1979) eine Asymmetrie zwischen der Vergangenheit als ‚Erfahrungsraum‘ und der Zukunft als ‚Erwartungshorizont‘. [...] Mit der Postmoderne wird die in der Moderne auf ein Minimum verengte Gegenwart nun wieder zu einer breiten ‚Gegenwart der Simultaneitäten‘ ausgedehnt. [...] Die Literatur der Postmoderne entfaltet sich in dieser Konstruktion von Zeit. Sie thematisiert auch die spezifische Konzeption postmoderner Subjektivität und trägt zu ihrer Prägung bei. [...] Die Postmoderne ist darüber hinaus als Verlust der Fähigkeit identifiziert worden vielfache Erfahrungen in ‚übergreifenden Erzählungen‘ (Lyotard) mit allgemeinem Verbindlichkeitsanspruch zusammenzufassen. [...] Die ästhetische Sensibilität der Postmoderne gewinnt dort dezidiert philosophisches Interesse, wo sie auf die Unfähigkeit des ‚schwachen‘ Subjekts verweist, die Welt der Dinge zu erfahren und in verschiedenen medialen Dimensionen darzustellen (‚Krise der Repräsentation‘). ‚Subjektivität ohne Objekt‘ ist in diesem Sinn zu einer Kurzformel der Postmoderne-Beschreibung geworden.“ Hans Ulrich Gumbrecht: Postmoderne. In: J.-D. Müller (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar, Bd. III 2003, S. 136–140, hier S. 136–137.

<sup>366</sup> „Ein in unterschiedlichen Medien vorkommendes Verfahren distanzierender Imitation von Merkmalen eines Einzelwerkes, einer Werkgruppe oder ihres Stils. [...] Häufig werden Parodie und Travestie auch unter den Oberbegriff Persiflage subsumiert – ein aus der Theaterwelt stammender Ausdruck für das ‚Verhöhnern‘ [...]“ Theodor Verweyen: Parodie. In: J.-D. Müller (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar, Bd. III 2003, S. 23–27, hier S. 23.

<sup>367</sup> „Was sich in diesen Visionen einer radikal ausschließenden (und scheinbar autonomen) Männlichkeit abzeichnet, gibt sich als eine spezifisch moderne Reaktion auf die Geschlechtergeschichte des 19. Jahrhunderts zu erkennen; eine andere markiert die zu Beginn des 20. Jahrhunderts eminent literarisch gewordene Figur des ‚Junggesellen‘ (nahezu emblematisch besetzt in den Romanen und Erzählungen eines Franz Kafka). Wie schon im Falle André Gides (‚Familles, je vous hais!‘) zeigt sich, daß manch antifamilialer Affekt des 20. Jahrhunderts den Strukturen familialer Imagination tief verhaftet bleibt – und ähnlich ‚dialektisch‘ funktioniert eine Männlichkeit, die sich als ausschließlich männlich definiert, um fast gleichzeitig von Visionen weiblicher und maternaler Überwältigung heimgesucht zu werden. Die vielfach bloß an der Oberfläche nachgezeichneten Effekte des Geschlechterkampfes im 20. Jahrhundert gehen nicht ausschließlich auf patriarchalische oder feministische Provokationen zurück, und die moderne Geschlechtergeschichte beginnt keineswegs in Postulaten und Manifesten der Frauenbewegung, sondern in den Familienäusern, in den Wohnstuben und Kinderzimmern des ‚langen‘ bürgerlichen 19. Jahrhunderts, in seinen Phantasien und Erzählungen.“ Erhart, 2001, S. 402.

<sup>368</sup> „Der Abenteurer nun [...] behandelt das Unberechenbare des Lebens so, wie wir uns sonst nur dem sicher Berechenbaren gegenüber verhalten. (Darum ist der Philosoph der Abenteurer des Geistes. Er macht den aussichtslosen, aber darum noch nicht sinnlosen Versuch, ein Lebensverhalten der Seele, ihre Stimmung gegen sich, die Welt, Gott, in begriffsmäßige Erkenntnis zu formen. Er behandelt dies Unlösbares, als wäre es lösbar.“ Simmel, 1919, S. 19. Und „Es sind kurz gesagt, die Abenteurer in einer großen Welt voller Luxus und Sex. Der Akteur in dieser gleichsam gefährlichen wie exklusiven Welt ist durch die männlich-besetzten Qualitäten Stärke, Härte und Kampfegeist erfolgreich. Die Bond-Figur und ihre Abenteurer sind die Projektion real nicht erfüllbarer Wünsche, ‚die Sehnsucht nach dem, was man nicht hat, und nicht haben kann‘ – hier nach Reichtum und Zugehörigkeit zu einer materiellen Oberschicht, nach eigener Bewährung in einem ebenso schönen wie abwechslungsreichen Leben.“ Verheyden, 2007, S. 18.

<sup>369</sup> Vgl. Zweig, 1928

übrig.<sup>370</sup> Fellini schafft eine der drastischsten Darstellungen des Venezianers und attackiert dessen Mythos frontal. Er greift das Bild des Antimetaphysikus wieder auf und degradiert mit psychologischem Blick einen der größten Intellektuellen seiner Zeit zum „armen Kerl“, der nur „den Unterdrückten, den Komplexbeladenen, kurz all denen so sehr gefallen, die einen kleinen Makel, einen Schatten an sich tragen [...]“.<sup>371</sup> Fellinis Behauptung, Casanova habe „einfach alles von sich erzählt“, darf aus historischer Sicht als Fehlinterpretation betrachtet werden. Vielmehr ist es richtig, dass Casanova an vielen Stellen darum bemüht war, den Namen realer Personen zum Schutz derselben sowie deren Geschichte verändert zu haben. Trotz zahlreicher bereits 1976 existierender Publikationen, die Casanovas Bedeutung weit über die des bloßen Verführers hinaus herausstellen, reduziert sich bei dem römischen Starregisseur das Casanova-Bild auf einen pathologischen „Mannshengst“<sup>372</sup>. Der Verdacht erhärtet sich bei der Durchsicht der Kommentare von Psychoanalytikern aus jener Zeit, die im Zuge Fellinis Film zu Wort kommen und damit die Pathologisierung der Casanova-Figur einleiten.<sup>373</sup> Doch so persönlich motiviert Fellinis Casanova-Interpretation und alle in dessen Fahrwasser erschienenen Rezeptionen auch aus heutiger Sicht sein mögen, sie zeugen doch von den immensen Kämpfen um die Deutungshoheit seiner Lebensgeschichte, die auch heute noch eng mit dem Diskurs von Männlichkeitsbildern verknüpft ist.

---

<sup>370</sup> Vgl. Federico Fellini: „Casanova ist ein Pinocchio“. In: A. de Amédée Saint-Gall (Hg.): Casanova. Federico Fellini's Film- und Frauenheld, Zürich 1976, S. 9–11, hier S. 9–11.

<sup>371</sup> Vgl. ebd.

<sup>372</sup> Zu Stefan Zweigs Definition Casanovas als homo eroticus vgl. Zweig, 1976, S. 49-52.

<sup>373</sup> Als beredtes Zeugnis der einsetzenden Pathologisierung Casanovas dient bspw. der Band Casanova. Federico Fellini's Film- und Frauenheld aus dem Jahr 1976. Neben Federico Fellini und Stefan Zweig kommen Sexologen und Psychologen zu Wort, die das Bild von einem zwanghaften Neurotiker zeichnen, welches Donald Sutherlands Casanova Darstellung bestätigt. Als einer der wenigen Gegenredner tritt der Casanovist Roberto Gervaso auf, der sich um Casanovas Erbe als Intellektueller bemüht und zurecht auf die Bedeutung der Rezeptionsgeschichte der Memoiren verweist. Augste de Amédée Saint-Gall (Hg.): Casanova. Federico Fellini's Film- und Frauenheld, Zürich 1976.

### III. Verlorene Söhne

*There is nothing more bonding than successfully picking up girls together. It is the basis for a great friendship. Because afterward, when the girls are gone, you can finally give each other the high-five that you've been holding back since you met them. It is the sweetest high-five in the world. It's not just the sound of skin hitting skin; it's the sound of brotherhood.<sup>374</sup>*

---

<sup>374</sup> Strauss, 2005, Position 3263.

### III.1. *The Game* im Kontext der Men's studies

In der Einleitung zum Bildband *Traummänner*<sup>375</sup> skizziert die Kuratorin der gleichnamigen Ausstellung in den hamburger Deichtorhallen grob die Genealogie des „komplexe[n] Kosmos unterschiedlichster Typen“<sup>376</sup> von Traumännern, die sich auf den Bildern wiederfinden. Zu diesem Kosmos gehören Rebellen wie James Dean und Marlon Brando, Hollywoods „kerliger Brummbar“<sup>377</sup> John Wayne, Cary Grant und Clark Gable als Gentleman und Sean Connery als männlicher Abenteurer James Bond. So wie Hollywood, konfiguriert auch die Werbeindustrie ab den 1980er Jahren, im ausgehenden 20. Jahrhundert, diverse Männertypen. Zum Beispiel der Neptun gleiche Alvaro für Davidoffs ‚Cool Water‘, der halb nackte Markus Schenkenberg für Versace, oder der Rapper Marky Mark in obszöner Pose für Calvin Klein. In den 1990er Jahren generiert die homosexuelle Subkultur der Metropolen Codes, die von Heterosexuellen aufgenommen und integriert werden. Androgyne Typen entstehen in der Werbung und werden von wieder anderen Typen abgelöst.<sup>378</sup> Die Ausstellung nähert sich damit einer Frage, die seit den 1990er Jahren in der Wissenschaft und seit dem Millennium auch im Feuilleton und der breiten Gesellschaft angekommen ist. Sie lautet: was ist männlich?

Die in der Ausstellung repräsentierte Vielheit von Männlichkeiten ist das Ergebnis einer rasanten Entwicklung, an deren Ausgangspunkt noch die essentialistische Vorstellung einer unhintergehbaren Männlichkeit zu Beginn des 20. Jahrhunderts steht. In ihrer Beschreibung der Genese der Men's Studies greift Inge Stephan zur Veranschaulichung dieses Ausgangspunktes auf Freuds Vorlesung zur Einführung in die Psychoanalyse von 1933 zurück.<sup>379</sup> Darin gibt Freud das „Rätsel der Weiblichkeit“<sup>380</sup> als „dark continent“<sup>381</sup> für die Wissenschaft aus. Dass dabei allerdings das so genannte ‚erste‘ Geschlecht völlig außer Acht gelassen wird, führt in der Folge dazu, dass der Frage „Was ist männlich“ nur

---

<sup>375</sup> Barth, 2011.

<sup>376</sup> Vgl. Nadine Barth: Was ist männlich? In: N. Barth (Hg.): *Traummänner*. Starfotografen zeigen ihre Vision vom Ideal; [eine Kooperation von Haus der Photographie / Deichtorhallen und Barthouse Culture Concepts, erste Station Haus der Photographie, Hamburg. 11. März bis 22. Mai 2011], Köln 2011, S. 6–7.

<sup>377</sup> Ebd.

<sup>378</sup> „Dem Naturburschen auf der Alm, der dann wieder gesund leben darf, folgen der Metrosexuelle, der die Attribute der Männlichkeit mit den Regeln der Mode mischt und der Hugo-Boss-Mann, der seine Schönheit unpräzise und unaufgeregt und mit lässiger Eleganz zu Markte trägt.“ Ebd., S. 7.

<sup>379</sup> Vgl. Stephan, 2003, S. 11–12. Ich folge hier weitgehend Stephans Argumentation.

<sup>380</sup> „Über das Rätsel der Weiblichkeit haben die Menschen zu allen Zeiten gegrübelt [...] Auch sie werden sich von diesem Grübeln nicht ausgeschlossen haben, insofern Sie Männer sind; von den Frauen unter Ihnen erwartet man es nicht, sie sind selbst dieses Rätsel.“ Sigmund Freud: Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1933). In: Anna Freud u.a. (Hg.): *Gesammelte Werke* 15. Chronologisch geordnet, unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, Prinzessin Georg von Griechenland, London 1940-1952, hier S. 120.

<sup>381</sup> Vgl. Christa Rohde-Dachser: *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse.*, Berlin [u. a.] 1991. Erstmals tritt die Metapher des „dark continent“ für die Men's studies 2000 auf, vgl. Ina Dietzsch (Hg.): *Männlichkeiten. The dark continent*, Potsdam 2000.

im „Toten Winkel der Aufmerksamkeit“<sup>382</sup> nachgegangen werden kann. Von unterschiedlichen Seiten ist vornehmlich die Sattelzeit als der Beginn der Ausprägung des Two-Sex Modells dargestellt worden.<sup>383</sup> Dafür gilt meist das aufkommende grundsätzliche Interesse an anthropologischen Fragestellungen zu Ausgang des 18. Jahrhunderts als Erklärung. Von anderer Stelle werden der Übergang von der Ständegesellschaft zur bürgerlichen Gesellschaft und die dazugehörigen Individualisierungsprozesse als Erklärung herangezogen.<sup>384</sup> Weitere Studien aber zeigen erstens, dass es sich bei der Konstruktion von Geschlechtlichkeit immer um eine Ko-Dependenz von Männlichkeit und Weiblichkeit handelt, dass zweitens diese Diskursivierung von Geschlechtlichkeit schon jeher Teil der abendländischen Kunst- und Kulturgeschichte war und dass drittens der Versuch zu definieren, was männlich und was weiblich ist, weit über unsere Kulturgrenzen hinausgeht.<sup>385</sup> Die heftig geführten Geschlechterdebatten um 1800 und 1900 führen schließlich im Wilhelminismus und Militarismus in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts zu Rückzugsgefechten von Vorstellungen einer vermeintlich essentialistischen Männlichkeit. Dazu gehören sowohl Otto Weiningers *Geschlecht und Charakter*<sup>386</sup>, als auch die Geschlechterkonstruktionen der Psychoanalyse bis hin zu Jacques Lacan.<sup>387</sup> Simone de Beauvoirs *Das andere Geschlecht*<sup>388</sup>, die feministische Kritik der 1970er Jahre und schließlich die theoretische Vorarbeit Judith Butlers in ihren Werken *Das Unbehagen der Geschlechter* und *Körper von Gewicht*<sup>389</sup> markieren Meilensteine, ohne die die Etablierung der Men's studies zu Beginn der 1990er Jahre undenkbar wären.<sup>390</sup> Sie haben den Weg bereitet, um „Männlichkeit und Weiblichkeit gleichermaßen als Variablen

<sup>382</sup> „Die Frau war das Rätsel; was ein Mann war, schien so selbstverständlich, dass ‚man‘ darüber nicht weiter nachdenken musste.“ Stephan, 2003, S. 12.

<sup>383</sup> „[B]iology of cosmic hierarchy gave way to a biology of incommensurability, anchored in the body, in which the relationship of men to women, like that of apples to oranges, was not given as one of equality or inequality but rather of difference“ Laqueur, 1999, S. 207.

<sup>384</sup> „Die Ausdifferenzierung [des Liebescodes] gewinnt in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts deutlichere Konturen. Sie konnte sich damals auf eine schon anerkannte Eigenwertigkeit der Individualität und auf dem Individuum gestellte Aufgaben wie Selbstbeherrschung und Affektkontrolle stützen; aber sie konnte nicht davon ausgehen, daß Individuen sich an der Differenz von persönlichen und unpersönlichen Interaktionen orientieren und einen Bereich für höchstpersönliche, intim-vertrauliche Kommunikation suchen.“ Luhmann, 1998, S. 18–19.

<sup>385</sup> „Zahlreiche literatur- und kulturwissenschaftliche Studien der letzten Jahre haben gezeigt, dass die Konstruktion von Männlichkeit untrennbar mit der Konstruktion von Weiblichkeit zusammenhängt und dass nicht nur die abendländische Geschichte, Philosophie, Literatur, und Kunst von der Antike bis in die Moderne ein fortlaufendes Bemühen durchzieht zu definieren, was ein Mann oder eine Frau eigentlich ist.“ Stephan, 2003, S. 17. Gisela Völger (Hg.): Sie und Er. Frauenmacht und Männerherrschaft im Kulturvergleich, Köln 1997; siehe auch dies u. Karin von Welck (Hg.): Männerbände, Männerbünde. Zur Rolle des Mannes im Kulturvergleich, Köln 1990.

<sup>386</sup> Otto Weininger, August Strindberg, Annegret Stopczyk: *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, München 1980 / 1997.

<sup>387</sup> „[Es] erweisen sich die angestrebten Geschlechterkonstruktionen der Psychoanalyse um 1900 als ein Rückzugsgefecht in einem absurden Kampf, der bereits um 1900 längst verloren war. Ein Blick zurück in die Geschichte zeigt, dass Männlichkeit keineswegs eine phallische Selbstverständlichkeit war, wie dies die Psychoanalyse vor dem Ersten Weltkrieg und in ihrem Gefolge Jacques Lacan nach dem Zweiten Weltkrieg noch einmal zu bekräftigen versuchten [...]“ Stephan, 2003, S. 13.

<sup>388</sup> Simone de Beauvoir: *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau*, Hamburg 1952.

<sup>389</sup> Butler, 1991.

<sup>390</sup> Vgl. Dinges, 2005, S. 7.

diskursiver Praktiken erscheinen und als Ergebnis komplexer Inszenierungsstrategien<sup>391</sup> sichtbar zu machen. In Folge dessen haben sich drei Ansätze als besonders produktiv und anschlussfähig erwiesen, die auch für die Analyse der Konfigurationen von Männlichkeit in *The Game* von Bedeutung sind.

*The Game* eignet sich zunächst als hervorragendes Analyseobjekt eines homosozialen Wettbewerbes der *libido dominandi*. Für Pierre Bourdieu markiert dieses ernste Spiel den sozialen Raum, von dem Frauen ausgeschlossen sind und in dem sich der männliche Habitus konstituiert.<sup>392</sup> Sein Konzept des männlichen Habitus, welches er 1997 im Aufsatz *Die männliche Herrschaft* formuliert, begreift Männlichkeit als soziales Konstrukt. Von Bedeutung ist Bourdieus Körperkonzept. Er versteht den Habitus als somatisierte gesellschaftliche Praktik: „Die Definition des Körpers selbst, der leibhaftigen Stütze der Naturalisierungsarbeit, ist, vor allem, was die sexuelle Dimension betrifft, in der Tat das Produkt einer umfassenden gesellschaftlichen Konstruktionsarbeit.“<sup>393</sup> Als besonders anfällig für „[d]ie Somatisierung des Kulturellen [als] Konstruktion des Unbewußten“<sup>394</sup> erachtet er die Männer. Und zwar vor allem deshalb, weil sie sich des Konstruktionscharakters ihrer Geschlechtlichkeit nicht bewusst sind.<sup>395</sup> So ist es für ihn gerade die Illusion einer essentialistischen Vorstellung von Männlichkeit, die dazu führt, dass Männer sich immer wieder auf „alle Spiele“<sup>396</sup> einlassen. Das endet unweigerlich auch in einem Monopol der Männer innerhalb dieser Herrschaftsspiele:

*[W]eil der Mann dazu erzogen ist, die gesellschaftlichen Spiele und Einsätze anzuerkennen, bei denen es um Herrschaft geht, hat er hier das Monopol; weil er sehr früh schon, besonders durch die Institutionsriten, zum Herrschenden bestimmt und in dieser Eigenschaft mit der libido dominandi ausgestattet wird, hat er das zweischneidige Privileg, daß er sich den Spielen um die Herrschaft hingeben darf und diese Spiele ihm de facto vorbehalten bleiben.*<sup>397</sup>

---

<sup>391</sup> Stephan, 2003, S. 17.

<sup>392</sup> „Konstruiert und vollendet wird der männliche Habitus nur in Verbindung mit dem den Männern vorbehaltenen Raum, in dem sich unter Männern, die ernsten Spiele des Wettbewerbs abspielen. Handle es sich um die Spiele der Ehre, deren Grenzfall der Krieg ist, oder um Spiele, die in den differenzierten Gesellschaften der *libido dominandi* in all ihren Formen, der ökonomischen, politischen, religiösen, künstlerischen, wissenschaftlichen usw., mögliche Handlungsfelder eröffnen. Von diesen Spielen rechtlich oder faktisch ausgeschlossen, sind die Frauen auf die Rolle von Zuschauerinnen oder, wie Virginia Woolf sagt, von schmeichelnden Spiegeln verwiesen, die dem Mann das vergrößerte Bild seiner selbst zurückwerfen, dem er sich angleichen soll und will; womit sie seine narzisstische Besetzung eines idealisierten Bildes seiner Identität verstärken.“ Bourdieu, 1997, S. 203.

<sup>393</sup> Ebd., S. 175.

<sup>394</sup> Ebd., S. 187.

<sup>395</sup> „Die *illusio*, die für die Männlichkeit konstitutiv ist, liegt allen Formen der *libido dominandi* zugrunde, d.h. allen spezifischen Formen von *illusio*, die in den verschiedenen Feldern entstehen. Diese ursprüngliche *illusio* bewirkt, daß Männer (im Gegensatz zu Frauen) gesellschaftlich so bestimmt sind, daß sie sich, wie Kinder, von allen Spielen packen lassen, die ihnen gesellschaftlich zugewiesen werden und deren Form *par excellence* der Krieg ist.“ Ebd., S. 196.

<sup>396</sup> Vgl. ebd.

<sup>397</sup> Ebd.



Die Konstruktion des männlichen Habitus ist ohne den Wettbewerb nicht zu denken.<sup>398</sup> In der Dialektik von Kameradschaft und Wettbewerb stellt letzterer für Bourdieu eine „Strukturübung“<sup>399</sup> dar.<sup>400</sup> Diese ist für ihn eine von drei möglichen Aneignungsformen von Wissen, die Männer zu Experten auf ihrem Gebiet macht und sie das Spiel selbst lernen und lieben lernt.<sup>401</sup> Es ist eine Stärke Bourdieus, die Bedeutung des Wettbewerbes für die Konstruktion von Männlichkeit insbesondere auf homosozialer Ebene zu betonen.

Die Sport und Kriegsmetaphorik in *The Game* skizziert die männliche Seduction Community als homosozialen Raum eines ritualisierten Wettbewerbes, der für die Aneignung des männlichen Habitus konstitutiv ist. Bourdieus Ansatz hilft, die Dialektik von Kameradschaft und Wettbewerb, die eindeutig zwischen den Pickup Artists herrscht, zu erklären. Markant ist, dass die Protagonisten in *The Game* die Teilnahme am Wettkampf nicht durch Gewöhnung oder Nachahmung von ihren Vätern übernehmen, sondern dass sie in Ermangelung väterlicher Vorbilder die Strukturen des Wettbewerbes selbst etablieren. Bei der Aneignung des Verführungswissens handelt es sich um eine Strukturübung, die diese Generation von Söhnen selbst ritualisiert. Der Titel, die übrigen Paratexte und auch das ästhetische Verfahren des Romans machen sich hierfür die Metapher des Spiels zu Eigen. *The Game* beschreibt ein männliches Spiel der Verführung, in dem die Spieler getestet und bewertet werden. Die Männer erweitern ihre Problemlösungskom-

---

<sup>398</sup> „In der homosozialen Dimension ist die Konstruktion von Männlichkeit von einer kompetitiven Logik geprägt. Dieser Aspekt kommt in Connells Ausführungen zur hegemonialen Männlichkeit zu kurz. Der Modus, in dem unterschiedliche Männlichkeiten sich in ein hierarchisches Verhältnis zueinander setzen, ist der des Wettbewerbes. Der Wettbewerb, das Bemühen, einem anderen Mann – in welcher Weise auch immer – überlegen zu sein, wird frühzeitig eingeübt, er ist ein zentrales Mittel männlicher Sozialisation. Er ist jedoch nicht nur ein Modus der Distinktion, sondern der vielfach auch – und in ein. und derselben Interaktion –, so paradox das möglicherweise erscheinen mag, ein Mittel männlicher Vergemeinschaftung bzw. Konjunktion.“ Michael Meuser, Sylka Scholz, 2005, S. 221.

<sup>399</sup> Bourdieu, 2008, S. 138.

<sup>400</sup> John Tosh spricht von der Dialektik von Kameradschaft und Wettbewerb. Vgl. John Tosh: *Hegemonic Masculinity and the History of Gender*. In: S. U. Dudnik (Hg.): *Masculinities in Politics and War. Gendering Modern History*, Manchester 2004, S. 41–58, hier S. 54.

<sup>401</sup> „Die Ritualisierung des Wettbewerbes verweist auf eine zentrale Funktion. In sozialisationstheoretischer Perspektive stellt sich der Wettbewerb als eine ‚Strukturübung‘ dar. Bourdieu unterscheidet in drei Formen der Sozialisation: erstens ‚Lernen durch schlichte Gewöhnung‘, zweitens die explizite Unterweisung. Drittens und zusätzlich zu diesen Formen sieht ‚jede Gesellschaft Strukturübungen vor‘, mit denen bestimmte Formen ‚praktischer Meisterschaft‘ übertragen werden. In diesen Strukturübungen erwerben Männer praktische Meisterschaft nicht nur in dem Sinne, daß sie sich die Modalitäten bzw. Spielregeln der ersten Spiele des Wettbewerbes aneignen, vor allem lernen sie, diese Spiele zu lieben.“ Michael Meuser, Sylka Scholz, 2005, S. 222.

petenz und Kollaboration untereinander. Einige werden selbst zu Mentoren und designen das Spiel maßgeblich mit. So wird nicht nur „tacit knowledge“<sup>402</sup> honoriert und gefördert, sondern selbst „design knowledge“<sup>403</sup> entwickelt.<sup>404</sup> Frauen dienen dabei lediglich als Kapital, das durch die Ritualisierung der Strukturübungen erworben und wieder investiert wird, um sich im homosozialen Wettbewerb durchzusetzen. Eine Schwäche von Bourdieus Ansatz liegt darin, dass er kaum zur Differenzierung von Männlichkeiten geeignet ist. Er unterscheidet lediglich in Gewinner und Verlierer, Experten und Beginner im homosozialen Wettkampf. Die Vielheit von Männlichkeit, die sich in oben erwähnter Ausstellung wiederfindet, kann damit nicht erklärt und analysiert werden. Eine mögliche Erklärung für diese Pluralität bietet dagegen Reawyn Connell mit seinem mittlerweile zum Klassiker der Men's Studies avancierten Konzept der hegemonialen Männlichkeit.<sup>405</sup> Es hat sich als einer der anschlussfähigsten und meist verwendeten Ansätze der letzten 20 Jahre erwiesen.<sup>406</sup> Der Hauptgrund hierfür ist in seiner Differenzierung von Männlichkeiten zu suchen. Wie auch Bourdieu, versteht Connell Geschlecht als Produkt sozialer Praktiken:<sup>407</sup> Insbesondere geschlechtsbezogene Interaktionen rücken damit in den Vordergrund seiner Theorie.<sup>408</sup> Er spricht sich explizit gegen biologistische und essentialistische Vorstellungen von Geschlecht aus.<sup>409</sup> Vielmehr handelt es sich um einen dynamischen Entwurf. Konfigurationen von Männlichkeit sind daher als historische und kulturelle Produkte zu verstehen.<sup>410</sup> Wie auch Bourdieu, macht Connell den

---

<sup>402</sup> „Games honor ‚tacit knowledge‘, that is, knowledge about how to act (do things) gained from experience.“ James Paul Gee: Foreword. In: C. Steinkuehler (Hg.): Games, Learning, and Society Learning and Meaning in the Digital Age, Cambridge 2012, Position 234-300, hier Position 263.

<sup>403</sup> „Although belief is important, games and game play are about ‚design knowledge.‘ Design knowledge is not just about belief but also about which beliefs, facts, and tools are adequate or not for various purposes and goals.“ Ebd., Position 274.

<sup>404</sup> „But games constantly assess players. Every action is a test with feedback, and the boss at the end of a level is a ‚final exam‘ for that level. Games have found that both learning and constant assessments of that learning are a ‚turn-on‘ for people. [...] Games honor ‚tacit knowledge‘, that is, knowledge about how to act (do things) gained from experience. [...] But very often games rely on interest-driven, fan-based communities associated with the game to accomplish this goal. In these communities [...] gamers reflect on, critique, and analyze the game, game play, and different strategies.“ Ebd., Position 250.

<sup>405</sup> Vgl. Dinges, 2005, S. 7. Und Connell: „‚Männlichkeit‘ ist [...] eine Position im Geschlechterverhältnis; die Praktiken, durch die Männer und Frauen diese Position einnehmen, und die Auswirkungen dieser Praktiken auf die körperliche Erfahrung, auf Persönlichkeit und Kultur.“ Connell, 2006, S. 91; Vgl. Stephan, 2003, S. 18.

<sup>406</sup> Für sozialwissenschaftliche und historische Untersuchungen hat Connells dreistufiges Analysemodell von ‚hegemonialer Männlichkeit‘ in Hinsicht auf Macht- und Prokutionsbeziehungen wie emotionale Bindungsstrukturen einen großen Anregungswert, zumal er das soziale Geschlecht stets in Interdependenz zu anderen sozialen Strukturen wie Klasse und Ethnie begreift und in neueren Arbeiten auch unter einem globalen Aspekt diskutiert. Ebd., S. 20.

<sup>407</sup> „da beide Autoren [Bourdieu und Connell] Geschlecht als ‚gemacht‘, ‚angenommen‘ und ‚eingeübt‘ verstehen [...].“ Ebd., S. 21.

<sup>408</sup> „Zweitens bezieht sich Connell in seiner Definition nur auf geschlechtsbezogene Praktiken, die allerdings nicht näher definiert werden.“ Dinges, 2005, S. 8.

<sup>409</sup> „Männlichkeiten sind weder in unsere Gene einprogrammiert noch sind sie durch soziale Strukturen bestimmt. Sie entstehen im Handeln der Menschen. Sie werden aktiv erzeugt, indem sich der in einem bestimmten sozialen Kontext verfügbaren Mittel und Strategien bedient.“ Robert William Connell: Die Wissenschaft von der Männlichkeit. In: H. Bosse, V. King (Hg.): Männlichkeitsentwürfe. Wandlungen und Widerstände im Geschlechterverhältnis, Frankfurt a.M. 2000, S. 17–28, hier S. 22–23.

<sup>410</sup> „Es gibt zahlreiche Anhaltspunkte dafür, daß sich Männlichkeiten verändern können. Männlichkeiten sind das Produkt bestimmter historischer Umstände, und mit der Veränderungen dieser Bedingungen können Geschlechtspraktiken in Frage gestellt und umgeformt werden – so wie dies derzeit in dramatischer Form in Südafrika geschieht (Morrell 1998).“ Ebd., S. 23.

Körper zum Bezugspunkt der geschlechtsbezogenen Praktiken.<sup>411</sup> Hegemoniale Männlichkeit definiert er dementsprechend:

*Hegemoniale Männlichkeit kann man als jene Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis definieren, welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimationsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet.*<sup>412</sup>

Damit wird auch der defensive Charakter hegemonialer Männlichkeit deutlich. Er unterscheidet weiterhin die Dimensionen der sozialen Konfigurationen von Männlichkeit in die „Geschlechterregimes“<sup>413</sup> von Machtbeziehungen, Produktionsbeziehungen und emotionale Bindungsstrukturen. Wichtig ist hierfür der Begriff der „patriarchalen Dividende“<sup>414</sup>, nach dem Männer durch einen „Zugewinn an Achtung, Prestige und Befehlsgewalt“<sup>415</sup> vom Patriarchat profitieren, auch wenn sie selbst nicht der hegemonialen Männlichkeit zuzuordnen sind. Hierzu gehören die Fälle von marginalisierten und komplizenhaften Männlichkeiten.

*The Game* veranschaulicht auf paradigmatische Weise wie die geschlechterbezogene Praxis der Verführung in einem defensiven Akt als Antwort auf selbstbewusst auftretende Frauen dazu dient, den Anspruch auf hegemoniale Männlichkeit zu behaupten.<sup>416</sup> Der Grad der Einübung dieser Praktik definiert die Männer als Repräsentanten marginalisierter, komplizenhafter oder hegemonialer Männlichkeit. Sie alle aber profitieren von der patriarchalen Dividende, die sich aus der Akkumulation von männlichem Verführungswissen für sie ergibt. Connells Konzept hegemonialer Männlichkeit ist daher hervorragend dafür geeignet, die homosozialen Machtbeziehungen und Handlungsmotivationen zwischen den Protagonisten zu verstehen.

---

<sup>411</sup> Vgl. Dinges, 2005, S. 9.

<sup>412</sup> Connell, 2006, S. 98.

<sup>413</sup> „Achtens nennt er [Connell] als Dimensionen, innerhalb derer sich hegemoniale Praktiken ausbilden, Macht, Arbeitsteilung und emotionale Bindungsmuster, die sich zu Geschlechterregimes zusammenfänden.“ Dinges, 2005, S. 11.

<sup>414</sup> „Die Anzahl von Männern, die das hegemoniale Muster wirklich rigoros und vollständig umsetzen oder praktizieren, mag recht klein sein. Trotzdem profitiert die überwiegende Mehrzahl der Männer von der Vorherrschaft dieser Männlichkeitsform, weil sie an der patriarchalen Dividende teilhaben, dem allgemeinen Vorteil, der den Männern aus der Unterdrückung der Frau erwächst. [...] Als Komplizenhaft verstehen wir in diesem Sinne Männlichkeiten, die zwar die patriarchale Dividende bekommen, sich aber nicht den Spannungen und Risiken an der vordersten Frontlinie des Patriarchats aussetzen. Man ist versucht, diese Männer als Schlachtenbummler hegemonialer Männlichkeit zu behandeln – analog dem Unterschied zwischen den Männern, die sich Football-Spiele am Fernseher ansehen, und denen, die sich selbst hinaus in den Kampf wagen.“ Connell, 2006, S. 100.

<sup>415</sup> „Wenn ich von einer patriarchalen Dividende spreche, meine ich genau diese Interessen. Männer profitieren vom Patriarchat durch einen Zugewinn an Achtung, Prestige und Befehlsgewalt.“ Ebd., S. 103.

<sup>416</sup> „Das gegenwärtige weibliche Subjekt ist also nicht mehr länger ein vom männlichen Diskurs Beschriebenes, sondern ein sich selbst Beschreibendes. Indem Frau ihre Rolle selbst wählt, erhält nicht nur ihr Körper, sondern auch ihre Stimme Präsenz. Eine Präsenz und Identität, die es Frau ermöglicht, ihre eigene Rolle immer wieder neu auszuhandeln, mit ihr zu spielen, indem sie sie ästhetisch reflektiert und sie dadurch einer permanenten Überprüfung unterzieht. Durch diesen Aushandlungsprozess findet schließlich eine Befreiung von patriarchalen Diskursmustern statt, wie sie der Feminismus der 70er Jahre aufgedeckt hat. Das weibliche Subjekt erreicht dadurch nicht nur eine Souveränität im Umgang mit herkömmlichen Geschlechterbildern, sondern erlangt auch eine eigenständige Haltung im Geschlechterdiskurs.“ Stephanie Waldow, 2008, S. 55.

Weder Bourdieu, noch Connell sind jedoch dazu geeignet, die Bedeutung der Fiktion für die Konfiguration und Konstruktion sozialen Geschlechts und damit die synchron existierenden polymorphen Ausprägungen männlicher Vorbilder zu erklären. Sowohl für Bourdieu als auch für Connell sind die jeweiligen Konfigurationen von Männlichkeit an den sozialen Kontext geknüpft.<sup>417</sup> Erklärungsansätze für „Multioptionale Männlichkeiten“<sup>418</sup> liefern die dem *performative turn* zuzuordnenden Theorien aus den Bereichen der Literatur- und Kulturwissenschaften die in Men's studies auf diversen Wegen eingeflossen sind. Dem eigenständigen deutschen Ansatz, als dessen Vorreiter Klaus Theweleit mit seiner zweibändigen Studie *Männerphantasien*<sup>419</sup> zu nennen ist, stehen postmoderne Maskerade Konzepte gegenüber.<sup>420</sup> Deren wichtigste Vertreterin, Judith Butler, definiert 1990 in ihrem Buch *Gendertrouble*<sup>421</sup> Geschlecht ebenfalls als Produkt sozialer und diskursiver Konstruktion. Bourdieu, Connell und auch Butler unterscheiden in eine dynamische Aushandlung von Geschlechtlichkeit durch soziale, gesellschaftliche und kulturelle diskursive Praktiken und deren Ausgestaltungen als deren vermeintlich fertige und essentialistische Produkte.<sup>422</sup> Butler stellt hierzu die Metapher des Spiels und der Maskerade in den Mittelpunkt. Maskerade versteht sie als „performative Hervorbringung einer sexuellen Ontologie.“<sup>423</sup> Hiermit verweist sie auf den Reflex, hinter jeder Maskerade eine eigentliche Identität zu vermuten. Ein Reflex, der ins Leere läuft. Mit den Worten Claudia Benthien:

*Im Sinne des poststrukturalistischen Repräsentationsgedankens ist die ‚uneigentliche‘ Hülle falsches Versprechen einer doch nur allein als dieses Versprechen vorhandenen Essenz.<sup>424</sup>*

---

<sup>417</sup> „Auch wenn Connells Vorstellung von hegemonialer Männlichkeit und Bourdieus Habitus-Konzept mit postmoderner Maskerade-Vorstellungen ein Stück weit kompatibel sind, da beide Autoren Geschlecht als ‚gemacht‘, ‚angenommen‘ und ‚eingeübt‘ verstehen, gibt es doch einen entscheidenden Dissens zu postmodernen Maskerade-Theorien: ‚Multioptionale Männlichkeiten‘ sind für Connell wie Bourdieu gleichermaßen eine Fiktion. Die Überzeugung, dass Ausdrucksformen von Männlichkeit jeweils eng an den sozialen Standort gebunden sind, ist ein Credo der soziologischen Männerforschung, während literatur- und kulturwissenschaftlich argumentierende Autor/innen vorzugsweise mit Kategorien wie Inszenierung und Theatralisierung arbeiten und von ‚Männlichkeit als Performanz‘ sprechen. Sie beziehen sich dabei auf den so genannten performative turn innerhalb der Literatur- und Kulturwissenschaften, der Begriffe wie Repräsentation und Verkörperung mit Praktiken des doing gender bzw. doing masculinity aus der Genderforschung produktiv zu harmonisieren sucht.“ Stephan, 2003, S. 21.

<sup>418</sup> Ebd.

<sup>419</sup> Klaus Theweleit: *Männerphantasien* 1 + 2, 3. Ausgabe, Serie Piper, Bd. 3041, München [u.a.] 2005.

<sup>420</sup> Zu Theweileits Ansatz vgl. Stephan, 2003, S. 25-27.

<sup>421</sup> Butler, 1991.

<sup>422</sup> „Vielmehr ist die Geschlechtsidentität die wiederholte Stilisierung des Körpers, ein Ensemble von Akten, die innerhalb eines äußerst rigiden regulierenden Rahmens wiederholt werden, dann mit der Zeit erstarren und so den Schein der Substanz bzw. eines natürlichen Schicksals des Seienden hervorbringen.“ Ebd., S. 60.

<sup>423</sup> Ebd., S. 79.

<sup>424</sup> Claudia Benthien: Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen kulturwissenschaftlichen Theoriebildung. In: Dies. u. Inge Stephan (Hg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Literatur, Kultur, Geschlecht, Kleine Reihe*, Bd. 18, Köln [u.a.] 2003, 36-60, hier S. 40.

Mit dem Poststrukturalismus geht der Glaube an eine unhintergehbare Substanz vollends verloren. Durch die (post-)feministischen Betonung des Spielerischen und Parodistischen gewinnt das Individuum in der Theorie an Handlungsspielraum, insofern ihm die Option zugestanden wird, mit kulturellen und gesellschaftlichen Geschlechtsnormierungen zu experimentieren und ironisch zu zitieren. Die individuelle Aneignung von Rollen kann so auch als bewusster und selbstreflexiver Akt verstanden werden. Das verschiebt die Verortung der Verantwortung und Gestaltungsarbeit von der Sphäre der Gesellschaft in die Sphäre des Individuums. Mit *Männlichkeit als Maskerade*<sup>425</sup> übertragen Claudia Benthien und Inge Stephan weibliche Maskeradekonzepte auf die aktuellen Theorien der Men's studies. Sie erweitern die soziologischen Theoriekomplexe um Bourdieu und Connell durch den bewussten und zuweilen auch subversiven Aspekt individueller, spielerischer und parodistischer Aneignung gesellschaftlich fixierter Männlichkeitskonzepte.<sup>426</sup>

Dass dieser teils optimistischen Betonung individueller Freiheit auch die Kehrseite einer individuellen Überforderung gegenübersteht, vermag *The Game* vorzüglich darzustellen. Der Glaube der Protagonisten an die eigene Transformation veranschaulicht auf der einen Seite den Optimismus, sich psychisch und physisch über den Modus des Spiels und der Mimikry selbst neu zu erfinden und zu formen.<sup>427</sup> Auf der anderen Seite zeigt sich die Überforderung und Ohnmacht angesichts des Überangebots an Männlichkeiten, die den Ausgangspunkt der repräsentierten Transformationen darstellt. Für die Konfigurationen von Männlichkeit lässt sich auf der einen Seite ein „Krisenszenario“<sup>428</sup> und auf der anderen Seite ein „Optionalitätsdiskurs“<sup>429</sup> erkennen, nachdem die „Geschlechterverhältnisse in Bewegung“<sup>430</sup> geraten sind. Während die Krise aus dem Verlust traditioneller Geschlechterrollen, insbesondere der des Ernährers, resultiert, eröffnet sich auf der anderen Seite für das Individuum die Möglichkeit zur freien Wahl für oder gegen

---

<sup>425</sup> Ebd.

<sup>426</sup> Vgl. ebd.

<sup>427</sup> Zum Mimesis-Begriff vgl. Claudia Benthien, 2003, S. 41-42; Vgl. auch Claudia Breger: „Mimesis als Grenzverwirrung. Parodistische Posen bei Yoko Tawada“. In: C. Benthien (Hg.): *Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*, Stuttgart 1999, S. 176–206.

<sup>428</sup> Meuser, 2011, S. 8.

<sup>429</sup> „Dem Krisenszenario steht ein Optionalitätsdiskurs gegenüber – und bisweilen auch zur Seite. Demzufolge sind Männer aus den Zwängen tradierter Rollen befreit, und es ist für sie in wachsendem Maße eine Frage der Wahl, welchen Entwurf von Männlichkeit sie leben wollen. Dieser Diskurs wird vor allem in Gestalt von Ratgeber-, Lebenshilfe-, und Verständigungsliteratur gepflegt, und er ist in Teilen der men's studies präsent.“ Ebd.

<sup>430</sup> Ebd.

Entwürfe von Männlichkeit.<sup>431</sup> Michael Meuser sieht darin aber weder Krise noch Optionen, sondern begreift vielmehr „Männlichkeit als Gestaltungsaufgabe“<sup>432</sup>. Mit der Thematisierung des Mannes in Ratgebern, Feuilletons, Filmen, Ausstellungen und Zeitschriften wird Männlichkeit erstmalig derart diskursiviert. Die mit der Jahrtausendwende in die Moderne katapultierte Männlichkeit kennt noch wenig Alternativen zum Konzept hegemonialer Männlichkeit. Und die neuen Wahlmöglichkeiten überfordern einen Großteil der Männer. Neben populärwissenschaftlichen und männertherapeutischen Ratgebern, die immer noch häufig antifeministischen Thesen folgen, wird das Beratungsbedürfnis für Männer zunehmend auch von wissenschaftlicher und institutioneller Seite ernst genommen. So fordert beispielsweise die aktuelle Studie der Europäischen Kommission *The Role of Men in Gender Equality - European strategies & insights*<sup>433</sup> unter anderem, dass dem hegemonialen Männlichkeitsentwurf der Entwurf einer „caring masculinit[y]“<sup>434</sup> entgegengestellt wird, dass nicht-traditionelle Männerkarrieren gefördert und dass marginalisierte Männlichkeiten identifiziert und in den Jobmarkt reintegriert werden.

Das lässt erkennen, dass die Men's studies mittlerweile soweit gediehen sind, dass die Dichotomie von Täter- und Opferschaft nicht mehr zwangsläufig an eine binäre Geschlechterstruktur gekoppelt sein muss.<sup>435</sup> Wie schmerzlich dieser Erkenntnisprozess sowohl gesellschaftlich ist, lässt sich anhand der Reaktionen auf Christoph Kucklicks These der „Negativen Andrologie“<sup>436</sup> nachvollziehen. Sein Artikel in der ZEIT vom 12. April 2012, in dem er die Kernthesen seiner Dissertation zusammenfasst, löste heftigste Reaktionen aus.<sup>437</sup>

---

<sup>431</sup> Ebd.

<sup>432</sup> Ebd., S. 8–9.

<sup>433</sup> Elli Scambor, Katarzyna Wojnicka, Nadja Bergmann (Hg.): *The Role of Men in Gender Equality - European strategies & insights. Study on the Role of Men in Gender Equality Contract ref. no. VC/2010/0592 December 2012, Wien/Berlin/Graz 2012.*

<sup>434</sup> „Foster ‚caring masculinities‘ as the primary aim in the various topics [...] focus on non-traditional career paths for boys, [...] focus on the integration of marginalized groups of men into the labour market [...]“ Ebd., S. 151.

<sup>435</sup> „The notion of ‚caring masculinities‘ can serve as a basis for common grounds, both a vision and a target at the same time. Nancy Fraser's (1996) model of gender equality, in which care is a human norm which applies to both men and women, corresponds to this notion. Caring, then, is not a female task anymore but the basis for social and economic cooperation. The concept of ‚care‘ has to be widened in order to meet the needs and requirements of complex social realities and to avoid essentialist perspectives.“ Ebd., S. 150-151.

<sup>436</sup> „Die Negative Andrologie erscheint somit als semantisches Korrelat grundlegender gesellschaftsstruktureller Transformationen. Sie erscheint explizit weder als Ausdruck eines männlichen Herrschaftsbedürfnisses / männlicher Ohnmacht noch als Resultat irgendwelcher psychischer Prozesse. Sondern sie hat sich entwickelt als Versuch, fundamentale Umbrüche der Gesellschaft auf dem Schema von Männlichkeit/Weiblichkeit abzubilden bzw. dieses Schema als Supercodierung der Differenz von Interaktion und Gesellschaft zu benutzen. Daraus resultierte die symbolische Identifizierung von Männlichkeit mit jenen Aspekten der Moderne, die als bedrohlich, ‚unmenschlich‘, triebhaft (maßlos) und gewalttätig erachtet wurden (und werden). Daraus wiederum formierte sich im Umkehrschluss eine Charakterologie von Männlichkeit, aus der jene Identifikationen als Eigenschaften von Männern zurückscheinen.“ Kucklick, 2008, S. 333.

<sup>437</sup> Sein Artikel provozierte allein nach der Veröffentlichung auf Zeit Online um die 331 zum Teil sehr hitzigen Kommentare. In etwa zehn Mal so viele, wie sonstige Artikel im Durchschnitt. Vgl. Kucklick, 2012.

Geschlecht ist eine relationale Kategorie. Während die männliche Seite bis zum Millennium gebraucht hat, um von der feministischen Kritik in Bewegung gesetzt zu werden, muss diese Bewegung jetzt auch von feministischer Seite ernst genommen, akzeptiert und integriert werden. *The Game* präsentiert hochreflexive Männlichkeiten, die mit der Wahl für einen Männlichkeitsentwurf vor die sie gestellt sind unbeholfen, orientierungslos und teilweise überfordert umgehen und dadurch wieder in alte tradierte Rollen zurückfallen. Es zeigt sich, dass Männlichkeit nicht als männliche oder weibliche Gestaltungsaufgabe, sondern als gesamtgesellschaftliche Herausforderung zu begreifen ist.

## III.2. Die Seduction Community und ihr Verführer

[I]f Casanova had left behind not just an autobiography [...] but a step-by-step, detailed how-to guide to his sexual conquests, it would rank as the most sought-after text in history, next to Holy Scriptures. [...] My name is Mystery, and I have written just such a guide, now in your hands. As the world's premier pickup artist, I am the closest thing there is to a modern-day Casanova (although I have already 'outnumbered' him).<sup>438</sup>

Als am 25. Januar 2004 der Artikel *HE AIMS! HE SHOOTS! YES!!* in der *New York Times* veröffentlicht wird, erfährt erstmalig eine breite Öffentlichkeit von der sogenannten Seduction Community.<sup>439</sup> Der Autor ist der *Rolling-Stone*-Journalist Neil Strauss. Ein Jahr darauf erscheint sein autobiografischer Roman *The Game* und erobert wenig später die „New York Times Bestseller List“<sup>440</sup>. *The Game* dient seitdem für Leser, insbesondere im angelsächsischen Raum, aber auch in Europa, als Standardwerk und Einführung in die männliche Subkultur der Seduction Community. Daran haben auch zahlreiche Buchtitel nichts geändert, die seitdem zum selben Thema erschienen sind. Wie keinem zweiten Buch, ist es *The Game* gelungen, den Mythos eines neuen Verführertypus zu generieren, crossmedial zu etablieren und daraus ein eigenes Geschäftsmodell zu konstruieren. Das letzte Kapitel der vorliegenden Arbeit beschäftigt sich mit eben diesem neuen Verführertypus – dem sogenannten Pickup-Artist. Der hier vorgestellte Verführer unterscheidet sich grundlegend vom Libertin des 18. Jahrhunderts, aber auch vom Mythos Casanova, wie er noch bis zum Ersten Weltkrieg in der Literatur rezipiert wird. Denn der Protagonist ist zu Beginn das genaue Gegenteil eines charismatischen Abenteurers und Lebemanns. Er ist ein AFC – ein *average frustrated chump*.<sup>441</sup> Die Transformationsgeschichte des AFC Neil Strauss hin zum Pickup Artist alias Style ist nichts weniger als eine zeitgenössische Inszenierung der Geschlechtergeschichte von Männlichkeit anhand einer Verführerfigur. Im Zentrum dieser Erzählung steht das Wissen der Verführung. Die Aneignung dieses Verführungswissens wird erzählt anhand einer klassischen Transformationsgeschichte.

---

<sup>438</sup> Eric von Markovik: *The mystery method. The foolproof way to get any woman you want into bed*, New York, Godalming 2007, Position 160.

<sup>439</sup> Vgl. Neil Strauss: *HE AIMS! HE SHOOTS! YES!!* In: *New York Times* (2004). (25.01.2004.)

<sup>440</sup> Vgl. Strauss, 2005.

<sup>441</sup> „I am far from attractive. My nose is too large for my face and, while not hooked, has a bump in the ridge. Tough I am not bald, to say that my hair is thinning would be an understatement. There are just wispy Rogaine-enhanced growths covering the top of my head like tumbleweeds. In my opinion, my eyes are small and beady, though they do have a lively glimmer, which is doomed to remain my secret because no one can see it behind my flases. I have indentations on either side of my forehead, which I like and believe add character to my face, though I've never actually been complimented on them. I am shorter than I'd like to be and so skinny that I look malnourished to most people, no matter how much I eat. When I look down at my pale, slouched body, I wonder why any woman would want to sleep next to it, let alone embrace it. So, for me, meeting girls takes work.“ Ebd., Position 145-146, und: „The layguide had an acronym for people like me: AFC – average frustrated chump.“ Ebd., Position 194-195.



Die nun mehr als 40-jährige Geschichte der Seduction Community lässt sich in vier Phasen unterteilen. Im Windschatten der Geschlechterdebatten der 1968er-Bewegung entstehen in den 1970er Jahren erste männertherapeutische Ansätze. Workshops und Selbsterfahrungsgruppen beschäftigen sich mit Themen wie „Männer und Feminismus“, „männliche Sexualität“ und „Männeremanzipation“<sup>442</sup>. Aus dieser Zeit stammt auch das erste Ratgeberbuch, welches der Seduction Community zugeordnet werden kann. Es ist das 1970 erschienene Buch *How to Pick up Girls*.<sup>443</sup> Für den Erzähler von *The Game* gilt sein Autor Eric Weber daher als erster Pickup Artist, der als Urvater der Community geschätzt wird.<sup>444</sup> Das Buch wird für einige Männer zur heimlichen Lektüre. Eine Gemeinschaft zwischen den Lesern bildet sich jedoch noch nicht. Die zweite Phase beginnt mit Ross Jeffries. Mit seiner Kombination aus Neurolinguistischer Programmierung und Hypnose-Techniken erweitert Ross Jeffries Ende der 1980er den Kanon um das Thema heterosexuell-männlicher Verführung, scharft eine Gemeinschaft zum Thema um sich und gilt damit als Gründer der sogenannten modernen Seduction Community. In Präsenzseminaren lehrt er Männer sein Konzept der *Speedseduction* und wird schnell zu einem Guru. Auf seiner Homepage beansprucht er noch immer, das Vorbild für die Figur T.J. Mackey zu sein, die Tom Cruise im Film *Magnolia*<sup>445</sup> spielt.<sup>446</sup>

Mit der zunehmenden Nutzung des Internets in den 1990er Jahren und dem Entstehen von Blogs und Foren zum Thema wächst die Gemeinschaft von Männern, die sich über die Optimierung der Verführung der Frauen online austauscht. Verschiedene Ansätze entstehen. Eine eigene Terminologie mit zahlreichen Abkürzungen entwickelt sich. In einschlägigen Foren etablieren sich „Experten“<sup>447</sup> – sogenannte Pickup-Artists – die unerfahreneren oder dilettantischen<sup>448</sup> Männern Tipps geben, Erfahrungen teilen und Ver-

---

<sup>442</sup> „Während der 70er Jahre vermehrten sich die Selbsterfahrungsgruppen, Workshops und Therapeuten, die sich mit Themen beschäftigten wie ‚Männer und Feminismus‘, ‚männliche Sexualität‘, ‚Männeremanzipation‘ und was es sonst noch so an Männerthemen gab.“ Connell, 2006, S. 227–228.

<sup>443</sup> Eric Weber: *How to pick up girls*, Tenafly 1970.

<sup>444</sup> „Everyone in the community had mentioned his name. He was sort of spiritual presence that hung over the pickup world, a mythological figure like Odysseus or Captain Kirk or an HB 11. He was Eric Weber, the first modern PUA, the writer of the 1970 book that started it all, *How to Pick Up Girls*, and the subject of the movie with the same name.“ Strauss, 2005, Position 7608.

<sup>445</sup> Paul Thomas Anderson: *Magnolia*, USA 2000.

<sup>446</sup> *The Game* widerspricht dieser Aussage: Neil Strauss trifft Tom Cruise für ein Interview, nachdem dieser seinen Artikel über Pickup in der *New York Times* gelesen hat: „Now is that guy you wrote about in your article really saying that the character in *Magnolia* is based on him? Is he saying that? [...] Mayckey was the character Cruise played: an arrogant seduction teacher with unresolved father issues who wears a headset during his seminars and orders his students to ‚respect the cock.‘ ‚He shouldn’t,‘ Cruise continued. He swallowed a salt pill and chased it down with a long swig of bottled water. ‚That’s not okay it’s not true. Really. That is an invention that PTA [Paul Thomas Anderson] had [...]‘ This guy is not Mackey at all. He is not Mackey.“ Strauss, 2005, Position 4415. Für die Dreharbeiten des Films *Hitch* war er beratend tätig.

<sup>447</sup> Zum Begriff des Experten und seiner Funktion als Träger eines Sonderwissens vgl. Michaela Pfadenhauer: *Der Experte*. In: S. Moebius (Hg.): *Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart*. 1. Ausgabe, Berlin 2010.

<sup>448</sup> Zum Begriff des Dilettanten als Gegenfigur zum Künstler und Profi vgl. Anina Engelhardt: *Der Dilettant*. In: S. Moebius (Hg.): *Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart*. 1. Ausgabe, Berlin 2010, S. 68–81.

führungstechniken entwickeln, die von einer globalen männlichen Subkultur von Interessierten gelesen und kommentiert werden.<sup>449</sup> Sowohl Neil Strauss' Artikel in der New York Times als auch sein Buch *The Game* aus dem Jahr 2005 thematisieren die radikale Kommerzialisierung und Etablierung eines eigenständigen Marktes, in dem verschiedene Schulen und theoretische Ansätze zum Thema heterosexueller Verführung miteinander in Konkurrenz treten. So deckt die erzählte Zeit des Romans die dritte Phase der Seduction Community ab, die sich durch Kommerzialisierung und Diversifizierung auszeichnet.

Die vierte Phase beginnt im Moment der Veröffentlichung von *The Game* und damit jenseits des Textes. Erstmals wird das Thema einer breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Protagonisten des Buches treten in Fernsehshows auf, erhalten eigene Fernsehformate. Der Roman selbst wird zum Bestseller sowohl in den USA als auch in vielen europäischen Staaten. Die kommerziellen Angebote zu Pickup professionalisieren sich weiter.<sup>450</sup> Unzählige Artikel und Dokumentationen zur Seduction Community erscheinen in der Folge der Veröffentlichung. Die ehemalige Subkultur gerät in das Interessensfeld der Feuilletons und Genderdebatten. Damit setzt die vorerst letzte Phase der Internationalisierung, Professionalisierung und Thematisierung in der breiten Öffentlichkeit ein. Die Transformation des Protagonisten in *The Game* beginnt mit einem Leseakt. Als Journalist bekommt Neil Strauss den Auftrag, aus einem Internetdokument, das auf eklektische Weise Verführungswissen von einem Dutzend Pickup-Artists zusammenfasst, einen Verführungsratgeber zu formen.<sup>451</sup> Der Roman beschreibt mit der Übertragung von im Internet aggregierten Wissen in die lineare und strukturierte Form eines Buches auch einen wichtigen Prozess moderner Transformation von Wissen im Allgemeinen. Es wird damit eine Art mythische Ursprungszeit der Seduction Community von der erzählten Zeit

---

<sup>449</sup> Mentor-Mentee-Verhältnisse, wie sie bereits in den *Liaisons Dangereuses* oder beispielsweise in Kierkegaards *Tagebuch des Verführers* beschrieben sind, werden hier in den anonymen Raum des Internets übertragen und nutzen die Skalierungseffekte des Internets zur Verteilung von Wissen.

<sup>450</sup> „Seiner Legitimationslogik nach allerdings muss der Experte in als ‚politisch‘ definierbaren Interaktionskonstellationen sozusagen per se die Position des Dritten einnehmen [...] Das heißt, in einer solchen Akteursfiguration existiert nicht nur der Laie nicht ohne den Experten, hier existiert auch der Experte nicht ohne den Entscheidungsträger. Und so, wie ein Laie aufhört, Laie zu sein, wenn er selber zum Experten wird, so hört ein Experte auf, Experte zu sein, wenn er eben selber zum politischen Akteur wird. Die Leistung des Professionellen als Dienst an der Allgemeinheit bzw. als am Gemeinwohl orientierten glaubhaft zu machen ist mithin die allgemeinste Funktion professioneller Selbstdarstellung. Professionelle Selbstdarstellung wiederum ist ein wesentliches Element des Kampfes der Professionen um Definitionsmacht.“ Pfadenhauer, 2010, S. 104.

<sup>451</sup> „The call was from Jeremie Ruby-Strauss (no relation), a book editor who had stumbled across a document on the Internet called the layguide, short for The How-to-Lay-Girls Guide. Compressed into 150 sizzling pages, he said, was the collected wisdom of dozens of pickup artists who have been exchanging their knowledge in newsgroups for nearly a decade, secretly working to turn the art of seduction into an exact science. The information needed to be rewritten and organized into a coherent how-to book, and he thought I was the man to do it.“ Strauss, 2005, Position 157.

des Romans unterschieden. Der Schreibakt des vorliegenden Buches markiert die Zeitenwende. Was vormals interlinear über Hyperlinks verbunden auf geheimen Foren und Blogs im Internet verstreut nur einer Subkultur zugänglich war, wird nun der breiten Leserschaft in der linear geordneten Form des Narrativs offenbart.<sup>452</sup> An unterschiedlichen Stellen inszeniert der Roman die Seduction Community als männlichen Geheimbund und die Inhalte ihres Austauschs als männliches Geheimwissen.<sup>453</sup> Die Ursprünge der Subkultur umgibt der Zauber des Anfangs und eine Aura des Esoterischen, fast Religiösen, wie sie für Ursprungsmythen im Allgemeinen typisch ist.<sup>454</sup> Als „undisputed father of modern seduction“ und „only other credible pickup artist“ wird Ross Jeffries als Vater der modernen Bewegung inaugurieren.<sup>455</sup> Der Leser erfährt, dass Jeffries seit 1988 in Seminaren und Workshops sein Konzept der *Speedseduction* vermittelt, eine Kombination aus Hypnose und NLP-Techniken – basierend auf den Formaten des Motivationstrainers Anthony Robbins, die er auf die Verführung der Frau abgestimmt hat. *The Game* weist ihm die Urheberschaft einer Vielzahl von Abkürzungen zu.<sup>456</sup> Trotz seiner Verdienste als Urheber der Seduction Community betont der Roman den Paradigmenwechsel innerhalb der Pickup Gemeinschaft, den er Erik von Markovik alias Mystery

<sup>452</sup> Gleichzeitig versorgt das Buch seine Leser mit einer Unmenge an Namen und Techniken, die daraufhin schnell gegoogelt werden können. Damit etabliert es sich als Wissensknotenpunkt zum beschriebenen Thema und stärkt den eigenen Status als Referenzwerk.

<sup>453</sup> „[T]he only other credible pickup artist teaching courses was Ross Jeffries, who had basically founded the community in the late 1980s. But today marked the first time seduction students would be removed from the safe environs of the seminar room and let loose in clubs to be critiqued as they ran game on unsuspecting women.“ Ebd., Position 309; „But the undisputed father of modern seduction is Ross Jeffries, a tall, skinny, porous-faced self-proclaimed nerd from Marina Del Rey, California. Guru, cult leader, and social gadfly, he commands an army sixty thousand horny men strong, including top government officials, intelligence officers, and cryptographers.“ Ebd., Position 683; „Compressed into 150 sizzling pages, he said, was the collected wisdom of dozens of pickup artists who have been exchanging their knowledge in newsgroups for nearly a decade, secretly working to turn the art of seduction into an exact science.“ Ebd., Position 157; „[U]ntil I read the layguide and explored the newsgroups and websites it recommended. What I discovered was an entire community filled with Dustins– men who claimed to have found the combination to unlock a woman's heart and legs–along with thousands of others like myself, trying to learn their secrets.“ Ebd., Position 219; „More than Mystery, it was Grimble who would initiate me into what could only be described as a secret society.“ Ebd., Position 705.

<sup>454</sup> Neil Strauss hat sich nicht zuletzt dank des Verkaufserfolges seines Buches die Deutungshoheit über die Ursprungszeit der Seduction Community bis auf Weiteres gesichert. Für die in seinem Roman erwähnten Pickup-Artists gilt *The Game* seitdem als Referenz auf die sie mit Stolz auf ihren websites verweisen: „Ross Jeffries is the founder, creator and Master Teacher of the worldwide seduction community. Featured as the mentor to Neil Strauss in the best selling book, ‚The Game‘, RJ has taught, coached, and mentored thousands of men around the world, since 1991, guiding them to the success with women they truly desire and deserve.“ Ross Jeffries: Who is Ross Jeffries. Verfügbar unter: [www.seduction.com](http://www.seduction.com). Letzter Zugriff am: 23.05.2013; „It also followed on *The Game* by Neil Strauss (Mystery's best friend).“ Verfügbar unter: [www.lovesystems.com/company-overview/mystery-method-how-to-get-beautiful-women-into-bed](http://www.lovesystems.com/company-overview/mystery-method-how-to-get-beautiful-women-into-bed); Darüber hinaus ließ Erik von Markovik alias Mystery das Vorwort für seinen Bestseller *The Mystery Method* aus dem Jahr 2007 von Neil Strauss schreiben. Vgl. Markovik, 2007.

<sup>455</sup> „But the undisputed father of modern seduction is Ross Jeffries, a tall, skinny, porous-faced self-proclaimed nerd from Marina Del Rey, California. Guru, cult leader, and social gadfly, he commands an army sixty thousand horny men strong, including top government officials, intelligence officers, and cryptographers.“ Strauss, 2005, Position 683; „[T]he only other credible pickup artist teaching courses was Ross Jeffries, who had basically founded the community in the late 1980s. But today marked the first time seduction students would be removed from the safe environs of the seminar room and let loose in clubs to be critiqued as they ran game on unsuspecting women.“ Ebd., Position 309.

<sup>456</sup> „Sarging ist pickup artist jargon for going out to meet women; the term evidently has its origin in the name of one of Ross Jeffrie's cats, Sargy“ Ebd., Position 702. „I thought back to all the times I'd taken women to my house, sat on the bed next to them, leaned in for the kiss, and been deflected with the "let's just be friends" speech. In fact, this rejection is such a universal experience that Ross Jeffries invented not just an acronym for it LJB, but a litany of responses as well.“ Ebd., Position 727.

zuschreibt. Neben dem homodiegetischen Erzähler Neil Strauss ist Mystery der eigentliche Protagonist von *The Game*. Er wird als eine Figur zwischen Genie und Wahnsinn vorgestellt, welche die Seduction Community revolutioniert.<sup>457</sup> Ihn begleitet Neil Strauss erst als Mentee, später dann als Freund und dokumentiert so über einen Zeitraum von zwei Jahren seine individuelle Transformation, ebenso wie die der Seduction Community.<sup>458</sup>

### III.3. Die „Paratexte“<sup>459</sup>

Bisweilen lohnt es, sich einem Buch über sein Äußeres zu nähern. So insbesondere bei *The Game: Penetrating the Secret Society of Pickup Artists*. Neben Hörbuch, Kindle Edition und Taschenbuch gibt es eine besonders teure Lederimitat-Edition. Dessen „äußerlicher Peritext“<sup>460</sup> ist eine Betrachtung wert.

Auf dem schwarzen Lederimitatdeckel reckeln sich neun goldfarbene Silhouetten unterschiedlicher Frauen über dem goldenen Titel THE GAME. Sie alle tragen High Heels, haben außergewöhnlich lange Beine und posieren lasziv, in für Striptease typischen Posen. Mal mit einem Regenschirm, mal mit Hohlkreuz auf allen Vieren. Ihre trainierten Körper sind so gut zu erkennen, dass sie vermutlich nur spärlich bekleidet sind. Rechts neben

---

<sup>457</sup> Der Roman beginnt auf extradiegetischer Ebene damit, dass Neil Strauss Erik von Markovik in Hollywoods Mental Health Center einliefert. Von Beginn an inszeniert der Roman Mystery als Figur zwischen Genie und Wahnsinn. Als er nach einem psychischen Zusammenbruch vor einer attraktiven Therapeutin sitzt heißt es: „A flicker of animation flashed across Mystery's face, then died. ‚If I had met you in another time and another place,‘ he said, crumpling a tissue in his hands ‚things would have been different.‘ ‚[...] You should see me when I'm not like this,‘ he continued slowly, sniffing. ‚I've dated some of the most beautiful women in the world. Another place, another time, and I would have made you mine.‘“ Ebd., Position 132. Der folgende autobiografische Bericht von Neil Strauss bezeugt die Authentizität der Aussage Mysterys. Das ist nur eine von verschiedenen Kredibilisierungsstrategien der Narration, auf die im Folgenden noch näher einzugehen sein wird.

<sup>458</sup> „He was more than just a friend; he was a mentor. He'd changed my life, as he had the lives of thousands of others just like me.“ Ebd., Position 88.

<sup>459</sup> „Beiwerk und Rahmenstücke eines Textes. Expl: Die ‚partextuelle‘ Umgebung eines Textes, die nicht (wie im Drama der Nebentext) zu ihm selbst gehört, aber einen deutlichen Bezug zu ihm herstellt, wird durch die Texte gebildet, die ihn innerhalb eines Buches oder sonstigen Veröffentlichungs-Kontextes begleiten. Dazu gehören der Titel, die Angabe des Autornamens (häufig ergänzt durch Informationen zu seiner Person im ‚Waschzettel‘, Rücken- oder Klappentext eines Buches), die Widmung, das Motto, das Nachwort und das Vorwort, Zählung und ggf. (Zwischen-)Überschriften der Paragraphen oder auch Kapitel; [...] BegrG: Das Konzept des Paratextes, soweit es auf Genette zurückgeht, bezieht sich auf die Formen der Präsentation eines Textes vor der Öffentlichkeit. Es umfaßt in Genettes Überlegungen nicht nur die Begleittexte in der Umgebung eines anderen, sondern auch die publizistische Darbietung eines Textes: sein Format, das Papier, die Umschlaggestaltung, die Typographie sowie Illustrationen. Genette nennt diesen Bereich den Peritext.“ Burkhard Moennighoff: Paratext. In: J.-D. Müller (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar, Bd. III 2003, S. 22–23, hier S. 22; Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Mit einem Vorwort von Harald Weinrich. Aus dem Französischen von Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1989; Gérard Genette: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Aus dem Französischen von Wolfram Bayer und Dieter Hornig, Frankfurt a.M. 1993.

<sup>460</sup> „Als verlegerischen Peritext bezeichne ich die gesamte Zone des Peritextes, für die direkt und hauptsächlich (aber nicht ausschließlich) der Verleger oder vielleicht abstrakter, aber exakter, der Verlag verantwortlich ist – d.h. die Tatsache, daß ein Buch verlegt, eventuell neuaufgelegt und in mehreren mehr oder weniger unterschiedlichen Aufmachungen der Öffentlichkeit vorgelegt wird. [...] es handelt sich um den äußerlichsten des Peritext – den Umschlag, die Titelseite und deren Anhang – und um die materielle Realisierung des Buches, die dem Drucker vorliegt, aber vom Verleger entschieden wird, der sich eventuell mit dem Autor abspricht.“ Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. 1. Ausgabe, Frankfurt a.M. 2008, S. 22.

ihnen und dem Titel sind deutlich die Umriss eines einzelnen Mannes zu erkennen. Sehr viel größer als die Reihe der Frauen links von ihm. Er trägt einen Anzug. Seine Beine sind überkreuzt, sein linkes Bein ist hinter dem rechten angewinkelt, so dass nur die Fußspitze des Schuhs den Boden berührt. Seine rechte Hand ruht lässig in der Hosentasche und vermutlich richtet die linke gerade seine Krawatte, während er in Richtung der Silhouetten der Damen blickt. Die Szenerie erinnert an die Ästhetik eines James Bond Films, in dem im Vorspann die bunten Schatten nackter Frauen tanzen, bis die Umriss eines Anzugträgers auftauchen. Darunter, ebenfalls goldfarben, der Untertitel PENE-TRATING THE SECRET SOCIETY OF PICKUP ARTISTS. Weiter unten goldfarben der Name des Autors, Neil Strauss, und als letztes, kleiner darunter, NEW YORK TIMES BESTSELLING AUTHOR. Alles Goldfarbene ist in das schwarze Lederimitat eingepreßt und wirkt somit noch edler. Auch die goldfarbenen Angaben auf dem Schrenz sind eingestanz und verziert mit der Silhouette einer einzelnen vermutlich nackten Frau, die auf dem Rücken liegend ihre langen Beine lasziv nach oben streckt und ihre Highheels präsentiert. Die Selektion der Materialien und Farben sorgt für den Eindruck hoher Wertigkeit und erinnert an die Buchdeckel in Leder eingebundener Bibeln. Die Auswahl der Motive wiederum assoziiert der Betrachter mit der chauvinistischen Inszenierung von Erotik. So entsteht eine Kombination aus Religion, chauvinistischer Erotik und Ästhetik, Abenteuer und Wertigkeit. Der Buchdeckel erhebt den Anspruch eines Klassikers, eines Standardwerkes und unterscheidet sich deutlich von der Ästhetik gewöhnlicher Ratgeber. Die dem Leser später unter dem Stichwort „Peacock theory“<sup>461</sup> vorgestellte Verführungsstrategie wird hier als Verkaufstechnik für das Buch umgesetzt. Die Ununterscheidbarkeit von Verkaufsgespräch und Flirtgespräch im Sinne der Rhetoriktheorie ist vollkommen ausgenutzt. Die Wirksamkeit der Peacock-Theorie als Verführungstechnik erfährt

---

<sup>461</sup> „If you look average, you're going to get average girls. [...] You need to be bigger than life. I am talking over the top. If you want to get the 10s [Nach einer Bewertungsskala von 1-10, die hübschesten Frauen], you need to learn peacock theory.' Mystery loved theories. Peacock theory is the idea that in order to attract the most desirable female of the species, it's necessary to stand out in a flashy and colorful way.“ Strauss, 2005, Position 400. „Die Pfauen schienen sich über Darwins Theorie, dass die natürliche Auslese jedes Merkmal zu einem bestimmten Zweck gestaltete, lustig zu machen. [...] Darwin heilte seine Pfauenübelkeit, indem er die Theorie der sexuellen Selektion entwickelte. Wann oder wie er sie entwickelte, wissen wir heute nicht genau, denn die Wissenschaftshistoriker haben sich nicht ernsthaft bemüht, dies herauszufinden. Sie haben mindestens tausendmal häufiger über die Entdeckung der natürlichen Selektion geschrieben als über die der sexuellen Selektion.“ Geoffrey F. Miller: Die sexuelle Evolution. Partnerwahl und Entstehung des Geistes, Heidelberg, Berlin 2001, S. 48. Und „Darwin kam zu dem Schluss, dass bei einer sich sexuell fortpflanzenden Spezies alle Merkmale, die bei der Konkurrenz um Sexualpartner Vorteile verschafften, innerhalb der Art verbreitet werden. Solche Merkmale können selbst dann entstehen, wenn sie die Überlebensfähigkeit herabsetzen. Während die natürliche Selektion Arten an ihre Umwelt anpasst, formt die sexuelle Selektion jedes Geschlecht mit Bezug auf das andere. In Über die Entstehung der Arten argumentiert Darwin die sexuelle Selektion sein nicht abhängig ‚von einem Kampfe um's Dasein in Beziehung auf andere organische Wesen oder auf äuzere Bedingungen..., sondern von einem Kampfe zwischen den Individuen des einen Geschlechts, meistens den Männchen um den Besitz des andern Geschlechts. Das Resultat desselben besteht nicht im Tode, sondern in einer spärlicheren oder ganz ausfallenden Nachkommenschaft des erfolglosen Concurrenten.“ Ebd., S. 50.

ihre Affirmation durch den Beweis ihres Erfolgs im Dienste einer Verkaufstechnik, der in goldenen Lettern auf dem Buchdeckel mit dem Wort „Bestselling“ ausgewiesen wird. So lässt sich schon am Cover eine besondere Engführung von Verkaufs- und Verführungskonzepten festmachen. Der Erfolg der einen bestätigt die Wirksamkeit der anderen. Und darauf zielen beide ab. Der Erfolgsfaktor der einen ist die Anzahl der verkauften Bücher, also der Leser. Der der anderen ist die Anzahl der verführten Frauen.<sup>462</sup> Auf diese Engführung von Verkaufs- und Verführungskonzepten wird im Folgenden noch weiter einzugehen sein. Es deutet sich aber schon hier an, dass es vor allem auch um eine Verführung des Lesers geht und hierzu verschiedene Affirmations-, Authentifizierungs- und Kredibilisierungstrategien aufgeföhren werden.

### III.3.1. The „Inner Game“<sup>463</sup>

Die oben erwähnte ästhetische Mixtur wird konsequent auch in der Selektion und Kombination der verschiedenen Paratexte verfolgt.<sup>464</sup> Das Buch gliedert sich in elf ‚Steps‘ (dt. Lektionen), die von *Dedication* und *Epigraph* am Anfang und von *Glossary* und *Acknowledgments* am Ende umrahmt sind. Jeder Step setzt sich zusammen aus einer sehr heterogenen Anzahl von Kapiteln (zwischen 2 und 17 Kapiteln), die jeweils durch einen Paratext markiert werden, der sich immer aus den drei gleichen Komponenten zu einem

---

<sup>462</sup> „Simply by defining oneself as a PUA – a title earned solely by the responses of women – one becomes doomed to derive his entire self-esteem and identity from the attention of the opposite sex, not unlike a comedian’s relationship to audience members.“ Strauss, 2005, Position 6247.

<sup>463</sup> Den Begriff des ‚Inner Game‘ verwende ich hier wörtlich in Bezug auf die Paratexte innerhalb des Romans. In der Seduction community wird der Begriff wie folgt verwendet: Unter dem Begriff ‚Inner Game‘ subsumieren die Pickup Coaches der Seduction Community alle psychischen Prozesse, insbesondere die Selbstwahrnehmung. Mittels unterschiedlicher Maßnahmen der Persönlichkeitsentwicklung streben sie die Stärkung des eigenen Selbstvertrauens an. Selbstvertrauen und Attraktivität werden (insbesondere auf Männer bezogen) in eine korrelative Beziehung gesetzt. Als Maßnahmen zur Steigerung des Selbstvertrauens dienen beispielsweise Seminare aus den Bereichen Pickup, NLP, Rhetorik, Leadership und Selbstwahrnehmung, das bewusste Erleben von Grenzerfahrungen (bspw. im Sport), Modifikationen alltäglicher Routinen, sowie (auto-)suggestive Übungen. Im Gegensatz zum Outer Game, handelt es sich hierbei also um alle nicht sofort sichtbaren Aspekte der Persönlichkeit und des Charakters.

<sup>464</sup> Ich beziehe mich im Folgenden auf die Inszenierung der Kindle-Edition Strauss, welche der Kunstlederausgabe aus dem gleichen Jahr 2005 folgt.

„Emblem“<sup>465</sup> zusammensetzt: Einem Motto<sup>466</sup> (*Inscriptio*), einem Bild (*Pictura*) und einem Zitat (*Epigramm*). Alle drei Komponenten sollen hier näher betrachtet und deren Verhältnis zum Inhalt der jeweiligen Steps analysiert werden.

Die Titel der jeweiligen Lektionen folgen der Struktur von Handlungsanweisungen. Sie bestehen immer aus einem Verb und fast immer einem Objekt:

1. *Select a target*
2. *Approach and open*
3. *Demonstrate value*
4. *Disarm the obstacles*
5. *Isolate the target*
6. *Create an emotional connection*
7. *Extract to a seduction location*
8. *Pump buying temperature*
9. *Make a physical connection*
10. *Blast last minute resistance*
11. *Manage expectations*

Inhaltlich folgen die Handlungsanweisungen der Chronologie eines Verführungsaktes, wie er im Buch unzählige Male beschrieben wird. Dieser gemäß bauen sie also immanent logisch aufeinander auf. Sie markieren quasi die Meilensteine auf dem Weg zum erfolgreichen Aufriss gemäß der im Buch vorgestellten Verführungsstrategien. Folgt der Leser der Linearität des Textes, durchläuft er zwangsläufig die verschiedenen Lektionen der Verführung. Der Roman macht sich hier die Konstruktionsart vieler Ratgeber zu Eigen. Die Phasen der vorzustellenden Theorie strukturieren die Art der Vorstellung. Der Leseakt wird damit zum Lernakt. Anhand des Lesens wird Einprägungsarbeit geleistet. Die Paratexte verweisen aufeinander. Die minimalistisch-taktische Formulierung der Titel, die martialische Darstellung des Verführers als Agent sowie der Buchtitel *The Game* unterstreichen das Verständnis von Verführung als Spiel.<sup>467</sup> Die Verknüpfung zwischen Ver-

---

<sup>465</sup> „Gattung uneigentlicher, argumentativ funktionalisierter Redens mittels einer Kombination von Wort und Bild. Expl: Das Emblem bildet eine eigene, der Lehrdichtung zuzurechnende literarische Gattung, bestimmt durch eine im Regelfall dreigliedrige typographische Anordnung von Wort und Bild: (1) Motto (bzw. Inscriptio bzw. Lemma) als Überschrift – in der Regel in Prosa, meist in Form eines (traditionell lat. oder griech., später auch volkssprachlichen) Kurzzitats; (2) Bild (bzw. Pictura bzw. Icon bzw. Symbolon) als sinnbildliche Darstellung eines einfachen oder komplexen Sachverhalts; (3) Subscriptio als beschreibende und erläuternde Bildunterschrift (traditionell versifiziert als Epigramm). Auf die drei Teile des Emblems folgt bisweilen ein Kommentar mit Textstellen derjenigen 'auctores', die für die Legitimierung der vorgeschlagenen Handlungsnorm oder Lebensweisheit relevant sind. Anhand der sprachlichen und bildlichen Darstellung eines Sachverhalts, der metaphorisch oder metonymisch ausgelegt wird, demonstriert das Emblem modellhaft die Richtigkeit einer Maxime menschlichen Handelns.“ Bernhard F. Scholz: Emblem. In: K. Weimar (Hg.): Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Gemeinsam mit Harald Fricke, Klaus Grubmüller und Jan-Dirk Müller, Berlin; New York 1997, S. 435–438, hier S. 435.

<sup>466</sup> „Als Motto definiere ich in groben Zügen ein Zitat, das im Allgemeinen an den Beginn eines Werkes oder eines Werkabschnittes gesetzt wird.“ Genette, 2008, S. 141.

<sup>467</sup> Hier kann an einen größeren Diskurs-Komplex im semantischen Feld von Videospiele, Code und Learning angeknüpft werden. Vgl. hierzu „James Paul Gee (2005) argues that what gamers learn is embodied empathy for a complex system. Video game players develop a feel or intuition of how systems work. [...] If video games can support systemic thinking in these areas [school, ecology, politics] they could be powerful tools indeed.“ Kurt Squire: Video Games and Learning. Teaching and Participatory Culture in the

führungsakt und Computerspiel wird überdeutlich. Beide Bereiche werden immer wieder kombiniert. Dahinter verbirgt sich ein höchst analytisch-technisches Verständnis von Verführung. Dieses geht davon aus, dass zwischenmenschliches Handeln analysiert, auf Routinen und Praktiken heruntergebrochen und also antizipiert und kalkuliert werden kann. Folgerichtig dient die Matrix des gleichnamigen Kinofilms als Metapher dieses Verführungsverständnisses. Die Regeln der Verführung gleichen exakt bestimmbar Algorithmen, die es lediglich zu entschlüsseln gilt, um die Matrix zu sehen und zu nutzen. So vermittelt das Buch dem Leser bereits anhand der Auswahl und Formulierung der Titel das Versprechen von der Möglichkeit der Erlernbarkeit der Verführung. Es ist der Traum des Dilettanten und Laien zum Experten und Profi aufzusteigen.<sup>468</sup> Die Bilder greifen die chauvinistische Ästhetik des oben beschriebenen Buchdeckels wieder auf. Es handelt sich dabei um comichaft Zeichnungen in schwarz-weiß, in denen mit Klischees gespielt wird. Zu sehen ist jeweils Neil Strauss alias Style in Szenen, die wiederum an die Settings von James Bond Filmen erinnern.<sup>469</sup> Begleitet ist er immer von mindestens einem „HB 10“<sup>470</sup>, das den Inbegriff einer äußerlich attraktiven Frau darstellen soll. Während er auf jedem Bild zu sehen ist, wechseln die Frauen. Style trägt entweder einen weißen oder schwarzen Smoking, einen Anzug mit halb geöffnetem Hemd (Step 1, 8, 10 und 11) oder er trägt eine Spezialausrüstung, wie sie der Zuschauer aus James Bond Filmen kennt: einen Taucheranzug (Step 5), einen Pilotenoverall (Step 7), eine Lederjacke (Step 9) oder einen Runner-Suit (Step 3), der vermutlich seine Körperfunktionen erfasst.<sup>471</sup> In Step 2 taucht sein Kopf im Close up zwischen den trainierten Beinen eines

---

Digital Age. Foreword by James Paul Gee. Featuring contributions by Henry Jenkins, S. 5. Und Constance Steinkuehler (Hg.): Games, Learning, and Society Learning and Meaning in the Digital Age, Cambridge 2012.

<sup>468</sup> „Welche Bedeutung hat also der Dilettant in ‚der Gesellschaft‘? Wird er nicht ernst genommen, ist er als Stümper das Ziel von Håme? Er ist der Verlierer unserer vielfältigen Gegenwart, denn Differenzierung meint nicht nur Unterscheidung, sondern auch Separation. Doch ermöglicht es die Figur des Dilettanten Einzelnen, sich neue Felder zu eröffnen, sozialen Aufstieg zu bewerkstelligen. Mit dieser Seite der ambivalenten Figur ist die Hoffnung verbunden, verengten Sichtweisen und dem ‚stählernen Gehäuse‘ einer Expertokratie zu entkommen. Hinter dem Dilettantismus schimmert demnach der Traum, entgegen aller Spezialisierung und Bürokratisierung mit Talent, Kreativität und Engagement etwas erreichen zu können.“ Engelhardt, 2010, S. 79.

<sup>469</sup> The Editors of LIFE Books (Hg.): LIFE 50 Years of James Bond, London 2012.

<sup>470</sup> Unter HB erklärt der Glossar: „HB—noun [hot babe]: a term used by members of the seduction community to refer to attractive women. When discussing a specific woman, it is often followed by either a numerical ranking of her beauty—such as HB10—or by nickname, such as HBRedhead. Origin: Aardvark“. Strauss, 2005, Position 7810. (Im Folgenden wird unter Angabe der Sigle TG und der Angabe der Position in Klammern direkt im Fließtext zitiert.)

<sup>471</sup> „Typisch für männliches Risikohandeln ist eine Konnotation mit Härte, Zähigkeit, Belastbarkeit und Tapferkeit [...] Die Härte wird am eigenen Körper praktiziert, sie ist aber oft auch gegen andere Körper gerichtet. Das körperrisikante Handeln ist gewöhnlich und typischerweise in einen kollektiv-kompetitiven Rahmen eingebunden. Der Körper ist ein Einsatz in den ernstesten Spielen des Wettbewerbs. Das körperrisikante Handeln ist gewöhnlich und typischerweise in einen kollektiv-kompetitiven Rahmen eingebunden. Der Körper ist ein Einsatz in den ernstesten Spielen des Wettbewerbs. Durch diese Rahmung erfährt das Risikohandeln seine geschlechtliche Konnotation: als Mittel der Darstellung und als Beweis der eigenen Männlichkeit im Wettstreit mit den gleichgeschlechtlichen Peers.“ Michael Meuser: Defizitäre Körperlichkeit? Der Männerkörper als umkämpftes Terrain. In: H. Ehlers (Hg.): Körper - Geschlecht - Wahrnehmung: Sozial- und geisteswissenschaftliche Beiträge zur Genderforschung 2013, S. 43–65, hier S. 52. Vgl. auch Cornelia Helfferich: Jugend, Körper und Geschlecht. Die Suche nach sexueller Identität, Opladen 1994.



HB10 aus einem Pool auf. Mit grimmigem Blick hält er im Navy Seals Stil ein Messer zwischen den Zähnen.

Bis zu Step 8 bebildern die Zeichnungen die oben genannten Titel. Sie greifen dabei die kriegerischen Metaphern auf.<sup>472</sup> Den Frauen kommen hier verschiedene Funktionen zu. So werden die Frauen in Step 1, 2, 4 und 5 zum Opfer bzw. zum Ziel. In Step 1 „Select a target“ (TG, P. 48) hält Style, einem Killer oder Profiler ähnlich, im Bildvordergrund das Profildfoto eines HB 10 in den Händen, die der Betrachter im Bildhintergrund innerhalb einer Personengruppe wiedererkennt. In Step 2 „Approach and open“ (TG, P. 248) taucht Style, wie oben beschrieben, im Navy Seals Stil mit Messer zwischen den Zähnen direkt vor den Beinen eines HB10 auf. Sein Blick und die Nähe zu den Beinen legen nahe, dass sie das Ziel seines Angriffes sein soll. Zwei Lektionen später in Step 4 „Disarm the obstacles“ (TG, P. 1890) hat Style vermutlich gerade vier Ninjas überwunden, die nun überwältigt am Boden liegen. Er hält die Maske des HB10 in Händen, das ähnlich gekleidet wie die Ninjas, gerade versucht zu fliehen. In Step 5 „Isolate the target“ (TG, P. 2649) dreht Style im Taucheranzug an einem Verschlussrad zu einem zylinderförmigen Aquarium, in dem sich ein nacktes HB10 einer Meerjungfrau ähnlich windet.

An anderer Stelle treten die Frauen als untergeordnete Partnerinnen und Komplizinnen auf. So handelt es sich in Step 3 „Demonstrate Value“ (TG, P. 903) um ein HB10 im weißen Assistentenkittel, mit Notizbrett und Nickelbrille in den Händen. Es scheint die Werte des sportlichen Style im Runnersuit zu bewundern und festzuhalten. In Step 6 „Create an emotional connection“ (TG, P. 3715) hält Style im weißen Smoking mit beiden Händen die rechte Hand eines HB10 im engen Top, mit Minirock und Champagner in der linken Hand. Sie stehen gerade auf einem Balkon eines Hochhausapartments. Im Hintergrund befindet sich vermutlich die Skyline von New York. Eine Lektion später in Step 7 „Extract to a seduction location“ (TG, P. 4387) fliegt Style in einem Helikopter ein HB10 mit erstauntem Gesichtsausdruck in Richtung einer Insel, die im Hintergrund auftaucht. Ab Step 9 behalten die Bilder zwar ihre innere Logik, aber sie scheinen nicht mehr direkt die Titel zu bebildern. So begnügt sich das Bild von Step 9 nicht damit, den Titel „Make

---

<sup>472</sup> „Vorbild der klassischen Verführung im 17. und 18. Jahrhundert ist die Kriegskunst ‚Erobern ist unser Geschick und es heißt ihm folgen‘, verkündet der Vicomte de Valmont in den Schlimmen Liebschaften. Sein Vokabular scheint einem Handbuch für Kriegsführung entnommen. Da ist die Rede von Angriff und Verteidigung, man stürmt über Hindernisse hinweg oder täuscht einen Rückzug vor.“ Haustedt (wie Anm. 27), S. 37. Und „Die Verführung als Kunst berührt sich durchaus mit der im 18. Jahrhundert noch selbstverständlich zu den Künsten gerechneten Kriegs- und Schlachtenlenkung. Als Valmont neben Lovelace der literarisch sensationellste Verführer des 18. Jahrhunderts, in den ‚Liaisons dangereuses‘ seinen größten Sieg, die Verführung der Madame de Tourvel beschreibt [...], kann er nicht anders als sich in Analogien zu setzen zu den großen militärischen Strategen, ihren Verfahren und ihrer Redeweise.“ von Matt (wie Anm. 27), S. 323.

a physical connection“ (TG, P. 5721) zu skizzieren. Der Betrachter sieht im Vordergrund Style in Lederjacke und Lederhandschuhen, der durchaus ängstlich gerade noch mit einem Arm ein HB10 über einem Abgrund hält. Im tief ausgeschnittenen Ledersuit schwebt sie über dem Schatten eines Helikopters, während sich ein Schnellboot unter ihr nähert. Auch hier ist das HB10 eher Partnerin als Opfer. Deutlicher wird die partnerschaftliche Verbindung zwischen HB10 und Style im nächsten Step „Blast last-minute resistance“ (TG, P. 6177). Im Anzug mit offenem Hemd zielt Style mit rauchendem Colt auf den Betrachter. Hinter ihm versteckt sich ein blondes HB10 mit tief ausgeschnittenem Kleid und Koffer in der Hand. Einschusslöcher sind zu sehen. Nur indirekt passt das Motiv zur „Last minute resistance“ (TG, P. 6177) zu der es ihm Glossar heißt:

*LMR–noun [last minute resistance]: an occurrence, often after kissing, in which a woman who desires a man prevents him, through words or actions, from progressing toward more intimate sexual contact, such as removing her bra, putting his hand down her pants, or penetration. (TG, P. 7841)*

Das dritte Mal hintereinander rettet Style offensichtlich ein HB10 im letzten Step 11: „Manage expectations“ (TG, P. 6871). Beide flüchten aus einem lichterloh brennenden Haus, das vermutlich gleich zu explodieren droht. Er vorweg, scheint sie mit ausgestrecktem Arm hinter sich her zu ziehen.

Style kommt durchgehend die aktive Rolle des Handelnden zu. Die Frauen bleiben, reduziert auf ihr Äußeres, Objekt der Handlungen. Sie werden gefunden, attackiert, beeindrückt, überwunden, gefangen, umgarnt, ausgeflogen, gerettet und beschützt. Ungeachtet der Tatsache, dass es sich ständig um eine andere attraktive Frau handelt, spricht die Chronologie doch für eine Zunahme an Intimität und Vertrauen. Ein Effekt, der bereits der Abfolge der Titel geschuldet ist. Schließlich wird hier der Ablauf eines Verführungsaktes nachempfunden. Dennoch ist der Bruch zwischen Titel und Bild am Step 9 deutlich zu erkennen. Die Motive, insbesondere das letzte Bild des brennenden Hauses, bebildern vermehrt den Inhalt der jeweiligen Lektion. Ab Step 9 thematisiert *The Game* zunehmend Beziehungen zu Frauen, die über einen One-Night-Stand hinausgehen. So geht es in Step 9 um das schwierige und zum Scheitern verurteilte Verhältnis zwischen Mystery und Katya. In Step 10 und 11 entwickelt sich die dauerhafte Beziehung zwischen Style und Lisa, die gemäß der „Acknowledgments“ (TG, P. 7972) auch über die erzählte Zeit des Hauptteils hinaus Bestand hat. Die Abwendung von der Bebilderung der Routinen der Titel führt zu einer Hinwendung zum Inhalt der letzten Lektionen. Diese Tendenz

reflektiert damit auch die Abwendung des Protagonisten Style von den erlernten Taktiken des Verführungswissens, die ihm zunehmend beim Versuch im Weg stehen, Lisa für sich zu gewinnen.

Die dritte Komponente der Paratexte besteht aus „Zitaten“<sup>473</sup>. Keines von diesen stammt von einem Mann. Sie alle gehen auf Frauen zurück. Viele unter ihnen sind anerkannte Feministinnen, wie Betty Friedan (Step 1), Gloria Maria Steinem (Step 2), Carol Gilligan (Step 6) oder Catherine MacKinnon (Step 10). Die übrigen Zitate stammen von Intellektuellen und Künstlerinnen, die bisweilen einen besonderen Bezug zum Thema Sexualität aufweisen. So beispielsweise Margaret Mead (Step 7), die US-amerikanische Ethnologin und Vertreterin des Kulturrelativismus, die als Wegbereiterin der sexuellen Revolution der 1960er und 1970er Jahre gilt. Oder auch die beiden bi-sexuellen Künstlerinnen Ani DiFranco (Step 8) und Edna St. Vincent Millay (Step 9). Letztere war die erste weibliche Pulitzerpreisträgerin für Dichtkunst und wurde in weiten Kreisen als die verführerischste Frau ihrer Zeit betrachtet. Die Schriftstellerin und Politikerin Claire Booth Luce (Step 4) landete mit ihrem Theaterstück *The Women*<sup>474</sup> 1936/37 einen riesigen Erfolg am Broadway, war unter Eisenhower die erste Diplomatin bei einer europäischen Großmacht und wurde 1950 mit *Come to the stable*<sup>475</sup> für die beste Originalgeschichte für den Oscar nominiert. Gemeinsam mit der Konzeptkünstlerin Jenny Holzer (Step 5) und den Pop-Sängerinnen von Salt n Peppa (Step 3) stehen alle zitierte Autorinnen für außergewöhnlich selbstbewusste und erfolgreiche Frauen, die ein patriarchales und heteronormatives Weltbild entweder aufgrund ihrer Kunst oder ihrer Biografie in Frage stellen oder gar bekämpfen. Es handelt sich ausschließlich um US-Amerikanerinnen. Die Selektion der Autorinnen zeugt von der Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Mann und Frau. Der breiten Masse der oft jungen Leserschaft von *The Game* werden viele Autorinnen unbekannt sein. Ihre Auswahl scheint viel mehr dem Beglaubigungsverfahren des Autors zu dienen, der mithilfe dieses Namedroppings emanzipierter intellektueller Frauen sowohl seinen eigenen Intellektuellen-Status als auch eine gewisse Grund-Kenntnis der Genderthematik plausibilisieren kann. Wem gegenüber diese Kredibilisierungsstrategie verfolgt wird, kann nur vermutet werden. Es liegt aber nahe, dass es sich um eine Provokation gegenüber einem intellektuellen Publikum handelt, um

---

<sup>473</sup> Zur näheren Begriffsbestimmung von Zitaten im Paratext vgl. Genette, 2008, S. 147-149.

<sup>474</sup> Vgl. Claire Booth Luce: *The Women*, New York 1936.

<sup>475</sup> *Come to the Stable*. R.: Henry Koster. (USA) 1949.

Diskurse im Feuilleton und darüber hinaus anzustoßen und damit das originäre Publikum zu erweitern. In diesem Fall handelt es sich um eine simple Verkaufsstrategie. Welcher Gestalt diese Provokationen sind, zeigt eine Betrachtung der Zitate. Außer in den Lektionen 5, 9 und 11 wird das Verhältnis von Mann und Frau überall direkt thematisiert. So ist in allen anderen Zitaten entweder das Wort „male“, „boy“ oder „man“<sup>476</sup> zu finden. Es geht um Männer und ihr Verhalten gegenüber dem anderen Geschlecht. Der Beginn ist paradigmatisch für die Art und Weise der Thematisierung des Geschlechterverhältnisses:

*Men weren't really the enemy – they were fellow victims suffering from an outmoded masculine mystique that made them feel unnecessarily inadequate when there were no bears to kill. (TG, P. 50)*

Die US-amerikanische Feministin Betty Friedan wird zum Leumund für die Opfer-Werdung der Männer. Das Zitat des Paratexts der Einführung eröffnet damit eine Zentralperspektive von *The Game*, die darin besteht, dem Mann, der vormals lediglich als Täter in Erscheinung getreten ist, den Weg zum Opferstatus frei zu machen. Dieser Opferstatus stellt sich im Buch anhand von drei Opferrollen dar: 1. Treten die Protagonisten Mystery, Style und auch andere Pickup Artists als Opfer ihrer Väter auf. Das Hauptargument besteht in der Abwesenheit der Väter als Vorbilder für zwischenmenschliches, insbesondere zwischengeschlechtliches Verhalten. Das daraus resultierende Wissensdefizit wird erst durch die Pickup-Master, Mentorschaften und den Informationsaustausch in der Seduction Community kompensiert. 2. Werden die Protagonisten vor ihrer Transformation zu Pickup Artists als Opfer der sogenannten Alphamänner vorgestellt, welche ihnen physisch und mental überlegen sind und deren Überlegenheit an ihrem Erfolg bei Frauen bemessen wird. Sie werden von den Alphamännern schikaniert und als Opfer in Anwesenheit von Frauen bloßgestellt. 3. Wird die Inferiorität der sogenannten AFCs, also der Protagonisten vor ihrer Verwandlung, gegenüber Frauen thematisiert. Insbesondere von den sogenannten HBs (siehe oben) werden sie der Lächerlichkeit preisgegeben. Erst ihre Verwandlung zu Pickup Artists ermöglicht ihnen, die gewohnte Rollenverteilung von Opfer und Täter zu verkehren.

Der Ausgang aus der Opferrolle, so erscheint es zumindest zunächst den Protagonisten, ist jeweils der Eintritt in die Seduction Community und die Transformation zum Pickup

---

<sup>476</sup> „Men weren't really the enemy –“ (TG, P. 50); „The first problem for all of us, men and women, is not to learn, but to unlearn.“ (TG, P. 248); „My man is smooth like Barry [...]“ (TG, P. 903); „A man has only one escape [...]“ (TG, P. 1890); „Boys were playing soccer [...]“ (TG, P. 3715); „The male does not feed the female.“ (TG, P. 4387); „All the girls line up here, all the boys on the other side.“ (TG, P. 4760); „What is sexual is what gives a man an erection...“ (TG, P. 6177)

Artist. So wird zuerst ein Opferstatus konstruiert, der dann zur Legitimation der Transformation herangezogen wird. Der defizitäre Zustand, so postuliert das Zitat von Gloria Steinem im Paratext der zweiten Lektion, zeigt sich beispielsweise in tradierten Modellen von Männlichkeit und Weiblichkeit: „THE FIRST PROBLEM FOR ALL OF US, MEN AND WOMEN, IS NOT TO LEARN BUT TO UNLEARN“. (TG, P. 248) Männer wie Frauen unterliegen hier gleichermaßen dem selben Problem. Der defizitäre Zustand des Mannes gegenüber der Frau kommt dafür umso deutlicher in den Lektionen 3, 4 und 6 zum Ausdruck. So zitiert Lektion 3 den Track *Whatta man* von *Salt n Peppa*. Darin wird beklagt, dass das beschriebene männliche Ideal nur schwer zu finden ist.<sup>477</sup> Die Konfigurationen von Männlichkeit in den „Kommentaren“<sup>478</sup> der Paratexte sind bestimmt von einer „Semantik“ von „Defizitkategorien“<sup>479</sup>. Die nächste Feststellung eines männlichen Mangels gegenüber Frauen ergibt sich aus einem Zitat von Clare Boothe Luce. Bei ihr heißt es: „A man has only one escape from his old self: to see a different self in the mirror of some woman’s eyes.“ (TG, P. 1890) Der weibliche Blick wird zur notwendigen Bedingung der männlichen Transformation. Ohne ihn bleibt der Mann seinem alten Selbst verhaftet. Nahezu aufklärerisch deutet das Zitat von Carol Gilligan in Lektion 6 die (vermeintlich) physische Tatenlosigkeit von Mädchen in deren geistige Überlegenheit gegenüber Jungen um:

*PEOPLE USED TO LOOK OUT ON THE PLAYGROUND AND SAY THAT THE BOYS WERE PLAYING SOCCER AND THE GIRLS WERE DOING NOTHING. BUT THE GIRLS WEREN'T DOING NOTHING – THEY WERE TALKING. THEY WERE TALKING ABOUT THE WORLD TO ONE ANOTHER. AND THEY BECAME VERY EXPERT ABOUT THAT IN A WAY THE BOYS DID NOT.*  
(TG, P. 3715)

Im Windschatten der vorgestellten männlichen Ignoranz überflügeln bereits die Mädchen die Jungen, dank ihres Austauschs von Weltwissen.

---

<sup>477</sup> „My man is smooth like Barry, and his voice got bass. A BODY LIKE ARNOLD WITH A DENZEL FACE...HE ALWAYS HAS HEAVY CONVERSATION FOR THE MIND, WHICH MEANS A LOT TO ME, 'CAUSE GOOD MEN ARE HARD TO FIND.“ (TG, P. 903)

<sup>478</sup> „Gattung uneigentlicher, argumentativ funktionalisierter Redens mittels einer Kombination von Wort und Bild. Expl: Das Emblem bildet eine eigene, der Lehrdichtung zuzurechnende literarische Gattung, bestimmt durch eine im Regelfall dreigliedrige typographische Anordnung von Wort und Bild: (1) Motto (bzw. Inscriptio bzw. Lemma) als Überschrift – in der Regel in Prosa, meist in Form eines (traditionell lat. oder griech., später auch volkssprachlichen) Kurzzitats; (2) Bild (bzw. Pictura bzw. Icon bzw. Symbolon) als sinnbildliche Darstellung eines einfachen oder komplexen Sachverhalts; (3) Subscriptio als beschreibende und erläuternde Bildunterschrift (traditionell versifiziert als Epigramm). Auf die drei Teile des Emblems folgt bisweilen ein Kommentar mit Textstellen derjenigen 'auctores', die für die Legitimierung der vorgeschlagenen Handlungsnorm oder Lebensweisheit relevant sind. Anhand der sprachlichen und bildlichen Darstellung eines Sachverhalts, der metaphorisch oder metonymisch ausgelegt wird, demonstriert das Emblem modellhaft die Richtigkeit einer Maxime menschlichen Handelns.“ Scholz, 1997, S. 435.

<sup>479</sup> „Im wissenschaftlichen Feld haben zudem die Gesundheits- und die Erziehungswissenschaften den männlichen Körper als Untersuchungsgegenstand entdeckt. Die hier dominierende Semantik ist von Defizitkategorien bestimmt, sie beschreibt den männlichen Körper als einen Problemkörper und nimmt damit ein im feministischen Diskurs verbreitetes Deutungsmuster auf.“ Michael Meuser: Hauptvortrag. Defizitäre Körperlichkeit? Der Männerkörper als umkämpftes Terrain. Michael Meuser. (TU Dortmund). Verfügbar unter: [www.gender.uni-rostock.de/fileadmin/Gender/PDF\\_Dateien/Abstract\\_meuser.pdf](http://www.gender.uni-rostock.de/fileadmin/Gender/PDF_Dateien/Abstract_meuser.pdf).

Die drei Zitate vergleichen jeweils Männer und Frauen. Darin werden Männer von Frauen bewertet. Es scheint als bedürften sie der Frauen, um vor sich selbst zu flüchten. Und obgleich sie sich körperlich ertüchtigen, werden sie gemäß der Zitate genau dadurch von den Frauen abgehängt, die sich stattdessen in der Konversation untereinander trainieren. Diese Darstellung stellt Männer in folgender Weise dar: 1. Sie würden den Ansprüchen der Frauen kaum gerecht. 2. Um den Ausgang aus diesem defizitären Zustand zu finden bräuchten sie die Frauen. Und 3. müssten sie sich von gewohnten Verhaltensmustern verabschieden und anfangen von Frauen – beispielsweise von deren kommunikativen Fähigkeiten – zu lernen. Männlichkeit als Objekt der zitierten Kritik, erscheint als atavistische und defizitäre Konfiguration. Die Selektion der Zitate und deren Kombination mit dem Inhalt der Kapitel konstruiert eine Kausalität zwischen der weiblichen Analyse und der Transformation der Protagonisten zu sogenannten Pickup Artists. Die paradigmatische Transformation von Neil Strauss zu Style wird also als Konsequenz der weiblichen Kritik am Mann inszeniert.

Zu einem deutlichen Widerspruch zwischen Zitat und Inhalt kommt es in Lektion 10. Catherine MacKinnon, die US-amerikanische Radikalfeministin<sup>480</sup> wird folgendermaßen zitiert:

*WHAT IS SEXUAL IS WHAT GIVES MAN AN ERECTION....IF THERE IS NO INEQUALITY, NO VIOLATION, NO DOMINANCE, NO FORCE, THERE IS NO SEXUAL AROUSAL. (TG, P. 6177)*

Im dritten Kapitel von Lektion 8 misslingt dem Protagonist Style der Geschlechtsakt auf der Toilette eines Klubs mit einem Pornostar. Er konstatiert: „I guess something about the combination of whisky, porn stars, and public bathrooms was too cliché even for me.“ (TG, P. 5096) Das Erlebnis der erektilen Dysfunktion wird danach mehrfach wieder im Text aufgenommen. Die finale Erkenntnis hierzu kommt Style aber erst, als er sich in Lisa verliebt und mit ihr schläft, ohne dass er noch einmal an einer erektilen Dysfunktion leidet. In Kapitel 7 von Lektion 11 heißt es:

*When I'd gone impotent in the bathroom with the porn star, perhaps it didn't have anything to do with the whiskey. My body was responding to the lack of emotional foreplay: I neither cared about nor really desired her. And I'm sure she felt the same. It was just entertainment. Sex with Lisa was not entertainment. It was not about validation and ego-gratification, as with all those pickups I'd been so proud of. It was about creating a vacuum where nothing else existed except the two of us and our passion. (TG, P. 7365)*

---

<sup>480</sup> Zum Begriff ‚Radikalfemismus‘ vgl. Susanna Jäger: Doppelaxt oder Regenbogen? Zur Genealogie lesbisch-feministischer Identität. Forschungsbeiträge zu Geschichtswissenschaft, Pädagogik, Philosophie, Psychologie, Psychotherapie und Soziologie, Bd. 11, Tübingen 1998, S. 99–142.

Die Analyse seiner Impotenz wird zum Indikator der Transformation des Protagonisten. Aus der Warte des Pickup Artists wird der Körper lediglich auf seine Funktionsfähigkeit hin beurteilt. Er ähnelt einer Reizreaktionsmaschine. Aus der Warte von Style, der sich später bereits vom mechanistischen Verführungskonzept der Pickup-Szene distanziert hat, erscheint die fehlende emotionale Bindung als eigentlicher Grund für die eigene Impotenz.

Während Catherine MacKinnons Zitat also für eine Vielzahl der von Neil Strauss kritisierten Pickup Artists als zutreffend erscheint, distanziert sich der Protagonist selbst von diesem aggressiven Bild männlicher Sexualität, die die Potenz des Mannes von seiner Macht gegenüber der Frau abhängig macht. Nicht die Asymmetrie, wie MacKinnon behauptet, sondern die Symmetrie zwischen Style und Lisa sichert seine männliche Potenz. Am erregten Glied verdeutlicht das Buch, dass die linear verstandene Transformation des Mannes über das Stadium des Pickup Artists hinausgehen muss. Der Zustand des Penis bleibt noch immer der Maßstab. Was funktioniert – also erregt – ist richtig. Diesem Prinzip bleibt das Buch ganz im Sinne des zu vermittelnden How-to-Wissens treu.

Die einzelnen Bestandteile der Paratexte stehen in den jeweiligen Lektionen in ganz unterschiedlicher Beziehung zum Inhalt der zugehörigen Kapitel. Für die elf „Lektionen“<sup>481</sup>, wie sie in der deutschen Übersetzung genannt werden, schlage ich zur besseren Übersicht folgende inhaltliche Unterteilung vor:

1. *Einführung der Protagonisten (Lektion 1)*
2. *Innere und äußere Transformation von Neil Strauss (Lektion 2–4)*
3. *Neil Strauss' Aufstieg zum weltweit besten Pickup Artist (Lektion 5 und 6)*
4. *Die Etablierung von Project Hollywood (Lektion 7 und 8)*
5. *Der Niedergang von Project Hollywood (Lektion 9–11)*

Die erzählte Zeit umfasst die zweijährige Transformation des Protagonisten Neil Strauss vom Zeitpunkt seines ersten Workshops bei Mystery als AFC bis hin zu seinem Auszug aus Project Hollywood als einer der etabliertesten Pickup Artists der Welt. Style berichtet von der Transformation als homodiegetisch-extradiegetischer Erzähler. Eine Ausnahme stellen die 20 Forum-Beiträge anderer Pickup-Artists in der MSN-Group dar. Bei den meisten Einträgen handelt es sich um sogenannte *Field Reports*. Die PUAs treten dabei als homodiegetisch-extradiegetische Erzähler auf, die von Verführungs-Erfahrungen mit Frauen berichten. Neil Strauss kommt hierfür als Autor des Buches *The Game* aber noch immer die Funktion der Selektion und Kombination der Einträge zu. Für die

---

<sup>481</sup> Zur Übersicht der Lektionen vgl. TG, P. 14.

ersten beiden Phasen, also für die Einführung des Protagonisten (Lektion 1) und die innere und äußere Transformation von Neil Strauss gilt jeweils, dass sich Titel und Bild sowie Zitat und Inhalt aufeinander beziehen.<sup>482</sup> So zeigt beispielsweise, wie oben bereits beschrieben, das Bild in Lektion 2 einen glatzköpfigen Mann mit Messer zwischen den Zähnen, dessen Kopf zwischen zwei Frauenwaden in Highheels aus dem Wasser auftaucht. Dazu passt der Titel „Approach and Open“ (TG, P. 248). Das Zitat „The first problem for all of us, men and women, is not to learn but to unlearn“ (TG, P. 248) bildet wiederum eine Einheit mit dem Inhalt, der sich weitgehend mit dem Beginn der Transformation von Neil Strauss auseinandersetzt. Während die wechselseitige Bezugnahme von Bild und Titel bis einschließlich Lektion 8 eingehalten wird, löst sich die Einheit von Zitat und Inhalt in den Lektionen 5-8 auf. Weder Inhalt noch Zitate beziehen sich hier aufeinander noch auf die Einheit von Bild und Titel. Ab Lektion 9 löst sich auch die Einheit von Titel und Bild auf und das Muster des Anfangs wird durch wechselnde Bezugnahmen abgelöst. So verweist in Lektion 9 das Zitat „And do you think that love itself, living in such an ugly house, can prosper long?“ (TG, P. 5721) auf den Inhalt der zugehörigen sechs Kapitel, in welchen vor allem der Niedergang der Liebe zwischen Mystery und Katya unter dem Dach von Project Hollywood beschrieben wird. Titel und Bild stehen hier für sich (s.o.). In Lektion 10 beziehen sich Titel, Zitat und Inhalt aufeinander. MacKinnons Behauptung über die notwendigen Bedingungen männlicher Erregtheit wird insbesondere in Kapitel acht der Lektion 10 konterkariert in welcher es heißt:

*Men are not dogs. We merely think we are and, on occasion, act as if we are. But, by believing in our nobler nature, women have the amazing power to inspire us to live up to it. (TG, P. 6694)*

Der Titel „Blast last-minute resistance“ (TG, P. 6177) hingegen bezieht sich dagegen eher auf die Beziehung von Lisa und Style. Dieser schafft es in dieser Lektion nicht, Lisa für sich zu erobern. Zum Geschlechtsverkehr zwischen beiden kommt es erst eine Lektion später. Das Bild, als Teil des Paratextes, steht hier alleine für sich.<sup>483</sup>

In der finalen Lektion fügen sich die einzelnen Emblem-Elemente zu einem Ganzen. Bild, Titel und Zitat verweisen auf den Inhalt. In den letzten 15 Kapiteln bricht das gemeinsame Project Hollywood zusammen. Ein Pickup Artist nach dem anderen zieht aus, bis schließlich auch Style das Haus verlässt. Letzterer trennt sich von seinen Affären, um mit Lisa eine ernsthafte Beziehung aufzubauen. Der Titel „manage expectations“ (TG, P.

---

<sup>482</sup> Vgl. Scholz, 1997.

<sup>483</sup> Style im Anzug zielt mit Knarre auf den Betrachter. Hinter ihm ein HB10, das er vor Schüssen beschützt. TG, P. 6177.



6871) kann also programmatisch in Bezug auf ihre beginnende Beziehung verstanden werden. Dazu passen auch die klärenden Gespräche, die beide führen. Das Bild und Zitat fassen die Situation auf unterschiedliche Weise zusammen. Die Beschreibung Lisas und Styles deckt sich weitgehend mit dem abgebildeten Paar, welches aus einem brennenden Haus flieht, das zu explodieren droht und an Project Hollywood erinnert. Das Zitat wiederum erlaubt verschiedene Bezüge: „Not that it was beautiful, but that, in the end there was a certain sense of order there. Something worth learning in that narrow diary of mind.“ (TG, P. 6871) „Something worth learning“ kann sich sowohl auf die gemachten Erfahrungen von Neil Strauss beziehen, ohne die er Lisa niemals für sich gewonnen hätte, wie er selbst behauptet. Es kann sich aber auch auf die Erzählung beziehen, die letztlich nicht so sehr einem ästhetischen Anspruch in Hinblick auf Schönheit genügen möchte – „Not that it was beautiful“ – sondern dem Leser vielmehr im Sinne des „Something worth learning“ als Ratgeber dienen will.

Die geschickte Balance zwischen aristotelischem *delectare* und *docere* mag ein Grund für den Erfolg des Buches sein. Unbeheimatet in nur einer Gattung bedient es sich der Inszenierungen verschiedener Genres. Bereits anhand der Paratexte lässt sich dieses Zusammenspiel erkennen. Die Einteilung in Lektionen (steps) und deren programmatisch appellative Titel entsprechen der Gattungskategorie der Ratgeber. Die so entstehende Emblemik korreliert nicht nur mit den Inhalten der jeweiligen Lektionen sondern demonstriert auch „modellhaft [und teils provokant] die Richtigkeit [bzw. Falschheit] einer Maxime menschlichen Handelns“, die sich aus dem jeweiligen Zitat „derjenigen [in diesem Fall größtenteils feministischen] *auctores*, die für die Legitimierung der vorgeschlagenen Handlungsnorm oder Lebensweisheit“<sup>484</sup> herauspräparieren lässt. Der Aspekt des *docere* steht im Vordergrund. Die Emblemik veranschaulicht das zu vermittelnde Wissen auf eingängige Art und Weise und leitet das jeweilige Kapitel auf unterhaltsame Weise ein. Das Vexierspiel zwischen *docere* und *delectare* im Paratext verweist bereits auf die Herausforderung, den vorliegenden Text gattungstechnisch zu verorten.

---

<sup>484</sup> „Gattung uneigentlichen, argumentativ funktionalisierten Redens mittels einer Kombination von Wort und Bild. Expl: Das Emblem bildet eine eigene, der Lehrdichtung zuzurechnende literarische Gattung, bestimmt durch eine im Regelfall dreigliedrige typographische Anordnung von Wort und Bild: (1) Motto (bzw. Inscriptio bzw. Lemma) als Überschrift – in der Regel in Prosa, meist in Form eines (traditionell lat. oder griech., später auch volkssprachlichen) Kurzzitats; (2) Bild (bzw. Pictura bzw. Icon bzw. Symbolon) als sinnbildliche Darstellung eines einfachen oder komplexen Sachverhalts; (3) Subscriptio als beschreibende und erläuternde Bildunterschrift (traditionell versifiziert als Epigramm). Auf die drei Teile des Emblems folgt bisweilen ein Kommentar mit Textstellen derjenigen 'auctores', die für die Legitimierung der vorgeschlagenen Handlungsnorm oder Lebensweisheit relevant sind. Anhand der sprachlichen und bildlichen Darstellung eines Sachverhalts, der metaphorisch oder metonymisch ausgelegt wird, demonstriert das Emblem modellhaft die Richtigkeit einer Maxime menschlichen Handelns.“ Scholz, 1997, S. 435.

### III.4. Gattungsverortung

*The Game* selbst erwähnt unterschiedliche Werke verschiedenster Gattungen vom Kochbuch, über das Internetdokument bis hin zum Klassiker der Weltliteratur. Wenn auch eine eindeutige Einordnung nicht möglich ist, so soll doch der Versuch unternommen werden, den Zwischenraum einzugrenzen, in dem sich der Text selbst ansiedelt. Dabei geht es vor allem um das Aufzeigen der Inszenierungen von Gattungsstrategien, die verwendet werden. Das ermöglicht eine Herleitung verschiedener Hypothesen für den Anspruch des Textes, die Durchmischung von unterschiedlichen ästhetischen Verfahren sowie für die Rezeption der Erzählung. Am nächsten kommt der Text der von David Oels vorgeschlagenen Definition des „populären Sachbuchs“:

*Das populäre Sachbuch ist kein Fachbuch, in dem wissenschaftliche Ergebnisse nah an jener Komplexität abgehandelt werden, mit denen sie in hoch spezialisierten Forschungsdisziplinen entwickelt worden sind. Gleichwohl hat das populäre Sachbuch immer auch den Anspruch, Fachwissen zu recherchieren, aufzubereiten und so zu übersetzen [...] Das populäre Sachbuch ist aber auch kein Lehrbuch, in dem diese Übersetzungsleistung darauf angelegt ist, den Lesern prüfungs- oder praxisrelevantes Wissen zu vermitteln. Gleichwohl macht es immer den Eindruck, den Leser an einem Wissen teilhaben zu lassen, dass man in einem ganz weiten Sinn als „lebensrelevant“ bezeichnen kann: Es muss eben etwas mit dem Leben des Lesers zu tun haben und ihm für die eigene Lebensführung irgendetwas anbieten, um sein Interesse zu wecken und ihn bei der Stange zu halten.<sup>485</sup>*

Auch *The Game* verwendet „Plotstrategien“<sup>486</sup> unterschiedlicher Gattungen, denen hier nachgegangen wird, um den Text genauer zwischen Fach- und Lehrbuch zu verorten. Zunächst handelt es sich um das Spiel mit der Lesererwartung gegenüber der Gattung Roman. Der autodiegetisch-extradiegetische Erzähler Neil Strauss berichtet von seiner Transformation vom AFC zum Pickup Artist.<sup>487</sup> Die erzählte Zeit der elf Lektionen umfasst ungefähr zwei Jahre. Bisweilen lösen andere Pickup-Artists als intradiegetische Sprecher den Rahmenerzähler ab. Die Handlung wird chronologisch erzählt, abgesehen von der ersten Lektion, welche eine Prolepse darstellt. Zahlreiche Verweise auf die Authentizität des Erlebten und Beteuerungen der Wahrhaftigkeit des Erzählten offenbaren sich in ihrer Summe als Teil einer Authentifizierungs- und „Kredibilisierungsstrategie“, die auf Grund ihrer Expliziertheit wiederum fiktionalen Charakter erhält. Im Mittelpunkt dieser Strategien steht der Autor als Träger eines Erfahrungswissens, der sich bewusst vom

---

<sup>485</sup> David Oels: Vorwort der Herausgeber. Auf dem Weg zu einem Sachbuchkanon. In: Non Fiktion. 2007/4, S. 108–115, hier S. 110.

<sup>486</sup> „Das aber erreicht das Sachbuch nicht zuletzt dadurch, dass es seine Leser unterhält. Zwar ist es kein Krimi, kein Thriller, kein Abenteuerroman, kein Science Fiction, keine Liebesgeschichte, keine Familiensaga. Gleichwohl übernehmen Sachbücher gerade aus diesen literarischen Genres ihre Plotstrategien.“ Ebd.

<sup>487</sup> Wenn es sich auch um einen extradiegetischen Erzähler handelt entfernt er sich doch nie weit von der Handlungsebene.

Akademiker als „Experte“ abzusetzen versucht.<sup>488</sup> Die daraus resultierende „Hyperwissenschaftlichkeit“ hat zur Konsequenz, dass im populären Sachbuch auf unkontrollierte Weise das wilde Wissen wuchert.<sup>489</sup> Die Textstrategie verfolgt hierzu eine Authentifizierung des Autors und seiner Expertenrolle. In die Nähe des autobiografischen Berichts rückt das Narrativ insofern, als dass es sich um einen autodiegetischen Erzähler handelt. Protagonist und heterodiegetischer Erzähler sind nahezu gleich. Die Berichte von Begegnungen der Protagonisten mit Personen des öffentlichen Lebens dienen als Versicherungen der Wahrhaftigkeit und sind Teil der Authentifizierungsstrategie der Erzählung. Die aus der realen Welt bekannten Tom Cruise, Courtney Love, Britney Spears und Paris Hilton werden in die Geschichte als Realitätsindikatoren eingebunden.<sup>490</sup> Im Gegenzug bilden die Acknowledgments eine Brücke zwischen *histoire* und Historie, insofern hier vom Leben der Personen der Geschichte jenseits der erzählten Zeit berichtet wird. Ebenso zählen Verweise und Hintergrundinformationen zu real existierenden Orten, zu Zeitungsartikeln und Filmen zur Authentifizierungsstrategie. Diese plausibilisiert die Behauptung des Epigraphs:

*THE FOLLOWING IS A TRUE STORY. IT REALLY HAPPENED.*

*Men will deny it,*

*Women will doubt it,*

*But I present it to you here,*

*Naked, vulnerable, and*

*disturbingly real.*

*I beg you for your forgiveness in advance.*

*DON'T HATE THE PLAYER...HATE THE GAME. (TG, P. 10)*

Es handelt sich dem „Paratext“<sup>491</sup> gemäß also um eine wahre Geschichte. Wieder und wieder wird bezeugt, dass diese wirklich passiert sei. Das lädt den folgenden Inhalt mit

---

<sup>488</sup> „Bei allen anderen populären Sachbüchern gilt: Bloß keine akademischen Titel nennen! Hier werden vor allem die Paratexte genutzt, um im Gegenteil dem jeweiligen Text zu bescheinigen, anti-, neben-, über- oder hyperwissenschaftlich zu sein und gerade deshalb einen unverstellten Blick auf die Wirklichkeit und deshalb einen unmittelbaren Zugriff auf die Wahrheit zu haben. Diese Ausrichtung auf Anti-, Neben-, Über- oder Hyperwissenschaftlichkeit hat zur Konsequenz, dass im populären Sachbuch auf unkontrollierte Weise das wilde Wissen wuchert. Zwar sind die Sachbuchautoren immer auch Experten [...]. Doch leben die Bücher zugleich davon, in ihnen immer auch viel gemeint, gehnt, geglaubt, vermutet, aber dennoch in starken Behauptungen vorgeführt wird. Gestärkt werden diese Behauptungen zum einen durch den Verweis auf persönliche Erfahrungen und Recherchen des Autors. Zum anderen werden sie gestärkt von dem, was aus anderen [...] abgeschrieben, paraphrasiert, montiert, übersetzt, weitergesponnen, auf jeden Fall mehr oder weniger unkommentiert integriert wird.“ Ebd., S. 112.

<sup>489</sup> Ebd.

<sup>490</sup> „Damit ist nicht gesagt, daß die jeweils offensichtlichsten Vertreter einer hegemonialen Männlichkeit auch die mächtigsten Männer sind. Sie können Vorbilder sein, zum Beispiel Filmschauspieler, oder auch Phantasiegestalten wie Filmfiguren.“ Connell, 2006, S. 98. Und „Die Masken des Begehrens“ bzw. die ‚Masken der Sexualität‘ treten nirgends deutlicher zutage als im Bereich der Literatur, die schon immer ein Spiel mit fiktiven Identitäten war und daher nicht zufällig das Maskerade Thema aufgreift. [...] Andere Autoren haben andere Masken gewählt: die des Dandys des müden Jünglings, des kalten Zynikers oder des charismatischen Helden, der alte Masken heroischer Männlichkeit und Autorschaft wiederbelebt – um nur einige Maskierungen moderner Autorschaft im 20. Jahrhundert zu nennen. Renate Berger hat in ihrer Biographie über den Tänzer und Schauspieler Rudolfo Valentino (2003) gezeigt, wie sich durch den Film die Masken des Männlichen [...] zwar enorm vervielfältigt haben, dass hinter allen Maskierungen das ambivalente Bild des ‚Gigolo‘ – des begehrten und zugleich verachteten ‚schönen Mannes‘ – jedoch immer als melancholische Figuration erkennbar bleibt.“ Stephan, 2003, S. 23.

<sup>491</sup> Oels, 2007, S. 112.

Spannung auf und lässt, schon bevor die eigentliche Handlung einsetzt, selbige zwischen faktualer und fiktionaler *histoire* changieren.

Gleichzeitig tritt der dritte Eckpunkt des Zwischenraums hervor – die Dokumentation. Der autodiegetische Erzähler nimmt sich hier zurück und beansprucht das Folgende „[n]aked, vulnerable, and disturbingly real“ zu präsentieren. „Don't hate the player...hate the game“ – nicht von sich selbst berichtet er, sondern vielmehr vom Titel gebenden *Game*. Damit verdeckt er seine eigene Bedeutung in Bezug auf die poetische Funktion. Vielmehr inszeniert er das Narrativ als schonungslosen dokumentarischen Bericht. Neil Strauss' Text verknüpft geschickt die Funktion des Erzählers mit der des Autors, der im richtigen Leben auch als Journalist für den Rolling Stone tätig ist. Die Interviews mit Tom Cruise, Courtney Love und Britney Spears dienen also nicht nur als Realitätsindikatoren, sondern beglaubigen auch die Rolle des Autors wahrer Geschichten. Den dokumentarischen Charakter prägen auch die zitierten MSN-Group Protokolle, eigens geschriebenen Gedichte und sonstige zitierte Quellen. Doch auch sie wurden selektiert und kombiniert und auch hinsichtlich der poetischen Funktion editiert. An zahlreichen Stellen thematisiert Neil Strauss seine zweifache Rolle und reflektiert kritisch den Konflikt, der sich auf Grund seines Doppellebens als Journalist und Pickup Artist ergibt. Auslöser für den Konflikt ist schließlich sein Artikel in der New York Times über die Subkultur der Seduction Community, dessen Erscheinen in die Periode der erzählten Zeit fällt. Die Reflexion der Konsequenzen des Artikels sowie die Exposition als journalistischer Autor verstärken die dokumentarische Färbung des autodiegetischen Berichts. Der Untertitel „PENETRATING THE SECRET SOCIETY OF PICKUP ARTISTS“ offenbart außerdem, dass es sich um eine Dokumentation handelt, die auch ein voyeuristisches Interesse einer Klientel bedient, die insbesondere nichts mit der der Pickup Coaches gemeint hat. Deren Interesse richtet sich auf unterschiedliche Aspekte. Zum einen mag es das Klischee vom bedürftigen Mann bedienen, dem jedes Mittel recht ist, eine Frau für seine egoistischen Zwecke zu verführen. Zum anderen fasziniert der Umstand, dass der vermeintlich natürliche und ungezwungene Flirt in der Bar vor einiger Zeit nicht so ungezwungen und natürlich war wie vermutet. Dass also Zwischenmenschliches decodiert

und erlernbar ist. Der von den Mitgliedern der Seduction Community ausgehende -Status von Sonderlingen ist sicherlich ein weiterer Grund, sich für eine schonungslose Dokumentation über sie zu interessieren.<sup>492</sup>

Der letzte Eckpunkt des Zwischenraumes, in dem der Text zu verorten ist, bildet das Genre des Ratgebers als Sonderform des Lehrbuchs. Auch wenn auf *The Game* noch ein weiteres Buch namens *The Rules of the Game*<sup>493</sup> folgt, so finden sich doch bereits in *The Game* selbst genügend implizite wie explizite Tipps, Tricks und Hinweise, die eine Einordnung des Textes in den Bereich der Ratgeberliteratur rechtfertigen. Anhand der klassischen Transformationsgeschichte des autodiegetischen Erzählers inszeniert der Text über die elf Lektionen hinweg eine additive Akkumulation von Verführungswissen. Die Gestaltung des Hauptcharakters Neil Strauss als *Average Frustrated Chump* zu Beginn des Romans bietet insbesondere der Kernleserschaft der Pickup Coaches eine Identifikationsfigur. Der Text verspricht diesem Publikum als autodiegetischer Bericht, ein Ratgeber in Verführungsangelegenheiten zu sein. Als solcher lässt er den Leser an den positiven und negativen Erfahrungen des Protagonisten teilhaben und verheißt eine Erweiterung des Erfahrungswissens durch den Leseakt. Die Klientel wird erweitert, beziehungsweise die Verwertbarkeit des erlesenen Erfahrungswissens wird dadurch legitimiert, dass an mehreren Stellen darauf verwiesen wird, dass die Erkenntnisse im Laufe der Transformation durchaus auch jenseits der klassischen Verführung genutzt werden können – beispielsweise um die eigene Karriereaussichten zu steigern. Das geht über das Verführungswissen hinaus und dient der übergeordneten Transformation der Protagonisten.

In diesem Zwischenraum also, zwischen romanhaften Inszenierungsstrategien des autobiographischen Autors, der Dokumentation und des Ratgebers, ist der Text als „Bastardliteratur“<sup>494</sup> zu verorten. Er ist lokalisiert an den Grenzen faktualer und fiktionaler Erzählungen, zwischen persönlichem Erlebnisbericht und Dokumentation, zwischen *his-*

---

<sup>492</sup> In Deutschland ist die Wahrnehmung der Pickup-Community von einem Diskurs geprägt die den Pickup als „Sonderlings“ präsentiert. Als solche wird er beispielsweise im 2013 erschienenen Film „Die Verführungskünstler“ vor-, oder aber auch im Abendprogramm von Pro7 in der Sendung *Circus Halligalli* ausgestellt: Vgl. Johanna Bentz: Die Verführungskünstler, 13. Filmfest Frauen-Welten vom 20. bis 27. November 2013 in Tübingen 2013 und ZDFneo: neoParadise - Olli Schulz Pickup Artist Teil 1 (25.10.) ZDFneo (Reupload). neoParadise, <http://neoparadise.zdf.de> (27.10.2012) 2012.

<sup>493</sup> Neil Strauss: *Rules of the Game*, New York 2007.

<sup>494</sup> „Weil Sachbücher also immer auch (mehr oder minder nachdrücklich) wissenschaftlich sind, aber keine Fachbücher sein wollen; weil sie immer auch anwendbares Wissen vermitteln, aber keine Lehrbücher sein wollen; weil sie wie Krimis oder Abenteuererzählungen unterhalten, aber weder Krimis noch Abenteuererzählungen sein wollen, sind sie – nicht zu Unrecht – als „Bastardliteratur“ bezeichnet worden: eigentümliche Zwitterwesen, die man nicht wirklich genau bestimmen kann, weil sie sich nicht an Grenzen halten und eher davon leben, dass sie vom experimentellen Grenzübertritt leben.“ Oels, 2007, S. 111.

toire und Historie, zwischen Konfessions-Literatur und Pickup-Ratgeber. Gerade in dieser Amalgamierung von Gattungen mag der Erfolg dieses „populären Sachbuchs“ liegen. Zum „parasitären“<sup>495</sup> Charakter des populären Sachbuchs schreibt Oels:

*Weil durch diese Strukturmechanismen neben der Adaptionsgeschwindigkeit auch die Produktionsgeschwindigkeit für populäre Sachbücher hoch gehalten werden muss, wird hier neben einem bestimmten Thementyp auch ein ganz besonderer Autorentyp bevorzugt: Der muss gegenwartsorientiert und trendbewusst sein. Er muss den Leser im Blick haben. Er darf weder im Hinblick auf die Recherche noch im Hinblick auf die Ausarbeitung skrupulös arbeiten. Er muss im Gegenteil ein abgeklärter Schnell- und Vielschreiber sein (oder die Anlage dazu haben), der seine Aufträge professionell erledigt. Dementsprechend ist es dann eben auch kein Zufall mehr, dass es vor allem die Journalisten und nur in seltenen Fällen die etablierten Wissenschaftler sind, die erfolgreiche populäre Sachbücher schreiben.<sup>496</sup>*

Das mag sowohl ein Erklärungsansatz für den Stil des Textes sein. Interessant ist, wie sehr der Autor um eine Verschränkung von erlebter und erzählter Ebene als Journalist bemüht ist. Der dokumentarische Charakter dient, ähnlich wie der autobiografische Bericht, der Beglaubigungsstrategie des zu vermittelnden Wissens. Der Text inszeniert in den zahlreichen Praxisbeispielen der Verführung im Roman, dass es sich nicht um ein theoretisches, sondern um ein praktisches Wissen handelt. Das How-To-Knowledge besteht den Praxistest in der erzählten Zeit. Die oben erwähnten Realitätsindikatoren, das Changieren zwischen *histoire* und Historie sowie die Doppelrolle des Autors, beteuern die Kreditibilität des Erzählten. Der Text ist daher glaubwürdiger als ein akademisches Lehrbuch, das nur theoretisches Wissen vermitteln würde. Als autobiografischer Bericht ist er auch glaubwürdiger als ein fiktionaler Roman. Er beansprucht die Wahrheit über das Wissen von der Verführung zu vermitteln und die wahre Geschichte von Neil Strauss zu erzählen, der sich durch die Aneignung von Verführungswissen vom Average Frustrated Chump angeblich zu einem der größten Verführungskünstler der Welt entwickelt. Die Poetologie ist einzig und allein auf die Beglaubigung dieses Plots ausgerichtet.

---

<sup>495</sup> „Was im populären Sachbuch steht, ist deshalb niemals wirklich neu, sondern eben immer adaptiert: Es wird aufgenommen, erweitert, verbreitert und dabei mit anderen Diskursen verknüpft. Deshalb ist auch kein Zufall, dass Sachbücher als ‚parasitär‘ bezeichnet worden sind. Eigenständig sind sie nur, insofern sie sich von Bestehendem nähren können, das sie dann eigenverantwortlich weiterbearbeiten.“ Ebd., S. 109.

<sup>496</sup> Ebd.

### III.5. Das Verführungswissen in *The Game*

*The Game* präsentiert ein „wild wucherndes“<sup>497</sup> Verführungswissen als ein männliches Geheimwissen, welches aus einer eklektischen Ansammlung von praxiserprobten Techniken und Technologien aus diversen Wissensbereichen zum Zweck der Verführung besteht.

Eine notwendige Voraussetzung der Darstellung des Verführungswissens als männliches Geheimwissen, ist in der Verknappung von verführungsrelevantem Wissen zu erkennen. *The Game* beschreibt eine Welt, in der den Protagonisten, allen voran Neil Strauss, der Zugang zum Verführungswissen erschwert ist. Das relevante Wissen wird aus verschiedenen Gründen nicht von den Vätern auf die Söhne übertragen.<sup>498</sup> Zwischen den Protagonisten und ihren Vätern herrscht durchweg ein konfliktreiches Verhältnis.<sup>499</sup> Gewalttätige Väter, Vaterlosigkeit<sup>500</sup> und Überväter wechseln sich in der Erzählung ab. Mysterys Vater gehört zur ersten Kategorie:

*„When I think of my father, I think of violence [...] His father [...] was an alcoholic German immigrant who verbally and physically abused him. [...] When he was still a virgin at age twenty-one, he began to worry that maybe he was gay. So, in bout of depression, he began formulating what would become the Mystery Method, dedicating his life to pursuing the love he never received from his parents. (TG, P. 1760)*

Von seinem Vater geht für Mystery ausschließlich Gewalt aus. Die Erzählung verbindet die ausbleibende Liebe seitens der Eltern direkt mit Mysterys spät einsetzender sexuellen Erfahrung. Die daraus folgende Angst vor der eigenen Homosexualität<sup>501</sup> führt

---

<sup>497</sup> „Diese Ausrichtung auf Anti-, Neben-, Über- oder Hyperwissenschaftlichkeit hat zur Konsequenz, dass im populären Sachbuch auf unkontrollierte Weise das wilde Wissen wuchert.“ Ebd., S. 112.

<sup>498</sup> Vgl. Weigel, 2006.

<sup>499</sup> Zum Vergleich mit der Situation um 1900 vgl.: „Doch hinter der Auflehnung der Jungen gegen die Alten, der Söhne gegen die Väter steckt eigentlich eine Abgrenzung der Männer gegen die Familie. Der Männerbund, den Blüher und andere entwerfen, richtet sich gegen die Väter eigentlich nur insofern, als das bündische Prinzip auf Hierarchieformen gründet, die ganz anders funktionieren als die väterliche Autorität. Vor allem richtet sich der Männerbund jedoch gegen die Frauen, die die reine Verständigung und die natürliche Nähe der Männer untereinander stören. Die ‚Gesellschaft der Frau‘ sei dem wahren Mann ‚unerträglich und herabmindernd‘ schreibt Blüher. So verwandelt sich die vaterlose Gesellschaft in einen Männerbund, der der Familie – wie es später in Alfred Baeumlers nationalsozialistischer Deutung desselben heißt – ‚ursprünglich entgegengesetzt‘ ist. [...] Favorisiert wird die vaterlose Gesellschaft nicht mehr von den Jungen, die gegen Autoritäten aufbegehren, sondern – nach nur wenigen theoretischen Umstellungen – von den Männern, die sich von der Familie abkehren.“ Dieter Thomä: Statt einer Einleitung: Stationen einer Geschichte der Vaterlosigkeit von 1700 bis heute. In: Ders. (Hg.): Vaterlosigkeit. Geschichte und Gegenwart einer fixen Idee, 1. Ausgabe, Berlin 2010, S. 11-65, hier S. 39.

<sup>500</sup> Dieter Thomä: Statt einer Einleitung: Stationen einer Geschichte der Vaterlosigkeit von 1700 bis heute. In: D. Thomä (Hg.): Vaterlosigkeit. Geschichte und Gegenwart einer fixen Idee, 1. Ausgabe, Berlin 2010, S. 11–65.

<sup>501</sup> Zum Vergleich mit der Casanova-Figur und deren Verhältnis zu Sexualität: „Auch Casanova, der im Grunde den Homosexuellen verabscheut, meint, daß Frauen, ebenso wie Bücher, schon durch ihr Äußeres den Appetit anregen müssen; wenn dieser Reiz fehle, könnten sie nicht den Wunsch wecken, in ihnen zu lesen. In der Folge aber räumt er ein, daß einer, der viele Bücher gelesen und viele Frauen genossen hat, immer – so wie er auf neue Bücher gespannt ist – auch neue Frauen begehrt, selbst wenn sie häßlich sind. Die Verirrung ist offenkundig. Vom Gefallen an der Häßlichkeit, die ihren Ursprung unverkennbar in der Ausschweifung, im Laster, im Überdruß, in der Sucht nach immer neuen, sogar fragwürdigen Reizen hat, bis zur ungeheuerlichen Perversion der Homosexualität ist nur ein Schritt, den viele Vertreter des Don Juan-Typs auch getan haben werden.“ Reguera, 1964, S. 19. Außerdem zur „Zwangsheterosexualität“ Connell, 2006, S. 126-127, zur Auseinandersetzung von hegemonialer Männlichkeit und Homosexualität vgl. Ebd., S. 165–185. Zum Problem der Unterdrückung der Schwulen und zur Erklärung der Intensität homophober Attacken: „Am wichtigsten in der heutigen westlichen Gesellschaft ist die Dominanz heterosexueller Männer und die Unterordnung homosexueller Männer. Dies bedeutet viel mehr als die kulturelle Stigmatisierung von Homosexualität oder

schließlich zur Konzeption seiner eigenen Mystery Method. Hier ist das Verführungswissen ein Produkt der Not und Angst seines Urhebers. Es manifestiert sich nicht in den Memoiren eines erfolgreichen erfahrenen Verführers. Ganz im Gegenteil dazu wird es von einem in Liebesangelegenheiten dilettantischen Laien im Stillen entwickelt, der sich dem Kommunikationskomplex der Verführung auf Art eines „Hackers“<sup>502</sup> nähert.<sup>503</sup> Das Verführungswissen ist zunächst also kein Erfahrungswissen. Es ist eine theoretische Konstruktion, die auf ihre Erprobung in der Wirklichkeit wartet. Der Urheber Mystery sieht darin den letzten Ausweg aus seiner Rolle als Sonderling und die Möglichkeit zur sexuellen Befreiung. Eine ähnliche Geschichte erzählt der Text von Ross Jeffries, dem Gründer der Seduction Community. Ross hat nicht mit einem gewalttätigen Vater zu kämpfen. Unter den hohen Erwartungen seiner Eltern leider er dennoch:

*He was clearly a guy who'd been beaten down in early life. Not by the brutality of his father like Mystery. [...] Rather, Ross had been beaten down socially, which probably took a great toll on his psyche when combined with the constant high expectations of his parents. [...] In his twenties, by all accounts, Jeffries was an angry man. [...] So Jeffries drifted between paralegal jobs, lonely and girlfriendless. (TG, P. 2215)*

Das Anhäufen von Verführungswissen und das eigenhändige Aufbauen der Seduction Community in der Folge der ersten erfolglosen 20 Lebensjahre beschreibt der Text als Hinwendung zu einer Religion eigener Machart. Auch hier ist das Verführungswissen Ergebnis einer Mangelercheinung. Die Motivation zur Generierung und Aneignung von Verführungswissen besteht darin, den persönlichen defizitären Zustand zu überwinden. Es handelt sich um eine Krisenstrategie.

Einer der Adepten von Mystery und Style beginnt bereits bei der ersten Begegnung sich selbst zu qualifizieren, indem er von seinem Vater berichtet: „And I come from a lot of

---

schwuler Identität. Schwule Männer sind Hetero-Männern mittel einer Reihe recht handfester Praktiken untergeordnet. [...] Durch diese Unterdrückung geraten homosexuelle Männlichkeiten an das unterste Ende der männlichen Geschlechterhierarchie. Alles, was die patriarchale Ideologie aus der hegemonialen Männlichkeit ausschließt, wird dem Schwulsein zugeordnet. Deshalb wird aus der Sicht der hegemonialen Männlichkeit Schwulsein leicht mit Weiblichkeit gleichgesetzt. Und mancher schwuler Theoretiker sieht darin den Grund für die Heftigkeit homophober Angriffe.“ Ebd., S. 99. Und: „Da Connell die ‚Homophobie‘, also die scharfe Ablehnung gleichgeschlechtlichen Begehrens und entsprechender Beziehungen unter Männern, für einen konstitutiven Aspekt hegemonialer Männlichkeit hält, schätzt er das Destabilisierungspotential der Schwulenbewegung als hoch ein.“ Dinges, 2005, S. 9.

<sup>502</sup> Als Hacker fungiert Mystery auf einem theoretischen Feld virtuos und angeblich genial. Sein Weg vom Dilettant zum Experten bedarf im Gegensatz zur Transformation Neil Strauss' lediglich einer Anwendung bzw. Übersetzung in ein Erfahrungswissen: „Hacker bemächtigen sich nämlich dieser Technik [Informations- und Kommunikationstechnik] in virtuoser, zuweilen unerlaubter Weise und wenden sie für neue, konzeptionell nicht vorgesehene Zwecke an. Ihr Vorgehen ist iterativ, kombinatorisch, schnell und zumeist unsichtbar.“ Christiane Funken: Der Hacker. In: S. Moebius (Hg.): Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart, 1. Ausgabe, Berlin 2010, S. 190–206, hier S. 190.

<sup>503</sup> „This [Mystery] was a guy who thought about seduction non stop, like a mad scientist working on a formula to turn peanuts into gasoline.“ (TG, P. 403) Und: „What I do is, I look for IOIs. An IOI is an indicator of interest. If she asks you what your name is, that's an IOI. If she asks you if you take her hands and squeeze them, and she squeezes back, that's an IOI. And as soon as I get three IOIs, I phase-shift. I dont even think about it. Its like a computer program.“ (TG, P. 526) „The military is a steady paycheck, he explained as we sat in a mall café. And I can live wherever I want. I've been an unemployed programmer for too long.“ (TG, P. 926)



money. My father is the president of a major university.“ (TG, P. 3127) Nach dem ersten Workshop mit Mystery und Style und nach einigen Wochen in der Seduction Community behauptet Papa: „The three most influential people in my life [...] have been you two and my father.“ (TG, P. 4545) Zunehmend treten die Pickup Coaches und die Beschäftigung mit der Verführung in Konkurrenz mit den Ansprüchen von Papas Vater gegenüber seinem Sohn.<sup>504</sup> Von Tyler Durden<sup>505</sup>, einem weiteren Pickup-Adepten und späteren Pickup Coach heißt es knapp: „His father, a football coach, imposed high standards on him that he could never meet.“ (TG, P. 4133) Keiner der Pickup Artists findet in seinem Vater ein Vorbild. Vielmehr ist das Verhältnis zu ihren Vätern angespannt und geprägt von Erwartungen, die die Söhne nicht erfüllen können. In keinem Fall treten die Väter als Träger von Verführungswissen auf. Auf ihrem Weg selbst Vater zu werden sind die Söhne auf sich selbst gestellt. Ein Wissensaustausch zwischen Vater und Sohn, wie er noch bei Lissauer dargestellt wurde, findet nicht statt. Der Eintritt in die Seduction Community wird als einzige Möglichkeit inszeniert, sich Verführungswissen anzueignen. Für Neil Strauss ist das die Voraussetzung dafür, sein eigentliches Ziel zu erreichen: selbst Vater zu werden.

*When I was a teenager; I'd lie awake in bed, praying to God, 'Please don't let me die before having sex. I just want to see what it feels like.' But now I have a different dream. At night, I lay in bed and ask God to just let me have the opportunity to be a father before I die. [...] Having a child is the ultimate experience: It's what we're here for. And despite my rakish behavior, I hadn't lost sight of that. (TG, P. 3266)*

Die Thematik der Vaterlosigkeit ist in doppeltem Sinne mit dem Verführungswissen verknüpft. Zum einen, weil die Pickup Artists von ihren Vätern nichts über Verführung lernen können. Das führt zu einer Verknappung des Wissens. Die Motivation der Seduction Community beizutreten besteht also darin, das, durch die Vaterlosigkeit<sup>506</sup> entstandene, Wissensdefizit aufzuholen. Und zum zweiten dient die Wissensaneignung dazu, einer drohenden Vaterlosigkeit<sup>507</sup> entgegen zu treten. Vater kann nur derjenige werden, der auch eine Frau für sich gewinnen kann. Der Eintritt in die Seduction Community wird für die Protagonisten als notwendige Voraussetzung zur Vaterschaft inszeniert. Die Motivation zur Aneignung des Verführungswissens ist also in der bestehenden und drohenden

---

<sup>504</sup> „My dad called yesterday,' Papa continued. 'He's really worried about me. All I've been doing is game for half a year while ignoring my education, finances and family.'“ (TG, P. 3523)

<sup>505</sup> Der Name geht auf die gleichnamige von Brad Pitt gespielte Figur aus dem Film *Fight Club* zurück. David Fincher: *Fight Club*, USA 1999.

<sup>506</sup> Im Sinne einer fehlenden Vorbildfunktion in Bezug auf die Verführung. Nicht in Bezug auf eine physische Abwesenheit.

<sup>507</sup> Im Sinne einer physischen Vaterlosigkeit aber auch im Sinne einer Abwesenheit der Vorbildfunktion eines Vaters.

Vaterlosigkeit manifestiert und kann als eine „Modernisierung“<sup>508</sup> eines Männlichkeitskonzepts verstanden werden.

Wissensaustausch findet nicht zwischen Vätern und Söhnen, sondern ausschließlich zwischen den Söhnen und im Geheimen statt. Dass es sich beim vermittelten Wissen um ein männliches Geheimwissen handelt, wird schon zu Beginn des Romans an verschiedenen Stellen deutlich gemacht. Im ersten Kapitel begegnet Mystery einer Therapeutin, als ihn Style ins Hospital einliefert. Als Mystery ihr gegenüber äußert, dass er sie zu einem anderen Zeitpunkt ‚sein‘ gemacht hätte, glaubt sie ihm nicht. Der Erzähler Style kommentiert: „She didn’t know. How could she? But this sobbing giant with the crumpled tissue in his hands was the greatest pickup artist in the world.“ (TG, P. 141) Die Frau wird als Ausgeschlossene eingeführt. Während sie sich vermeintlich in einer superioren Position fühlt, weiß sie nichts von dem Verführungserfolg, der dem Leser in den kommenden Lektionen dargelegt wird. Während der Text den Leser frei nach dem Untertitel „Penetrating the secret society of pickup artists“, in die secret society inkludiert, bleibt die Frau weiterhin davon exkludiert. Im Moment des Leseakts wird der Leser zum Komplizen der männlichen Geheimgesellschaft. Gemeinsam mit der Identifikationsfigur des autodiegetischen Erzählers wird der Leser zum Entdecker einer neuen Welt:

*A new world opened up before my eyes. [...] What I discovered was an entire community filled with Dustins – men who claimed to have found the combination to unlock a woman’s heart and legs – along with thousands of others like myself, trying to learn their secrets. [...] Once I discovered their world, the first thing that changed was my vocabulary. Terms like AFC, PUA (pickup artist), sarging (picking up women), and HB (hot babe) entered my permanent lexicon. (TG, P. 204-222)*

Es sind weiterhin ausschließlich die Männer, die sich im Geheimen in den Online-Foren austauschen. Mit jeder weiteren Einführung in die Geheimsprache und Abkürzungen macht der Text den Leser zum Insider und behält dessen Komplizenstatus aufrecht. Die Sprache trennt auch im Fortgang des Buches Insider und Outsider, Männer und Frauen, Täter und Opfer, Dilettanten und Experten. Die Kenntnis des „Codes“<sup>509</sup> trennt die Geschlechter. Im praktischen Teil seines ersten Workshops bei Mystery und Sin versucht

---

<sup>508</sup> „Ich möchte nun hervorheben, dass diese vermeintlichen ‚Entthronungen‘ und ‚Vatermorde‘ zwar tatsächlich zu bestimmten Veränderungen, die man Modernisierungen nennen könnte, führten, sie aber keineswegs der bürgerlich-hegemonialen Männlichkeit einen finalen Todesstoß versetzten, deren Krisenhaftigkeit oft in einem Atemzug mit der Vaterlosigkeit zusammen moniert wird. Vielmehr könnte man [...] von einer Modernisierung bestimmter Männlichkeitskonzepte sprechen: Diese Modernisierung kann zumindest zu bestimmten Teilen als eine Emotionalisierung und Erotisierung der traditionell auf das rationale Vernunftsubjekt der Aufklärung reduzierten Männlichkeit gefasst werden.“ Bruns, 2010, S. 96–97.

<sup>509</sup> „Entsprechend wird Liebe hier nicht, oder nur abglanzweise, als Gefühl behandelt, sondern als symbolischer Code, der darüber informiert, wie man in Fällen, wo dies eher unwahrscheinlich ist, dennoch erfolgreich kommunizieren kann.“ Luhmann, 1998, S. 9. Und: „Es ist die im Code verankerte Bedeutungssteigerung, die das Lernen des Liebenden, die Interpretation der Anzeichen und die Mitteilung kleiner Zeichen für große Gefühle ermöglicht; und es ist der Code, der Differenz erfahrbar werden lässt und die Nichterfüllung mitexaltiert.“ Ebd., S. 24.

Neil Strauss eine fremde Frau im Club zu verführen, indem er die ersten theoretischen Kenntnisse anwendet. Währenddessen bleibt der Pickup Coach Sin in seiner Nähe und gibt ihm Tipps:

*Sin sidled up to me and whispered in my ear, „Go kino.“  
„What’s kino?“ I asked.  
„Kino?“ the girl replied. (TG, P. 470)*

Sin flüstert die Erklärung des Wortes in das Ohr seines Adepten, ohne dass die Frau eingeweiht wird. Es folgen Anweisungen von Sin, wie „Isolate her“ und „Sniff her hair“. Der autodiegetische Erzähler resümiert dazu verwundert:

*To Mystery and Sin, these clubs didn’t seem to be reality. They had no problem whispering in student’s ears while they were talking to women, dropping pickup terminology in front of strangers, and even interrupting a student during a set and explaining, in front of his group, what he was doing wrong. They were so confident and their talk was so full of incomprehensible jargon that the women rarely even raised an eyebrow, let alone suspected they were being used to train wanna-be ladies’ men. (TG, P. 500)*

Der Geheimcode schiebt sich zwischen die Geschlechter und degradiert die Frauen zu Übungsobjekten von Mächtgern-Verführern.

Die Materialität, in der das Verführungswissen vorliegt, lässt sich am ehesten an der Transformation von Neil Strauss nachvollziehen. Für seine Wandlung wird die Aneignung von Verführungswissen als konstitutiv und er als fleißiger und begabter Schüler dargestellt. Seine Verwandlung beginnt damit, dass er von Mystery als Wing, also als Partner und Mentee beim Sargen ausgewählt wird. Mystery schickt ihm in der Folge das Passwort zu der geheimen online community namens Mystery’s Lounge. Damit erhält er Zugang zu einem „wild wuchernden“<sup>510</sup> Verführungswissen, das in Form von sogenannten ‚Field Reports‘ vorliegt. In diesen teilen Männer ihre praktischen Erfahrungen zum Thema Verführung. Außerdem geben Pickup Coaches hier Tipps und beantworten offene Fragen. Die Materialität des Wissens ist dynamisch und nutzer- sowie fallzentriert. Das Erfahrungswissen verändert sich ständig und ist kasuistisch geprägt. Autoritäten etablieren sich über die Bewertungen der Nutzer, nicht qua Status. Die tatsächliche Funktionalität und Praktikabilität des Wissens steht im Vordergrund. Ergänzt wird diese dynamische Form von Wissen von senderzentrierten Medien wie Videos, Kassetten und Büchern, die für Neil Strauss die Voraussetzung seines Wandels bilden.

---

<sup>510</sup> „Diese Ausrichtung auf Anti-, Neben-, Über- oder Hyperwissenschaftlichkeit hat zur Konsequenz, dass im populären Sachbuch auf unkontrollierte Weise das wilde Wissen wuchert.“ Oels, 2007, S. 112.

*[B]ut I shut myself in the house for a week [...] reading books, listening to tapes, watching videos, and studying the posts in Mystery's lounge. I immersed myself in seduction theory. I needed to shed Neil Strauss and rewire myself to become Style. I wanted to live up to Mystery and Sin's faith in me. (TG, P. 1000)*

Innerhalb weniger Tage eignet er sich einen eklektischen Wissenskorpus an, der Sexualechniken, Flirting, Marketing, Sprachmuster, NLP, Handlesen, Runenlesen und Tarot umfasst.<sup>511</sup> Nach Erlernung dieses amalgamierten Theoriefundus beschäftigt er sich unter anderem mit seiner Körpersprache. Als Vorbild dient ihm der Habitus männlicher Schauspieler, die dem Konzept des Alphamanns entsprechen. Daneben nimmt er Salsa und Swing Unterricht und arbeitet an seiner Körperhaltung und Gangart, indem er sich für einen Alexander Technik Kurs anmeldet. Seine Aussprache verbessert er mittels wöchentlichem Sprach und Gesangsunterricht. Schließlich verändert er seinen Kleidungsstil und trägt gemäß Mysterys Peacock-Theorie auffällige Accessoires wie Ringe, Fake-Piercings und Sonnenbrillen.

Die Beschreibung der eklektischen Ansammlung disparater Wissensbereiche umfasst die beiden angestrebten Transformationsfelder der Seduction Community – das sogenannte Inner Game<sup>512</sup> und Outer Game<sup>513</sup>. In idealtypischer Weise umfasst der Transformationsprozess des autodiegetischen Erzählers die notwendigen Wissensbereiche und definiert damit nahezu in Gänze, was in der Seduction Community unter dem hinreichenden Korpus des Verführungswissens verstanden wird. Da es sich um ein „Know-How“<sup>514</sup> handelt, bedarf die Funktionalität und Verwertbarkeit des angeeigneten Wissens der Probe. So folgt denn auch in der Erzählung die Anwendung des angeeigneten Wissens.

---

<sup>511</sup> Die detaillierte Zusammenfassung Neil Strauss' Arbeit an sich selbst findet sich hier. Vgl. TG, P. 1000.

<sup>512</sup> Unter dem Begriff ‚Inner Game‘ subsumieren die Pickup Coaches der Seduction Community alle psychischen Prozesse, insbesondere die Selbstwahrnehmung. Mittels unterschiedlicher Maßnahmen der Persönlichkeitsentwicklung streben sie die Stärkung des eigenen Selbstvertrauens an. Selbstvertrauen und Attraktivität werden (insbesondere auf Männer bezogen) in eine korrelative Beziehung gesetzt. Als Maßnahmen zur Steigerung des Selbstvertrauens dienen beispielsweise Seminare aus den Bereichen Pickup, NLP, Rhetorik, Leadership und Selbstwahrnehmung, das bewusste Erleben von Grenzerfahrungen (bspw. im Sport), Modifikationen alltäglicher Routinen, sowie (auto-)suggestive Übungen. Im Gegensatz zum Outer Game, handelt es sich hierbei also um alle nicht sofort sichtbaren Aspekte der Persönlichkeit und des Charakters.

<sup>513</sup> „Das Outer Game beschreibt im Pickup aktive Abläufe, die zum Zweck der Verführung eingeübt und angewendet werden können. Ziel ist es, auch unerfahrenen Männern ein Repertoire an standardisierten Techniken, Strategien und Gesprächsroutinen zur Hand zu geben um der Kontingenz der Courtship-Kommunikation habhaft zu werden. Hierzu gehören beispielsweise Partyspiele, Handlesen, Zaubertricks, Tanzen und Hypnosetechniken. Sie dienen als Hilfsmittel in den Phasen der Verführung von der Erstansprache bis zum sogenannten Final Close. Sie zielen insbesondere darauf ab, sexuelles Interesse zu eruieren, zu wecken und zu steigern. Körperkontakt wird hier spielerisch aufgebaut. Neben den Routinen zählen außerdem alle äußeren Indikatoren der Attraktivität wie beispielsweise Statur, Frisur, Hautfarbe, Kleidung, Stil, Körperhaltung, Gestik, Mimik und Stimme zum Outer Game. Wie auch beim Inner Game zielt die Seduction Community auf die Optimierung des Outer Game durch Veränderung der äußeren Indikatoren und das Einstudieren von Routinen.

<sup>514</sup> „Bourdieu beschreibt den Status des von ihm als System von Habitus schemata eingeführten Wissens als den inkorporierter Sinnmuster, die dem Akteur ein ‚praktisches Verstehen‘ der Handlungsumwelt, die Ausbildung eines know-how-artigen praktischen Sinns und eines motivationalen Wissens, das die Ausbildung bestimmter Handlungsziele antreibt, ermöglichen, die ihn handlungsfähig macht. Die Wissensvorräte des Habitus stellen sich bei Bourdieu weder als extramental noch als unbewußt dar, son-

*I went out with Grimble, Twotimer, and Ross Jeffries nearly every night and, chunk by chunk, learned a new way to interact. Women are sick of generic guys asking the same generic questions: ‚So where are you from?...What do you do for work?‘ With our patterns, gimmicks, and routines, we were barroom heroes, saving the female of the species from certain ennui. (TG, P. 1046)*

In wenigen Absätzen schildert der Text, wie Style an einer jungen Frau einige der erlernten Routinen anwendet. Strauss beschreibt seine Unsicherheit und kommentiert, wie er sich während der Anwendung fühlt, warum er welche der Routinen anwendet. Schließlich endet sein Aufriss mit durchschlagendem Erfolg: „I had just number-closed the reigning Playmate of the Year.“ (TG, P. 1078) Das erlernte Verführungswissen wird auf Ebene der erzählten Handlung als wirklichkeitserprobt inszeniert. Die Zertifizierung der Schönheit der Frau, anhand des Zusatzes „Playmate of the Year“ bestätigt die Wirksamkeit des angeeigneten How-to-Knowledge. Der erste Transformationsprozess ist damit erfolgreich abgeschlossen. Jeder Verführungs-Dilettant, so beglaubigt der Text, kann durch die Aneignung des Verführungswissens der Seduction Community die Nummer eines Modells bekommen und so dem Status als Verführungs-Experte näher kommen.<sup>515</sup> Die Erzählung präsentiert die Inhalte als wirklichkeitserprobt. Indem sich der Text in einem Zwischenraum der Gattungen verortet, verwischt er die Grenzen zwischen fingiertem und faktuellem Erzählen. Die oben vorgestellten Aspekte der Beglaubigungsstrategie, führen auch zu einer Plausibilisierung der Wirksamkeit des Wissens. Wenn die Erzählung der Wahrheit entspricht, dann entspricht auch die Wirksamkeit des Wissens der Wahrheit, so die Behauptung des Textes.

Das vorgestellte Verführungswissen ist der eigentliche Protagonist des Buches. Es geht weniger um Neil Strauss als vielmehr darum, dieses anhand seiner autodiegetischen Erzählung zu plausibilisieren. Das gelingt auf Grund der Erzählweise und der fortwährenden narrativen Beglaubigung dessen Wirksamkeit. Der Text stellt so das Verführungswissen als Schlüssel zu Veränderung der Persönlichkeit dar, auch jenseits der Verführung:

---

den als praktische Schemata, die im Körper/Geist verankert sind und die notwendige Bedingung aller – letztlich immer körperlicher Verhaltensweisen liefern.“ Andreas Reckwitz: Die Transformation der Kulturtheorien. Zur Entwicklung eines Theorieprogramms, Weilerswist 2000, S. 353–354.

<sup>515</sup> „Welche Bedeutung hat also der Dilettant in ‚der Gesellschaft‘? Wird er nicht ernst genommen, ist er als Stümper das Ziel von Häme? Er ist der Verlierer unserer vielfältigen Gegenwart, denn Differenzierung meint nicht nur Unterscheidung, sondern auch Separation. Doch ermöglicht es die Figur des Dilettanten Einzelnen, sich neue Felder zu eröffnen, sozialen Aufstieg zu bewerkstelligen. Mit dieser Seite der ambivalenten Figur ist die Hoffnung verbunden, verengten Sichtweisen und dem ‚stählernen Gehäuse‘ einer Expertokratie zu entkommen. Hinter dem Dilettantismus schimmert demnach der Traum, entgegen aller Spezialisierung und Bürokratisierung mit Talent, Kreativität und Engagement etwas erreichen zu können.“ Engelhardt, 2010, S. 79.

*Learning pickup had enriched so much more than just my sex life. The skills I had amassed in the community made me a much better interviewer than I'd ever been. I discovered just how good when I was assigned an interview with Britney Spears. (TG, P. 5593)*

Der Text folgt, gemäß des narrativen Musters, wiederum der Beglaubigung der These anhand des autodiegetischen Berichts des Interviews mit Britney Spears. Darin erweist sich das Verführungswissen als besonders hilfreich, um das Interesse eines Stars zu gewinnen und somit ein besseres Interview zu führen. Es hilft darüber hinaus angeblich auch sexuell frustrierten Männern und ist Schlüssel zum Erfolg. In den Beschreibungen der Männergemeinschaft, die das Geheimnis dieses Erfolgs hütet, erhält die Pickup Gemeinschaft den Status einer religiösen Gemeinschaft. So heißt es vom Gründer der Gemeinschaft Ross Jeffries, „he had turned to a religion of his own making.“ (TG, P. 2219) Bevor Neil Strauss einen Workshop bei ihm besucht warnt ihn der PUA Sin: „Every little thing he does is to prove you are a convert and you've disavowed your old religion to embrace the true one that actually works.“ (TG, P. 2279) Da sich die Wahrhaftigkeit des How-To-Knowledge nur in seiner Wirksamkeit realisiert, bedarf der Status des Experten bzw. Gurus der fortwährenden Bewährungsprobe.<sup>516</sup> Die Kredibilisierung der wahren Lehre in der Seduction Community braucht den Beweis.

Die Parallelisierung von Religion und Pickup Gemeinschaft führt auch die Gefahr der Pervertierung des Verführungswissens vor Augen, die im „Fundamentalismus“<sup>517</sup> endet. Der Fanatismus stellt somit das distopische Extrem der Seduction Community dar, das der Text schon früh andeutet. So distanziert sich Neil Strauss von jeder Art von Extremismus. Er trifft sein altes Vorbild Dustin, der die gegenläufige Transformation zu ihm durchläuft. Vom Frauen verzehrenden Playboy und Clubbesitzer in Moskau wird er zum zölibatären Kibbuz-Bewohner in Jerusalem. „Women became like gods to me, but false gods. So I went to the real God.“ (TG, P. 2990) Dustin möchte seinen alten Freund vor den falschen Göttern warnen, doch dieser wittert dahinter die Gefahr des religiösen Fanatismus. „But I've never trusted extremes, whether it be drug addiction, religious fanaticism, or zero-carb diets.“ (TG, P. 3003) Erst im Laufe der Transformationsgeschichte

---

<sup>516</sup> „Seiner Legitimationslogik nach allerdings muss der Experte in als ‚politisch‘ definierbaren Interaktionskonstellationen sozusagen per se die Position des Dritten einnehmen [...] Das heißt, in einer solchen Akteursfiguration existiert nicht nur der Laie nicht ohne den Experten, hier existiert auch der Experte nicht ohne den Entscheidungsträger. Und so, wie ein Laie aufhört, Laie zu sein, wenn er selber zum Experten wird, so hört ein Experte auf, Experte zu sein, wenn er eben selber zum politischen Akteur wird. Die Leistung des Professionellen als Dienst an der Allgemeinheit bzw. als am Gemeinwohl orientierten glaubhaft zu machen ist mithin die allgemeinste Funktion professioneller Selbstdarstellung. Professionelle Selbstdarstellung wiederum ist ein wesentliches Element des Kampfes der Professionen um Definitionsmacht.“ Pfadenhauer, 2010, S. 104.

<sup>517</sup> „Homo religiosus muss der ‚Fundamentalist‘ nicht nur deshalb heißen, weil der Ausdruck historisch einem dezidiert religiösen Kontext entstammt, sondern vor allem insofern, als er ein Deutungssystem mit universalen Ansprüchen vertritt.“ Michael N. Ebertz: Der Fundamentalist. In: S. Moebius (Hg.): Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart, 1. Ausgabe, Berlin 2010, S. 174–190, hier S. 175.

von Neil Strauss stellt sich heraus, dass die Befürchtung seines Freundes berechtigt ist. Die Seduction Community wandelt sich von einer männlichen Selbsthilfegruppe zu einer sektenähnlichen Gemeinschaft mit fanatischen Zügen. Das deuten auch die Vergleiche zwischen Scientology und Verführungsgemeinde an. Die Beschreibung Scientologys ist verräterisch:

*It's not a secret that Tom Cruise is a member of the Church of Scientology – a religion, self-help group, charity, cult, and philosophy started by the science fiction writer L. Ron Hubbard in the 1950s. (TG, P. 4453)*

Die Beschreibung macht deutlich, dass Scientology in den USA weniger kritisch und nicht als Sekte betrachtet wird. Der Anspruch Religion, Selbsthilfegruppe, Wohlfahrtsorganisation, Kult und Philosophie zu sein, entspricht dem der Pickup Society. Die Ähnlichkeit konstatiert auch Neil Strauss, als er mit Tom Cruise das Scientology Celebrity Center in Hollywood besucht:

*The more I learned about L. Ron Hubbard, the more I realized that he was the exact same personality type as Mystery and Ross Jeffries and Tyler Durden. They were wickedly smart megalomaniacs who knew how to synthesize great bodies of knowledge and experience into personality-driven brands, which they sold to people who didn't feel like they were getting what they needed out of life. (TG, P. 4453)*

Bezogen auf die Seduction Community heißt das: Pickupknowledge ist eine Zusammenstellung von einer disparaten Masse an Erfahrungswissen, das anhand von Persönlichkeiten verkauft wird. Neil Strauss realisiert:

*[T]hat perhaps routines weren't training wheels after all; they were the bike. Every form of demagoguery depends on them. Religion is pickup. Politics is pickup. Life is pickup. (TG, P. 4467)*

Erstmalig wird der Anspruch formuliert, dass Pickup alleine die Welt zu erklären vermag. Pickup wird zur Religion. Entsprechend endet das Kapitel: „He had his church. I had mine.“ (TG, P. 4500) Was folgt ist der Anspruch eine Kirche zu errichten. Das anschließende Kapitel knüpft daran an: „My church, however, still needed to be built.“ (TG, P. 4500) Es folgt der Bericht vom Aufbau von Project Hollywood. Jenes gleicht der Etablierung einer Kirche, in der das Verführungswissen akkumuliert und geteilt wird.

Nach einer ersten Hochphase zerbricht Project Hollywood am heraufbeschworenen Erfolg. Was als Selbsthilfegruppe startete, wird zu einem millionenschweren Geschäft. Ehemalige Freunde und Kollegen werden zu Wettbewerbern, die um Marktanteile kämpfen. Es folgt der Ausverkauf des Gemeinschaftsgedankens. Das vormalige Geheimwissen kann nicht mehr länger geheim gehalten werden. Als Style eines Tages in einer

Bar mehrere seiner Routinen in diversen Sets anwendet, sind diese den Frauen bereits bekannt. Sie funktionieren nicht mehr.

*It had finally happened: The Sunset Strip was sarged out. The community had grown large and reckless; too many competing businesses were teaching the same material. And we had saturated more than just Los Angeles. PUAs in San Diego, Montreal, New York, San Francisco, and Toronto had been reporting the same problem lately: They were running out of fresh girls to sarge. (TG, P. 7028)*

Das Anwachsen der Gemeinschaft und die nahezu maschinelle Anwendung der immer gleichen Routinen an immer anderen Frauen führen dazu, dass vor allem die besonders wirksamen Strategien zu stumpfen Waffen verkommen. Neben dieser Pervertierung des ursprünglichen Gedankens der Seduction Community als Selbsthilfegruppe, zeigt der Text anhand des letzten Schritts der Transformation von Neil Strauss ein Gegenmodell zur seriellen Anwendung des Verführungswissens. Der Text skizziert mithilfe seines Falls eine Erfolgsgeschichte.

Während die Seduction Community rasant wächst und jeden Abend tausende von PUAs ihr erlerntes Geheimwissen an unzähligen Frauen anwenden, lernt Neil Strauss Lisa kennen. Sie stellt die Ausnahme aller erlernten Regeln dar.<sup>518</sup> Alles Wissen, das sich Neil Strauss bis dato angeeignet hat, erweist sich bei ihr als wirkungslos und sogar kontraproduktiv.<sup>519</sup> Sie demaskiert Neils Verhalten als antrainiert und unecht. Das Fehlen von Authentizität führt bei ihr dazu, dass Neil Strauss an Attraktivität einbüßt. Nicht seine erlernte Sicherheit, sondern seine Unsicherheit endet schließlich beim ersten Date und beim ersten Kuss mit Lisa. Neil Strauss reflektiert:

*There were no lines, no routines, no evolution phase-shift – I'd tried them all unsuccessfully anyway. [...] While Lisa slept in the morning, I crept downstairs with my phone book. I called Nadia and Hie and Susanna and Isabel and the Jessicas and every FB and MLTR and other acronym I was seeing and told them I had started spending time with someone I wanted to be faithful to. (TG, P. 7271)*

Anhand des Sonderfalls ‚Lisa‘ ergeben sich Dichotomien von Authentizität vs. Routine vs. Spontanität, Wiederholung vs. Einzelfall. Das Narrativ präferiert Authentizität, Spontanität sowie den Einzelfall und inszeniert alle Praktiken der Aneignung und Anwendung des Verführungswissens als notwendiges Training für den Sonderfall. Seine Transformation endet mit dem Allgemeinplatz, seinen eigenen Weg finden zu müssen:

---

<sup>518</sup> Zum Vergleich zwischen Lisa und anderen Frauen vgl. TG, P. 7046.

<sup>519</sup> „Die Leidenschaftslosigkeit, so lässt sich abschließend festhalten, bleibt in einem dialektischen Verhältnis unauflöslich mit der Empfindung verbunden: Die strategische Simulation von Gefühlen kann nur erfolgreich sein, wenn sie auf den Glauben an die Authentizität von Emotionen trifft.“ Gramatzki, 2012, S. 195.



*„I want you just be Neil: balding, nerdy, glasses, and all.’ Maybe she was right. Perhaps she would have liked the real me. But she never would have had the opportunity to meet him if I hadn’t spent the last two years learning how to put my best foot forward. Without all that training, I never would have had the confidence to talk to and handle a girl like Lisa, who was a constant challenge. I needed Mystery, Ross Jeffries, David DeAngelo, David X, Juggler, Steve P., Rasputin, and all those other pseudonyms. I needed them to discover what was me to begin with. And now that I had found that person, brought him out of his shell, and learned to accept him, perhaps I had outgrown them. (TG, P. 7681)*

Die Aneignung und Anwendung von Verführungswissen entpuppt sich letztlich als notwendige Reise zu sich selbst, um den ‚wahren Mann‘ in sich zu entdecken, der auch der selbstbewusstesten Frau gewachsen ist. Die Praktiken der Verführung werden direkt an die Mannwerdung gekoppelt. Der Text erzählt anhand des Falls von Neil Strauss die Einführung in das geheime Wissen der Männergemeinschaft der Seduction Community als Initiationsgeschichte zu einer Männlichkeit, die sich in der Auseinandersetzung mit dem anderen Geschlecht erprobt und beweist.<sup>520</sup>

Die Seduction Community tritt in die Leerstelle, welche die Erzählung von der tatsächlichen und gefühlten Vaterlosigkeit hinterlässt. Die Lektionen, die sich Ross Jeffries, Neil Strauss, Tyler Durden und allen voran Mystery von ihren Vätern gewünscht hätten, entwickeln sie selbst und teilen sie in der Männergesellschaft. Aus diesem Vakuum heraus entwickeln sie ein Verführungswissen, das nach dem binären Code von *funktioniert / funktioniert nicht* optimiert wird. Der Transformationsprozess des Inner und Outer Games der Adepten führt letztlich zu einer auf pure Funktionalität reduzierten Männlichkeit. Der Text widersetzt sich diesem Diktat, indem er zwischen PUAs und social robots unterscheidet. Die Identifikationsfigur Style distanziert sich von social robots in der MSN Group:

*Most of the sargers I know are social robots. This is especially true among those who found the community in their teens or early twenties. Because they haven’t had much real-world experience, they have learned to socialize almost entirely through rules and theories they’ve read online and learned in workshops. They may never be normal again. (TG, P. 5398)*

Es handelt sich auch deshalb bei Neil Strauss’ Erzählung um eine Initiationsgeschichte. Denn nicht nur dass der Text von der Erschaffung und Erprobung einer neuen Männlichkeit in einer vaterlosen Gesellschaft berichtet, vielmehr proklamiert er, sich von jedem Konzept von Männlichkeit frei zu machen. So erwächst Neil Strauss am Ende seines

---

<sup>520</sup> „In dieser Perspektive sind die Frauen nicht bloß Zeichen: sie sind auch vor Beleidigungen und Verdächtigungen zu schützende Werte. In den Austausch investiert, vermögen sie Bündnisse herzustellen, d. h. soziales Kapital zu produzieren, und Verbündete mit Prestige zu gewinnen, d.h. symbolisches Kapital zu produzieren.“ Bourdieu, 1997, S. 206.

Wandlungsprozesses auch seinen Ersatzvätern Mystery, Ross Jeffries und allen anderen PUAs, deren Lektionen er gelernt hat und wird selbst zum Autor seiner eigenen elf Lektionen.

*I suppose we were all searching for someone to teach us the moves we needed to win at life, the knightly code of conduct, the ways of the alpha-male. That's why we found each other. But a sequence of maneuvers and a system of behavior would never fix what was broken inside. Nothing would fix what was broken inside. All we could do was embrace the damage. (TG, P. 7347)*

Das Verführungswissen transformiert Neil Strauss vom AFC zum PUA, vom Leser zum Autor, vom Schüler zum Meister, vom Outsider zum Insider, vom Sohn zum potenziellen Vater, vom Dilettanten zum Experten, der seine ureigene Initiationsgeschichte selbst an seine Leser und Adepten weitergibt, die wiederum ihren Weg finden müssen. So wird der Text selbst zum Bestandteil und Träger des Verführungswissens.

### **III.5.1. Die Evolution des Verführungswissens**

Die Väter sind ihren Söhnen keine Vorbilder. Der Bruch zwischen beiden Generationen lässt zunächst vermuten, dass das Konstantbleiben einer normativen traditionellen Männerrolle in Zweifel gezogen wird. Ohne in ihren Vätern ein Vorbild oder einen Träger von Verführungswissen zu haben, sind die Söhne bei dessen Produktion auf sich selbst gestellt. Was sie darüber wissen wollen, müssen sie selbst generieren. Das Fehlen einer übergeordneten Theorie oder Norm ersetzen sie daher durch die Versuchsmethode des induktiven Trial and Error. Der Text verfolgt damit ein weiteres Mal eine Plausibilisierungsstrategie. Indem das Wissen von der Verführung als neu und induktiv hervorgebracht skizziert wird, kann vermieden werden, dass es als ideologisch motiviert erscheint. Die offensichtliche Übernahme tradierter Rollenbilder würde es sonst kontaminieren und als normativ diffamieren. Der Bruch zwischen den Generationen entpuppt sich als klinische Sektion. Er ist eine poetologische Notwendigkeit zur Inszenierung der Sterilität des Verführungswissens. Indem dieses als vom offenen Ausgang der sozialen Versuche mit den Probandinnen abhängig beschrieben wird, erscheint es als Ergebnis empirischer Forschung. Die soziale Situation des Flirtgesprächs wird beim sogenannten ‚Sargen‘ künstlich hergestellt.

Während für die männlichen Adepten ein artifizielles soziales Setting geschaffen wird, in dem sie ihre Verführungspraktiken auf deren Wirksamkeit hin testen können, ahnen ihre weiblichen Probanden nichts von der Künstlichkeit der sozialen Situation. Dadurch dass der Text das Verführungswissen von seiner Effektivität, also von der Reaktion der Probandinnen abhängig macht, verwissenschaftlicht er es. Nicht was gefällt, sondern was funktioniert, wird in der Folge in Workshops, Büchern und Foren reproduziert und geteilt.

### III.5.2. Der Evolutionäre Algorithmus der Seduction Community

Der Text inszeniert die Verwissenschaftlichung anhand eines evolutionären Algorithmus (EA).<sup>521</sup> Dieser folgt den drei Evolutionsfaktoren von Mutation<sup>522</sup>, Rekombination<sup>523</sup> und Selektion<sup>524</sup>. Die Phase der Mutation entspricht den mehr oder minder zufälligen zwischenmenschlichen Begegnungen, die im Nachgang von den Männern der Seduction Community dokumentiert und analysiert werden. Insbesondere das Sargen entspricht einer künstlich evozierten Zufallssituation, in der die Männer an öffentlichen Orten auf Frauen treffen und aus den Begegnungen und Gesprächssituationen lernen sollen. Die dadurch generierten Erfahrungen und Ergebnisse werden in den Fundus des Verführungswissens mittels der Foren und Workshops eingespeist. In der Folge kommt es zur

---

<sup>521</sup> „Evolutionärer Algorithmus (EA) Sammelbegriff für alle Varianten von (probabilistischen) Optimierungs- und Verbesserungsalgorithmen, die der Darwinschen Evolution nachempfunden sind. Optimalzustände werden durch schrittweise Verbesserung auf Basis des Variations-Selektions-Paradigmas approximiert. Die Variationsoperatoren produzieren dabei genetische Diversität und die Selektion gibt der Evolution die Richtung.“ Evolutionärer Algorithmus. Verfügbar unter: <https://homepages.fhv.at/hgb/ea-terminologie/node8.html> Letzter Zugriff am 16.12.2013.

<sup>522</sup> „Unter Mutation versteht man Veränderungen der DNA, die einzelne Basen oder auch längere Sequenzbereiche auf den Chromosomen betreffen können. Mutationen können spontan oder nach Induktion [...] auftreten.“ Ulrich Welsch: Evolutionsbiologie. 3. Überarbeitete und aktualisierte Auflage. Berlin 2013. S. 248. Und „Mutation (mutation) Veränderung in der Struktur des genetischen Materials (z.B. durch Veränderung der Abfolge der Basen oder durch Veränderung der Chromosomenstruktur oder Chromosomenzahl) David Storch: Evolution. Ein Lese-Lehrbuch. Heidelberg 2009, S. 454.

<sup>523</sup> „Unter Rekombination verstehen wir den Austausch von homologen DNA-Sequenzen.“ Welsch, 2013, S. 258. Und „Rekombination (recombination) bezeichnet den Austausch bzw. die Verteilung und Neuordnung genetischen Materials (DNA, RNA). Bei den Eukaryoten kommt es während der Meiose zu inter- und intrachromosomalen Neuorganisationen (sexuelle Rekombination).“ Storch, 2009, S. 460.

<sup>524</sup> „Ein wichtiges Thema in diesem Zusammenhang ist die sexuelle Selektion. Schon Charles Darwin hatte erkannt, dass die Männchen vieler Arten energieaufwendige morphologische Strukturen (Geweihe, Federn beim Pfau) oder Verhaltensmerkmale (Balz, Schaukämpfe) aufweisen, die für die Fitness oft eher nachteilig sein können. Diese Merkmale erleichtern jedoch den Weibchen, ein Männchen zu wählen, das die besten Gene für die Nachkommen liefert und/oder sich um die Ernährung des Weibchens und der Brut besonders gut kümmern wird. Die sexuelle Selektion ist zum Verständnis des Sexualdimorphismus, zur Erklärung des Geschlechterverhältnis in Populationen und für die Interpretation des Verhaltens und von Sozialsystemen wichtig.“ Welsch, 2013, S. 292. Und „sexuelle Selektion (sexual selection) eine Art der natürlichen Selektion, bei der innerhalb eines (üblicherweise des männlichen) Geschlechts um die Geschlechtsparameter konkurriert wird (intrasexuelle Konkurrenz) und das andere (üblicherweise das weibliche) Geschlecht den Geschlechtspartner wählt (intersexuelle Wahl)“ Storch, 2009, S.461.

Rekombination des Wissens. Dies geschieht, wenn sich die übrigen Mitglieder der Community mit den Analysen und Ergebnissen auseinandersetzen, die Foreneinträgen kommentieren, in ihre Workshops einbauen, mit dem bereits angesammelten Wissen kombinieren und schließlich beim nächsten Verführungsakt anwenden. Hier kommt es wiederum zur Selektion. Die Ergebnisse, welche sich als regelhaft bzw. als effektive Routinen beweisen, werden von den nicht wirksamen Praktiken getrennt. Die in der Praxis als unwirksam befundenen Verhaltensweisen werden ausgeschlossen. Übrig bleibt ein Verführungswissen, welches sich iterativ von einer Verführungspraktik zur nächsten und von einem field report zum nächsten optimiert. Das „Potenzial der Evolution für maschinelles Lernen“<sup>525</sup> wurde bereits von etlichen Wissenschaftlern zu Beginn des 20. Jahrhunderts herausgestellt. Eben jenes maschinelle Lernen kritisiert Neil Strauss an den von ihm als social robots titulierten PUAs. Bei ihnen ist die Akkumulation von Verführungswissen zum Selbstzweck geworden. Die Pickup Gemeinde dient ihnen nicht mehr dazu, potenzielle Partnerinnen kennenzulernen, sondern das Wissen zur Verführung immer weiter zu optimieren.

Die Art und Weise, in der das Verführungswissen in der gesamten Seduction Community akkumuliert und optimiert wird, folgt einem EA. Der Zweck dieser Anhäufung trennt jedoch die Community. Evolution findet statt durch die von Charles Darwin aufgestellte Theorie der natürlichen Selektion, also durch „die Konkurrenz innerhalb von oder zwischen Spezies“<sup>526</sup>. Mysterys Konzepte basieren für ihn alle auf einem evolutiven Prinzip:

*His [Mystery's] religion was Darwin. Love, to him, was simply an evolutionary impulse that enabled human beings to fulfill their two primary objectives: to survive and replicate. He called that impulse pairbonding. (TG, P. 3333)*

Für Mystery geht es also um die Weitergabe des individuellen Gencodes und in letzter Instanz um das Überleben der eigenen Gattung. Das Prinzip der natürlichen Selektion bestimmt den Zweck der Aneignung des Verführungswissens. Für die social robots hingegen überträgt sich die Konkurrenz innerhalb von oder zwischen Spezies auf die verschiedenen Schulen der Seduction Community und es geht ihnen nicht um die Weitergabe des individuellen Gencodes, sondern um die Weitergabe des eigenen Wissens und das Überleben der eigenen Schule innerhalb der Pickup Gemeinde. Für sie steht das Prinzip der sexuellen Selektion im Mittelpunkt.

---

<sup>525</sup> David B. Fogel: Handbook of Evolutionary Computation: Toward a New Philosophy of Machine Intelligence, Oxford 1997, S. 59.

<sup>526</sup> Miller, 2001, S. 52.

*Natürliche Selektion bezog sich auf die Konkurrenz innerhalb von oder zwischen Spezies, die sich auf die relative Überlebensfähigkeit auswirkt. Mit sexueller Selektion meinte er [Darwin] die sexuelle Konkurrenz innerhalb einer Spezies mit Wirkung auf die relative Reproduktionsrate.<sup>527</sup>*

Zwei unterschiedliche Zielausrichtungen sind zu unterscheiden. Den social robots geht es ausschließlich darum, die homosoziale Konkurrenz innerhalb der eigenen Spezies auszuschalten. Für Mystery besteht darin nur das Mittel zum Zweck, Kinder zu zeugen und damit das Überleben seiner Spezies zu sichern. Erstere Ausrichtung ist bemüht, neue Studenten/Adepten zu gewinnen, das eigene Wissen zu mehren und männliche Konkurrenten jederzeit ausstechen zu können. Das Bedürfnis nach narzisstischer Selbstoptimierung steht im Mittelpunkt. Es handelt sich vielmehr um den exklusiven Anspruch auf hegemoniale Männlichkeit im homosozialen Gefüge. Die zweite Wissenskonzeption zielt darauf ab, dass Männer in letzter Konsequenz Frauen als Partnerinnen gewinnen und sich fortpflanzen können. Die Selbstoptimierung dient im besten Fall der Familiengründung. Die homosozialen Beziehungen zwischen den Männern sind hier auch auf Unterstützung nicht nur auf Konkurrenz ausgelegt. Beide Konzeptionen entzweien schließlich die Seduction Community. Ungeachtet der unterschiedlichen Motive eint sie der Rückbezug auf Darwins sexuelle Selektion. Darwin versucht damit „die Verbreitung von nicht überlebensförderndem Schmuck bei vielen Arten, Geschlechtsunterschiede innerhalb einer Spezies und das rasche evolutionäre Divergieren von Arten“<sup>528</sup> zu erklären. Das Ergebnis fasst Geoffrey F. Miller wie folgt zusammen:

*Männchen konkurrieren für gewöhnlich darum, Weibchen zu besamen. Zu diesem Zweck schüchtern sie andere Männchen mit ihren Waffen ein und locken die Weibchen mit ihrem Schmuck an. Die Weibchen treffen die sexuelle Auswahl; sie ziehen stärkere und attraktivere Männchen den schwächeren und unauffälligeren vor. Im Verlauf der Generationen werden so die Waffen der Männchen imposanter und ihr Schmuck beeindruckender.<sup>529</sup>*

Inwiefern sich die Männchen also im Laufe der Evolution transformieren, ist abhängig von der Auswahl der Weibchen. Männlich zu sein wird den Männern in *The Game* nicht von ihren Vätern beigebracht. Diese sind entweder abwesend oder dienen nicht als Vorbild. Die Söhne erlernen es vielmehr durch einen evolutiven Wissensprozess von Mutation, Rekombination und Selektion, der auf der sexuellen Auswahl der Frau beruht. Das

---

<sup>527</sup> Ebd.

<sup>528</sup> Ebd., S. 53.

<sup>529</sup> Ebd.

Ideal des Mannes der Seduction Community, so behauptet der Text, ist letztlich das, was Frauen wollen.

### **III.6. Männlichkeiten in Abhängigkeit von Verführungskompetenz**

Eine Analyse der Kategorien von Verführungswissen und Verführungskompetenz zeigt, wie eng ersteres mit den Repräsentationen von Männlichkeit im Text verknüpft ist. Anhand der männlichen Fallgeschichten im Text lassen sich in der Folge vier Gruppen von Männlichkeiten unterscheiden. 1. Männer, die nicht wissen wie eine Frau verführt werden kann und die folglich Frauen, wenn überhaupt, nur zufällig verführen. Sie gelten so lange als hoffnungslose Fälle, bis sie mit der Seduction Community in Kontakt treten. Sie werden meist als AFCs beschrieben. Ihre unbewusste Inkompetenz wandelt sich in diesem Moment in bewusste Inkompetenz. 2. Männer, die sich ihrer Inkompetenz bewusst sind, sich also bereits Wissen angeeignet haben, aber das Wissen noch nicht angewendet haben oder es nicht anwenden können. Darunter fallen im Text alle Studenten bzw. Adepten der jeweiligen Gurus in der Seduction Community. 3. Männer, die eine unbewusste Verführungskompetenz besitzen. Sie haben sich nie mit dem Thema Verführung bewusst auseinandergesetzt. Sie sehen schlichtweg sehr gut aus, sind beruflich oder sportlich erfolgreich oder besitzen ein natürliches Talent, Menschen für sich zu gewinnen auf Grund ihres Charismas, ihrer Ausstrahlung. Die Kategorie ist sehr divers. Hierzu zählen im Buch Celebrities, erfolgreiche Geschäftsmänner, Neil Strauss' Freund Dustin, aber auch Bodybuilder und sonstige Sportler.<sup>530</sup> Sie werden als Naturals bezeichnet. 4. Männer, die Frauen mit Leichtigkeit verführen können, nachdem sie sich das Verführungswissen der Seduction Community angeeignet haben. Die meisten von ihnen waren jedoch zu Beginn Dilettanten, AFCs, wie Ross Jeffries oder Mystery, bevor sie das Ver-

---

<sup>530</sup> „Postmoderner Diskurs: Diesem Diskurs zufolge ändert sich die Funktion des Körpers in der Postmoderne grundlegend: er wird vom zu disziplinierenden Instrument der industriellen Produktion (harte körperliche Arbeit) zum Objekt kultureller Inszenierungen bzw. zum gezielt genutzten Ausdrucksmedium (vermeintlich) frei gewählter Zugehörigkeiten zu subkulturellen Milieus und Szenen. Der junge, attraktive Körper wird zum Ideal, um den sich eine ‚Industrie‘ bemüht, die von der Kommerzialisierung des Körpers lebt und sie zugleich vorantreibt. Die körperliche Selbstdarstellung und ein adäquates Körper-Image werden in wachsendem Maße identitätsrelevant, eine vorteilhafte Performance verspricht Distinktionsgewinne. Die Individuen werden für den Zustand ihres Körpers verantwortlich gemacht. Folglich werden Investitionen in den Körper bzw. in dessen Erscheinung notwendig.“ Michael Meuser: Männerkörper. Diskursive Aneignungen und habitualisierte Praxis. In: M. Bereswill (Hg.): Dimensionen der Kategorie Geschlecht, Bd. 22, Münster 2007, S. 152–162, hier S. 153.

führungswissen transformiert hat. Der Text hält auch einige wenige Beispiele von sogenannten Naturals bereit, die im Nachhinein ihre unbewusste Kompetenz reflektiert und zu einer bewussten Kompetenz gemacht und optimiert haben. Sie bezeichnet der Text als PUAs. Daraus ergibt sich folgende Matrix:

	<b>Wissen</b>	<b>Nicht Wissen</b>
<b>Können</b>	PUAs / Experten (bewusste Kompetenz)	Naturals (unbewusste Kompetenz)
<b>Nicht Können</b>	Studenten/Adepten (bewusste Inkompetenz)	AFCs / Dilettanten (unbewusste Inkompetenz)

Die Einteilung in Wissen und Nicht Wissen definiert Eingeweihte und Ausgeschlossene, Experten und Laien. Die Kategorisierung von Können und Nicht Können unterscheidet Verführer von Nicht-Verführern.

Der autodiegetische Bericht von Neil Strauss plausibilisiert qua Narrativ, dass eine Wandlung vom AFC über den Adepten zum PUA bis hin zum Natural möglich ist. Er durchläuft die Phasen der unbewussten Inkompetenz (bis zu seinem ersten Workshop bei Mystery), der bewussten Inkompetenz (bis zu seinem letzten Gespräch mit einem PUA)<sup>531</sup>, der bewussten Kompetenz (bis zu seiner Beziehung mit Lisa) und schließlich der unbewussten Kompetenz (als er schließlich die Kompetenzen internalisiert und sich von den Routinen der Seduction Community distanziert). Männlichkeit erweist sich dank des Verführungswissens als wandelbare Kategorie. In *Der gemachte Mann*<sup>532</sup> verwirft Robert Connell essentialistische, positivistische, normative und semiotische Ansätze zur Definition von Männlichkeit. Für ihn ist

*„Männlichkeit“ [...] eine Position im Geschlechterverhältnis; die Praktiken, durch die Männer und Frauen diese Position einnehmen, und die Auswirkungen dieser Praktiken auf die körperliche Erfahrung, auf Persönlichkeit und Kultur.<sup>533</sup>*

<sup>531</sup> „But by the time brunch was over, I'd realized something: I didn't need to meet any more gurus. I had every piece of information I needed to become the greatest pickup artist in the world. I had hundreds of openers, routines, cocky funny comments, ways to demonstrate value, and powerful sexual techniques. [...] It wasn't necessary to learn anything else, unless it was for my own fun and interest. I just needed to be in the field constantly [...] If I ever met a guru again, it would be not as a student but as an equal.“ (TG, P. 2631)

<sup>532</sup> Connell, 2006, S. 98.

<sup>533</sup> Ebd., S. 91.

Auf Grund der Prozesshaftigkeit der konfigurierenden Praxis existieren für Connell nur Geschlechterprojekte.<sup>534</sup> Derartige Geschlechterprojekte konfigurieren sich in einer „reproductive arena“<sup>535</sup>, die durch „sexuelle Erregung und Geschlechtsverkehr, als auch das Gebären und Aufziehen von Kindern, die körperlichen Geschlechtsunterschiede und -gemeinsamkeiten“<sup>536</sup> geprägt ist. Als eine solche reproductive arena erweist sich außerdem das Flirtgespräch, bei dem soziale Aushandlungen von Männlichkeit und Weiblichkeit aufeinandertreffen.

Neil Strauss' autobiografischer Bericht nimmt den Begriff des Geschlechterprojekts wörtlich. Männlichkeit wird als Herausforderung verstanden, der sich der Protagonist verschreibt.<sup>537</sup> Eine entscheidende Praxis zur Konfiguration von Männlichkeit besteht im sogenannten Sargen, bei dem die Situation eines Flirtgesprächs künstlich hergestellt wird. Als ehemaliger AFC wird Neil Strauss zum Studenten des Verführungswissens. Erst als Student, dann als Partner von Mystery exponiert er sich in zahlreichen Fällen von „Courtship Kommunikation“<sup>538</sup>. Diese artifiziell evozierten Konfrontationen mit unterschiedlichen Frauen dienen als eine Art Katalysator zur Konfiguration dessen, was Neil Strauss als alpha male beschreibt. In der reproductive arena des Flirtgesprächs wandelt er sich in der Auseinandersetzung mit jeder weiteren Probandin vom AFC zum PUA, indem er die erlernten Routinen des Verführungswissens selektiert, kombiniert und reproduziert. Am Ende des Wandlungsprozesses versteht sich Neil Strauss im wörtlichen Sinne als gemachter Mann.

Entscheidend ist dabei, dass der gemachte Mann als Endprodukt eines auf Funktion bedachten offenen Prozesses von Versuch und Irrtum dargestellt wird. So führt das Nichtfunktionieren der Routinen im Falle von Lisa dazu, dass diese von der Erzählinstanz in Zweifel gezogen werden. Der Sonderfall ‚Lisa‘ bezeugt aber lediglich den Normalfall, bei dem sie funktionieren und er ist Teil der groß angelegten Plausibilisierungsstrategie des Verführungswissens.

In einem letzten Transformationsschritt löst sich Neil Strauss von Project Hollywood und geht in der Erzählung gemeinsam mit Lisa seinen eigenen Weg, indem er sich von den Lektionen der Seduction Community unabhängig macht. Das ist erst möglich, als er vom Status der bewussten Kompetenz in den Status der unbewussten Kompetenz übergeht.

---

<sup>534</sup> Zum Begriff des Geschlechterprojekts vgl. ebd., S. 92.

<sup>535</sup> Ebd.

<sup>536</sup> Ebd.

<sup>537</sup> Zu „Männlichkeit als Gestaltungsaufgabe“ vgl. Meuser, 2011, S. 8–9.

<sup>538</sup> Nils Becker: Überzeugen im erotischen Partnerwerbungsgespräch. Neue Rhetorik, Berlin 2009, S. 17.



Seine Geschichte beglaubigt so die These, dass selbst ein AFC zum Natural werden kann. Die als Mangel empfundene Differenz zwischen Neil Strauss und seinem früheren Vorbild und Freund Dustin ist mit dem Ende der Erzählung überwunden.

Zwischen den beiden Extremen des AFCs Neil Strauss zu Beginn der Erzählung und seinem Freund Dustin spannt der Text eine Erzählung vom stufenweisen Aufstieg zum natürlichen Alphamann auf. Diese Konfiguration von Männlichkeit ist abhängig von der Verführungskompetenz. Wer ein Alphamann ist, entscheidet die weibliche Reaktion und die männliche. Genauer betrachtet ist letztere das eigentliche Ziel der Verführungspraxis. Während die Routinen zwar an weiblichen Probandinnen getestet werden, vermittelt der Text den Eindruck, dass die männlichen Verführungspraktiken letztlich das männliche Publikum in der reproductive arena begeistern sollen. Es lohnt daher ein genauerer Blick auf die homosozialen Beziehungen zwischen den männlichen Protagonisten.

Robert W. Connell hat mit seinem theoretischen Ansatz als einer der ersten eine Analyse der homosozialen Machtbeziehungen zwischen Männern ermöglicht.<sup>539</sup> Als ein zentrales Problem der Geschlechterrollentheorie der 1970er Jahre beschreibt er die Tatsache, dass nahezu nie zwischen Rollenerwartung und Rollenverhalten unterschieden wird. Dabei ginge die Bedingung der Möglichkeiten für Widerstand in der Geschlechterpolitik verloren. Die Geschlechterrollentheorie verhindere es so, inhärente Machtstrukturen in den Blick zu nehmen<sup>540</sup>. Problematisch ist außerdem, so schreibt er, dass Geschlechtsrollen und physischer Geschlechtsunterschied gleichgesetzt werden.<sup>541</sup> Rollenkonformität wird eher reproduziert als bekämpft.

Als sogenannte „Hauptformen von Männlichkeit in der derzeitigen westlichen Geschlechterordnung“<sup>542</sup> unterscheidet er in Konzepte von Hegemonie, Unterordnung, Komplizenschaft und Marginalisierung.<sup>543</sup> Im Gegensatz zu den essentialistischen, positivistischen, normativen und semiotischen Ansätzen zur Definition von Männlichkeit legt Connells Modell den Fokus auf die „Prozesse und Beziehungen [...], die Männer und

---

<sup>539</sup> Vgl. Dinges, 2005, S. 7.

<sup>540</sup> „Die Geschlechtsrollentheorie hat eine grundlegende Schwierigkeit damit, Machtaspekte zu erfassen.“ Connell, 2006, S. 46.

<sup>541</sup> „Die Unterscheidung zwischen Verhalten und Erwartungen ist zentral für die Rollenmetaphorik. Aber die Literatur zur Männerrolle versäumt es, beide getrennt zu betrachten, nimmt das eine als Beweis für das andere, und umgekehrt. Was dabei verloren geht, ist ein Verständnis von Widerstand in der Geschlechterpolitik.“ Ebd.

<sup>542</sup> „Unter diesen Aspekten können wir nun die Praktiken und Verhältnisse betrachten, welche die Hauptformen von Männlichkeit in der derzeitigen westlichen Geschlechterordnung hervorbringen.“ Ebd., S. 97.

<sup>543</sup> Dabei betont er, dass es sich um dynamische Kategorien handelt, die über eine starre ‚Charaktertypologie‘ hinausgehen sollen. Vgl. ebd.

Frauen ein vergeschlechtlichtes Leben führen lassen.“<sup>544</sup> *The Game* erzählt die Geschichte unterschiedlicher Männer auf der Suche nach Orientierung im vergeschlechtlichten Leben. Die zu verortende Orientierungslosigkeit mag auch ein Resultat der von Connell konstatierten Krisentendenz der gesamten Geschlechterordnung sein. Neil Strauss' Wunsch nach Transformation ist als eine mögliche Antwort auf eine Erschütterung vormaliger Konfigurationen von Geschlechtlichkeit und seine Geschichte als paradigmatisches Narrativ zu verstehen. Die am ehesten erschütterte Konfiguration von Männlichkeit beschreibt Connell als *Hegemoniale Männlichkeit*<sup>545</sup>. Grundbedingung der hegemonialen Männlichkeit ist die Entsprechung von kulturellem Ideal und institutioneller Macht, die auf die korporative Inszenierung der Führungsebenen von Wirtschaft, Militär und Politik zurückgeht.<sup>546</sup> Die zunehmenden strukturellen Veränderungen in diesen Bereichen, die sich schließlich auch gesetzlich manifestieren, rütteln an der Konfiguration hegemonialer Männlichkeit, die vor allem eine Dominanz der Männer und eine Unterordnung der Frauen avisiert. Als Träger und Multiplikatoren gelten nicht nur Repräsentanten der Macht, sondern „Filmschauspieler oder auch Phantasiegestalten“<sup>547</sup>. Kennzeichnend für die hegemoniale Männlichkeit ist der erfolgreich erhobene Anspruch auf Dominanz, der auch durch passive Gewalt abgesichert werden kann.

So schließt sich die Frage an; besteht der Unterschied in *The Game* zwischen denen, die verführen können, ob bewusst (PUAs) oder unbewusst (Naturals) und denen die es nicht können (AFCs und Adepten) darin, dass der Anspruch auf Autorität erfolgreich erhoben wird? Behauptet der Text also, dass das Gelingen oder Nicht-Gelingen der Verführung davon abhängig ist? Die Erzählung vom geglückten Verführungsakt in den Arenen der Nachtclubs, den Straßen und Cafés wäre dann eine Konstruktionspraktik hegemonialer Männlichkeit.

Die homosozialen Beziehungen der vier Typen von Männlichkeit in der oben dargestellten Matrix von Verführungswissen und Verführungskompetenz lassen sich unter das Streben nach Akzeptanz und Autorität subsumieren, die sich beide im Verführungsakt erproben.

*The game was consuming my old life. But it was worth it, because it was part of the process of becoming that guy in the club – the one I'd always envied, the one in the*

---

<sup>544</sup> Ebd., S. 91.

<sup>545</sup> „Hegemoniale Männlichkeit kann man als jene Konfiguration geschlechtsbezogener Praxis definieren, welche die momentan akzeptierte Antwort auf das Legitimationsproblem des Patriarchats verkörpert und die Dominanz der Männer sowie die Unterordnung der Frauen gewährleistet.“ Ebd., S. 98.

<sup>546</sup> Vgl. ebd.

<sup>547</sup> Vgl. ebd.

*corner making out with a girl he'd just met. The Dustin. [...] For all the self-improvement books I had read, I still wasn't above shallow validation-seeking. None of us were. That's why we were in the game. Sex wasn't about getting our rocks off; it was about being accepted. (TG, P. 2659-2675)*

Neil Strauss definiert sich zu Beginn des Romans als AFC. Er beschreibt sich selbst als äußerlich so unattraktiv, dass es für ihn erheblicher Arbeit bedürfe, eine Frau zu treffen. Im Vergleich zu Rockstars und anderen Männern in LA kann er lediglich seinen wachen Geist anbieten, den zunächst niemand wahrnimmt. Er gehört damit in den Arenen der Courtship Communication in LA zu einer marginalisierten Männlichkeit im Sinne Connells. Das Delta zwischen seiner Selbstbeschreibung und dem vermeintlichen Männlichkeitsideal in LA führt zu seiner Marginalisierung im Wettbewerb mit den Männern, die der hegemonialen Männlichkeit entsprechen. Sein erklärtes Ziel ist es daher, zu seinem alten Freund und Vorbild, dem Natural Dustin aufzuschließen. Mit dem ersten Workshop bei Mystery wird er zum Studenten des Verführungswissens. Er tritt ein in den Zustand der bewussten Inkompetenz. Er lernt die Codes und Abkürzungen der männlichen Subkultur der Seduction Community, die zu seiner peer-group wird, tauscht sich auf Foren über die Optimierung der Verführung der Frau aus, wird schließlich zum Partner von Mystery und besucht die Workshops zahlreicher Gurus. Seine Relation zu den übrigen männlichen Mitgliedern der Seduction Community kann im Status des Studenten als Komplizenschaft beschrieben werden. Connell definiert diese Hauptform von Männlichkeit als

*[d]ie Anzahl von Männern, die das hegemoniale Muster wirklich rigoros und vollständig umsetzen oder praktizieren, [...]. Trotzdem profitiert die überwiegende Mehrzahl der Männer von der Vorherrschaft dieser Männlichkeitsform, weil sie an der patriarchalen Dividende teilhaben, dem allgemeinen Vorteil, der den Männern aus der Unterdrückung der Frau erwächst. [...] Als Komplizenhaft verstehen wir in diesem Sinne Männlichkeiten, die zwar die patriarchale Dividende bekommen, sich aber nicht den Spannungen und Risiken an der vordersten Frontlinie des Patriarchats aussetzen. Man ist versucht, diese Männer als Schlachtenbummler hegemonialer Männlichkeit zu behandeln – analog dem Unterschied zwischen den Männern, die sich Football-Spiele am Fernseher ansehen, und denen, die sich selbst hinaus in den Kampf wagen.<sup>548</sup>*

Diejenigen, welche die von der Seduction Community als Ideal propagierte Männlichkeit praktizieren, sind die PUAs selbst, die Gurus, welche gleichzeitig die Autoren des bestehenden Verführungswissens sind. Ihre Adepten und Studenten agieren dann wie „Schlachtenbummler“<sup>549</sup>, wenn sie für ihre Mentoren während der Workshops und in

---

<sup>548</sup> Connell, 2006, S. 100.

<sup>549</sup> „Die Anzahl von Männern, die das hegemoniale Muster wirklich rigoros und vollständig umsetzen oder praktizieren, mag recht klein sein. Trotzdem profitiert die überwiegende Mehrzahl der Männer von der Vorherrschaft dieser Männlichkeitsform, weil sie

den Online Foren als Multiplikatoren, Werbetrommler und Zeugen der Verführungskompetenz ihrer Gurus auftreten. Um den besonders begabten Studenten Neil Strauss entfacht sich daher ein Wettstreit zwischen den Gurus der männlichen Subkultur. Während er noch auf der Suche nach Akzeptanz ist, kämpfen sie um die Bestätigung ihrer Autorität und Glaubwürdigkeit. Die von Connell beschriebene Frontlinie des Patriarchats verläuft zum einen zwischen PUAs und den HBs, die sie verführen wollen. Zum zweiten trennt sie die gesamte Seduction Community von der Außenwelt, die dem proklamierten Ideal skeptisch gegenüber steht und zum dritten verläuft sie an den Sollbruchstellen zwischen einzelnen Gurus, die innerhalb der Pickup Gemeinde miteinander konkurrieren. Studenten wie Neil Strauss müssen keine dieser Fronten verteidigen. Sie agieren in den Workshops mit den HBs unter dem Welpenschutz ihrer Mentoren, sie sind meist nur anonym Mitglied der geheimen Gesellschaft von Männern und müssen sich dafür vor der restlichen Außenwelt nicht rechtfertigen und von der Konkurrenz zwischen den Gurus profitieren sie wie der Kunde in einem heiß umkämpften Markt. Sie genießen die Dividende, die sich die Männergemeinschaft der Verführungsgemeinschaft an den unterschiedlichen Fronten erstreitet. Für Neil Strauss ändert sich das erst, als er unter dem Pseudonym Style gemeinsam mit Mystery einen erfolgreichen Workshop nach dem anderen anbietet:

*Over time, the posers and keyboard jockeys were outed, and the superstars were given their due. And Mystery and I were the superstars because we delivered. Miami, Los Angeles, New York, Toronto, Montreal, San Francisco, and Chicago. Every workshop made us better, stronger, more driven. All the other gurus I had met clung to the safety of the seminar room. They had never been forced to prove their teachings in the field city after city, night after night, woman after woman. [...] Each workshop generated more online reviews praising my newly acquired game. Each field report I posted triggered a flood of e-mails from students wanting to be my wing. The list of sargers in my phone book was actually starting to surpass the number of girls I'd met. (TG, P. 2658)*

Der Grund für ihren Erfolg liegt in dem Mut, sich an der Front zu beweisen und das angeeignete Wissen auch, unter Anwendung an den immer neuen Frauen in der „reproductive arena“<sup>550</sup>, vor den Augen der komplizenhaften Männern unter Beweis zu stellen,

---

an der patriarchalen Dividende teilhaben, dem allgemeinen Vorteil, der den Männern aus der Unterdrückung der Frau erwächst. [...] Als Komplizenhaft verstehen wir in diesem Sinne Männlichkeiten, die zwar die patriarchale Dividende bekommen, sich aber nicht den Spannungen und Risiken an der vordersten Frontlinie des Patriarchats aussetzen. Man ist versucht, diese Männer als Schlachtenbummler hegemonialer Männlichkeit zu behandeln – analog dem Unterschied zwischen den Männern, die sich Football-Spiele am Fernseher ansehen, und denen, die sich selbst hinaus in den Kampf wagen.“ Ebd.

<sup>550</sup> „In Geschlechterprozessen wird der alltägliche Lebensvollzug organisiert in Relation zu einem Reproduktionsbereich reproductive arena, der durch körperliche Strukturen und menschliche Reproduktionsprozesse definiert ist. Dieser Bereich beinhaltet sowohl sexuelle Erregung und Geschlechtsverkehr, als auch das Gebären und Aufziehen von Kindern, die körperlichen Geschlechtsunterschiede und -gemeinsamkeiten.“ Connell, 2006, S. 92.

die sich dann bereitwillig als Multiplikatoren anbieten, um von der Dividende zu profitieren. Es sind die, im Nachgang an die gelungenen Verführungen generierten, field reports in den online Foren, die Augenzeugenberichte in anderen Workshops, welche den Anspruch Styles als PUA-Autorität zu gelten erfolgreich machen. Er bestätigt seine Autorität einer für die Seduction Community geltenden hegemonialen Männlichkeit an der Front mit den HBs als auch mit den konkurrierenden PUAs. Aber nur dadurch, dass er noch einen Schritt weiter geht und sich auch an der dritten Frontlinie beweist, mehrt er seine Autorität auch weit über die Grenzen der Verführungsgemeinschaft hinaus. Das gelingt dank zweier Aktionen. Erstens dank der Veröffentlichung seines Zeitungsartikels über die Pickup Society in der New York Times. Und zweitens dank seines autodiegetischen Berichts selbst. Beide Male vermittelt er der Außenwelt Einblicke in die secret society of pick up artists. Er reproduziert so das Männlichkeitsideal der Subkultur und generiert sich als ihr Kenner und ihre Autorität. Durch beide Veröffentlichungen steigert er außerdem deren Mitgliederzahl.

Die Aneignung und Anwendung von Verführungswissen führt für Neil Strauss zu einer Transformation von einer marginalisierten zu einer komplizenhaften hin zu einer hegemonialen Männlichkeit. Schlüssel hierzu ist die erfolgreiche Verführung sowie der darauf folgende glaubhafte und plausible Augenzeugenbericht von der erfolgreichen Verführung für eine männliche Adressatenschaft, die sich selbst marginalisiert sieht und sich von einer vorübergehenden Komplizenschaft erhofft, selbst zum Träger einer hegemonialen Männlichkeit zu werden.

Es liegt nahe, dass unterschiedliche Subkulturen ihre eigenen Konfigurationen hegemonialer Männlichkeit herausbilden. So differiert eine solche bei den Hells Angels mit der einer deutschen Burschenschaft. Anhand von Neil Strauss konstruiert *The Game* eine für die Seduction Community konsistente hegemoniale Männlichkeit, deren erfolgreicher Anspruch auf Autorität von der Verführungskompetenz des Mannes abhängig gemacht wird. Der Beweis dieser Kompetenz vor den übrigen Männern bestätigt und sichert den Erfolg. Die Aneignung von Verführungswissen dient allen Männern, die keine Naturals sind als notwendige Bedingung zur Transformation. Das Diktum, dass Verführung erlernbar ist, impliziert: hegemoniale Männlichkeit ist erlernbar. Sowohl Naturals als auch PUAs teilen sich den Status des sogenannten alpha male, dessen Umschreibung die optimale Konfiguration hegemonialer Männlichkeit in der Seduction Community definiert:

*Besides confidence and a smile, we learned, the other characteristics of an alpha male were being well-groomed, possessing a sense of humor, connecting with people, and being seen as the social center of the room. [...] The reason I was here – was that our parents and our friends had failed us. They had never given us the tools we needed to become fully effective social beings. Now, decades later, it was time to acquire them. (TG, P. 376)*

Mit der Aneignung des Verführungswissens ist Neil Strauss bemüht, die Wissenslücke zu schließen, die das soziale Umfeld und insbesondere die elterliche Erziehung seiner Meinung nach bei den als AFCs deklarierten Männern hinterlassen hat. Ihr Ziel ist das vollkommen effektive soziale Wesen. Paradigmatisch erläutert der Text wie beispielsweise Schauspieler als Träger hegemonialer Männlichkeit fungieren. Für die Seduction Community ergibt sich aus der Gesamtheit der Filmrollen von Tom Cruise eine Konfiguration, die dem Ideal des alpha male entspricht und welches er laut des Buches auch im realen Leben als sogenannter Natural repräsentiert. So dient Tom Cruise in Top Gun zu Beginn des Wandlungsprozesses als Vorbild für Neil Strauss Körperhaltung.<sup>551</sup> Erst als Strauss seinen Artikel über die PUAs veröffentlicht, wird Tom Cruise auf ihn aufmerksam und steht ihm für ein Interview bereit.

*Tom Cruise was the perfect specimen. He was the AMOG that Tyler Durden and Mystery and everyone else in the seduction community had been trying to emulate. He had a natural ability to remain dominant, physically and mentally, in any social situation without seeming to exert any effort. And he was the living embodiment of all six of Mystery's five characteristics of an alpha male. Nearly everyone in the community had studied his films to learn body language and regularly used terminology from Top Gun in the field. (TG, P. 4412)*

Tom Cruise verkörpert das Ideal des Alphamannes, welcher die hegemoniale Männlichkeit der Subkultur definiert. Durch die Veröffentlichung des Artikels gelingt es Neil Strauss, ganz in die Nähe des für die PUAs auratischen Vorbildes zu gelangen. Das plausibilisiert, dass er an der Frontlinie zwischen Seduction Community und dem Rest der Welt erfolgreich war. Neil Strauss stärkt seine Autorität nicht nur durch die Beschreibung des Interviews mit Tom Cruise. Er lässt seine Leserschaft auch an der Nähe zum Vorbild und damit an der patriarchalen Dividende teilhaben. Das gelingt ihm beispielsweise durch scheinbar intime Einblicke in die ‚echte‘ Körpersprache von Tom Cruise, die im Text dann auch überaus detailreich beschrieben wird.

---

<sup>551</sup> Ein Teil seiner ‚Studien‘ besteht für Neil Strauss darin Filme mit James Dean, Marlon Brando, Pierce Brosnan Brad Pitt, Mickey Rourke, Jack Nicholson und Tom Cruise auf deren Körpersprache hin zu analysieren und deren Posen einzuüben.“ Vgl. TG, P 1043.

*He paused and his eyes narrowed to slits, indicating that he was speaking about a serious topic. His left eye closed a little more than the right one, giving the appearance of deep intensity. (TG, P. 4412)*

Damit gibt er der komplizenhaften Leserschaft die Möglichkeit, die Mimik des Paradebeispiels hegemonialer Männlichkeit nachzuahmen. Er teilt die Dividende und bindet sein Publikum. Das Konzept des Alphamannes beruht auf dem Prinzip, in jeder Situation physisch und mental dominant zu sein. Aus diesem Anspruch heraus entwickelt sich die Frontlinie zwischen den übrigen PUAs in der Subkultur, die zunehmend miteinander in Konkurrenz treten. Der Alphamann agiert parallel zum Konzept des Alphantieres. Er ist darum bemüht, seine Position und sein Revier zu verteidigen und sich um sein Rudel zu kümmern. Der offensichtliche Biologismus des alpha male Konzepts definiert zu einem Großteil die Konfiguration von hegemonialer Männlichkeit im Text. So gibt dieser als ultimatives Ziel die Reproduktion vor.<sup>552</sup> Die Transformation zum alpha male erhöht letztlich nur die Wahrscheinlichkeit sich fortzupflanzen.

Es schließt sich der Kreis. Die Vaterlosigkeit, die als Motiv für die Aneignung von Verführungswissen gilt, soll final durch die eigene Vaterschaft überwunden werden:

*When I was a teenager; I'd lie awake in bed, praying to God, 'Please don't let me die before having sex. I just want to see what it feels like.' But now I have a different dream. At night, I lay in bed and ask God to just let me have the opportunity to be a father before I die. [...] Having a child is the ultimate experience: It's what we're here for. And despite my rakish behavior, I hadn't lost sight of that. (TG, P. 3266)*

In diesem Punkt stimmen Strauss und Mystery nur bedingt überein. Während für Mystery Pickup zum Lifestyle wird, befürchtet Neil Strauss, sich dadurch der Möglichkeit zu berauben, ein guter Vater zu werden.<sup>553</sup> Als er das Baby einer Freundin im Arm hält realisiert er:

*This was what I got into the game for – to have these kinds of adventures, to hold a baby in my arms for the first time and wonder, 'What does his mother expect of me?' (TG, P. 3315)*

Während die auf ihr Äußeres reduzierten Frauen bis dato nur als Probandinnen des Verführungswissens fungierten, endet hier die Sphäre des Spiels der Verführung. Diese bezieht sich lediglich auf die Anbahnung und Aushandlung einer wie auch immer gearteten Beziehung, nicht aber auf deren Aufrechterhaltung. Letztere wird von den erlernten Verführungsroutinen nicht unterstützt. Die Unsicherheit beginnt in dem Moment, in dem

---

<sup>552</sup> „His religion was Darwin. Love, to him, was simply an evolutionary impulse that enabled human beings to fulfill their two primary objectives: to survive and replicate. He called that impulse pairbonding.“ (TG, P. 3333)

<sup>553</sup> „I'm screwing my chances of being a cool dad.“ (TG, P. 3280)

die Aushandlung der Beziehungsform beendet ist. Auf der normativen Folie der traditionellen monogamen heterosexuellen Zweierbeziehungen skizziert der Text zahlreiche weitere Beziehungsformen. Neil Strauss' Transformation endet intradiegetisch mit Lisa schließlich in dem klassischsten aller Konzepte. Vermutlich auch deshalb, weil dieses für ihn die Bedingung darstellt, die ultimative Erfahrung der Vaterrolle zu machen. Der Text trennt die Phasen der Aushandlung und Aufrechterhaltung einer Beziehung auch scharf in zwei komplett unterschiedliche Wissensbereiche.<sup>554</sup> Das Wissen der Seduction Community bereitet Neil Strauss nur auf den ersten Bereich vor. Die zweite Phase bleibt für ihn eine Black Box. Hier tritt die Frau in ihrer Mutterrolle aus dem Schatten der vom Wissen ausgeschlossenen Probandin heraus und definiert die Rolle des Vaters, der sich fragt, „What does [the] mother expect of me?“. Das Gegeneinander der Geschlechter der Aushandlungsphase, wird vom Miteinander in der Aufrechterhaltungsphase abgelöst.

Doch Neil Strauss unterstreicht, dass das geheime männliche Verführungswissen die notwendige Bedingung für einen AFC bleibt, um eine Frau wie Lisa überhaupt für sich zu gewinnen:

*„I want you just be Neil: balding, nerdy, glasses, and all.’ Maybe she was right. Perhaps she would have liked the real me. But she never would have had the opportunity to meet him if I hadn’t spent the last two years learning how to put my best foot forward. Without all that training, I never would have had the confidence to talk to and handle a girl like Lisa, who was a constant challenge. I needed Mystery, Ross Jeffries, David DeAngelo, David X, Juggler, Steve P., Rasputin, and all those other pseudonyms. I needed them to discover what was me to begin with. And now that I had found that person, brought him out of his shell, and learned to accept him, perhaps I had outgrown them. (TG, P. 7681)*

Schließlich zeigt sich, dass die Konfiguration hegemonialer Männlichkeit in der Seduction Community in letzter Konsequenz von der weiblichen Selektion abhängig ist. Denn das männliche Verführungswissen besteht aus dem Fundus von Praktiken, die sich bei der Verführung von Frauen als erfolgreich und wirksam erwiesen haben. Die Aneignung und Anwendung dieses Wissens hilft Männern, Frauen zu verführen. Die erfolgreiche Verführung und der darauf folgende (Augenzeugen-)Bericht affirmieren den Anspruch des Verführers auf hegemoniale Männlichkeit. Damit ändern sich auch seine homosozialen Beziehungen. Mit jedem weiteren glaubhaften Bericht von einer erfolgreichen Verführung einer begehrenswerten Frau plausibilisiert der Verführer seinen Anspruch und

---

<sup>554</sup> „Finally, yes Lisa and I are still together. And tough I’ve learned everything there is about attraction, seduction, and courtship in the past two years, I learned nothing about maintaining a healthy relationship. Being together has required a lot more time and work than learning to pick up women ever did, but it has brought me far greater satisfaction and joy. Perhaps that’s because it’s not a game.“ (TG, P. 8049)



steigt zum alpha male auf. Als solcher erhöht er seine Chancen in letzter Konsequenz auch für die Vaterrolle in Betracht gezogen zu werden. Diese Rolle wiederum definiert die Mutter. Das Buch vollzieht qua Narration einen Normierungsprozess der männlichen Geschlechterrolle. Das Konzept des Alphamannes wird als Ergebnis der, in ihrem Ausgang offenen, induktiven Verführungsexperimente inszeniert. Er ist daher ein Ergebnis dessen, was den Probandinnen gefällt. Die Verantwortung für das Ergebnis tragen die Frauen. Die sexuelle Auswahl der Frauen konfiguriert die hegemoniale Männlichkeit in letzter Instanz: „If there was anything I'd learned, it's that the man never chooses the woman. All he can do is give her the opportunity to choose him.“ (TG, P. 7690)

### III.7. Das Frauenbild

Der Ursprung hegemonialer Männlichkeit ist in *The Game* bei den Figurationen von Weiblichkeit zu suchen. Für diese schlage ich eine Einteilung in fünf verschiedene Rollen von Weiblichkeit vor. Das anonyme Übungsobjekt, die Affäre, die Komplizin, die Mutter und „The One“<sup>555</sup>. Sie unterscheiden sich im Grad der Exklusion bzw. Teilhabe am männlichen Verführungswissen und gestalten die Konfiguration hegemonialer Männlichkeit auf unterschiedliche Art und Weise mit.<sup>556</sup> Die Bedingung der Möglichkeit einer Typologie ist der erzählerischen Distanz zu den Frauen im Roman geschuldet. Dem Leser begegnen eher weibliche Typen als weibliche Individuen.

Der am häufigsten auftretende Typus ist der des weiblichen Übungsobjektes. Es handelt sich um die zunächst anonyme Frau im Club, in der Bar oder auf der Straße, die einzig auf Grund ihrer attraktiven äußeren Erscheinung Erwähnung findet. Diese Frauen werden von der Community als sogenannte Hot Babes beschrieben, deren Äußeres auf einer Skala von 1-10 bewertet wird.<sup>557</sup> Sobald eine Frau von mehreren Männern als HB 7 oder

---

<sup>555</sup> „Well, Marko said, 'she's different from all those girls. People have more class here than they do in L.A.' The PUAs have a name for this: They become obsessed with a girl they're neither dating nor sleeping with, and then start acting so needy and nervous around her that they end up driving her away. The cure for one-itis, PUAs like to say, is to go out and have sex with a dozen other girls – and then see if this flower is still so special.“ (TG, P. 1420)

<sup>556</sup> Die Graduierung verhindert nicht, dass Frauen vornehmlich auf einen Kapital bildenden Objektcharakter für die Männer reduziert werden. „Das Inzesttabu [...] ist tatsächlich die Kehrseite des Inauguralaktes symbolischer Gewalt, durch den die Frauen als Subjekte des Austauschs und der Heiratspolitik negiert werden, die durch sie zustande kommen, aber nur, indem sie sie auf den Objektstatus reduzieren. Frauen werden als symbolische Instrumente behandelt, die, indem sie zirkulieren und treuhänderische Zeichen von sozialer Bedeutung zirkulieren lassen, symbolisches Kapital produzieren und reproduzieren.“ Bourdieu, 1997, S. 206. Und „In dieser Perspektive sind die Frauen nicht bloß Zeichen: sie sind auch vor Beleidigungen und Verdächtigungen zu schützende Werte. In den Austausch investiert, vermögen sie Bündnisse herzustellen, d. h. soziales Kapital zu produzieren, und Verbündete mit Prestige zu gewinnen, d.h. symbolisches Kapital zu produzieren.“ Ebd.

<sup>557</sup> „HB–noun [hot babe]: a term used by members of the seduction community to refer to attractive women. When discussing a specific woman, it is often followed by either a numerical ranking of her beauty—such as HB10—or by nickname, such as HBRed-head. Origin: Aardvark.“ (TG, P. 7810)

höher eingestuft wird, qualifiziert sie sich als Übungsobjekt für die Verführungsexperimente der Studenten und PUAs. Die Maßstäbe für das, was als attraktiv gilt, folgen Kriterien aus der Model- und Pornoindustrie, die durch ihre Normierungen und Definitionen von Attraktivität eine vermeintlich künstliche Verknappung von attraktiven Frauen generieren.<sup>558</sup> Lange Beine, große Brüste, trainierte straffe und junge Körper gelten als Ideal. Models, Mannequins, Schauspielerinnen oder Pornodarstellerinnen gehören daher zu den präferierten Übungsobjekten. Sie eignen sich am ehesten zur Plausibilisierung des Anspruchs auf hegemoniale Männlichkeit vor den anderen Männern, da sie von diesen als Referenz ernst genommen werden.<sup>559</sup> Attraktivität folgt hier also dem Gesetz von Angebot und Nachfrage. Die Frauen dienen den Männern in ihrem homosozialen Wettbewerb als Kapitalobjekt.<sup>560</sup> Die hohe männliche Nachfrage nach dem hierzu relativ knappen Gut des normativ attraktiven Frauenkörpers führt dazu, dass einer solchen Frau die Aufgabe der weiblichen Selektion zukommt und sie deshalb ihre Bewerber testen kann. Ihre Reaktion auf die Avancen gilt als Lackmustest hegemonialer Männlichkeit. So geht es bei der iterativen Erprobung der erlernten Verführungsroutinen, beim sogenannten Sargen, nicht um die einzelne Frau, sondern um die repetitive Bestätigung der eigenen hegemonialen Männlichkeit anhand der normativ attraktiven Frauen vor den Augen anderer Männer. Die HBs werden vom männlichen Verführungswissen ausgeschlossen. Die Routinen wirken bei ihnen nur so lange sie nicht wissen, dass es sich um Routinen handelt und sie die Mechanismen nicht verstehen.<sup>561</sup>

Zu den Affären gehören diejenigen Frauen, bei welchen der Verführungsakt erfolgreich war und mit denen der Mann mehrfach Geschlechtsverkehr hat. Im Gegensatz zu One Night Stands zählen sie zu den LTR, zu den long-term relationships oder wahlweise zu

---

<sup>558</sup> Als ein weibliches Opfer dieser Normierungen wird die Stripperin Ani beschrieben, die eine Zeit lang zu Styles Harem gehört: „Ani was a stripper who worked out two hours a day and was addicted to plastic surgery. She had metallic red hair and lipstick tattooed on to match. After we had sex, she told me, ‚I have mastered the art of visualization.‘ When I asked her to elaborate, she told me that since men are so visual, she makes sure that everything she does in bed looks hot. But when she developed feelings for me, she discovered that she was no longer able to have sex because the emotions opened wounds from childhood abuse. The visualizations ended.“ (TG, P. 3769)

<sup>559</sup> Einen Sonderfall stellt die Verführung von Prostituierten dar. Die ultimative Verführungskompetenz soll dabei dadurch bewiesen werden, dass das Call Girl dazu gebracht wird, selbst für die verbrachte Zeit zu zahlen: „Vision called an escort and paid her \$350 for an hour. His goal was to be so interesting and seductive that she would pay him to spend the next hour together. He managed to tease her out of eighty dollars at the rate of twenty dollars per hour. They continued to see each other afterward, free of charge.“ (TG, P. 3915)

<sup>560</sup> „Als Symbole, in denen sich das symbolische Kapital einer häuslichen Gruppe (eines Haushalts, einer Familie etc.) manifestiert und zur Schau stellt, sollen sie das symbolische Kapital der Gruppe in allem zur Darstellung bringen, was mit ihrem äußeren Erscheinungsbild zusammenhängt, Kosmetik, Kleidung, Auftreten usw. Aufgrund dessen werden sie – und das noch mehr als in den archaischen Gesellschaften – auf der Seite des Scheinens, des Wahrgenommenwerdens, des Gefallens eingehordnet, und es gehört zu ihren Aufgaben, sich durch kosmetische Arbeit verführerisch zu machen [...].“ Bourdieu, 1997, S. 210.

<sup>561</sup> Als die Verführungsroutinen auch außerhalb der Community als solche erkannt werden funktionieren sie nicht mehr. Die Frauen, die die Routinen erkennen, werden ihnen gegenüber immun. Vgl. TG, P. 7011.

den MLTR.<sup>562</sup> Sie genießen also nur selten die ungeteilte Aufmerksamkeit des PUAs und sind mitunter Teil eines Harems. Die technokratischen Abkürzungen LTR und MLTR deindividualisieren die Beziehungen zu den Frauen und repräsentieren damit anschaulich in welchem Verhältnis der PUA zu den Frauen steht. In Lektion 6 gibt Neil Strauss einen Einblick in den Pool von One -Night Stands, aus denen sich seine MLTRs generieren. Jeder einzelnen Frau widmet er einen kurzen Absatz. Insgesamt beschreibt er 25 Frauen, die meisten um die 20 Jahre alt. Sie unterscheiden sich in ihrer Herkunft (Tschechien, Kroatien, USA, Japan, Russland, Asien, Australien), aufgrund ihrer Haarfarbe, in ihrer Beschäftigung („Waitress“, „Intern“, „Businesswoman“, „Casting Agent“, „Stripper“, „actress“, „Belly Dancer“, „Store Manager“, „Designer“ (TG, P 3720-3783)) und in ihren besonderen Fähigkeiten und Markenzeichen im Bett („model’s body“, „sensuality, and good breeding“, „body of an Indian woman“, „a great boob job“, „large breasts“, „voracious sexual energy“, „addicted to plastic surgery“, „Maggie and Linda were sisters“ (TG, P 3720-3783)). Neil Strauss fasst kurz und knapp zusammen: „My wish had come true. Women were no longer a challenge. They were a pleasure.“ (TG, P. 3785) Die pure Quantität und die Selektion der Informationen über die einzelnen Frauen zeugen von der entindividualisierten Beziehung, die Neil Strauss zu ihnen pflegt. Die kurzen Geschichten vermitteln vor allem einen Eindruck von der Quantität und der Qualität der Frauen in Bezug auf die Kredibilisierung der hegemonialen Männlichkeit von Neil Strauss. Fast jede Einzelne bedient eine normative männliche Wunschfantasie, wie sie unter anderem von der Pornoindustrie vor- bzw. nachgespielt wird. Der Boobjob, die großen Brüste, die Geschwister, der Model-Körper, der Sex im Fahrstuhl. Die vielen einzelnen Anekdoten bestätigen den wahrgewordenen männlichen sexuellen Traum, der sich aus den Visualisierungen der Pornoindustrie speist. Neil Strauss lebt den Pornofilm. Die Auswahl der One Night Stands und MLTRs ist damit immer schon abhängig von der Geschichte, die davon den Männern später erzählt werden kann. Die Frauen werden nach ihrem narrativen Potenzial ausgewählt, welches umso wertvoller ist, desto plausibler es die hegemoniale Männlichkeit des Erzählers erscheinen lässt.<sup>563</sup> Auch Caroline, die abgesehen von Lisa am plastischsten von allen LTRs geschildert wird, entspricht den

---

<sup>562</sup> „MLTR–noun [multiple long-term relationship]: a woman who is part of a harem, or one of many girlfriends a pickup artist is currently seeing and sleeping with. Ideally, the pickup artist is honest with the MLTRs and informs them that he is seeing other women.“ (TG, P. 7848)

<sup>563</sup> Erst die Gefühle für Lisa lassen Neil Strauss die Nichtigkeit dieser ‚Stories‘ erkennen: „But afterward I felt empty and alone. I didn't care about them. All I really had was a memory and a story. Every girl in my life could dissappear and never call me again, and I wouldn't have cared. All the ten-night stands and threesomes in the world wouldn't be enough to get me over my one-itis. The PUAs were wrong.“ (TG, P. 6680)

äußeren normativen Standards. Aber auch die Beziehung zu deren Sohn ist für Neil Strauss nicht mehr als ein Abenteuer, dessen Anekdote er erzählt. Über den Moment, in dem er den kleinen Jungen in Händen hält schreibt er:

*This was what I got into the game for – to have these kinds of adventures, to hold a baby in my arms for the first time and wonder, „What does his mother expect of me?“ (TG, P. 3315)*

Nichtsdestotrotz werden die MLTRs intensiver in das Verführungswissen der Männer eingeweiht. In Sonderfällen werden sie gar zur Komplizin. Wie wenig sie dennoch Neil Strauss bedeuten, zeigt sich in dem Moment, als er mit Lisa zusammenkommt:

*While Lisa slept in the morning, I crept downstairs with my phone book. I called Nadia and Hie and Susanna und Isabel and the Jessicas and every FB and MLTR and other acronym I was seeing and told them I had started spending time with someone I wanted to be faithful to. (TG, P. 7269)*

Das verdeutlicht die Hierarchisierung der verschiedenen Beziehungsformen, der unter anderem Isabel zum Opfer fällt. Sie reagiert verletzt und enttäuscht auf Strauss' Anruf. Während sie noch zuvor eine von vielen Frauen mit gleicher Bedeutung für Neil Strauss war, wird ihr nun eine andere Frau für eine echte Beziehung vorgezogen. „So you're choosing her over me?“ (TG, P. 7269) markiert den Moment, in dem ihr die Herabsetzung bewusst wird. Erst das Auftauchen von Lisa als The One zerstört die Hoffnung, selbst an diese Stelle treten zu können. The One impliziert das Prinzip der Exklusivität und schließt damit das Prinzip der MLTRs aus.

Eine Sonderrolle kommt den Komplizinnen zu. Sie zeichnen sich dadurch aus, dass sie in das männliche Verführungswissen stellenweise eingeweiht werden und die PUAs bei der Anwendung der Routinen sogar unterstützen. Sie sind damit im Sinne Bourdieus Kapital bildend.<sup>564</sup> Zu ihnen zählen unter anderem Gabby, Twyla und Courtney Love. Keine der drei entspricht den normativen Attraktivitäts-Ansprüchen der PUAs. Über Gabby heißt es: „She had the attitude of a beauty queen but the body of a sack of tomatoes.“ (TG, P. 6327) Und zu Twyla:

*Twyla was no prize. She was a tattooed thirty-four-year-old Hollywood rock-and-roller with weathered skin, a body as hard as her face, black hair in a bird's nest of dreadlocks, and a heart of gold. (TG, P. 6355)*

---

<sup>564</sup> „In dieser Perspektive sind die Frauen nicht bloß Zeichen: sie sind auch vor Beleidigungen und Verdächtigungen zu schützende Werte. In den Austausch investiert, vermögen sie Bündnisse herzustellen, d. h. soziales Kapital zu produzieren, und Verbündete mit Prestige zu gewinnen, d.h. symbolisches Kapital zu produzieren.“ Bourdieu, 1997, S. 206.

Beide sind also das exakte Gegenteil von dem, was die PUAs für gewöhnlich suchen. Mit keiner seiner beiden MLTRs kann Mystery die restlichen PUAs beeindrucken. Mystery beginnt mit beiden unter einem Dach zu leben und wahlweise auch in einem Bett zu schlafen. Er genießt die Aufmerksamkeit der beiden Frauen und sie umsorgen ihn. Twyla macht er zu seiner Assistentin. Die dritte der Komplizinnen ist Courtney Love. Neil Strauss lernt sie wegen eines Interviews mit ihr für den Rolling Stone kennen. Sie befindet sich in einer depressiven Phase und aus Interesse an der Seduction Community wird sie wenig später zu einer weiteren Mitbewohnerin in Project Hollywood. Auch sie entspricht nicht unbedingt den Ansprüchen der PUAs an die äußere Erscheinung der Frau:

*Courtney looked good—pale, thin, statuesque. Soon, however, the sash was loose and dangling behind her like a tail and the lipstick was smeared. It seemed like a metaphor for her life: constantly unraveling. (TG, P. 5449)*

Doch durch ihren Celebrity-Status birgt Courtney Love für Neil Strauss genügend narratives Potential, um ihr Raum in mehreren Kapiteln zu geben und sie in Project Hollywood aufzunehmen. Neil Strauss schläft nicht mit ihr, da dies gegen sein Berufsethos verstoßen würde.<sup>565</sup> Aber er könnte, wenn er wollte. Darauf kommt es an.

Gabby, Twyla und Courtney Love werden zu Komplizinnen in dem Moment, in dem sie in Project Hollywood einziehen. Sie gehören damit zum inneren Kreis und werden in das männliche Verführungswissen eingeweiht. Sie sind bei den Workshops dabei und erleben bewusst mit, wie viele Frauen mit den immer gleichen Routinen verführt werden. Sie dürfen hinter den Vorhang schauen und unterstützen das Project Hollywood. Courtney kommt unter den Komplizinnen noch aus einem anderen Grund eine Sonderrolle zu. Sie ist nicht nur Komplizin, sondern sie durchläuft ebenfalls eine Wandlung, indem sie am Verführungswissen partizipiert. So wird sie für ihren Auftritt in der Tonight Show with Jay Leno von den PUAs Mystery und Herbal gecoached, um ihr Image als Verrückte loszuwerden. (TG, P. 5978) Der als Erfolg beschriebene Auftritt bezeugt ein weiteres Mal die Wirksamkeit des Verführungswissens. Dieses Mal auch an einer Frau. Die Komplizin ist eine Eingeweihte. Sie kann auch am Verführungswissen partizipieren. Sofern sie sich, wie Twyla und Gabby, dennoch verführen lassen, so tun sie dies im Bewusstsein der Funktionsweise der Routinen. Sie sind keine Ausgeschlossenen. Für die

---

<sup>565</sup> „I just need a bossy guy to come here and fuck me.’ I knew I could have been that guy. The IOIs were there. But there’s a PUA’s code of honor, there’s a gambler’s code of honor, and there’s a journalist’s code of honor. And having sex with her would have been violating all three.“ (TG, P. 5583)

Position der The One kommen sie deshalb aber nicht mehr Frage. Sie sind Teil der Männergemeinschaft.

Neil Strauss beschreibt Courtney Love als Kind und Mutter von Project Hollywood.<sup>566</sup> Eine mütterliche Rolle kommt ihr insofern zu, als dass sie sich mitunter um die Belange der Bewohner von Project Hollywood kümmert. Sie sorgt sich beispielsweise um Katya, Mysterys Freundin, als sie an Atemnot leidet (vgl. TG, P. 5964) oder versorgt alle Mitbewohner mit Limonade beim selbst ausgerufenen Lemonade-Day.<sup>567</sup> Im Umsorgen und Kümmern liegt die mütterliche Rolle im Text begründet. Die Präsenz einer Mutterfigur reduziert die umsorgten Personen zumindest temporär auf die Rolle der Söhne und Töchter, die sie einst waren. Für die Pickup Artists, die sich um ihre Transformation zu hegemonialen Männlichkeiten bemühen, hat das einen regressiven Effekt. Sie sind in diesen Moment auf ihre ursprüngliche Identität zurückgeworfen. Das ist sowohl beim ‚Urvater‘ der Seduction Community, Ross Jeffries, als auch bei Mystery und Neil Strauss der Fall. Als Neil Strauss Ross bei seinen Eltern abholt, begegnet er auch dessen Vater und Mutter. Schnell zeigt sich, dass sich Ross in Anwesenheit seiner Eltern noch immer beweisen muss.<sup>568</sup> Als Neil mit Ross’ Mutter spricht demaskiert sie den selbstsicheren Verführer und bringt dessen unsichere und präpubertäre Seite zu Tage. Sie ist bemüht, ihr Bild von ihrem Jungen gegenüber dem Bild, das er selbst aufgebaut hat, zu verteidigen:

*„Some people think if he talks about sex and women, it’s terrible,‘ his mom said. ‚But he’s not crude and vulgar. He’s a very bright boy.‘ She stood up and ambled to a wall of shelving. ‚I have a book of poetry he wrote when he was nine years old. Do you want to read some of it? One of them says he’s a king and he’s on a throne.‘ ‚No, you don’t want to read that,‘ Ross interrupted. ‚Jesus Christ, this was a mistake. Let’s get going.‘ (TG, P. 2296)*

Selbstverständlich ist dem über 40-jährigen, selbst ernannten Gründer der Seduction Community nicht daran gelegen, dass einer seiner Studenten von seiner Mutter erfährt, welche Gedanken er als Neunjähriger zu Papier gebracht hat. Ohne es zu wissen gefährdet seine Mutter in diesem Moment seinen Anspruch auf hegemoniale Männlichkeit vor einem seiner potenziellen Adepten und potenziellen Konkurrenten.

Auch die Anwesenheit Mysterys Mutter fällt zusammen mit dessen Regression zum Status eines hilfebedürftigen Kindes. Ihr kommt in diesem Fall jedoch die Rolle der Retterin

---

<sup>566</sup> „Courtney was both Project Hollywood’s child and its mother.“ (TG, P. 5970)

<sup>567</sup> „It was lemonade day at Project Hollywood. At least, that’s what Courtney Love had decided.“ (TG, P. 6188)

<sup>568</sup> „„Style’s very successful,‘ Ross told them. ‚He gets a lot of chicks using my material.‘ Even pickup artists in their forties still seek the approval of their parents.“ (TG, P. 2296)

und Beschützerin zu. Als Neil Strauss bewusst wird, dass sein depressiver Freund und Mentor womöglich sowohl sich selbst als auch seinen Vater umbringen will, ruft er zu Hause bei dessen Familie an. Als erstes nimmt sein Vater ab. Als der erfährt, dass ein Freund seines Sohnes anruft, hängt er auf mit dem Befehl, nie wieder anzurufen. Als er auf den Rat einer Ex-Freundin Mysterys ein zweites Mal bei der Familie anruft, nimmt die Mutter sofort ab und verspricht in einer halben Stunde da zu sein. Gemeinsam mit seiner Schwester geleitet ihn seine Mutter aus dem Haus zum Auto:

*She packed him a suitcase while his mother brought him downstairs. He followed passively, dead to the world. They left the building and headed toward a car that would soon take him to the psychiatric ward of the Humber River Regional Hospital. As Mystery's mother opened the door for him, a four-set of girls poured out of an SUV parked in front of them. For a moment, a spark of life flickered in Mystery's eyes. I watched him, hoping to hear him say those six magical words: 'Is this your set or mine?' Then I'd know everything would be okay. But his eyes went dead again. His mother helped him into the car. She picked up his legs and moved them inside, then slammed the door shut. (TG, P. 3641)*

Auch in diesem Fall kollidieren die Rollen des PUA und des ehemaligen Kindes. Mystery ist in diesem Moment nicht fähig, den erfolgreichen Verführer zu spielen. Stattdessen ist er auf seine Mutter angewiesen, die sich um ihn wie um einen kleinen Jungen kümmert und ihn zum Hospital bringt. Trotz allem Anspruch auf hegemoniale Männlichkeit wird Mystery in der Szene wieder zum Kind, das seiner Mutter bedarf.

Etwas versteckter und komplexer kollidieren die Rollen von Kind und PUA im Zusammenhang mit der eigenen Mutter bei Neil Strauss. Zu Beginn seiner Transformation vom AFC zum Meister-PUA bekommt er von Mystery den Tipp, sich, bei der Frau zu Hause angekommen, ein Bad einlaufen zu lassen. Als er ein strippendes Zwillingsspaar kennenlernt, das sich angeblich die Liebhaber teilt, folgt er dem Plan und lässt sich in deren Hotelzimmer ein Bad ein.

*I made small talk while the water ran. Then I turned the corner into the bathroom, left the door open, removed my clothes, and sat in the tub. [...] I felt so vulnerable sitting there pale, skinny, and naked. [...] I sat in the bathtub panicking, worried they wouldn't even come in. [...] The only thing more embarrassing would be if they actually came in, and saw me sitting here naked with my dick floating in the water like a lily pad. (TG, P. 1962)*

Ausgerüstet mit dem Verführungswissen von Mystery versucht er mit der Geschichte eines Dreiers mit einem strippenden Zwillingsspaar den Anspruch auf hegemoniale Männlichkeit zu untermauern. Stattdessen sitzt er beschämt und nackt wie ein kleiner Junge in der Badewanne. Zurückversetzt in die Rolle des Kindes erinnert er sich dann an seine Mutter:

*The last woman to wash my back was my mother, and that was when I was small enough to fit in the sink. But now was the moment. Something had to be done. (TG, P. 1979)*

Wieder ist die Regression in die Kindheit, als Rückschritt in der Transformation zum PUA, mit der Rolle der Mutter verknüpft. Die Szene markiert einen der letzten Rückschläge Neil Strauss' Verwandlung und ist gleichzeitig die Motivation für ihn, sich ultimativ zu verändern.<sup>569</sup> In der Figuration der Mutter vereinen sich schützende und zerstörende Aspekte für die männlichen Protagonisten. In beiden Fällen kollidiert der Anspruch auf hegemoniale Männlichkeit mit der Rolle des noch-nicht-Männlichen, des Kindes. Die Mutterfigur, die die unbeholfene und schutzbedürftige Seite der Protagonisten evoziert, untergräbt den Wunsch des Sohnes, ein Alphamann zu sein. Das geschieht auf narrativer Ebene dadurch, dass der Leser von dieser Seite der PUAs erfährt. Neil Strauss lässt die Rollen bewusst vor den Augen des Lesers kollidieren. Den Augenzeugenberichten von der erfolgreichen Verführung stehen die Augenzeugenberichte von der Verletzlichkeit ein und derselben Meisterverführer gegenüber. Einmal mehr wird so das gesamte Narrativ kredibilisiert und die PUAs werden qua des so generierten Identifikationspotentials noch nahbarer für die männliche Leserschaft. Der Glaube an eine potenzielle eigene Transformation wird für den Leser plausibler.

Die Verwandlung zum Alphamann markiert unter anderem eine Initiationsgeschichte vom Kind zum Mann. Die einzige, welche die Vollendung der Mannwerdung bestätigen und damit die Initiationsgeschichte abschließen kann, ist die The One als letzte Figuration des Weiblichen. Die Konfiguration von The One vereint ein Exklusions- als auch ein Inklusionsprinzip. ‚Die Eine‘ meint erstens, dass es sich eben nicht um etwas Wiederholbares, Repetitives, sondern um etwas Singuläres und Einzigartiges handelt. Die Eine grenzt sich damit von allen anderen Frauen ab. Sie ist der Einzelfall, die Ausnahme. Für sie gelten andere Regeln als für die übrigen Frauen. Neben ihr gibt es keine MLTRs. Damit erfüllt sie ein Exklusionsprinzip. Zweitens vereinigt sie die verschiedenen Figuren von Weiblichkeit. Sie ist zunächst eine attraktive Fremde, wird dann zur Geliebten und schließlich zur The One, die selbst die mütterlichen Aspekte des Schützens und Zerstörens verinnerlicht. Das Exklusionsprinzip bedingt das Inklusionsprinzip. Indem The

---

<sup>569</sup> „I needed to complete my mental transformation, which I knew would be much more difficult. [...] I planned to make myself a seducing machine, designed from pieces of all the best PUAs.“ (TG, P. 2012)



One andere Affären oder MLTRs ausschließt, muss sie in sich das vereinen, was der Verführer in der Vielheit und der Wiederholung gesucht hat.<sup>570</sup>

Zunächst nimmt Neil Strauss sie nur als sogenanntes Hot Babe wahr. Sie entspricht dem normativen Schönheitsideal der Seduction Community. „I was stunned by her guitar-ist: She was a tall, gorgeous bleached-blonde rock-and-roller oozing attitude. Why couldn't I ever find girls like that in the clubs?“ (TG, P. 5998) Der Text führt Lisa als Unikat ein, obwohl sie dem Schönheitsideal entspricht. Die Einzigartigkeit Lisas hält der Text aufrecht, als Neil das erste Mal mit ihr spricht. Sie ist im Haus von Project Hollywood, um mit Courtney Love einen Song aufzunehmen.<sup>571</sup> Als Neil sie ansprechen will, erinnert er sich plötzlich an die Zeit vor seiner Transformation:

*I sat down to pacify her bandmates. I felt so small next to them. [...] Somewhere in the back of my mind, I dimly recalled what enabled me to meet and interact with women before I'd discovered the seduction industry: commonalities. Simply finding out that you have a passion for something another person also likes and respects is enough to fire that strange emotion we like to call chemistry. Scientists studying pheromones claim that when two people discover they have things in common, pheromones are released and attraction begins. (TG, P. 6418)*

Neil Strauss ist zwar nicht auf seine Kindheit aber dennoch in die Zeit vor seiner Transformation zurückversetzt. Er hat zu diesem Zeitpunkt längst den Status eines Meister-PUAs erlangt. Und doch ist es ihm nicht möglich, seinen Anspruch auf hegemoniale Männlichkeit vor ihr erfolgreich zu beweisen. Den vermeintlichen Rückschritt in die AFC-Verhaltensmuster lässt die Erzählung mit dem Beginn eines Authentifizierungsprozesses zusammenfallen. In seiner Banalität konterkariert die simple Erkenntnis, dass Gemeinsamkeiten Menschen verbinden, die elaborierten Bemühungen der Seduction Community. Das gewöhnliche Flirtgespräch wird in seiner Natürlichkeit als ebenso wirksam inszeniert wie es die Pickup-Techniken sind. Die vermeintliche Regression, ausgelöst durch Lisa, führt zu einem ersten Zweifel an den Pickup-Techniken und zu einem zaghaften ‚Zurück zur Natur‘ in Bezug auf das Flirtverhalten bei Neil Strauss.<sup>572</sup> The One unterscheidet sich von den anderen Frauen dadurch, dass sie erstens den PUA verunsichert und seine Routinen unwirksam sind und zweitens dadurch, dass sie ihn sich selbst wieder näher bringt. Die Transformation von Neil Strauss entpuppt sich zumindest teilweise als

---

<sup>570</sup> „Im Kopf der Menschen sind die Möglichkeiten verwachsen zu einer Hydra mit zahllosen Häuptern. Einem ersehnten Vielwesen. Der Gesuchte ist nicht ein Mann, eine Frau. Es sind unzählige Männer, unzählige Frauen – in einer Person. Alle vergangenen Partner und alle möglichen künftigen sind verwachsen zu der Hydra. Die Hydra hat alle Haarfarben, alle Eigenschaften. Sie ist die Unendlichkeit, die Göttin, die die Menschen anbeten, ihre eigentliche große Liebe. Mit der Hydra leben die freien Menschen im Bund der Ehe.“ Sven Hillenkamp: Das Ende der Liebe. Gefühle im Zeitalter unendlicher Freiheit, Stuttgart 2010, Position 1054.

<sup>571</sup> Die Komplizin Courtney Love wird unbewusst zur Kupplerin.

<sup>572</sup> Erst später stellt sich heraus, dass darin der einzig wirksame Weg besteht, um Lisa zu verführen.

ein Akt der Verkleidung und nicht als ein aufklärerischer Akt. Der Text suggeriert, dass das Konzept der The One die Vollendung der Transformation verlangt: den Übergang vom PUA zum Natural. Sie markiert die letzte Prüfung auf dem Weg zur hegemonialen Männlichkeit.

Alle zusätzlichen Versuche Lisa zu verführen, scheitern im weiteren Verlauf. Als Neil vermeintlich kurz davor steht mit Lisa zu schlafen, lässt sie ein Date platzen.<sup>573</sup> Um sie zu vergessen folgt Neil Strauss dem Ratschlag der PUAs, sich mit anderen Frauen abzulenken. „The PUAs had always advised that the best way to get over a one-itis is to fuck a dozen other girls. So I went on a rampage.“ (TG, P. 6665) Doch nach mehreren Affären realisiert er:

*But afterward I felt empty and alone. I didn't care about them. All I really had was a memory and a story. Every girl in my life could disappear and never call me again, and I wouldn't have cared. All the ten-night stands and threesomes in the world wouldn't be enough to get me over my one-itis. The PUAs were wrong. (TG, P. 6680)*

Der zuvor angedeutete Zweifel an der Unfehlbarkeit der Seduction Community wird jetzt deutlich ausgesprochen. Angesichts seiner Gefühle für Lisa wird ihm die Bedeutungslosigkeit der anderen Frauen bewusst.<sup>574</sup> Die Erfahrung mit Lisa verdeutlicht die Grenzen des Verführungswissens. The One initiiert Neils Loslösung von der Pickup Society. Der Text inszeniert das als Reifeprozess anhand des Beispiels von Parsifal:

*As I interpreted the legend, it's the story of a sheltered mother's boy who meets some knights and decides he wants to be just like them. So he goes off into the world, has a series of adventures, and progresses from legendary fool to legendary knight. [...] He has blown his chance to save the king and country by obeying his training instead of his heart. [...] Parsifal had a choice. He just made the wrong one. (TG, P. 7342)*

Der Abnabelungsprozess von der Mutter erfolgt für Parsifal durch den Anschluss an den Männerbund der Ritter. Den König rettet er aber nicht. Denn anstatt seinem Herz zu folgen, hält er sich an das von den Männern erhaltene Training. Nachdem er sich von der Mutter unabhängig gemacht hat, bleibt also die Independenz von den Männern aus. Neil Strauss inszeniert den Beitritt in die Seduction Community als Loslösungsprozess vom „sheltered mother's boy“. Aber erst die durch Lisa initiierte Erkenntnis macht ihn

---

<sup>573</sup> Um sie zu vergessen folgt Neil Strauss dem Ratschlag der PUAs, sich mit anderen Frauen abzulenken. „The PUAs had always advised that the best way to get over a one-itis is to fuck a dozen other girls. So I went on a rampage.“ (TG, P. 6665)

<sup>574</sup> Das erklärt auch, warum es ihm leicht fällt, seine übrigen MLTRs zu beenden, als er mit Lisa zusammen ist. „While Lisa slept in the morning, I crept downstairs with my phone book. I called Nadia and Hie and Susanna und Isabel and the Jessicas and every FB and MLTR and other acronym I was seeing and told them I had started spending time with someone I wanted to be faithful to.“ (TG, P. 7269)

zum mündigen Mann, der sich auch von der Seduction Community lossagen kann.<sup>575</sup> Direkt nach dieser Erfahrung folgt der erste Sex zwischen Neil und Lisa. Der Geschlechtsakt mit The One vollendet die Transformation vom „sheltered mother’s boy“ zum mündigen Mann, vom AFC zum Natural. Lisa markiert damit auch die Grenze und den Übergang vom PUA zum Natural. Äußerlich entspricht sie den Ansprüchen der PUAs mindestens in gleichem Maße wie die HBs und Affären. Im Gegensatz zu diesen wird sie aber nicht vom männlichen Verführungswissen ausgeschlossen. Sie erhält vielmehr den gleichen Einblick in die secret society wie ihn auch die Komplizinnen erhalten. Und ähnlich wie bei der Mutter, evoziert auch The One einen vermeintlichen Regress in der Transformation. Auch in ihrer Anwesenheit sieht sich der PUA in die Zeit vor seiner Verwandlung zurückversetzt. Doch was zunächst als Rückschritt empfunden wird, vollendet letztlich Neil Strauss’ Transformation zum Natural. Die Verführung der The One wird als notwendige und finale Entwicklungsstufe der männlichen Initiationsgeschichte inszeniert. Erst dadurch befreit sich Neil Strauss auch von den Lehren der Seduction Community und findet zu sich selbst.

Die Bezeichnung The One hat daher eine doppelte Bedeutung. Im Sinne des Exklusionsprinzips ist sie erstens die einzige Frau, zu der der PUA eine monogame Beziehung sucht und in deren Nähe er sich unsicher fühlt.<sup>576</sup> Darüber hinaus ist sie die Einzige, bei der die Routinen unwirksam sind und bei welcher sich die Lehren der Seduction Community als falsch erweisen. Sie repräsentiert den Sonderfall unter den Frauen. Zweitens ist sie die Eine, im Sinne des Inklusionsprinzips. Sie vereint Aspekte aller anderen Figurationen von Weiblichkeit; der Affäre, der Komplizin und der Mutter.

Es ist verlockend anzunehmen, dass es sich auch in einem dritten, nämlich performativen Sinn um The One handelt. Lisa ist aber nicht nur nicht die einzige The One, welche der Text präsentiert. Vielmehr stellt sich die vermeintliche The One von Neil Strauss und von anderen Männern, als deren temporäre Projektion, als ein Konzept heraus. Als Konzept unterliegen die ihm untergeordneten Individuen dem Prinzip der Repetition. Die Annahme, „Das ist *sie*“, stellt sich als wiederholbar und damit als fehlbar heraus. Es handelt sich im Falle von Lisa dennoch um eine chronologische Teleonomie der Autodiegese

---

<sup>575</sup> „I suppose we were all searching for someone to teach us the moves we needed to win at life, the knightly code of conduct, the ways of the alpha-male. That’s why we found each other. But a sequence of maneuvers and a system of behaviour would never fix what was broken inside. Nothing would fix what was broken inside. All we could do was embrace the damage.“ (TG, P. 7347)

<sup>576</sup> „Well,’ Marko said, ‚she’s different from all those girls. People have more class here than they do in L.A.’ The PUAs have a name for this: They become obsessed with a girl they’re neither dating nor sleeping with, and then start acting so needy and nervous around her that they end up driving her away. The cure for one-itis, PUAs like to say, is to go out and have sex with a dozen other girls – and then see if this flower is still so special.“ (TG, P. 1420)

vom AFC zum Natural, vom HB zur The One. Denn sie ist die einzige The One, welche letztlich verführt wird.<sup>577</sup> Die The Ones der anderen Männer bleiben deren Projektion, ein Objekt der Sehnsucht. Und so dient auch die Geschichte von Lisa der Beglaubigung der erfolgreichen Transformation des autodiegetischen Erzählers. Erst mit ihrer Verführung vollendet sich seine Initiationsgeschichte. Und sie gliedert sich damit ein in die lange Reihe der Geschichten und Abenteuer, die seinen Anspruch auf hegemoniale Männlichkeit bekräftigen. Ein Einzelfall in diesem Sinne ist sie nicht.

Es ergibt sich parallel zum männlichen Stufenmodell vom AFC zum Natural auch ein weibliches Stufenmodell. Aus der breiten Masse der Frauen filtern die PUAs, nach den Schönheitskriterien der Porno- und Modelindustrie, die sogenannten Hot Babes, die einer Bewertung von 7 oder höher auf einer Skala von 1-10 entsprechen. Das Quantum reduziert sich ein weiteres Mal auf die Anzahl der HBs, mit denen sich ein One Night Stand ergibt. Daraus rekrutieren sich wiederum die sogenannten MLTRs. Ein Alleinstellungsmerkmal kommt der The One zu. Sie vereint Aspekte der Frauen auf den vorangegangenen Stufen, muss aber vorher nicht zwangsläufig ein One Night Stand oder ein MLTR gewesen sein. Qua definitionem steht sie alleine im Gegensatz zu den Frauen auf allen anderen Stufen. Mit jeder weiteren Stufe erhöhen sich der Grad der Exklusivität, die Teilhabe am männlichen Verführungswissen und letztlich auch die Bedeutung für die hegemoniale Männlichkeit. Der Text legt nahe, dass erst der Übergang von der Verführung der MLTRs zur Verführung von The One den Unterschied zwischen einem PUA und einem Natural ausmacht. Während beide zwar den Status eines Alphamannes genießen, hat sich letzterer nicht nur von seiner Mutter, sondern auch vom Männerbund abgenabelt und ist ein freier mündiger Mann.

Die Figurationen der Mutter und der Komplizin lassen sich nicht in dieses Modell einordnen. Selbst wenn Mystery mit Gabby und Twyla schläft, gilt für sie dennoch der gleiche asexuelle Status wie für Courtney Love. Zu sehr sind sie in den Männerbund integriert. Und zu weit weg sind sie vom Schönheitsideal, welches allen im obigen Modell vorgestellten Figurationen zugrunde liegt. Gleiches gilt selbstverständlich für die Rolle der Mutter. Sie dient vielmehr als Kontrapunkt zum vorgestellten Modell. Mutter und Komplizin können deshalb nicht als Kapital im homosozialen Spiel der Männer dienen, weil

---

<sup>577</sup> Das Phänomen der ‚One-itis‘ begegnet Neil Strauss bereits als ‚AFC‘. „Since my crush on Jessica Nixon in sixth grade, one-itis had been a regular part of my life. But in the past eight months, I hadn’t felt even a tremor of one-itis. In fact, every woman I met seemed disposable and replaceable.“ (TG, P. 2908) Zu dieser Zeit sieht er sich aber außer Stande seine Scheu und Unsicherheit zu überwinden. Notwendig ist dazu erst alle Erfahrung, die er in seiner Zeit in der Seduction Community macht.

sie kaum bzw. gar nicht als Spiegel fungieren, „die dem Mann das vergrößerte Bild seiner selbst zurückwerfen, dem er sich angleichen soll und will [...]“<sup>578</sup>. Jeder einzelne Verführungsakt ist ein Schritt in Richtung ersehnter hegemonialer Männlichkeit und damit ein Schritt weg von der Rolle des „sheltered mother’s boy“. In den vorgestellten männlichen Initiationsgeschichten repräsentieren die umsorgenden Mütter damit das zu überwindende Prinzip für die angehenden Männer. Die Mann-Werdung bedingt die Loslösung von der Mutter. Für die Loslösung von den Ersatzvätern, dem Männerbund, ist die Verführung von The One notwendig.

### III.8. Inszenierungen des Leseaktes

Bereits die Gattungseinordnung hat gezeigt, dass die Verortung des Textes in einem Zwischenraum von *histoire* und Historie Teil einer Plausibilisierungsstrategie des Verführungswissens ist. Auch die Protagonisten verfolgen Plausibilisierungs- und Authentifizierungsabsichten, um ihren Anspruch auf hegemoniale Männlichkeit zu untermauern. Neben dem Verführungswissen und der Männlichkeit wird in dem Buch noch etwas Drittes beglaubigt – der geschriebene Text als Medium selbst.

Die mediale Selbstreflexivität wird derart ostentativ präsentiert, dass deren Analyse unvermeidbar ist. Die Selbstreflexivität fußt vornehmlich auf drei Eckpfeilern. Dazu gehört: 1. Die Autortätigkeit des Protagonisten, 2. Die Intertextualität 3. Die Inszenierung des Mediums als unmittelbarer Wissensspeicher. Auf dieser Basis wird der Text als adäquates Medium zum Wissenstransfer aufgebaut. Er stellt sich so dank seiner Selbstreflexivität als optimaler Träger von Verführungswissen aus. *The Game* inszeniert sich als Gründungstext, der sich in seiner Funktion beispielsweise mit Ron Hubbards *Dianetics*<sup>579</sup> vergleicht.

---

<sup>578</sup> „Konstruiert und vollendet wird der männliche Habitus nur in Verbindung mit dem den Männern vorbehaltenen Raum, in dem sich unter Männern, die ernsteste Spiele des Wettbewerbs abspielen. Handle es sich um die Spiele der Ehre, deren Grenzfall der Krieg ist, oder um Spiele, die in den differenzierten Gesellschaften der libido dominandi in all ihren Formen, der ökonomischen, politischen, religiösen, künstlerischen, wissenschaftlichen usw., mögliche Handlungsfelder eröffnen. Von diesen Spielen rechtlich oder faktisch ausgeschlossen, sind die Frauen auf die Rolle von Zuschauerinnen oder, wie Virginia Woolf sagt, von schmeichelnden Spiegeln verwiesen, die dem Mann das vergrößerte Bild seiner selbst zurückwerfen, dem er sich angleichen soll und will; womit sie seine narzisstische Besetzung eines idealisierten Bildes seiner Identität verstärken.“ Bourdieu, 1997, S. 203.

<sup>579</sup> Ron L. Hubbard: *Dianetics. The modern science of mental health*, Los Angeles 1950.

Der Roman beginnt mit der Verbindung von Pickup und dem Medium Text noch bevor die erste Lektion startet. Auf Grund seiner Autortätigkeit wird Strauss von einem Herausgeber gebeten, sich dem *How-to-Lay-Girls Guide*<sup>580</sup> zu widmen. Einem Internetdokument, das das Verführungswissen mehrerer selbsternannter Verführungsexperten bündelt. Strauss' erster Leseakt des Dokuments verändert sein Leben:

*The moment I started reading, my life changed. More than any other book or document – be it the Bible, Crime and Punishment, or The Joy of Cooking – the layguide opened my eyes. [...] I am a deep man – I reread James Joyce's Ulysses every three years for fun. (TG, P. 452)*

Um die enorme Wirkungsmacht des Dokuments zu verdeutlichen, vergleicht er es mit einem religionsstiftenden Text, einem Klassiker der Weltliteratur und einem der meist aufgelegtsten amerikanischen Kochbücher aller Zeiten. Neben seiner Autortätigkeit stellt er seine Text-Kompetenz auch dadurch aus, dass er sich als Ulysses-Kenner ausweist. Sein Urteil bekommt Gewicht. Umso mehr als der Literaturliebhaber zunächst wenig Interesse an dem Thema zeigt. „I want to write literature, not give advice to horny adolescents.“ (TG, P. 452) Damit ist die Bandbreite, auf der sich *The Game* bewegt, abgesteckt; zwischen Literatur und Ratgeber, zwischen religiösem Gründungstext und Rezeptbuch. Zwischen Schreibakt und Leseakt. Die Transformationsgeschichte des Autors beginnt mit einem Leseakt, der letztlich im Schreibakt von *The Game* mündet. Als Ausdruck seiner Hilflosigkeit vor der Zeit der Transformation teilt Neil Strauss sein erstes und einziges Gedicht, das er je geschrieben hat mit dem Leser.<sup>581</sup> Darin beklagt sich ein verzweifelter und unglücklicher Teenager über seinen ausbleibenden Erfolg bei Frauen, die für ihn unerreichbar scheinen und der fürchtet, dass Masturbation seine einzige Form von Sexualität bleiben wird. Der jugendliche Schreibakt ist Ausdruck der Hoffnungslosigkeit. Eingebettet in den von *The Game* kommt dem Gedicht nun eine völlig neue Bedeutung zu. Es dient der Veranschaulichung des Abstandes, der zwischen Anfang und Ende der Transformation liegt. Es offenbart die unmittelbar naive Verletzlichkeit des jungen Mannes. So fungiert es als Beweisstück. Text als solcher wird in diesem Moment als glaubhafte Quelle inszeniert. Überträgt sich der Glaube des Lesers an die Authentizität dieses zitierten Schriftstückes auf die Authentizität von *The Game*, geht

---

<sup>580</sup> Tony Clink: *The Layguide: How to Seduce Women More Beautiful Than You Ever Dreamed Possible. No Matter What You Look Like or How Much You Make*, New York 2004.

<sup>581</sup> „It was the only poem I've attempted in my life. It was written in eleventh grade, and I never showed it to anyone.“ (TG, P. 537)

die Plausibilisierungsstrategie auf. Der Text generiert sich somit selbst als glaubhaftes Medium.

Der Umgang mit Intertextualität in *The Game* kann als eklektisches Namedropping beschrieben werden.<sup>582</sup> Ich möchte in drei Kategorien unterscheiden. Die erste Kategorie umfasst Titel der Weltliteratur, wie *Schuld und Sühne*, *Ulysess*, die *Liaisons Dangereuses* und *Casanovas Memoiren*<sup>583</sup>. Diese illustre Titellandschaft wird ergänzt durch die zweite Kategorie nicht-belletristischer Klassiker unterschiedlichster Gattungen: dazu gehört Ron Hubbards *Dianetics*<sup>584</sup>, die *Bibel*, und Charles Darwins *Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl*<sup>585</sup>. In die dritte Kategorie fallen die wenigen namentlich erwähnten Titel der Pickup-Literatur. Eric Webers *How to Pick Up Girls*<sup>586</sup>, Ross Jeffries *How to Get the Women You Desire Into Bed: A Down and Dirty Guide to Dating and Seduction for the Man Who's Fed Up With Being Mr. Nice Guy*<sup>587</sup> und der bereits erwähnte *Lay Guide*.<sup>588</sup> Die prominenten Titel ergänzen die schiere Masse meist namenloser Bücher, die zum Wissensfundus der Seduction Community gehören. Darunter Bücher zu Körpersprache, NLP, Marketing, Flirten und Sexualtechniken, die Neil Strauss zu Beginn seiner Transformation das theoretische Wissen vermitteln.<sup>589</sup>

Aus der Tatsache, dass nur in Ausnahmefällen auch der Inhalt, nicht nur der Buchtitel zitiert wird, lässt sich schließen, dass das eklektische Namedropping nicht einer inhaltlichen Auseinandersetzung dient, sondern zu einem Spiel der Assoziationen anregen soll. In diesem Spiel kommt jeder einzelnen Kategorie eine andere Funktion in Bezug auf *The Game* zu. Die erste Kategorie knüpft an die literarischen Meilensteine der Verführungsliteratur an. So wird dem vorgebildeten Leser eine Brücke geschlagen zum Vicomte de Valmont und zu Casanova. Und zweitens plausibilisiert das Namedropping eine gewisse Bildung und das Interesse an Literatur seitens des autodiegetischen Erzählers. Die zweite Kategorie verweist auf die Wirkungsmacht von Literatur. Jeder der Texte legt auf seine

---

<sup>582</sup> Es werden meist ausschließlich die Titel erwähnt. Der Inhalt wird nur in Ausnahmefällen zitiert.

<sup>583</sup> Giacomo Girolamo Casanova: *Memoiren*, Bd. 3, Hamburg 1959.

<sup>584</sup> Hubbard, 1950.

<sup>585</sup> Charles Darwin: *Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl*, London 1871.

<sup>586</sup> Weber, 1970.

<sup>587</sup> Ross Jeffries: *How to Get the Women You Desire into Bed. A Down and Dirty Guide to Dating and Seduction for the Man Who's Fed Up With Being Mr. Nice Guy*. Culver City 1992.

<sup>588</sup> Allen drei Titeln ist gemeinsam, dass sie den Grundstein für eine Bewegung oder Veränderung gelegt haben. Sie stehen stellvertretend für die drei Phasen der Seduction Community.

<sup>589</sup> Die Techniken werden dann später ‚in field‘ angewendet: „I made sure she was nodding in agreement, and then continued. This was a technique I had learned from a book on cold-reading that exposed the truisms and body-language-reading techniques that sham psychics use.“ (TG, P. 1123)

Weise ein Welterklärungsmodell vor, auf Grund dessen sich eine weltweite Anhänger-schaft bzw. Glaubensgemeinschaft gebildet hat. Da sowohl Scientology<sup>590</sup> als auch Darwins Lehre<sup>591</sup> in *The Game* als Religionen bezeichnet werden, handelt es sich im Rahmen des Romans um Gründungstexte (quasi)religiöser Glaubensgemeinschaften. Die dritte Kategorie schließt daran insofern an, als dass der Text Pickup ebenfalls mehrfach als eine Art Religion bezeichnet.<sup>592</sup> Die Texte von Eric Weber und Ross Jeffries sowie der *Lay Guide* stehen jeweils für die Begründung einer Phase in der Pickup-Community. So gilt Weber als Ur-Vater der Seduction Bewegung, Ross Jeffries als Vater der Community im klassischen Sinne seit Beginn der 1990er Jahre. Der *Lay Guide* passt nur insofern in diese Reihe, da er den Auslöser für Neil Strauss' Transformation darstellt. Für die Rolle desjenigen, der in der Tradition der Autoren einer neuen Phase innerhalb der Seduction Community steht, drängt sich aber mit der Veröffentlichung von *The Game* Neil Strauss selbst auf.

*The Game* verweist mit den drei Kategorien von zitierten Titeln auf eine belletristische, eine religionsstiftende und eine für die Seduction Community revolutionäre Tradition, in der zu stehen der Text den Anspruch erhebt. Das Namedropping als selbstreflexives Spiel zu verstehen heißt, deren Evokationen mit dem Impetus des Romans in Verbindung zu bringen.

Den letzten Eckpfeiler der Selbstreflexivität von *The Game* stellt die Inszenierung des Mediums Text als unmittelbaren Wissensspeicher dar. Als solcher bedarf es zweier Prozesse: Des Eingehens von Wissensinhalten in den Text und des Herauslesens des eingegangenen Wissens. *The Game* plausibilisiert den Text als solchen Wissensspeicher anhand der Inszenierungen des Schreibaktes und des Leseaktes. Sie sind jeweils notwendige Bedingungen für die kybernetische Akkumulation von Verführungswissen in der Seduction Community.

Das Buch generiert eine Vielheit von Schreibakt-Ergebnissen. Die MSN-Group Einträge der verschiedenen PUAs, das Gedicht von Neil Strauss, der New York Times Artikel von Neil Strauss, die Bücher von Eric Weber und Ross Jeffries, der *Lay Guide* sowie die Zitate

---

<sup>590</sup> „[N]early every idea Tom Cruise expressed could be found somewhere in the massive writings of L. Ron Hubbard. I discovered this when Cruise had his personal Scientology liaison bring a heavy red book to the table. He opened it to the Scientology code of honor, and we discussed it point by point – set a good example, fulfill your obligations, never need praise or approval or sympathy, don't compromise your own reality. [...] However, he hadn't converted me. He had his church. I had mine.“ (TG, P. 4481)

<sup>591</sup> „His religion was Darwin. Love, to him, was simply an evolutionary impulse that enabled human beings to fulfill their two primary objectives: to survive and replicate. He called that impulse pairbonding.“ (TG, P. 3333)

<sup>592</sup> „But after watching the auditors, I began to think that perhaps routines weren't training wheels after all; they were the bike. Every form of demagoguery depends on them. Religion is pickup. Politics is pickup. Life is pickup.“ (TG, P. 4465) Und: „He had his church. I had mine.“ (TG, P. 4500)



feministischer Literatur in den Paratexten zu den einzelnen Lektionen: Hierbei handelt es sich um Ergebnisse. Daneben wird die Vorbereitung skizziert. Ein Beispiel dafür sind die in der Entstehung begriffenen Interviews mit Tom Cruise, Britney Spears und Courtney Love, deren Ergebnisse der Leser innerhalb des Romans nicht findet. Lediglich die Recherche wird beschrieben. Zwischen Recherche und fertigem Text liegt der Schreibakt an sich. Allerdings lässt der Text den Leser nur an einem einzigen solchen teilhaben – an dem von *The Game* selbst. Die Unmittelbarkeit des eigenen Narrativs inszeniert der Text mittels des Zusammenfallens von Recherche, Schreibakt und Ergebnis in einer Szene, die darüber hinaus einen literarischen Verführer zitiert. Es handelt sich um eine Stelle im Herz des Romans auf Seite 215 von 436 Seiten. Neil Strauss hat gerade verstanden, so schreibt er, dass auch Frauen oft nur Sex haben wollen und dass sie lediglich von gewissen gesellschaftlichen Zwängen und Hürden hierfür zu befreien seien. Eingeleitet wird die Stelle von einer eckigen Klammer und den Worten: „[As I write this, I look up and, I swear to God, there is a girl on top of me.]“ (TG, P. 3831) Innerhalb der eckigen Klammer wechselt die Sprache das erste und einzige Mal ins Präsens. In einer Fußnote weist der Text am Ende der eckigen Klammer darauf hin, dass aus Authentizitätsgründen die fehlerhafte Orthografie beibehalten wurde. Innerhalb der Klammern kulminieren Recherche, Schreibakt und Ergebnis.

*She is supporting herself with one and on my thigh and the other lightly resting on the top of the computer. ‚You know it turns me on when you click the typewriter,‘ she just said. ‚Can I put you in my mouth for a minute?’ So fuck the stereotypical image of the writer. This is the new one. I can get work done and play at the same time. [...] So if it’s my work time, and you want to have sex with me, well, e welcome to my reality. I think she’s about to come. Sh e [sic] is coming allksd [sic]; Good for her.] (TG, P. 3835)*

Es wird das Aufeinandertreffen der zu erzählenden Geschichte und der erzählten Geschichte inszeniert. Sexualakt und Schreibakt kreuzen sich. Die Erregung der Frau wird ausgelöst vom letzterem und er wird ausgelöst von ihr. Ein ähnlicher Chiasmus findet sich in Laclos’ *Liaisons Dangereuses*. Dort ist es Valmont, der im 47. Brief seine Maitresse Emilie als Pult nutzt, um auf ihr einen Brief an Mme de Tourvel zu schreiben.<sup>593</sup> Zwar geht es bei Laclos um die Inszenierung der Dreistigkeit des Verführers Valmont, doch auch um die unmittelbare Nähe von Sexualakt und Schreibakt. Während es in den *Liaisons Dangereuses* gerade der Abstand zwischen beiden ist, wird in *The Game* die Nähe

---

<sup>593</sup> „Cette complaisance de ma part est le prix de celle qu’elle vient d’avoir, de me servir de pupitre pour écrire à ma belle Dévote, à qui j’ai trouvé plaisant d’envoyer une Lettre écrite du lit et presque d’entre les bras d’une fille, interrompue même par une infidélité complète, et dans laquelle je lui rends un compte exact de ma situation et de ma conduite. Emilie, qui a lu l’Épître, en a ri comme une folle et j’espère que vous en rirez aussi.“ LD, XLVII, S: 118.

zwischen Schreibaktergebnis und Sexualakt pointiert. ‚Dieser Verführer schreibt die Wahrheit – ganz unvermittelt‘, postuliert der Text.

Zu vielen der Schreibaktergebnisse werden die entsprechenden Leseakte und Leseakt-Ergebnisse vorgestellt. Diese werden als Veränderungen im Leser präsentiert: So nachzuvollziehen anhand Neils Freund und Vorbild Dustin, bei Tom Cruise und bei Neil Strauss selbst. Nachdem sich Dustin und Neil über ein Jahr lang nicht gesehen haben, wartet Dustin in Neils Appartement. Innerhalb dieses Jahres vollziehen beide eine gegenläufige Transformation auf Grund eines Leseaktes.<sup>594</sup> Während für Neil der Leseakt des *Lay Guides* die Transformation ausgelöst hat, bewirkt bei seinem Freund der Leseakt der Torah seine zunehmende Hinwendung zur Religion. Auf Neils Frage „So what made you give up women?“ (TG, P. 2999) antwortet Dustin:

*„I realized that I got my entire validation from women. Women became like gods to me, but false gods. So I went to find the real God.‘ Sitting in his Moscow apartment, he said, he searched the Internet for guidance, until he came across the Torah and started reading. (TG, P. 2999)*

Torah und Layguide werden so in ihrer Wirkungsmacht auf den Leser miteinander verglichen. Im Wissen um die Wirkungsmacht der Schriftlichkeit schenkt Dustin seinem Freund zum Abschied ein Buch, das den Talmud zitiert. Er möchte ihn bekehren. Doch Neil verweigert die Lektüre des fremden Textes und es bleibt bei dem Versuch: „So he was trying to save me. Why? I was having fun.“ (TG, P. 3033) Die Leseverführung misslingt. Dustins und Neils Transformationen sind die Ergebnisse von vollzogenen und abgewehrten Leseakten.

Nicht das Ergebnis, sondern der Leseakt an sich wird nur einmal prominent beschrieben. Am letzten Tag seines Interviews mit Tom Cruise lädt dieser Neil in das Scientology Celebrity Center in Hollywood ein. Dort beschreibt Neil Strauss die Scientologen als Studenten in einem Klassenraum bei ihrem Leseakt:

*Students were paired up in the classroom, role-playing the various scenarios that can occur during an interview. They had large books spread out in front of them. Everything the interviewer [...] utters – every response to every contingency – was contained in those books. Nothing left to chance. No possible convert was going to slip through their hands. What they were rehearsing, I realized, was a form of pickup. Without a rigid structure, rehearsed routines, and troubleshooting tactics, there would be no recruitment. (TG, P. 4449)*

---

<sup>594</sup> „I was stunned: How could Dustin transform so suddenly from nightclub player to rabbinical student – especially now that I needed him most?“ (TG, P. 2999)

Der Leseakt dient hier der Inkorporation des benötigten Wissens. Dahinter steht der Anspruch, der Kontingenz einer für gewöhnlich wahllos erscheinenden Gesprächssituation durch Einübung von Routinen habhaft zu werden. Der Leseakt wird zur notwendigen Bedingung dafür, potenzielle Unsicherheiten zu vermeiden. Neil Strauss kommt schließlich beim Anblick des Leseakts zur Erkenntnis, dass Routinen für jedes System konstitutiv sind.

*But after watching the auditors, I began to think that perhaps routines weren't training wheels after all; they were the bike. Every form of demagoguery depends on them. Religion is pickup. Politics is pickup. Life is pickup. (TG, P. 4460)*

In einer Welt voller Routinen, sind auch die Routinen der Pickup Artists von der alltäglichen Formelhaftigkeit nicht mehr zu unterscheiden. Das rechtfertigt den Leseakt als Inkorporation von Verhaltensweisen und vorgefertigten Antworten, die als solche nicht mehr auffallen. Damit obliegt es dem Leser, das Angebot zu lesen als Akt der Wissensaneignung anzunehmen. Im Gegensatz zu den zitierten Foren, die ein dynamisches Wissen beinhalten, kann das Buch nur eine fixierte und lineare Chronologie von Signifikanten bereitstellen. Einmal herausgegeben erneuert sich dessen Wissen nicht, passt sich nicht an und wird nicht ergänzt oder kommentiert durch seine Leser. Als geschlossenes System beansprucht ein Buch im Gegensatz zu dynamischen Speichersystemen immer auch eine gewisse Totalität. Dieser Anspruch auf Totalität birgt aber die Gefahr formelhaft, schematisch und symbolisch Komplexität zu reduzieren. Das Argument gegen das Buch als Wissensträger entkräftet der Text jedoch durch seine Behauptung, dass jedem System eine gewisse Formelhaftigkeit anlastet. Der Text legitimiert so seine eigene Medialität und Funktion als Wissensträger.

*The Game* präsentiert damit fünf Phasen des Wissenstransfers durch einen Text. 1. die Recherche, 2. den Schreibakt, 3. das Schreibakt-Ergebnis, 4. den Leseakt und 5. das Leseakt-Ergebnis. Der Roman erzählt von der Recherche des Autors und der Textgenese. Der eigene Schreibakt wird insbesondere im Moment deutlich gemacht, wenn die Erzählung die orthografischen Regeln zum Zweck der Selbstreflexivität missachtet. *The Game* wird so als Ergebnis des geschilderten Schreibaktes inszeniert. Der Leser wird anhand der geschilderten Leseakte auf den Vollzug des eigenen Leseaktes von *The Game* auf sich zurückgeworfen. Und im Idealfall empfindet der Leser das Leseakt-Ergebnis als eine ähnliche Offenbarung wie Neil Strauss sie empfindet, als er den Layguide das erste Mal liest.

Die Authentifizierung der professionellen Autortätigkeit von Neil Strauss', das eklektische Namedropping als eine Form von Intertextualität und die Darstellung des Mediums Buch als idealer Träger von Verführungswissen bilden die Eckpfeiler der Plausibilisierungsstrategie des Textes. Mit deren Hilfe erscheint *The Game* als revolutionäres und authentisches Werk eines bekehrten Intellektuellen, der mit diesem Schreibakt-Ergebnis eine neue Phase der Seduction Community einläutet. Damit ist neben dem Verführungswissen und der Männlichkeit nun auch der Träger des Verführungswissens beglaubigt.

### III.9. Zusammenfassung

Situiert im Zwischenraum von Darstellungsmustern des fiktionalen Romans, autobiografischen Berichts, der Dokumentation und des Lehrbuchs verfolgt *The Game* eine mannigfache Plausibilisierungsstrategie. Diese bezieht sich auf das Verführungswissen, auf die vorgestellte Konfiguration von Männlichkeit sowie auf den Text *The Game*, als Träger von Verführungswissen. Die Gold- und Lederimitation des Buchcovers, die Silhouetten von sich räkelnden nackten Frauen und der glatzköpfige Actionheld der Paratexte neben den Hot Babes evozieren beim Leser schon vor dem Leseakt die motivische Verquickung von Religion, Erotik und Abenteuer. Ein Versprechen, das der Text hält und so eine moderne Geschlechtergeschichte erzählt. Es ist die Geschichte der Wiederauferstehung hegemonialer Männlichkeit.

Die Seduction Community fungiert als quasi religiöse Gemeinschaft vaterloser Söhne, die sich aufgrund der Abwesenheit ihrer Väter auf die Suche nach alternativen männlichen Vorbildern machen. In ihrer Hilflosigkeit orientieren sie sich als Komplizen an medialen Konfigurationen hegemonialer Männlichkeiten, die sie nachzuahmen versuchen. In Abhängigkeit der Verführungskompetenz kategorisieren sie Männer vom Average Frustrated Chump (Marginalisierte Männlichkeit) bis hin zum Pickup Artist/Natural (hegemoniale Männlichkeit). Der Schlüssel für den Aufstieg zum Pickup Artist liegt für alle AFCs in der Inkorporierung des Verführungswissens. Nur so kann der ehemalige AFC der weiblichen Sexualektion entsprechen. *The Game* beschreibt eine Welt, in der Männer wie Frauen fortwährend in einem kompetitiven Verhältnis stehen. So werden Frauen von den transformationswilligen Männern in Abhängigkeit ihres Aussehens auf einer

Skala von 1-10 bewertet. Als Richter über gerechtfertigten oder nicht-gerechtfertigten Anspruch auf hegemoniale Männlichkeit suchen sich die männlichen Anwärter nur die sogenannten Hot Babes (7-10) aus. Das zu inkorporierende Verführungswissen muss also dem Richterspruch der HBs genügen. Deren weiblicher Filter entscheidet über Selektion, Kombination und Mutation des Verführungswissens.

Irgendwo zwischen Ratgeber und Autodiegese inszeniert sich *The Game* als Trägermedium eines Verführungswissens, welches – so soll die authentische und erfolgreiche Transformationsgeschichte des Autors zeigen – bereits die Praxisprüfung unzähliger weiblicher Richter bestanden habe. Es handelt sich um ein komplexes Verweissystem von Referenzen, welche Authentizität beglaubigen sollen. Die reale und nachweisbare Tätigkeit von Neil Strauss als Autor und Journalist kredibilisiert die dokumentarische Funktion des Textes. Die dokumentarische Funktion wiederum dient als Beleg für den Wahrheitsgehalt der Narration. Der Wahrheitsgehalt ist die notwendige Bedingung dafür, dass es sich um erprobtes Verführungswissen handelt. Nur erprobtes Verführungswissen kann dem Leser dienen, der sich mittels des Leseakts den Beginn einer Transformation zum Pickup Artist erhofft. So beglaubigt *The Game* mit seiner Transformationsgeschichte das Versprechen der Seduction Community, dass der richtige Leseakt zum Ausgangspunkt des Aufstiegs zur hegemonialen Männlichkeit werden kann.

## Schlussbetrachtung

*Woher wissen Männer (und Frauen), wie Männer sind? Es ist ihnen gesagt worden. Sie haben es gelernt, ihnen sind soziale Unterscheidungen zur Verfügung gestellt worden, mit denen sie diese Frage beantworten können. Mit diesem Vorrat an Gesagtem können wir nicht nur erkennen, ‚wie‘ Männer sind, wir wissen sogar, ‚warum‘ sie so sind. Dieses Wissen haben wir nicht erfunden, sondern aus der sozialen Sphäre übernommen, genauer: Unser Wissen darüber, dass und wie es Männer und Frauen gibt, ist uns durch diese semantischen Formen zugetragen. Ein Teil dieses Gesagten und Sagbaren, ein Teil des Wissens von Männlichkeit, ist in der vorliegenden Arbeit untersucht worden. Es ist der Teil, der uns erzählt, was mit Männern nicht stimmt und warum Männlichkeit ein Problem darstellt.<sup>595</sup>*

Ich erlaube mir Christoph Kucklicks Resumée seiner Dissertation auch für meine Schlussbetrachtung zu verwenden. Denn zu diesem „Vorrat an Gesagtem“ und damit zum „Teil des Wissens von Männlichkeit“ gehört sicherlich auch, als ein entscheidendes Element, die literarische Darstellung des männlichen Verführers und das von ihm angesammelte, angewendete und erprobte Verführungswissen, das in vorliegender Arbeit untersucht wurde.

Es ist kein Zufall, dass es ausgerechnet in den Phasen zu einer Konjunktur literarischer Darstellungen des männlichen Verführers kommt, in denen das Geschlechtermodell im Wandel begriffen ist. Der Libertin der Sattelzeit, die Casanova-Figurationen des Jungen Wien und der Pickup Artist der letzten Jahre kommentieren und reflektieren jeweils diese Transformationsprozesse. Die viel zitierte aktuelle „Krise der Männlichkeit“ muss wohl eher im Sinne Connells als eine Krise des Patriarchats verstanden werden. Die Ursachen dieser Krise werden in populärwissenschaftlicher Literatur meist in den aktuellen Ausprägungen und Materialisierungen westlicher emanzipatorischer Bewegungen gesucht. Vertreter der Men's studies suchen die Ursachen hierfür eher in den gesellschaftlichen Umbrüchen, die sich bereits zu Ende des 19. Jahrhunderts vollziehen. Sinnvoller erscheint es mir jedoch davon auszugehen, dass der Legitimationsdruck einer hegemonialen Männlichkeit inhärent ist. Gleichzeitig konnte hier verdeutlicht werden, dass die Konfigurationen von Männlichkeit, als deren Träger die männlichen Verführer durchaus zu verstehen sind, mitnichten ausschließlich einer Legitimation hegemonialer Männlichkeit dienen. Viel eher konnte gezeigt werden, dass die Darstellungen des männlichen Verführers zu allen drei ausgewählten Epochen zwar nicht als „Anleitung zur Zivilisierung

---

<sup>595</sup> Kucklick, 2008, S. 333.

der bösen Männer<sup>596</sup> verstanden werden können, sondern vielmehr Beleg für Impotenz, Boshaftigkeit und Unsicherheit von Männern sind. Davon zeugen die Vernichtung des Vicomte de Valmont, die Vergewaltigung Marcolinas und die Unsicherheiten Styles gegenüber Lisa. Im Akt der Aneignung dessen, was hier als Verführungswissen definiert wurde, ist daher vor allem ein Akt der geschlechtlichen „Selbstbehauptung“<sup>597</sup> zu sehen, der sowohl von der Frau als auch vom Mann vollzogen werden kann. Die männliche Faszination für serielle Verführer, wie sie anhand der Mystifizierung der Casanova-Figur abzulesen ist, mag eben in diesem wiederholten Akt geschlechtlicher Selbstbehauptung begründet sein. Mit jeder weiteren erfolgreichen Selbstbehauptung beglaubigt der Verführer die Inkorporierung von Verführungswissen und wird zum Träger eines Wissens von Männlichkeit (und Weiblichkeit). Ein Großteil dessen speist sich aus dem breiten Fundus anthropologischen Wissens, das zum Akt der Verführung neu perspektiviert und auf Funktion ausgerichtet wird, um dann durch dessen wiederholte Anwendung optimiert und als Verführungskompetenz inkorporiert zu werden. Veranschaulicht werden diese Inkorporierungsprozesse zunächst nur anhand der Marquise de Merteuil als weiblicher Verführerin. Die literarische Darstellung der Notwendigkeit der „Arbeit am selbst“ zeigt sich beim männlichen Verführer erst im Typus des Pickup Artist und kann als Konsequenz eines konstruktivistischen Männerbildes verstanden werden. Damit verdrängt die literarische Inszenierung des Verführungswissens die des Verführers. Dahinter steckt das *everything goes* eines Optionalitätendiskurses von Männlichkeit, der auch vor dem männlichen Verführer nicht Halt macht. Dass das männliche Ideal der in *The Game* dargestellten Seduction Community ausgerechnet das eines Alpha Mannes im Sinne einer hegemonialen Männlichkeit ist, kann durchaus auch als Ausdruck einer männlichen Orientierungslosigkeit und Überforderung angesichts der bevorstehenden „Gestaltungs-

---

<sup>596</sup> „Hinter der Gender-Debatte steht die Überzeugung: In der Moderne inszeniert sich der Mann als rationales Alphanier, die Frau gilt als seine andere: als emotional und minderwertig. Diesen Mythos dekonstruiert Christoph Kucklick mit einem systemtheoretischen close reading kanonischer Texte zum Geschlechterverhältnis aus der Zeit um 1800. Er bringt eine ganz andere Redeordnung ans Licht: die negative Andrologie, in der der Mann als abschreckendes Produkt der Modernisierung erscheint: als gewalttätig, unmoralisch und triebgesteuert. Sogar Fichtes Deduktion der Ehe – bislang gelesen als Manifest des Machismo – kann so neu verstanden werden: als Anleitung zur Zivilisierung der ‚bösen Männer‘.“ Ebd.

<sup>597</sup> „Der ‚homo rhetoricus‘, den Kopperschmidt daraus destilliert, ist der sich im Reden selbstbehauptende Mensch. Die sich in der ‚impliziten Anthropologie der Rhetorik‘ artikulierenden Bedingungen sind, so heißt es, die ‚eines nur durch Reden zu befriedigenden sozialen Selbstbehauptungszwangs‘. [...] Selbstbehauptung, so lässt sich zusammenfassen, ist der einzige Sinn und Zweck der Rhetorik. [...] Rhetorik stellt sich mithin weniger als Schauplatz des sich selbst behauptenden Menschen, denn als dessen diskursive Produktionsstätte dar. Mag sich der Redner nach gründlicher Schule auch im sozialen Konflikt behaupten, handelt es sich bei ihm doch nicht – wie dies Kopperschmidts orator- und persuasionszentrierte Rhetorikauffassung suggeriert – um eine den Diskurs beherrschende intentionale Instanz. Der Orator ist vielmehr Effekt des rhetorischen Diskurses. Durch die ‚rhetorische Maschine‘ konstituiert erscheint er als ermächtigt und entmachtete zugleich.“ Elisabeth Strowick: Methodische Überlegungen zu einer rhetorischen Anthropologie. In: W. Braungart, K. Ridder, F. Apel (Hg.): Wahrnehmen und Handeln. Perspektiven einer Literaturanthropologie, Bielefeld 2004, S. 247–267, hier S. 249.

aufgabe von Männlichkeit“ verstanden werden. Dem Überangebot männlicher Konfigurationen steht der Wunsch nach Komplexitätsreduktion gegenüber. Literatur kann angesichts dessen im Sinne Literarischer Anthropologie Konfigurationen durchspielen, mit ihnen experimentieren oder deren Experimente archivieren und kommentieren. Darüber hinaus produziert sie aber auch bis heute Männlichkeiten. Die Arbeit hat versucht das anhand ausgewählter Verführerfiguren deutlich zu machen.

Die Rolle des Mannes (und der Frau) wird unaufhörlich weiteren Transformationen ausgesetzt sein. Eine immer weiter voranschreitende Ausdifferenzierung der Gesellschaft führt schon heute zu zwei Strategien geschlechtlicher Positionierung.<sup>598</sup> Die eine besteht in einer mehr oder minder stark ausgeprägten Festlegung auf eine bestimmte Rolle, die dann auch wiederum nur für ein begrenztes Spektrum an potentiellen Partnern attraktiv sein wird. Eine andere Strategie – und diese wird den Individuen sehr viel mehr abverlangt – wird sich in einer gesteigerten Rollenflexibilität ausdrücken. Auf der Klaviatur polymorpher geschlechtlicher Identität spielen zu können, war schon immer auch eine Kompetenz des seriellen Verführers<sup>599</sup>. Diese Maskerade zu inkorporieren wird Kernbestandteil der Gestaltungsaufgabe von Männlichkeit (und Geschlechtlichkeit im Allgemeinen) sein.<sup>600</sup> Die „Arbeit am selbst“, die sich heute in einem fortwährenden Bedürfnis nach Selbstoptimierung ausdrückt, ist zu einem zentralen Element der Verführungskompetenz geworden. Das gilt auch für den virtuellen Raum, in den sich die Partnersuche zunehmend verlagert hat. Entscheidend ist hierfür jedoch, dass hier das komplexe Spiel der Verführung durch das simple ‚match‘ abgelöst wird. Dahinter steht wiederum der Wunsch nach Komplexitätsreduktion und Effizienz. Die Spitze dieser Entwicklung stellt die Facebook App „Bang with Friends“ dar.<sup>601</sup> Ijoma Mangold meint in der Zeit vom 17. Februar 2013 dazu:

---

<sup>598</sup> „Wagners Unterteilung in diejenigen, die mit der postmodernen Kontingenz umgehen können, und diejenigen, die das überfordert, steht in direktem Bezug zu der von Baumann beobachteten neuen sozialen Trennlinie, die zwischen ‚Verführung und Repression: zwischen Wahlfreiheit und fehlender Wahlfreiheit, zwischen der Fähigkeit zur Selbstkonstitution und der Verweigerung einer solchen Fähigkeit, zwischen autonom entwickelten Selbstdefinitionen und aufgezwungenen Kategorisierungen, die als beschränkend und lähmend empfunden werden‘ verläuft.“ Markus Schroer: Das Individuum der Gesellschaft. Synchrone und diachrone Theorieperspektiven. 1. Ausgabe. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1509, Frankfurt a.M. 2000, S. 460.

<sup>599</sup> „Ich bin wandelbar wie Proteus oder ein Chamäleon, das gebe ich Ihnen gern zu.“ Ludwig Tieck: Frühe Erzählungen und Romane, Darmstadt 1963, S. 585.

<sup>600</sup> „Damit entsteht jedoch keine erstarrte Welt, die sich in Individualisierungsgewinner und Individualisierungsverlierer aufteilen lässt. Denn die fehlenden Wahlfreiheiten und aufgezwungenen Kategorisierungen beschwören immer wieder neue Individualisierungsschübe herauf. Die Verweigerung solcher Wahlfreiheiten wird von den neuen Randständigen und Marginalisierten nicht widerstandslos stattgegeben. Vielmehr wird das Recht auf Selbstkonstitution- und Repräsentation massiv eingeklagt.“ Schroer, 2000, S. 461.

<sup>601</sup> „Das Prinzip von ‚Bang with Friends‘ ist so simpel wie das Ei des Kolumbus. Wer die App runterlädt, kann all jene unter seinen Facebook-Freunden, mit denen er immer schon gerne schlafen wollte, anonym markieren. Wird er von jenen, die er präferiert, ebenfalls markiert, kommt es zu einem ‚match‘, und die beiden werden über ihre Korrespondenz per Mail informiert. Das Geniale ist, dass die Anonymität erst im Moment der Gegenseitigkeit aufgehoben wird. Das prinzipielle Risiko, das bisher nicht nur in der Kohlenstoffwelt, sondern auch bei allen Dating-Portalen immer gegeben war, nämlich mit seinem eigenen Begehren abgewiesen zu werden und dann als der Dumme dazustehen, ist beseitigt. Geilheit ist ja nur so lange peinlich, wie sie nicht erwidert wird.“



*Die eigentlich spannende Frage wird sein, ob sich die Menschen nicht doch wieder sehr bald von ‚Bang with Friends‘ abwenden werden, weil eine Welt, die kongruent mit unseren Triebfantasien ist, den Sex so sehr auf Effizienz herunterbricht, dass nur noch der nackte Akt zurückbleibt. Und der ist möglicherweise trostloser, als wir ihn uns in Prä- ‚Bang with Friends‘-Zeiten vorgestellt haben. Es wären dann zwar alle Brüderle-Übergriffigkeiten Schnee von gestern, aber der angenehme Kitzel eines Lebens im ‚Dauerflirtmodus‘ (Kubicki) wäre für immer verloren.<sup>602</sup>*

Ich teile Mangolds Perspektive. Die Diskursivierung des männlichen (und weiblichen) Verführers reißt nicht ab, sondern nimmt zu. Man kann fragen, ob sich dahinter Projektionen und Wunschphantasien aus einem defizitären Empfinden heraus verbergen und ob sie Teil einer „Freiheitsenttäuschung“ sind. Sven Hillenkamp zeichnet in seinem Buch *Das Ende der Liebe* ein düstertes Bild:

*Auf die Technikenttäuschung, die Kommunismuenttäuschung und Kapitalismuenttäuschung folgt nun die Freiheitsenttäuschung. Das Künstlerglück offenbart sich als Künstleralptraum, der freie Mensch als Gefangener im eigenen Raum. Unter dem Bombardement der erotischen Möglichkeiten rennen die Verführer von einst im verzweifelten Zickzack. Die Gelegenheiten – einst mit Geschick sich selbst verschafft – sind jetzt immer schon da, egal, wie schnell die Menschen laufen. Die Verführer werden bedrängt vom verführenden Überangebot. Don Juan in der Disko, Casanova in der Fußgängerzone – da stehen sie, gelähmt, mit schmerzenden Augen. Die freien Menschen sehnen sich nach Endlichkeit, nach Entfremdung: nach der Enteignung von einem Eigenen, das fremd geworden ist, zum Zwingenden.<sup>603</sup>*

Ich gehe optimistischer davon aus, dass der Wunsch am individuellen Spiel der Verführung teilzunehmen nicht abreißen wird. Schon deshalb, weil sich die Verführung, im Gegensatz zum ‚Match‘, als zutiefst kontingente Kategorie erweist. Jeder Blick-Wechsel auf der Straße, jede Berührung in der U-Bahn und jede neue Begegnung bergen das „duellhafte Moment“ der Wette und des riskanten Spiels, dessen Zeichen immer „verdoppelt und reversibel“<sup>604</sup> sind. Sich diesem komplexen Deutungs- und Aushandlungsakt zu stellen, gehört auch in der Zukunft zur alltäglichen Aushandlung geschlechtlicher Identität. Es bleibt ein zutiefst anthropologischer Akt.

---

Bei ‚Bang with Friends‘ wird die eigene Geilheit erst sichtbar, wenn der potenzielle Partner sie bereits seinerseits eingeräumt hat.“ Ijoma Mangold: Eine Welt ohne Flirt. Kleine Fantasie über die Möglichkeiten und Enttäuschungen, die die Facebook-App "Bang with Friends" für unser Sexualeben bereithält. In: Die Zeit (17.02.2013).

<sup>602</sup> Ebd.

<sup>603</sup> Hillenkamp, 2010, Position 4246.

<sup>604</sup> „Das Zeichen der Verführung ist kein Zeichen, sondern ein Merkmal und damit mehr als ein Zeichen, oder anders formuliert: ein unmittelbar verdoppeltes und reversibles Zeichen – so wie beim Blick, der seine Verführungskraft gerade der Tatsache verdankt, daß er keinen Zeichenaustausch (von Auge zu Auge) darstellt; er dechiffriert nicht, d.h. ihn kennzeichnet vielmehr sein unmittelbar dual/duellhaftes Moment. Die Verführung kommt erst (wie beim Anagramm) in diesem Taumel der Reversibilität des Zeichens zur Geltung, wodurch jede tiefgründige Sinnoperation ausgeschaltet wird: oberflächlicher Taumel und Abgrund.“ Jean Baudrillard: Laßt euch nicht verführen! Internationaler Merve-Diskurs / Merve-Titel, Bd. 112, Berlin 1983, S. 40.

## Literaturverzeichnis

**Amédée Saint-Gall, Augste de (Hg.):** *Casanova: Federico Fellini's Film- und Frauenheld.* Zürich 1976.

**Anderson, Paul Thomas:** *Magnolia.* USA 2000.

**Baasner, Frank:** „Libertinage und Empfindsamkeit: Stationen ihres Verhältnisses im europäischen Roman des XVIII. Jahrhunderts“. *Arcadia. Zeitschrift für Germanistik* 23/1 (1988), S. 14–41.

**Barth, Nadine (Hg.):** *Traumänner: Starfotografen zeigen ihre Vision vom Ideal; [eine Kooperation von Haus der Photographie / Deichtorhallen und Barthouse Culture Concepts, erste Station Haus der Photographie, Hamburg. 11. März bis 22. Mai 2011].* Köln 2011.

**Dies.:** „Was ist männlich?“ In: Dies.: *Traumänner. Starfotografen zeigen ihre Vision vom Ideal; [eine Kooperation von Haus der Photographie / Deichtorhallen und Barthouse Culture Concepts, erste Station Haus der Photographie, Hamburg. 11. März bis 22. Mai 2011].* Köln 2011, S. 6–7.

**Baudrillard, Jean:** „Simulacra and Simulations“. In: Mark Poster (Hg.): *Selected Writings.* Stanford 2001.

**Ders.:** *Von der Verführung: De la séduction dt.* München 1992 (Batterien 48).

**Ders.:** *Laßt euch nicht verführen!* Berlin 1983 (Internationaler Merve-Diskurs / Merve-Titel 112).

**Beauvoir, Simone de:** *Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau.* Hamburg 1952.

**Becker, Nils:** *Überzeugen im erotischen Partnerwerbungsgespräch.* Berlin 2009 (Neue Rhetorik).

**Benthien, Claudia:** „Das Maskerade-Konzept in der psychoanalytischen und kulturwissenschaftlichen Theoriebildung.“ In: Claudia Benthien u. Inge Stephan (Hg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* Köln [u.a.] 2003, S. 36–60 (Literatur, Kultur, Geschlecht : Kleine Reihe 18).

**Dies. u. Inge Stephan (Hg):** *Männlichkeit als Maskerade: Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart.* Köln u.a. 2003 (Literatur, Kultur, Geschlecht : Kleine Reihe 18).

**Bentz, Johanna:** *Die Verführungskünstler.* Deutschland 2013.

- Bittner, Rüdiger:** „Anthropologie – Das Projekt und seine Aussichten“. In: Wolfgang Braungart u.a.: *Wahrnehmen und Handeln. Perspektiven einer Literaturanthropologie*. Bielefeld 2004, S. 329–37.
- Blei, Franz:** „Die zwei unveröffentlichten Kapitel aus Casanovas Memoiren“. *Der Ame-thyst. Blätter für seltsame Literatur und Kunst*. (1906), S. 327–42.
- Böhme, Hartmut:** „Masken, Mythen und Scharaden des Männlichen. Zeugung und Be-geheren in männlichen Phantasien.“ In: Claudia Benthien u. Inge Stephan (Hg.): *Männ-lichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln 2003, S. 100–127 (Literatur, Kultur, Geschlecht : Kleine Reihe 18).
- Booth Luce, Claire:** *The Women*. New York 1936.
- Bourdieu, Pierre:** „Die männliche Herrschaft“. In: Irene Dölling (Hg.): *Ein alltägliches Spiel. Geschlechterkonstruktion in der sozialen Praxis*. Frankfurt a.M. 1997, S. 153–217 (Gender studies).
- Ders.:** *Sozialer Sinn: Kritik der theoretischen Vernunft / Le sens pratique dt. / Kritik der theoretischen Vernunft*. Frankfurt a.M. 2008<sup>1</sup> (Suhrkamp-Taschenbuch Wissen-schaft 1066).
- Bowditch Alden, Martha:** „Schnitzler’s Repudiated Debt to Casanova.“ *Modern Austrian Literature* 13/3 (1980), S. 25–32.
- Braun, Christina v. u. Inge Stephan (Hg.):** *Gender@Wissen: Ein Handbuch der Gender-Theorien*. Köln 2005<sup>1</sup>.
- Breger, Claudia:** „Mimekry als Grenzverwirrung. Parodistische Posen bei Yoko Tawada.“ In: Claudia Benthien (Hg.): *Über Grenzen. Limitation und Transgression in Literatur und Ästhetik*. Stuttgart 1999, S. 176–206.
- Bruns, Claudia:** „Metamorphosen des Männerbundes. Vom patriarchalen Vater zum bündisch-dionysischen Führersohn“. In: Dieter Thomä (Hg.): *Vaterlosigkeit. Ge-schichte und Gegenwart einer fixen Idee*. Berlin 2010<sup>1</sup>, S. 96–123.
- Butler, Judith:** *Das Unbehagen der Geschlechter*. Frankfurt a.M. 1991 (Edition Suhr-kamp 1722).
- Dies.:** „Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feminis-tische Theorie“. In: Uwe Wirth (Hg.): *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M. 2002, S. 301–323 (Suhrkamp-Taschenbuch Wis-senschaft 1575).

- Casanova, Giacomo G:** „22. September“. In: Friedrich Kohl (Hg.): *Ciacomo Casanova Briefwechsel mit J.F. Opitz. 1922 – Mit einem Nachwort der Herausgeber und einigen Abb.* Berlin 1922.
- Ders.:** *Aus meinem Leben.* Stuttgart 1989.
- Ders.:** *Geschichte meines Lebens.* In: Erich Loos (Hg.): Bd. 1-12. Berlin 1965.
- Ders.:** „Ich sehe Teresa wieder“. *Geschichte meines Lebens.* In: Erich Loos (Hg.): Bd. VII. Berlin 1965, S. 190–203.
- Ders.:** *Memoiren.* Hamburg 1959.
- Childs, James Rives:** „Casanoviana: An annotated world bibliogr. of Jacques Casanova de Seingalt and of works concerning him.“ *Memoiren.* Hamburg 1959, S. 306–321.
- Ders.:** *Giacomo Casanova de Seingalt in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten.* Reinbek bei Hamburg 1996<sup>4</sup> (Rowohlt's Monographien 48).
- Choderlos Laclos, Pierre A. F. de:** *Les liaisons dangereuses.* Paris 2011 (Bibliothèque de la Pléiade 6).
- Cicero, Marcus T.:** *De oratore: Über den Redner : lateinisch und deutsch.* Stuttgart 1986.
- Clink, Tony:** *The Layguide: How to Seduce Women More Beautiful Than You Ever Dreamed Possible.* New York 2004.
- Connell, Raewyn:** „Die Wissenschaft von der Männlichkeit“. In: Hans Bosse u. Vera Kling (Hg.): *Männlichkeitsentwürfe. Wandlungen und Widerstände im Geschlechterverhältnis.* Frankfurt a.M. 2000, S. 17–28.
- Ders.:** *Der gemachte Mann: Konstruktion und Krise von Männlichkeiten.* Wiesbaden 2006<sup>3</sup> (Geschlecht und Gesellschaft 8).
- Crébillon, Claude P.:** „Les Égarements du coeur et de l'esprit.“ *Romanciers du XVIIIe siècle.* Paris 1969, S. 5–188 (Bibliothèque de la Pléiade II).
- Danneberg, Lutz:** „Wissen in Literatur als Herausforderung einer Pragmatik von Wissenszuschreibungen: sechs Problemfelder, sechs Fragen und zwölf Thesen“. In: Tilmann Köppe (Hg.): *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge.* Berlin 2011, S. 29–77 (Linguae et litterae 4).
- Darwin, Charles:** *Die Abstammung des Menschen und die geschlechtliche Zuchtwahl.* London 1871.
- Die Bibel nach der Übersetzung Martin Luthers. Bibeltext in der revidierten Fassung von 1984.* Evangelische Kirche in Deutschland (Hg.). Stuttgart 1999.
- Dietzsch, Ina (Hg.):** *Männlichkeiten. The dark continent.* Potsdam 2000.

- Dinges, Martin:** „Hegemoniale Männlichkeit‘: Ein Konzept auf dem Prüfstand“. In: Ders. (Hg.): *Männer – Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute*. Frankfurt a.M. u.a. 2005, S. 7–37 (Reihe Geschichte und Geschlechter 49).
- Dpa:** „Traummänner‘ in den Hamburger Deichtorhallen“. *Focus Online* 10. Mrz. 2011. <[http://www.focus.de/kultur/diverses/kunst-traummaenner-in-den-hamburger-deichtorhallen\\_aid\\_607349.html](http://www.focus.de/kultur/diverses/kunst-traummaenner-in-den-hamburger-deichtorhallen_aid_607349.html)>. Letzter Zugriff am 17. Nov. 2013.
- Ebertz, Michael N:** „Der Fundamentalist“. In: Stephan Moebius: *Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart*. Berlin 2010<sup>1</sup>, S. 174–190.
- Engelhardt, Anina:** „Der Dilettant“. In: Stephan Moebius: *Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart*. Berlin 2010<sup>1</sup>, S. 68–81.
- Erhart, Walter:** *Familienmänner: Über den literarischen Ursprung moderner Männlichkeit*. München 2001.
- Farrell, Warren:** *Mythos Männermacht*. Frankfurt a.M. 1995<sup>1</sup>.
- Fellini, Federico:** „Casanova ist ein Pinocchio“. In: . Augste de Amédée Saint-Gall (Hg.): *Casanova. Federico Fellini's Film- und Frauenheld*. Zürich 1976, S. 9–11.
- Fincher, David:** *Fight Club*. USA 1999.
- Forsch, Gerd J.:** *Casanova und seine Leser: D. Rezeption von Casanovas Histoire de ma vie in Deutschland, Frankreich u. Italien; with a summary in English*. Reinbach-Merzbach 1988.
- Foucault, Michel:** *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a.M. 1988 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 356).
- Ders.:** *Der Wille zum Wissen: Sexualität und Wahrheit*. Frankfurt a.M. 1977 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 716).
- Ders.:** *Die Ordnung der Dinge: Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a.M. 1974 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 96).
- Freud, Sigmund:** „Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse (1933)“. In: Anna Freud u.a. (Hg.): *Gesammelte Werke 15. Chronologisch geordnet, unter Mitwirkung von Marie Bonaparte, Prinzessing Georg von Griechenland*. London 1940-1952.
- Friedländer, Otto:** *Letzter Glanz der Märchenstadt. Bilder aus dem Wiener Leben um die Jahrhundertwende 1890-1914*. Wien, o.J.
- Fuchs, Albert:** *Geistige Strömungen in Österreich 1867-1918. Nachdruck der Ausgabe 1949*. Wien 1978.

- Funken, Christiane:** „Der Hacker“. In: Stephan Moebius (Hg.): *Diven, Hacker, Spekulan-  
ten. Sozialfiguren der Gegenwart*. Berlin 2010<sup>1</sup>, S. 190–206.
- Gallas, Helga u. Magdalene Heuser (Hg.):** *Untersuchungen zum Roman von Frauen um  
1800*. Tübingen 1990.
- Galle, Roland:** „Bilder des Körpers im Roman der Aufklärung“. In: Hans-Jürgen Schings  
(Hg.): *Der ganze Mensch. Literatur und Anthropologie des 18. Jahrhundert*. Stuttgart,  
Weimar 1992, S. 584–605.
- Gamper, Michael: „Einleitung“. In: Ders. u. Safia Azzouni (Hg.): *Experiment und Literatur.  
Themen, Methoden, Theorien*. Göttingen 2010, S. 9-17.
- Gee, James P.:** „Foreword“. In: Constance Steinkuehler (Hg.): *Games, Learning, and So-  
ciety Learning and Meaning in the Digital Age*. Cambridge 2012, Position 234-300.
- Geitner, Ursula:** „Die Beredsamkeit des Leibes. Zur Unterscheidung von Bewußtsein und  
Kommunikation im 18. Jahrhundert In: Carsten Zelle (Hg.): *Die Aufklärung und ihr Kör-  
per. Beiträge zur Leibesgeschichte im 18. Jahrhundert*. Marburg 1990, S. 181–195.
- Genette, Gérard:** *Palimpseste: Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt a.M. 1993.
- Ders.:** *Paratexte: Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Frankfurt a.M. 2008<sup>1</sup>.
- Gnüg, Hiltrud:** *Don Juan: Ein Mythos der Neuzeit*. Bielefeld 1993 (Aisthesis-Essay 2).
- Gramatzki, Susanne:** „L’art de seduire. Die Verführung als anaesthetische Kunst und die  
Kunst als Anaesthesia.“ In: Katja Battenfeld u.a. (Hg.): *Gefühllose Aufklärung. Anaesthe-  
sis oder die Unempfindlichkeit im Zeitalter der Aufklärung*. Bielefeld 2012, S. 167–197.
- Greif, Hans J.:** *Huysmans’ „A rebours“ und die Dekadenz*. Bonn 1971.
- Großmann, Rolf:** „Sampling“. In: Helmut Schanze (Hg.): *Metzler-Lexikon Medientheorie,  
Medienwissenschaft. Ansätze - Personen - Grundbegriffe*. Stuttgart 2002, S. 320.
- Gumbrecht, Hans U.:** „Postmoderne“. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deut-  
schen Literaturwissenschaft. Neuberarbeitung des Reallexikons der deutschen Litera-  
turgeschichte*. Berlin 2003, S. 136–40.
- Gutt, Barbara:** *Emanzipation bei Arthur Schnitzler*. Berlin 1978.
- Haustedt, Birgit:** *Die Kunst der Verführung: Zur Reflexion der Kunst im Motiv der Verfüh-  
rung bei Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Kierkegaard und Brentano*. Stuttgart 1992.
- Helfferrich, Cornelia:** *Jugend, Körper und Geschlecht: Die Suche nach sexueller Identität*.  
Opladen 1994.
- Hesse, Herrmann:** „Casanova’s Bekehrung“. *Süddeutsche Monatshefte* III.4 (1906), S.  
353–371.

- Ders.:** *Gesammelte Werke*, Bd. 12, Frankfurt a. M. 1970.
- Hillenkamp, Sven:** *Das Ende der Liebe: Gefühle im Zeitalter unendlicher Freiheit*. Stuttgart 2010.
- Hippel, Theodor G. von:** *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber: Nachwort von Ralph-Rainer Wuthenow*. Frankfurt a.M. 1977 (Bibliothek der europäischen Aufklärung).
- Ders.:** *Über die bürgerliche Verbesserung der Weiber*. Berlin 1792.
- Ders.:** *Über die Ehe: (Kommentierte Gold Collection)*. Berlin 1774.
- Hofmannsthal, Hugo von:** „Der Abenteurer und die Sängerin“. In: Bernd Schoeller (Hg.): *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Bd. I. Frankfurt a.M. 1979, S. 509–591. (a)
- Ders.:** „Gabriele d'Annunzio“. In: Bernd Schoeller (Hg.): *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Bd. I. Frankfurt a.M. 1979, S. 174–184. (b)
- Ders.:** „Gestern“. In: Bernd Schoeller (Hg.): *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*. Bd. I. Frankfurt a.M. 1979, S. 211–243. (c)
- Hradil, Stefan:** „Der Single“. In: Stephan Moebius (Hg.): *Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart*. Berlin 2010<sup>1</sup>, S. 343–353.
- Hubbard, Ron L.:** *Dianetics: The modern science of mental health*. Los Angeles 1950.
- Huysmans, Joris-Karl:** *Gegen den Strich*. Frankfurt a.M. 2006.
- Jäger, Susanna:** *Doppelaxt oder Regenbogen? Zur Genealogie lesbisch-feministischer Identität*. Tübingen 1998.
- Jeffries, Ross:** *How to Get the Women You Desire into Bed: A Down and Dirty Guide to Dating and Seduction for the Man Who's Fed Up With Being Mr. Nice Guy*. Culver City 1992.
- Ders.:** *Who is Ross Jeffries*. <[www.seduction.com](http://www.seduction.com)>. Letzter Zugriff am 23. Mai. 2013.
- Klinger, Cornelia:** „1800 – eine Epochenschwelle im Geschlechterverhältnis?“. In: Katharina Rennhak u. Virginia Richter (Hg.): *Revolution und Emanzipation. Geschlechterordnungen in Europa um 1800*. Köln 2004, S. 17–32.
- Dies.:** „Von der Gottesebenbildlichkeit zur Affentragödie: Über Veränderungen im Männlichkeitskonzept an der Wende zum 20. Jahrhundert“. In: Ulrike Brunotte (Hg.): *Männlichkeiten und Moderne. Geschlecht in den Wissenskulturen um 1900*. Bielefeld 2008, S. 25–37 (GenderCodes Bd. 3).

- Koebner, Thomas:** „Casanovas Wiederkehr im Werk von Hofmannsthal und Schnitzler.“  
In: Giuseppe Farese (Hg.): *Akten des Internationalen Symposiums 'Arthur Schnitzler und seine Zeit'*. Frankfurt a.M., New York 1975, S. 127–136.
- Köppe, Tilmann:** „Literatur und Wissen: Zur Strukturierung des Forschungsfeldes und seiner Kontroversen“. In: Ders. (Hg.): *Literatur und Wissen. Theoretisch-methodische Zugänge*. Berlin 2011, S. 1-29 (Linguae et litterae 4).
- Koselleck, Reinhart:** Einleitung“. In: Ders. u. a. (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Stuttgart 1972, S. xiii-xxvii.
- Kosenina, Alexander:** *Literarische Anthropologie: Die Neuentdeckung des Menschen*. Berlin 2008 (Akademie-Studienbücher Literaturwissenschaft).
- Koster, Henry:** *Come to the Stable*. USA 1949.
- Krafft-Ebing, Richard von:** *Neue Forschungen auf dem Gebiet der psychopathia sexualis: Eine medicinisch-psychologische Studie*. Stuttgart 1890.
- Kraus, Werner:** *Zur Anthropologie des 18. Jahrhunderts. Die Frühgeschichte der Menschheit im Blickpunkt der Aufklärung*. Frankfurt a.M. 1987.
- Kubes-Hofmann, Ursula:** „Etwas an der Männlichkeit ist nicht in Ordnung: Intellektuelle Frauen am Beispiel Rosa Mayreder und Hele von Druskowitz.“ In: Lisa Fischer (Hg.): *Die Frauen der Wiener Moderne*. Wien 1997, S. 124–137.
- Kucklick, Christoph:** *Das unmoralische Geschlecht: Zur Geburt der negativen Andrologie*. Frankfurt a.M. 2008<sup>1</sup>.
- Ders.:** „Das verteuflte Geschlecht: Wie wir gelernt haben, alles Männliche zu verachten. Und warum das auch den Frauen schadet.“ *Die Zeit* 16 (2012).
- Laak, Lothar van:** „Literarische Anthropologie“. In: Jost Schneider u. Regina Grundmann (Hg.): *Methodengeschichte der Germanistik*. Berlin, New York 2009, S. 337–355.
- Laqueur, Thomas:** *Auf den Leib geschrieben: die Inszenierung der Geschlechter von der Antike bis Freud*. Frankfurt a.M. 1992.
- Ders.:** *Making sex: Body and gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Mass 1999.
- Lazarowicz, Klaus u. Christopher Balme (Hg.):** *Texte zur Theorie des Theaters*. Stuttgart 1991.
- Le Rider, Jacques:** *Der Fall Otto Weininger: Wurzeln des Antifeminismus und Antisemitismus (Übers. aus d. Franz. u. Bearb. Dieter Hornig)*. Wien, München 1985.



- Lehnen, Carina:** *Das Lob des Verführers: Über die Mythisierung der Casanova-Figur in der deutschsprachigen Literatur zwischen 1899 und 1933.* Paderborn 1995 (Literatur- und Medienwissenschaft 39).
- Lessing, Gotthold Ephraim:** „Auszug aus dem ‚Schauspieler‘ des Herrn Remond von Sainte Albine.“ In: Klaus Lazarowicz, Christopher Balme (Hg.): *Texte zur Theorie des Theaters.* Stuttgart 1991, S. 138-144. (a)
- Ders.:** „Hamburgische Dramaturgie“. In: Klaus Lazarowicz, Christopher Balme (Hg.): *Texte zur Theorie des Theaters.* Stuttgart 1991, S. 149-155. (b.)
- Loos, Erich:** „Einleitung des Herausgebers“. In: Ders. u. Heinz von Sauter (Hg.): *Giacomo Casanova. Chevalier de Seingalt. Geschichte meines Lebens.* Berlin 1964, S. 39–63.
- Lothar, Rudolph:** *Casanovas Sohn: Eine Komödie in drei Aufzügen.* Berlin 1920.
- Luhmann, Niklas:** *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität.* Frankfurt a.M. 1998 (Suhrkamp-Taschenbuch Wissenschaft 1124).
- Mangold, Ijoma:** „Eine Welt ohne Flirt: Kleine Fantasie über die Möglichkeiten und Enttäuschungen, die die Facebook-App ‚Bang with Friends‘ für unser Sexualleben bereithält.“ *Die Zeit* (17.02.2013).
- Markovik, Eric v.:** *The mystery method: The foolproof way to get any woman you want into bed.* New York, Godalming 2007.
- Matt, Peter von.:** *Liebesverrat: Die Treulosen in der Literatur.* München 2001<sup>5</sup>.
- Mayreder, Rosa:** *Zur Kritik der Weiblichkeit: Essays.* Jena 1922<sup>5</sup>.
- Meuser, Michael:** „Defizitäre Körperlichkeit? Der Männerkörper als umkämpftes Terrain“. In: Hella Ehlers (Hg.): *Körper – Geschlecht – Wahrnehmung: . Sozial- und geisteswissenschaftliche Beiträge zur Genderforschung.* Münster 2013, S. 43–65.
- Ders.:** *Hauptvortrag: Defizitäre Körperlichkeit? Der Männerkörper als umkämpftes Terrain.* <[www.gender.uni-rostock.de/fileadmin/Gender/PDF\\_Dateien/Abstract\\_meuser.pdf](http://www.gender.uni-rostock.de/fileadmin/Gender/PDF_Dateien/Abstract_meuser.pdf)>. Letzter Zugriff am 12.12.2013.
- Ders.:** „Männerkörper. Diskursive Aneignungen und habitualisierte Praxis“. In: Mechtild Bereswill (Hg.): *Dimensionen der Kategorie Geschlecht: Der Fall Männlichkeit.* Münster 2007, S. 152–162 (Forum Frauen- und Geschlechterforschung 22).
- Ders.:** „Männliche Lebenslagen“. In: Nadine Barth (Hg.): *Traumänner. Starfotografen zeigen ihre Vision vom Ideal; [eine Kooperation von Haus der Photographie / Deichtorhallen und Barthouse Culture Concepts, erste Station Haus der Photographie, Hamburg. 11. März bis 22. Mai 2011].* Köln 2011, S. 8–9.

- Ders. u. Sylka Scholz:** „Hegemoniale Männlichkeit: Versuch einer Begriffsklärung aus soziologischer Perspektive“. In: Martin Dinges (Hg.): *Männer – Macht – Körper. Hegemoniale Männlichkeiten vom Mittelalter bis heute*. Frankfurt a.M. u.a. 2005, S. 211–229 (Reihe Geschichte und Geschlechter 49).
- Miller, Geoffrey F:** *Die sexuelle Evolution: Partnerwahl und Entstehung des Geistes*. Heidelberg, Berlin 2001.
- Moeninghoff, Burkhard:** „Paratext“. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neuberarbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin 2003, S. 22–23.
- Mommsen, Katharina:** „Treue und Untreue in Hofmannsthals Frühwerk“. *Germanisch-Romanische Monatsschrift* XIII.3 (1963), S. 306–334.
- Moravetz, Monika:** *Formen der Rezeptionslenkung im Briefroman des 18. Jahrhunderts. Richardsons Clarissa, Rousseaus Nouvelle Héloïse und Laclos' Liaisons Dangereuses*. Tübingen 1990.
- Moser, Jeannie:** „Selbstversuche. Die Experimentalisierung von Geist, Seele und Sinnen am eigenen Körper“. In: Michael Gamper u. Safia Azzouni (Hg.): *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*. Göttingen 2010, S. 384-403.
- Nissen, Martin:** *Die Frage nach dem sicheren Geschlecht: Entwürfe von Männlichkeit bei Joachim Heinrich Campe, Adolph Freiherr von Knigge und Amalia Holst*. München 2009.
- O.A.:** *Evolutionärer Algorithmus*. <Evolutionärer Algorithmus. Verfügbar unter: <<https://homepages.fhv.at/hgb/ea-terminologie/node8.html>>. Letzter Zugriff am 16.12.2013.
- O.A.:** *Lovesystems*. <[www.lovesystems.com/company-overview/mystery-method-how-to-get-beautiful-women-into-bed](http://www.lovesystems.com/company-overview/mystery-method-how-to-get-beautiful-women-into-bed)>. Letzter Zugriff am 1. Sept. 2013.
- Oels, David:** „Vorwort der Herausgeber: Auf dem Weg zu einem Sachbuchkanon“. *Non Fiktion*. (2007), S. 108–115.
- Oosterhoff, Jenneke A.:** *Die Männer sind infam, solange sie Männer sind: Konstruktionen der Männlichkeit in den Werken Arthur Schnitzlers*. Tübingen 2000 (Stauffenburg-Colloquium 53).
- Pethes, Nicolas:** „Versuchsobjekt Mensch. Gedankenexperimente und Fallgeschichten als Erzählformen des Menschenversuchs“. In: Michael Gamper u. Safia Azzouni (Hg.): *Experiment und Literatur. Themen, Methoden, Theorien*. Göttingen 2010, S. 361-384.

- Pfadenhauer, Michaela:** „Der Experte“. In: Stephan Moebius (Hg.): *Diven, Hacker, Spekulanten. Sozialfiguren der Gegenwart*. Berlin 2010<sup>1</sup>.
- Pfotenhauer, Helmut:** „IV: Literarische Anthropologie – Einführung“. In: Hans-Jürgen Schings (Hg.): *Der ganze Mensch. Literatur und Anthropologie des 18. Jahrhundert*. Stuttgart, Weimar 1992, S. 555–561.
- Quennel, Peter:** „Der Verführer in der Literatur“. In: Erich Loos u. Heinz von Sauter (Hg.): *Giacomo Casanova. Chevalier de Seingalt. Geschichte meines Lebens*. Berlin 1964, S. 9–39.
- Rauscher, Andreas:** „Too Tough to Die Another Day: Vorwort“. In: Ders. (Hg.): *Mythos 007. Die James-Bond-Filme im Fokus der Popkultur*. Mainz 2007.
- Reckwitz, Andreas:** *Die Transformation der Kulturtheorien: Zur Entwicklung eines Theorieprogramms*. Weilerswist 2000.
- Reguera, Ricardo Fernández de la:** „Don Juan und Casanova In: Erich Loos u. Heinz von Sauter (Hg.): *Giacomo Casanova. Chevalier de Seingalt. Geschichte meines Lebens*. Berlin 1964, S. 7–31.
- Riedel, Wolfgang:** „Literarische Anthropologie. Eine Unterscheidung.“ In: Wolfgang Braungart u.a. (Hg.): *Wahrnehmen und Handeln. Perspektiven einer Literaturanthropologie*. Bielefeld 2004, S. 337-366.
- Rohde-Dachser, Christa:** *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*. Berlin [u. a.] 1991.
- Roth, Joseph:** *Radetzkymarsch*. München 1988.
- Scambor, Elli Katarzyna Wojnicka u. Nadja Bergmann (Hg.):** *The Role of Men in Gender Equality – European strategies & insights: Study on the Role of Men in Gender Equality*. Wien u.a. 2012.
- Schmale, Wolfgang:** *Geschichte der Männlichkeit in Europa: (1450 - 2000)*. Wien [u.a.] 2003.
- Schmidt, Jochen:** *Die Geschichte des Genie-Gedankens: in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945*. Darmstadt 2004.
- Schneider, Manfred:** *Liebe und Betrug: Die Sprachen des Verlangens*. München 1992.
- Schnitzler, Arthur:** „Anatol“. *Gesammelte Werke. Die Dramatischen Werke*. Frankfurt a.M. 1962 (=1).
- Ders.:** *Casanovas Heimfahrt: Novelle*. Stuttgart 2003.

- Schocket, Deborah H.:** *Modes of seduction: Sexual power in Balzac and Sand*. Madison 2005.
- Scholz, Bernahrd F.:** „Emblem“. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Berlin, New York 1997, S. 435–438.
- Schön, Erich:** „Weibliches Lesen: Romanleserinnen im späten 18. Jahrhundert“. In: Helga Gallas u. Magdalene Heuser (Hg.): *Untersuchungen zum Roman von Frauen um 1800*. Tübingen 1990, S. 20–40.
- Schorske, Carl E.:** *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*. Deutsch von Horst Günther. Frankfurt a.M. 1982.
- Schroer, Markus:** *Das Individuum der Gesellschaft: Synchrone und diachrone Theorieperspektiven*. Frankfurt a.M. 2000 (Suhrkamp Taschenbuch : Wissenschaft 1509).
- Schurtz, Heinrich:** *Altersklassen und Männerbünde. Eine Darstellung der Grundformen der Gesellschaft*. Berlin 1902.
- Seifert, Ulrich:** „L’Eponymisation de Casanova en Allemagne au 20ième siècle. Les descendants littéraires du Vénitien de Thomas Mann à Gerhard Zwerenz“. In: *L’intermédiaire des casanovistes : études et informations casanoviennes* 24 (2007), S. 1–11.
- Simmel, Georg:** „Das Abenteuer“. In: Ders. (Hg.): *Philosophische Kultur. Gesammelte Essays*. Leipzig 1919, S. 7–24.
- Ders.:** „Philosophie des Geldes“. In: David Frisby und Klaus-Christian Köhnke (Hg.): *Gesamtausgabe*. Frankfurt a.M. 1989.
- Söhn, Gerhart:** *Die stille Revolution der Weiber: Frauen der Aufklärung und Romantik; 30 Porträts*. Leipzig 2003.
- Squire, Kurt:** *Video Games and Learning: Teaching and Participatory Culture in the Digital Age*. New York 2011.
- Steinkuehler, Constance (Hg.):** *Games, Learning, and Society Learning and Meaning in the Digital Age*. Cambridge 2012.
- Stephan, Inge:** „Im toten Winkel. Die Neuentdeckung des 'ersten Geschlechts' durch men's studies und Männlichkeitsforschung“. In: Claudia Benthien u. Inge Stephan (Hg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln u.a. 2003, S. 11–35 (Literatur, Kultur, Geschlecht: Kleine Reihe 18).

- Stock, Frithjof:** „Casanova als Don Juan. Bemerkungen über Arthur Schnitzlers Novelle ‚Casanovas Heimfahrt‘ und sein Lustspiel ‚Die Schwestern oder Casanova in Spa.‘“. *Arcadia. Sonderheft. Horst Rüdiger zum siebzigsten Geburtstag*. Berlin, New York (1978).
- Strauss, Neil:** „HE AIMS! HE SHOOTS! YES!!“. *New York Times* (2004). 25.02.2004.
- Ders.:** *Rules of the Game*. New York 2007.
- Ders.:** *The game: Penetrating the secret society of pickup artists*. New York 2005.
- Strauss, Richard u. Hugo von Hofmannsthal:** „Briefwechsel“. In: Franz und Alice Strauss (Hg.): *Briefwechsel*. Zürich 1952.
- Strowick, Elisabeth:** „Methodische Überlegungen zu einer rhetorischen Anthropologie“. In: Wolfgang Braungart u.a. (Hg.): *Wahrnehmen und Handeln. Perspektiven einer Literaturanthropologie*. Bielefeld 2004, S. 247–267.
- Szondi, Peter:** *Das lyrische Drama des Fin de siècle. Studienausgabe der Vorlesungen*. Frankfurt a.M. 1974.
- The Editors of LIFE Books (Hg.):** *LIFE 50 Years of James Bond*. London 2012.
- Theweleit, Klaus:** *Männerphantasien 1 + 2*. München [u.a.] 2005 (Serie Piper 3041).
- Thomä, Dieter:** „Statt einer Einleitung: Stationen einer Geschichte der Vaterlosigkeit von 1700 bis heute“. In: Ders. (Hg.): *Vaterlosigkeit. Geschichte und Gegenwart einer fixen Idee*. Berlin 2010, S. 11–65.
- Ders.:** *Vaterlosigkeit: Geschichte und Gegenwart einer fixen Idee*. Berlin 2010.
- Tieck, Ludwig:** *Frühe Erzählungen und Romane*. Darmstadt 1963.
- Tosh, John:** „Hegemonic Masculinity and the History of Gender“. In: Stefan u. Dudnik (Hg.) *Masculinities in Politics and War. Gendering Modern History*. Manchester 2004, S. 41–58.
- Trösch, Vanessa:** *Die Frau in den literarischen Geschlechterbeziehungen Arthur Schnitzlers*, 2011. <[http://www.unidue.de/genderportal/forschung\\_ude\\_abschlussarbeiten.shtml#vanessatroesch](http://www.unidue.de/genderportal/forschung_ude_abschlussarbeiten.shtml#vanessatroesch)>. Letzter Zugriff am 28. Nov. 2013.
- Ullrich, Wolfgang:** „L’art pour l’art. Die Verführungskraft eines ästhetischen Rigorismus.“ In: Wolfgang Ullrich (Hg.): *Was war Kunst? Biographien eines Begriffs*. Frankfurt a.M. 2006, S. 124–143.
- Urban, Bernd:** „Arthur Schnitzler und Sigmund Freud: Aus den Anfängen des ‚Doppelgängers‘: Zur Differenzierung dichterischer Intuition und Umgebung der frühen Hysterieforschung.“ *Germanisch-Romanische Monatsschrift XXIV* (1974), S. 193–223.

- Vedder, Ulrike:** *Geschickte Liebe: Zur Mediengeschichte des Liebesdiskurses im Briefroman "Les liaisons dangereuses" und in der Gegenwartsliteratur.* Köln u.a. 2002 (Literatur, Kultur, Geschlecht: Große Reihe 24).
- Verheyden, Kerstin:** *James Bond 007: Ein Schema und seine Variationen.* <[www.mythosmagazin.de/mythosforschung/forum-s.htm](http://www.mythosmagazin.de/mythosforschung/forum-s.htm)>. Letzter Zugriff am 12.12.2013.
- Verweyen, Theodor:** „Parodie“. In: Jan-Dirk Müller (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte.* 2003, S. 23–27.
- Viering, Jürgen:** „Fin de Siècle“. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte.* Berlin, New York 1997, S. 602–605.
- Vinken, Barbara:** *Unentrinnbare Neugierde: Die Weltverfallenheit des Romans, Richardsons Clarissa, Laclos' Liaisons dangereuses.* Freiburg im Breisgau 1991.
- Völger, Gisela (Hg.):** *Sie und Er. Frauenmacht und Männerherrschaft im Kulturvergleich.* Köln 1997.
- Dies. u. Karin von Welck (Hg.):** *Männerbande, Männerbünde. Zur Rolle des Mannes im Kulturvergleich.* Köln 1990.
- Waldow, Stephanie:** „Vom Objekt der Lust zur Lust des Subjekts. Authentifizierungsstrategien weiblicher Sexualität in der Literatur der Gegenwart.“ In: Bettina Bannasch (Hg.): *Lust? Darstellungen von Sexualität in der Gegenwartskunst von Frauen.* Paderborn 2008, S. 39–57.
- Wardy, Rania:** *Liebe spielen – spielend lieben: Arthur Schnitzler und seine Verwandlung der Liebe zum Spiel.* Marburg 2008.
- Weber, Eric:** *How to pick up girls.* Tenafly 1970.
- Weigel, Sigrid:** *Genea-Logik: Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften.* München 2006.
- Weininger, Otto:** *Geschlecht und Charakter: Eine prinzipielle Untersuchung.* München 1980.
- ZDFneo:** *neoParadise – Olli Schulz Pickup Artist Teil 1 (25.10.): ZDFneo (Reupload).* <http://neoparadise.zdf.de> (27.10.2012): ZDF, 2012 (neoParadise). Youtube. <[http://youtu.be/1W3idL\\_4iCs](http://youtu.be/1W3idL_4iCs)>. Letzter Zugriff am 30. Nov. 2013.

**Zweig, Stefan:** „Casanovas Leben und Taten: aus Stefan Zweig, Baumeister der Welt“.

In: Auguste A. de Saint-Gall (Hg.): *Casanova. Fedederico Fellini's Film- und Frauenheld*.  
Zürich, 1976, S. 25–97.

**Ders.:** *Die Baumeister der Welt*. Leipzig 1928.

**Ders.:** *Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers*. Frankfurt a.M. 1952.

**Zywietz, Bernd:** „Faszinosum 007: Mythos, Souveränität und Nostalgie Oder: Wie ‚James Bond‘ funktioniert“. In: Andreas Rauscher (Hg.): *Mythos 007. Die James-Bond-Filme im Fokus der Popkultur*. Mainz 2007, S. 16–35.