

die ironische strategie des verführers

Wenn es für die Verführerin charakteristisch ist, sich selbst zum Schein zu machen, um Verwirrung in die Welt des Scheins zu bringen, was hat es dann mit der anderen Gestalt, der Gestalt des Verführers auf sich?

Auch er macht sich selbst zu einem irreführenden Köder, um Verwirrung zu stiften, doch dieses Täuschungsmittel nimmt seltsamerweise die Form des Kalküls an, und der Schmuck weicht hier der Strategie. Doch wenn der Schmuck bei der Frau offensichtlich strategisch eingesetzt ist, ist dann nicht umgekehrt die Strategie des Verführers eine Parade des Kalküls, mittels derer er sich gegen irgendeine feindliche Macht verteidigt? Strategie des Schmucks, Schmuck der Strategie ...

Die allzu selbstgewissen Diskurse – darunter der Diskurs der Liebesstrategie – müssen in anderer Weise gelesen werden: selbst wenn sie als rein »zweckmäßige« Strategie eingesetzt werden, sind sie immer noch nichts weiter als Instrumente eines Verführungsschicksals, von dem sie gleichermaßen Opfer und Inszenator sind. Verliert sich der

Verführer etwa nicht am Ende in seiner eigenen Strategie wie in einem Affektlabyrinth? Erfindet er es nicht, um sich darin zu verlieren? Und er, der er sich für den Meister des Spiels hält, ist er nicht selbst das erste Opfer des tragischen Mythos der Strategie?

Kierkegaards Verführer ist schier besessen von dem jungen Mädchen. Besessen von diesem noch unverletzten, noch geschlechtslosen Stadium, das ein Stadium der Anmut und des Zaubers ist – weil sie ein anmutiges Wesen ist, muß man Gnade vor ihren Augen finden, gleich Gott ist sie im Besitz eines unvergleichlichen Privilegs – dadurch wird sie zum grausamen Spieleinsatz einer Herausforderung: sie muß verführt werden, sie muß zerstört werden, da sie es ist, die von Natur aus mit aller Verführung begabt ist.

Der Verführer ist dazu berufen, diese natürliche Macht der Frau oder des jungen Mädchens zu vernichten, und zwar durch eine durchdachte Vorgehensweise, die dieser Macht gleichwertig ist oder sie überschreitet, die dank einer gleichwertigen oder überlegenen künstlichen Macht dieser natürlichen Macht das Gegengewicht hält, von der er, allem Anschein zum Trotz, er sei der Verführer, von Anfang an überwältigt worden ist. Die Bestimmung des Verführers, sein Wille, seine Strategie sind eine Antwort auf die Prädestiniertheit des jungen Mädchens für Anmut und Verführung, die um so mächtiger ist, da sie unbewußt ist, und durch seine Strategie will er diese exorzieren.

Man kann doch der Natur nicht das letzte Wort lassen: das ist der zugrundeliegende Spieleinsatz. Diese außergewöhnliche, angeborene, verteufelt unmoralische Anmut muß zum Opfer gebracht, muß durch das Vorhaben des Verführers zur Schlachtbank geführt werden – er wird sie durch eine weise Taktik bis zur erotischen Hingabe führen,

wo sie aufhören wird, eine Verführungsmacht, das heißt eine gefährliche Macht zu sein.

Der Verführer selbst ist also nichts, die Verführung geht ganz von der jungen Frau aus. Daher kann Johannes nichts erfinden und hat alles von Cordelia zu lernen. Das hat nichts mit Hinterlist zu tun. Die kalkulierte Verführung ist nur der Spiegel der natürlichen Verführung, sie nährt sich von ihr wie von einer Quelle, doch um sie desto besser zu vernichten.

Daher wird auch der jungen Frau nicht die geringste Chance, nicht die geringste Initiative im Verführungsspiel überlassen, deren wehrloses Objekt sie zu sein scheint. Denn ihre eigene Partie ist bereits bis zur Gänze gespielt, noch *bevor* das Spiel des Verführers beginnt. Alles hat schon vorher stattgefunden, und durch das Verführungsvorhaben wird lediglich ein natürliches Defizit ausgeglichen oder eine bereits vorhandene Herausforderung an den Tag gebracht, jene Herausforderung, welche die naturgegebene Schönheit und Anmut des jungen Mädchens darstellt.

Damit ändert die Verführung ihre Bedeutung. War sie vordem ein unmoralisches und libertines Treiben, das sich zum Nachteil einer Tugend auswirkte, eine zynische Täuschung mit sexuellem *Endzweck* (der ohne großen Belang ist), so wird sie nun *mythisch* und nimmt die Dimension eines Opfers an. Daher erlangt sie so leicht die Zustimmung des »Opfers«, das in gewisser Weise durch seine Hingabe den Geboten einer Göttlichkeit gehorcht, die fordert, *daß jede Macht reversibel sei und geopfert werden müsse*, sei es die Macht der Macht oder jene natürliche Macht der Verführung, denn jede Macht, und allem voran die der Schönheit, ist ein Sakrileg. Cordelia ist souverän, und sie wird ihrer eigenen Souveränität zum Opfer gebracht. Die Reversibilität des Opfers ist eine tödliche Form des symbolischen Tausches, sie spart keine Form aus, weder das Leben selbst noch die Schönheit oder die Verführung, die ihre

gefährlichste Form ist. In diesem Sinn kann sich der Verführer nicht rühmen, der Held welcher erotischen Strategie auch immer zu sein, er ist nur der Opfervollstrecker in einem Prozeß, der ihn bei weitem übersteigt. Und auch das Opfer kann sich nicht der Unschuld rühmen, da es – jungfräulich, schön und verführerisch, wie es ist – eine Herausforderung an sich darstellt, die nur durch seinen Tod beglichen werden kann (oder durch seine Verführung, die einem Mord gleichkommt).

Das *Tagebuch des Verführers* ist das Szenarium eines perfekten Verbrechens. Nichts in den Berechnungen des Verführers, kein einziges seiner Manöver scheitert. Alles vollstreckt sich mit einer Unfehlbarkeit, die auf keinen Fall real oder psychologisch ist, sondern mythisch. Diese Perfektion des Kunstgriffs, diese Art von Vorherbestimmung, welche die Gesten des Verführers leitet, reflektiert lediglich wie ein Spiegel die Perfektion der naturgegebenen Anmut des jungen Mädchens und die unabwendbare Notwendigkeit ihrer Opferung. Hier haben wir es mit niemandes Strategie zu tun: es ist ein *Schicksal*, von dem Johannes nur der instrumentelle *Vollstrecker* ist, und somit ist es unfehlbar.

In jedem *Verführungsprozeß* wie auch in jedem Verbrechen liegt etwas Unpersönliches, etwas Rituelles, Übersubjektives und Übersinnliches, von dem die tatsächliche Erfahrung sowohl des Verführers wie seines Opfers nur der unbewußte Widerschein ist. Eine Dramaturgie ohne Subjekt. Die rituelle Übung einer Form, deren Subjekte sich verzehren. Daher erhält das Ganze sowohl die Gestalt eines ästhetischen Werkes als auch die eines rituellen Verbrechens.

Cordelia wird verführt, gibt sich den erotischen Genüssen einer Nacht hin, danach wird sie verlassen – darüber darf man sich nicht wundern, noch darf man aus Johannes, gemäß gutbürgerlicher Psychologie, eine hassenswerte Gestalt machen: da die Verführung ein Opferungsprozeß

ist, kommt sie mit dem Mord (der Defloration) zum Abschluß. Es ist sogar möglich, daß diese letzte Episode gar nicht stattfindet: sobald Johannes sich seines Sieges sicher ist, ist Cordelia für ihn gestorben. Nur die unechte Verführung endet in der Liebe und in der Lust, ist aber keine Opferung mehr. Die Sexualität muß in diesem Sinne erneut betrachtet werden als ökonomisches Residuum des Opferungsprozesses der Verführung, ebenso wie bei den archaischen Opferungen ein nicht-konsumierter residueller Teil die ökonomische Zirkulation speist. Der Sex wäre demnach nur ein Saldo oder Diskont eines grundlegenden Prozesses, eines Verbrechens oder Opfers, das die totale Reversibilität nicht erreicht hat. Die Götter nehmen sich ihren Teil: die Menschen teilen sich den Rest.

Der unechte Verführer – etwa ein Don Juan oder Casanova – widmet sich der Akkumulation dieses Restes, indem er von einer sexuellen Eroberung zur anderen eilt, indem er zu verführen sucht, um darin Genuß zu finden, ohne je diese »geistige« Dimension der Verführung im Sinne Kierkegaards zu erreichen, die darin besteht, die verführerischen Mächte und Ressourcen der Frau bis zum Gipfel zu treiben, um ihnen desto besser in einer minutiösen Umkehrstrategie Trotz zu bieten.

Die ihrer Macht in einer langwierigen Beschwörung enteignete Cordelia erinnert an die zahllosen Riten zur Austreibung der weiblichen Macht, die überall in den Praktiken der primitiven Völker zu finden sind (Bettelheim). Die weibliche Fruchtbarkeitsmacht beschwören, sie umkreisen, sie begrenzen, sie eventuell simulieren und sich aneignen, das ist es, was mit dem Männerkindbett, der künstlichen Invagination, den Hautabschürfungen und Narben bezweckt wird, mit diesen unzähligen symbolischen Wunden bis hin zur Initiation und der Errichtung einer neuen Macht: nämlich dem Politischen, das das unvergleichliche Privileg des Weiblichen in der »Natur«

auslöscht. Man braucht nur an diese chinesische Sexualphilosophie zu denken, in der das Männliche durch das Herausögern der Besitznahme und der Ejakulation die Macht des weiblichen Yang auf sich überleitet.

Auf alle Fälle ist der Frau etwas gegeben, das mit einer künstlichen Maßnahme ausgetrieben werden muß, um sie letztlich dieser Macht zu enteignen. Und unter diesem Gesichtspunkt der Opferung gibt es keinen Unterschied zwischen der weiblichen Verführung und der Strategie des Verführers: es handelt sich immer um den Tod und um den mentalen Raub des anderen, darum, ihn mitzureißen, ihn zu verführen und ihm seine Macht zu entreißen. Immer ist es die Geschichte eines Mordes oder vielmehr einer ästhetischen und als Opfer dargebrachten Schlachtung, denn, wie Kierkegaard sagt, *sie findet immer auf geistiger Ebene statt.*

Vom »geistigen« Genuß der Verführung.

Laut Kierkegaard ist das Szenarium der Verführung geistiger Art: es bedarf immer noch und stets des Geistes, das heißt des Kalküls, des Charmes und des Raffinements einer konventionellen Sprache im Sinne des 18. Jahrhunderts, aber auch des Witzes¹⁹ und des Geistesblitzes im modernen Sinn.

Die Verführung setzt nie auf das Begehren oder den Liebestrieb – all das ist vulgäre Mechanik und Körperphysik: uninteressant. Alles muß in subtiler Anspielung ineinanderspielen, und *alle Zeichen müssen in die Falle geraten.* Folglich sind die Kunstgriffe des Verführers der Widerschein des verführerischen Wesens des jungen Mädchens, und diese wird in einer ironischen Inszenierung geradezu umgesetzt, sie ist ein exaktes Trugbild ihrer eigenen Natur, in dem sie sich mühelos verfangen wird.

¹⁹ Deutsch im Original.

Es handelt sich somit nicht um eine frontale Attacke, sondern um eine diagonale Verführung, die wie ein Blitz vonstatten geht (was ist verführerischer als der Geistesblitz?) und von diesem die Lebhaftigkeit und Ökonomie besitzt, indem auch sie vom gleichen gedoppelten Material Gebrauch macht, nach der freudschen Formel: die Waffen des Verführers sind genau dieselben Waffen wie die der jungen Frau, die er gegen sie richtet, und diese Reversibilität der Strategie bewirkt deren geistigen Zauber.

Gerade von den Spiegeln behauptet man, sie seien geistig. Das heißt, das widergespiegelte Bild ist selbst ein Geistesblitz. Der Zauber des Spiegels liegt nicht darin, daß man sich darin wiedererkennt, was ein eher enttäuschendes Zusammentreffen darstellt, sondern vielmehr in dem mysteriösen und ironischen Blitz der Doppelung. Nun ist die Strategie des Verführers keine andere als die des Spiegels, daher betrügt er im Grunde niemanden – und daher irrt er sich auch nie, denn der Spiegel ist unfehlbar (würde er abseits geschmiedete Ränke und Fallen gebrauchen, so müßte er gezwungenermaßen irgendeinen Fehler begehen).

Man denke nur an einen anderen Einfall dieser Art, der es darüber hinaus wert ist, in die Annalen der Verführung aufgenommen zu werden: der gleiche Brief, den man zwei verschiedenen Frauen schreibt. Und zwar ohne die geringste Perversität, in der Transparenz der Seele und des Herzens. Das einer jeden entgegengebrachte Liebesgefühl ist das gleiche, es existiert, hat seine eigene Qualität. Doch eine andere Sache ist der »geistige« Genuß, der aus dem Spiegeleffekt zwischen diesen beiden Briefen hervorgeht, der sich als Spiegeleffekt zwischen den beiden Frauen auswirkt: dieser ist ureigener Genuß der Verführung. Eine leb-

haftere, subtilere Gemütsregung und völlig verschieden von der Liebeserregung. Die Erregung des Begehrens kommt niemals dieser Art geheimer und überschwenglicher Freude gleich, die darin liegt, mit dem Begehren selbst zu spielen. Das Begehren ist nur ein Bezugspunkt unter anderen, die Verführung überschreitet es unmittelbar und trägt es durch ebenjenen Geist fort. Die Verführung ist ein Blitz, sie schließt hier die beiden Empfängerfiguren in einer Art imaginärer Doppelbelichtung kurz, oder vielleicht bringt das Begehren sie auch tatsächlich zum Verschmelzen, auf alle Fälle bewirkt dieser Blitz die Konfusion des Begehrens, wirft es zurück auf eine Indistinktion und einen leichten Rausch, den das subtile Ausströmen einer höheren Indifferenz hervorruft, eines Lachens, das seine noch zu ernste Implikation auslöscht.

Verführen heißt also, die Figuren miteinander spielen zu lassen, die Zeichen, die in ihre eigene Falle geraten, miteinander spielen zu lassen. Die Verführung ist niemals das Resultat einer Anziehungskraft der Körper, eines Zusammenspiels von Gefühlen, einer Wunschökonomie, es muß notwendigerweise ein Täuschungsmittel intervenieren und die Bilder vermischen, es muß ein Funke jählings, wie im Traum, die entzweiten Dinge vereinigen oder jählings die ungeteilten Dinge entzweien: so wie der erste Brief die unwiderstehliche Versuchung mit sich bringt, für die andere Frau noch einmal geschrieben zu werden, in einer schier autonom gewordenen Ironie, deren Idee selbst schon verführerisch ist. Ein Spiel ohne Ende, zu dem sich die Zeichen in einer stets verfügbaren Ironie spontan anbieten. Vielleicht möchten sie ja verführt werden, vielleicht haben sie, noch stärker als die Menschen, den Wunsch zu verführen und verführt zu werden.

Vielleicht sind die Zeichen gar nicht dazu berufen, zum Zwecke des Bezeichnens in festgelegte Oppositionen zu treten: das ist ihre gegenwärtige *Bestimmung*. Aber ihr *Schicksal* ist vielleicht ein ganz anderes: vielleicht liegt es darin, sich gegenseitig zu verführen und genau dadurch uns zu verführen. Somit wäre die Logik, die ihre geheime Zirkulation regelt, eine völlig andere.

Wäre eine Theorie denkbar, in der die Zeichen je nach ihrer verführerischen Anziehungskraft und nicht nach ihrem Kontrast und ihrer Opposition behandelt würden? Die definitiv die Spiegelhaftigkeit des Zeichens und die Last der Referenz aufheben würde? Und in der zwischen den Begriffen sich alles in einem rätselhaften Duell und einer unerbittlichen Reversibilität abspielen würde?

Nehmen wir einmal an, daß alle großen distinktiven Oppositionen, die unsere Beziehung zur Welt bestimmen, von der Verführung durchdrungen sind, anstatt auf Opposition und Distinktion zu basieren. Daß nicht nur das Weibliche das Männliche verführt, sondern die Absenz die Präsenz, daß das Kalte das Heiße verführt, daß das Subjekt das Objekt verführt oder umgekehrt natürlich: denn die Verführung setzt dieses Minimum an Reversibilität voraus, das jeder geregelten Opposition ein Ende setzt und somit jeder konventionellen Semiologie. In Richtung auf eine umgekehrte Semiologie?

Man kann sich vorstellen (aber warum sich vorstellen? – es ist so), daß die Götter und die Menschen, anstatt durch den moralischen Abgrund der Religion getrennt zu sein, dabei sind, sich zu verführen und nur noch Beziehungen der Verführung zu unterhalten – das ist in Griechenland der Fall gewesen. Vielleicht aber auch das Gute und das Böse, das Wahre und das Falsche und all diese großen Gegensatzpaare, die uns dazu dienen, die Welt zu entziffern und sie unter den Sinn zu zwingen, indem all diese Begriffe um den Preis einer wahnsinnigen Energie sorgfältig

voneinander getrennt werden – das ist nicht immer gelungen, und die wahren Katastrophen, die wahren Revolutionen bestehen immer in einer Implosion eines dieser zweibegrifflichen Systeme: ein Universum, in dem schließlich ein Universumsfragment zu Ende geht – dennoch ist diese Implosion in den meisten Fällen langsam und vollzieht sich durch die Abnutzung der Begriffe. Daran haben wir heute teil: an der langsamen Erosion aller polaren Strukturen auf einmal, in Richtung auf ein Universum, das im Begriff ist, das Sinnrelief selbst zu verlieren. Unbesetzt, entzaubert, seiner Bestimmung entzogen: aus ist's mit der Welt als Wille und Vorstellung.

Doch diese Neutralisation ist nicht verführerisch. Die Verführung hingegen ist das, was die Begriffe einander entgegentreibt, was sie am höchsten Punkt ihrer Energie und ihres Zaubers verbindet, und nicht das, was sie am niedrigsten Punkt ihrer Intensität miteinander verschmelzen läßt.

Nehmen wir einmal an, daß überall dort, wo heute Oppositionsbeziehungen aufeinander wirken, Verführungsbeziehungen aufeinander zu wirken beginnen. Stellen wir uns diesen Funken der Verführung vor, der die transistorisierten, polaren oder differentiellen Stromkreise des Sinns zum Schmelzen bringt. Es gibt genügend Beispiele für diese nicht-distinktive Semiologie (das heißt, sie ist gar keine Semiologie mehr): die Elemente der antiken Kosmogonie standen keineswegs in einer strukturalen Klassifikationsbeziehung zueinander (Wasser/Feuer, Luft/Erde etc.), sie waren keine distinktiven Elemente, sondern sich anziehende und sich gegenseitig verführende Elemente: das Wasser verführt das Feuer, das Wasser wird vom Feuer verführt.

Diese Art der Verführung besteht noch in starkem Maße in den nicht individualisierten Duellbeziehungen, in der Hierarchie und der Kaste und ebenso in den analogischen Systemen, die überall unseren logischen Differenzierungssystemen voraufgegangen sind. Und ohne Zweifel werden

noch überall die logischen Verknüpfungen des Sinns von den analogischen Verknüpfungen der Verführung beeinflusst – wie ein immenser Geistesblitz, der auf einen Schlag die Oppositionsbegriffe verbindet. Unterhalb der Bedeutung: geheime Zirkulation der verführerischen Analogien.

Doch es handelt sich nicht um eine neue Version universeller Anziehung. Die Diagonalen oder Transversalen der Verführung können sehr wohl die Oppositionen der Begriffe zerstören, sie führen nicht zu einer fusionellen oder konfusionellen Beziehung (das ist Mystik), sondern zu einer Duellbeziehung, sie führen nicht zu einer *mystischen* Verschmelzung von Subjekt und Objekt oder von Signifikant und Signifikat oder vom Männlichen und Weiblichen, etc., sondern zur Verführung, das heißt einer *duellhaften und antagonistischen Beziehung*.

»An der gegenüberliegenden Wand hängt ein Spiegel, sie denkt nicht daran, aber der Spiegel denkt daran.«²⁰ (Tagebuch des Verführers, S. 27)

Die List des Verführers wird es sein, sich mit dem Spiegel an der gegenüberliegenden Wand zu verbinden, in dem das junge Mädchen sich spiegeln wird, ohne daran zu denken, während der Spiegel sie denkt.

Man muß sich in acht nehmen vor der Untertänigkeit der Spiegel. Als bescheidene Diener des Scheins können sie nichts weiter tun, als die ihnen gegenüberstehenden Objekte zu spiegeln, die sich dieser Spiegelung nicht entziehen können, und alle Welt dankt ihnen das (außer im Tod, wo man sie aus ebendiesem Grunde verhüllt). Sie sind die Hunde des Scheins. Doch ihre Treue ist verfänglich, und sie tun nichts anderes, als darauf zu warten, daß man

²⁰ Vgl.: Sören Kierkegaard: *Tagebuch des Verführers*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1983. (A. d. Ü.)

von ihrem Spiegelbild gefangen wird. Man vergißt nicht so schnell ihren scheelen Blick: die Spiegel erkennen Sie wieder, und sobald sie Sie überraschenderweise dort, wo Sie selbst es nicht vermutet haben, wiederfinden, dann sind Sie an der Reihe.

So sieht die Strategie des Verführers aus: er gibt sich selbst die Unterwürfigkeit des Spiegels, jedoch eines taktisch geschickten Spiegels wie das Schild des Perseus, in dessen Spiegelbild Medusa sich selbst versteinerte. Das junge Mädchen wird zur Gefangenen dieses Spiegels, der sie ohne ihr Wissen denkt und analysiert.

»Wer es nicht versteht, ein Mädchen in dem Grad zu betören, daß sie alles aus den Augen verliert, von dem man wünscht, daß sie es nicht sieht, wer es nicht versteht, sich derart in ein Mädchen hineinzudichten, daß alles von ihr ausgeht... ich werde ihm seinen Genuß nicht neiden. Ein Pfüschler ist und bleibt ein solcher Mensch, ein Verführer, wie man mich mitnichten bezeichnen kann. Ich bin ein Ästhetiker, ein Erotiker, der das Wesen und das Eigentliche der Liebe erfaßt hat, der an die Liebe glaubt und sie von Grund auf kennt... zugleich weiß ich, daß der höchste Genuß, der sich denken läßt, der ist, geliebt zu werden, mehr geliebt als alles in der Welt. Sich in ein Mädchen hineinzudichten ist eine Kunst, sich aus ihr herauszudichten ein Meisterstück.« (S. 108 f.)

Die Verführung ist niemals linear, auch setzt sie sich keine Maske auf (das ist die vulgäre Verführung) – sie geht *indirekte* Wege.

»... und welche Waffe ist wohl so scharf, so durchdringend, in der Bewegung so blitzend und

dabei so trügerisch wie ein Auge. Man täuscht deutlich Quart vor, wie der Fechter sagt, und fällt mit Second aus ... Das blitzschnelle Markieren ist ein unbeschreiblicher Augenblick. Der Gegner fühlt gleichsam den Hieb, er ist getroffen, ja, das ist richtig, aber an einer ganz anderen Stelle, als er glaubte...« (S. 33)

»... ich treffe sie nicht, ich berühre nur peripher ihre Existenz [...] ich ziehe es vor, [...] sie möglichst in der Tür zu treffen, wenn sie kommt oder ich gehe, oder auf der Treppe, wo ich achtlos an ihr vorbeigehe. Das ist das erste Netz, in das sie eingesponnen werden muß. Auf der Straße bleibe ich nicht stehen, oder ich tausche einen Gruß mit ihr aus, aber ich nähere mich ihr nie, sondern bin stets auf Abstand bedacht. [...] sie merkt wohl, daß sich an ihrem Horizont ein neuer Körper zeigt, der auf seinem Weg auf wunderlich ungestörte Weise störend in ihren eingreift; aber von dem diese Begegnung begründenden Gesetz hat sie keine Ahnung, sie ist eher versucht, sich nach rechts und links umzusehen, um den Punkt entdecken zu können, der das Ziel ist; daß sie es ist, das weiß sie ebensowenig wie ihr Antipode.« (S. 67 f.)

Eine andere Art verdeckter Rückstrahlung: die Hypnose, eine Art psychischer Spiegel, in dem sich das Mädchen ohne ihr Wissen unter dem Blick des anderen wider spiegelt:

»Heute hat mein Auge zum ersten Mal auf ihr geruht. Man sagt, daß der Schlaf ein Augenlid so schwer machen kann, daß es sich schließt; vielleicht vermochte dieser Blick das gleiche zu bewirken. Das Auge schloß sich, doch rührten sich dunkle Mächte in ihr. Sie sieht nicht, daß ich sie ansehe, sie

fühlt es, fühlt es am ganzen Körper. Das Auge schließt sich und es ist Nacht; aber innen in ihr ist es heller Tag.« (S. 104)

Dieser schräge Weg der Verführung ist keine Doppelzüngigkeit. Während der lineare Blitz auf die Mauer des Bewußtseins stößt und lediglich auf einen mageren Nutzen spekuliert, hat die Verführung vielmehr die Schräge des jähen Einfalls im Traum oder des Geistesblitzes, der in einer einzigartigen Diagonale das psychische Universum und dessen verschiedene Ebenen durchquert, um an den Antipoden einen blinden und unbekanntem Punkt zu berühren, den versiegelten Punkt des Geheimnisses, des Rätsels, welches das junge Mädchen, auch für sich selbst, darstellt.

Somit gibt es zwei simultane Momente der Verführung oder zwei Augenblicke desselben Momentes: das gesamte Verlangen des Mädchens muß herausgefordert werden, ihr gesamtes weibliches Potential muß mobilisiert, aber in der Schwebelage gehalten werden – auf keinen Fall darf sie im Zustand der Trägheit, in ihrer passiven Unschuld überlistet werden, ihre Freiheit muß auf dem Spiel stehen, da gerade diese Freiheit durch ihre ursprüngliche Krümmung oder eine plötzliche Windung, welche die Verführung ihr aufzwingt und um die sie nicht weiß, gleichsam spontan genau den Punkt berühren muß, an dem sie sich abhanden kommt. Die Verführung ist ein Schicksal: damit es sich erfüllt, muß alle Freiheit vorhanden sein, die zur selben Zeit aber auch mit aller Macht, gleichsam schlafwandlerisch, auf den Verlust ihrer selbst zielt. Das Mädchen muß in diesen zweiten Zustand hinabsinken, der jenen ersten, den der Anmut und der Souveränität doppelt. Es muß dieser schlafwandlerische Zustand heraufbeschwört werden, in dem die erwachte und selbsttrunkene Leidenschaft sich in der Schicksalsfalle ins Verderben stürzt. »Das Auge schließt sich und es ist Nacht; aber innen in ihr ist es heller Tag.«

All diese Unterlassungen, das Abstreiten, die Rückzüge, Irrführungen, Enttäuschungen, Abweichungen – zielen darauf, jenen zweiten Zustand hervorzurufen, das ist das Geheimnis der wahren Verführung. Während die vulgäre Verführung durch das Bedrängen zu Werke geht, schlägt die wahre Verführung den Weg der Abwesenheit ein oder vielmehr erfindet sie eine Art gekrümmten Raum, in dem die Zeichen von ihrer Bahn abgeleitet und zu ihrer Quelle rückgeführt werden. Dieser unvernehmliche Schwebezustand ist essentiell, es ist der Moment, an dem das Mädchen völlig verwirrt ist über das, was sie erwartet, während sie schon weiß – was neu ist und bereits fatal –, daß etwas sie erwartet. Ein Moment großer Intensität, ein »geistiger« Moment (im Sinne Kierkegaards), vergleichbar dem Moment im Spiel zwischen dem Setzen und dem Moment, wenn die rollenden Würfel zum Stillstand kommen.

So weigert er sich, als er zum ersten Mal zuhört, wie sie ihre Adresse angibt, diese im Gedächtnis zu behalten:

»Vermutlich gibt sie ihre Adresse an, die ich nicht hören möchte, ich möchte mich nicht der Überraschung berauben, gewiß werde ich ihr im Leben wiederbegegnen, ich werde sie erkennen und vielleicht auch sie mich, meinen Seitenblick vergißt man nicht so leicht. [...] Erkennt sie mich nicht, überzeugt mich ihr Blick nicht sofort davon, so bietet sich wohl die Gelegenheit, sie von der Seite her anzusehen, ich verspreche, sie wird sich an die Situation erinnern. Keine Ungeduld, keine Begierde, alles will in langsamen Zügen genossen sein; sie ist ausersehen, sie soll auch eingebracht werden.«
(S. 30)

Spiel des Verführers *mit sich selbst*: in diesem Stadium kann man es schon nicht einmal mehr eine List nennen,

denn es ist der Verführer selbst, der sich an der Herauszögerung der Verführung berauscht. Das ist kein minderwertiges, halbes Vergnügen; denn gerade in diesem winzigen Abstand wird sich der Abgrund auftun, in den sie fallen wird. Es ist wie in der Fechtkunst: man braucht Spielraum, um eine Finte vortäuschen zu können. Weit davon entfernt, einen Versuch der Annäherung zu unternehmen, wird der Verführer ausgiebig daran arbeiten, diesen Abstand noch auszubauen, etwa durch solche Mittel wie: sie nicht ansprechen und nur mit der Tante reden, über belanglose oder lächerliche Dinge, alles dank Ironie und vorgeblicher Intellektualität neutralisieren, keine ihrer weiblichen oder erotischen Regungen erwidern, sogar bis zu dem Punkt, die Marionette eines schmachttenden Verführers für sie ausfindig zu machen, der sie von der Liebe enttäuschen soll. Entzaubern, ernüchtern, enttäuschen, die Distanz wahren, bis sie eigenhändig die Initiative ergreift und die Verlobung löst, womit sie die Verführungsarbeit vollendet und die ideale Lage für ihre völlige Hingabe schafft.

Ein Verführer ist, wer es versteht, die Zeichen flottieren zu lassen, da er weiß, daß allein ihr Schwebezustand begünstigend wirkt und zum Schicksal hinführt. Man darf die Zeichen nicht auf der Stelle erschöpfen, sondern muß den Augenblick abwarten, in dem sie alle einander antworten, während sie sich in einer ganz eigentümlichen Konstellation von Rausch und Zusammenbruch befinden.

»Wenn sie in Gesellschaft der drei Jansens ist, spricht sie wenig, offenbar langweilt sie deren Geplauder, ein gewisses Lächeln um den Mund scheint das anzudeuten. *Auf dieses Lächeln baue ich.*«

»Heute ging ich zu Frau Jansen hinauf, ich hatte die Tür halb aufgemacht, ohne anzuklopfen, [...] sie saß dort allein am Klavier [...] Ich hätte vorstür-

zen, diesen Augenblick ergreifen können – es wäre eine Torheit gewesen. [...] Sie macht offenbar ein Geheimnis daraus, daß sie spielt [...] Wenn ich einmal vertrauter mit ihr spreche, lenke ich ganz heimlich das Gespräch auf diesen Punkt und lasse sie durch diese Falltür stürzen.« (S. 69f.)

Sogar unter den Episoden der Abschweifung ins Vulgäre, unter den libertinen Bravourstückchen oder den erotischen Passagen (diese nehmen in der Erzählung immer mehr Raum ein – Cordelia erscheint fast nur noch in der filigranen oder pointillistischen Zeichnung einer libertinen und tändelnden Phantasie: »Eine zu lieben ist zu wenig; alle zu lieben ist Oberflächlichkeit, sich selbst zu kennen und so viele wie möglich zu lieben [...] das ist genießen, das ist leben«), sogar unter den Episoden frivoler Verführung gibt es keine einzige, die man nicht unter das »große« Verführungsspiel einordnen könnte, gemäß der bereits erwähnten Philosophie der Schräge und der Ablenkung: die »große« Verführung wandelt insgeheim auf den Bahnen der gemeinen Verführung, die als Schwebezustand und Parodie eingesetzt wird. Eine Verwechslung kann hier nicht stattfinden: das eine ist ein Liebesspiel, das andere ist ein geistiges Duell. Sämtliche Intermezzi bewirken nichts anderes, als den langsamen, kalkulierten, unausweichlichen Rhythmus der »hohen« Verführung zu steigern. Der Spiegel hängt zu jeder Zeit an der gegenüberliegenden Wand; auch wenn wir nicht daran denken – er denkt daran, und die Zeit arbeitet im Herzen Cordelias.

Der Prozeß scheint im Augenblick der Verlobung seinen wohl tiefsten Punkt zu erreichen. Hier hat man den Eindruck, an einem toten Punkt angelangt zu sein. Der Verführer treibt die List der Entzauberung, die Abschreckungsstrategie bis zu einem geradezu perversen Grad an Mortifikation; und man hat den Eindruck, daß

durch soviel Subtilität die Triebfeder gebrochen, daß Cordelias gesamte Weiblichkeit durch die Köder, von denen sie umgeben ist, ermüdet und neutralisiert worden ist. Diesen Augenblick der Verlobung, der »für ein Mädchen von so großer Bedeutung ist, daß seine ganze Seele sich darauf fixieren kann, gleichsam wie ein Sterbender auf seinen letzten Willen« (174), diesen Augenblick wird Cordelia erleben, ohne ihn auch nur verstehen zu können, jeder Reaktionsmöglichkeit beraubt, geknebelt, eingekesselt.

»Ein Wort und sie hätte über mich gelacht, ein Wort, sie wäre bewegt gewesen, ein Wort, sie hätte mich gemieden; aber kein Wort kam über meine Lippen, ich blieb feierlich-dumm und hielt mich genau an das Ritual. [...] Was meine Verlobung betrifft, so werde ich mich nicht dessen rühmen, daß sie poetisch ist, sie ist in jeder Hinsicht philiströs und spießbürgerlich.« (S.119) »Ich bin also verlobt; Cordelia ist es auch« (Cordelia ist es auch!) »und das ist so ungefähr alles, was sie von der Sache weiß.« (S. 120)

Das Ganze ist eine Art Vernichtungsprüfung, wie sie bei der Initiation eine Rolle spielt. Der Initiierte muß durch eine Todesphase gehen, was nicht einmal pathetisches Leiden bedeutet: durch eine Phase des Nichts, der Leere – das ist der Moment kurz vor dem Aufflammen der Leidenschaft und der erotischen Hingabe. Der Verführer schließt in gewisser Weise diesen asketischen Moment in die ästhetische Bewegung ein, die er dem ganzen Gepräge verleiht.

»Überhaupt kann ich einem jeden Mädchen, daß sich mir anvertraut, eine vollkommene ästhetische Behandlung zusichern; nur endet es damit, daß sie betrogen wird.« (S. 127)

Es liegt ein gewisser Humor darin, daß die Verlobung mit dem Schwund aller sichtlichen Verführungsanstrengungen in eins fällt. Was in den bürgerlichen Vorstellungen des 19. Jahrhunderts einen heiteren Auftakt zur Ehe darstellte, wird hier zu einer strengen Initiationsepisode mit dem sublimen Ziel der Leidenschaft (die zugleich kalkuliertes Ziel der Verführung ist), eine Episode der schlafwandlerischen Durchquerung des Ödlands der Verlobung. (Vergessen wir nicht, daß die Verlobung das entscheidende Ereignis im Leben vieler Romantiker darstellte, vor allem bei Kierkegaard, aber auch, und zwar auf noch weitaus dramatischere Weise bei: Kleist, Hölderlin, Novalis, Kafka. Als schmerzhafter Augenblick, als ewige Niederlage war diese schier mystische Verlobungsleidenschaft (vergessen wir die Impotenz!) vielleicht eine Leidenschaft für den Schwebезustand, für einen in der Schwebе gehaltenen Zauber, der durch die Angst vor sexueller und ehelicher Entzauberung bedroht war.

Doch Johannes scheint selbst in dem Augenblick, in dem sein Ziel und ihre Gegenwart zu verblassen scheinen, weiterhin den unsichtbaren Tanz der Verführung zu durchleben, er wird ihn sogar keinen Augenblick so intensiv erleben, denn gerade hier, in der Nichtigkeit, in der Abwesenheit, im umgekehrten Spiegel, ist er sich seines Triumphes sicher: ihr bleibt nichts anderes zu tun, als die Verlobung zu lösen und sich in seine Arme zu werfen. Das ganze Feuer der Leidenschaft ist hier in aller Transparenz, in aller Feinheit eingezeichnet, niemals wird es sich für ihn schöner darstellen als in dieser Vorahnung, denn in diesem Augenblick ist das Mädchen noch vorherbestimmt, was sie nicht mehr sein wird, wenn der Moment zu Ende geht. Denn der Reiz der Verführung, wie der Reiz einer jeden Leidenschaft, liegt allem voran in der Vorherbestimmung. Sie allein verleiht diese fatale Qualität, die jedem Vergnügen zugrundeliegt – diese Art Geistesblitz, der von *vornherein*

eine Regung der Seele an ihr Schicksal und ihren Tod knüpft: dort siegt der Verführer, und dort ist sein Sinn für die wahre Verführung als eine geistige Ökonomie abzulesen – im verborgenen Tanz der Verlobung.

»Wie bei einem Tanz, der eigentlich zu zweit getanzt werden soll, nur von einem getanzt wird, so verhalte ich mich ihr gegenüber. Ich bin nämlich der zweite Tänzer, aber unsichtbar. Sie bewegt sich wie im Traum, und doch tanzt sie mit einem Partner, und dieser Partner bin ich, der, sofern ich sichtbar zugegen bin, unsichtbar ist, sofern ich unsichtbar bin, sichtbar ist. Die Bewegungen fordern einen Partner; sie beugt sich zu ihm, sie reicht ihm die Hand, sie flieht, sie nähert sich wieder. Ich nehme ihre Hand, ich vervollständige ihren Gedanken, der doch in sich selbst vollständig ist. Sie bewegt sich nach der eigenen Melodie ihrer Seele; ich bin nur ein Anlaß dazu, daß sie sich bewegt, *ich bin nicht erotisch*, das würde sie nur erwecken, ich bin geschmeidig, wendig, unpersönlich, *fast wie eine Stimmung*.« (S. 127 f.)

Folglich stellt sich uns die Verführung in einer einzigen Bewegung dar als:

- die Beschwörung einer Macht: Opferform.
- die Vollstreckung eines Mordes, eventuell eines perfekten Verbrechens.
- die Vollendung eines Kunstwerkes: »Die Verführung als schöne Kunst betrachtet« (wie die Mordtat natürlich).
- die Operation eines Geistesblitzes: als »geistige« Ökonomie. Mit derselben duellierenden Komplizität wie im Geistesblitz, wo sich alles andeutungsweise im Tausch austauscht, auf bloße Anspielung hin, wie mit der Florettspitze

– als Äquivalent zum andeutungsweisen und zeremoniellen Austausch eines Geheimnisses.

– eine asketische Form geistiger, aber auch pädagogischer Prüfung: eine Art Schule der Leidenschaft, zugleich eine Schule erotischer und ironischer Mäeutik.

»[...] ich werde jederzeit bestätigen, daß ein junges Mädchen die geborene Lehrmeisterin ist, von der man jederzeit etwas lernen kann, und sie ist es nur, um sie zu betrügen – denn das lernt man am besten von den Mädchen selbst.« (S. 138)

»Jedes junge Mädchen ist im Hinblick auf das Labyrinth ihres Herzens eine Ariadne, sie besitzt den Faden, mit dem man den Weg hindurch finden kann, aber sie besitzt ihn so, daß sie selbst ihn nicht zu gebrauchen versteht.« (S. 158)

– eine Form des Duells und des Krieges, eine Wettkampfform, die niemals eine Form der Gewalt und des Kräfteverhältnisses ist, sondern die Form eines kriegerischen Spiels. Wir finden hier die beiden simultanen Bewegungen der Verführung wieder, die in jeder Strategie zu finden sind:

»Jetzt beginnt also der erste Krieg mit Cordelia [...] Ich fliehe ständig zurück, und durch dieses sich Zurückziehen lehre ich sie, an mir die Macht aller Liebenden zu erkennen, deren unruhige Gedanken, ihre Leidenschaft, was Sehnsucht ist und was Hoffnung und ungeduldige Erwartung. [...] Sie wird Mut gewinnen, an die Liebe zu glauben [...] Daß sie mir das schuldet, darf sie nicht ahnen [...] Wenn sie sich dann frei fühlt, so frei, daß sie fast versucht wird, mit mir brechen zu wollen, dann beginnt der zweite Krieg. Jetzt hat sie Kraft und Leidenschaft

und für mich der Kampf Bedeutung. [...] Soll sie mich verlassen, der zweite Kampf beginnt dennoch [...] Der erste Krieg ist der Befreiungskrieg; er ist ein Spiel; der zweite der Eroberungskrieg auf Leben und Tod.« (S. 133 f.)

All diese Einsätze bauen sich um die junge Frau als mythischer Figur auf. Da sie selbst Mitspielerin und Einsatz bei diesem vielfältigen Duell ist, ist sie somit weder ein Sexualobjekt noch eine Figur des Ewig-Weiblichen: die zwei großen abendlandischen Bezugsgrößen der Frau sind der Verführung gleichermaßen fremd. Auch kann man nicht sagen, das junge Mädchen sei ideales Opfer oder der Verführer ideales Objekt, sowenig wie man bei einer rituellen Schlachtung von Henker und Opfer sprechen kann. Die Faszination, die von ihr ausgeht, ist die eines Mythenwesens, eines rätselhaften Mitspielers, eines Protagonisten, der in dieser geradezu liturgischen Ordnung der Herausforderung und des Duells mit dem Verführer auf gleicher Stufe steht.

Welch ein Unterschied zu den *Liaisons dangereuses*! Bei Laclos bezieht die zu verführende Frau die Position einer starkbewehrten Stellung, die es nach dem Vorbild der militärischen Strategie damaliger Zeit einzunehmen gilt, einer Strategie, die weniger statisch ist als in vorangehenden Epochen, deren Ziel jedoch das gleiche bleibt: die Ergebung. Die Präsidentin stellt eine Umfriedung dar, die eingenommen werden und fallen muß. Darin liegt keine Verführung – das gehört zur Kunst der Stadtbelagerung.

Die Verführung liegt anderswo: sie geht nicht vom Verführer auf sein Opfer hin aus, sondern spielt sich zwischen Verführern ab, zwischen Valmont und Merteuil, die sich in

krimineller Komplizenschaft wechselweise die Opfer teilen. Ebenso bei Sade: allein die Geheimgesellschaft der Henker funktioniert und berauscht sich an ihren Verbrechen, die Opfer sind nichts.

Darin ist nichts von dieser subtilen Wissenschaft der Umkehrung zu finden, die schon in der Kriegskunst von Sun-Tse oder in der Zen-Philosophie und den orientalischen Kriegskünsten auftrat, und auch bei dieser Verführung hier, bei der das junge Mädchen mit seiner Leidenschaft und seiner Freiheit selbst voll und ganz Teil der Bewegung der Strategie ist. »Sie war ein Geheimnis, das auf geheimnisvolle Weise seine eigene Lösung in sich trug.«

In diesem Duell ist alles vom Übergang von der Ethik zur Ästhetik bestimmt, von der *naiven* zur *reflektierten* Leidenschaft:

»Ihre Leidenschaft würde ich im jetzigen Augenblick als *naiv* bezeichnen. Wenn die Wendung eingetreten ist und ich mich ernstlich zurückziehen beginne, dann wird sie alles aufbieten, um mich wirklich zu fesseln. Sie hat dafür keine anderen Mittel als nur das Erotische, nur daß sich das jetzt nach einem ganz anderen Maßstab zeigen wird. Es ist dann eine Waffe in ihrer Hand, die sie gegen mich erhebt. Ich habe dann die reflektierte Leidenschaft. Sie kämpft für sich selbst, denn sie weiß, daß ich das Erotische besitze; sie kämpft für sich selbst, um mich zu überwinden. Sie selbst drängt zu einer höheren Form des Erotischen. Was ich sie zu ahnen lehrte, indem ich sie entflammte, das lehrt meine Kälte sie jetzt zu begreifen, jedoch derart, daß sie selbst es zu entdecken glaubt. Damit will sie mich überrumpeln, sie wird glauben, mich an Kühnheit übertroffen zu haben, und so mich eingefangen zu haben, Ihre Leidenschaft wird dann bestimmt,

energisch, folgernd, dialektisch; ihr Kuß total, ihre Umarmung nicht hiatisch.« (S. 174 f.)

Die Ethik, das ist die Einfachheit (auch des Begehrens), die Natürlichkeit, wozu auch die naive Anmut und der spontane Elan des Mädchens zählen. Die Ästhetik ist das Spiel der Zeichen, der Kunstgriff – eben die Verführung. Jede Ethik muß in eine Ästhetik münden. Für den Verführer Kierkegaards, ebenso wie für Schiller, Hölderlin, ja selbst für Marcuse ist der Übergang zur Ästhetik der höchste Ausdruck, den der Mensch finden kann. Doch die Ästhetik des Verführers ist völlig anders geartet: sie ist nicht göttlich und transzendent, sie ist ironisch und teuflisch – ihre Form ist nicht die des Ideals, sondern die des Geistesblitzes – sie ist kein Überschreiten der Ethik, sondern Inflexion, Verführung, sicherlich eine Transfiguration, jedoch durch den Spiegel der Enttäuschung. Indes ist die Täuschungsstrategie des Verführers auch keine perverse Regung, sie fällt unter die Ästhetik der Ironie, die darauf abzielt, die vulgäre Erotik der Körper in Leidenschaft und Geistesblitz zu verwandeln.

»Ich habe bemerkt, daß sie mich immer: *mein* nennt, wenn sie mir schreibt; aber sie hat nicht den Mut, es mir zu sagen. Heute bat ich sie selbst darum, so einschmeichelnd und heiß erotisch wie möglich. Sie fing an, ein ironischer Blick, kürzer und hurtiger als es sich sagen läßt, genügte, es für sie unmöglich zu machen, obwohl mein Mund sie mit aller Macht dazu anspornte. *Diese Stimmung ist normal.*« (S. 194 f.)

»Sie ist erotisch voll zum Kampf ausgerüstet, sie kämpft mit dem Pfeil des Auges, dem Befehl der Augenbraue, der Heimlichkeit der Stirn, mit der Beredtheit des Busens, mit den gefährlichen

Lockungen der Umarmungen, mit dem Flehen der Lippen, dem Lächeln der Wangen, mit dem ganzen süßen Verlangen des ganzen Geschöpfes. Eine Kraft, eine Energie ist in ihr, als wäre sie eine Walküre, aber diese erotische Kraftfülle wird durch eine gewisse schmachthafte Mattheit temperiert, die über sie hingehaucht ist. – *Zu lange darf sie nicht auf diesem Höhepunkt verweilen [...]*« (S. 195 f.)

Stets baut die Ironie einem tödlichen Blutvergießen vor, das zu einem vorzeitigen Ende des Spiels führen und den unglaublichen Möglichkeiten jedes einzelnen Spielers ein jähes Ende setzen würde, die nur in der Verführung zur Entfaltung kommen können, um den Preis eines Schwebestandes, einer ironischen Neigung, einer Desillusionierung, die das ästhetische Feld offenläßt.

Manchmal hat der Verführer Schwächen. So kann es ihm unter einer heftigen Gemütsbewegung passieren, daß er sich hinreißen läßt zu einer panegyrischen Litanei über die weibliche Schönheit, die bis ins kleinste Detail fortgesponnen und bis in die feinsten erotischen Nuancen ausführlich beschrieben wird (S. 200–203), um schließlich in einer einzigen Figur zusammengefaßt zu werden, in der heißen Vorstellung von einem absoluten Begehren – das ist die Gottesvision – die jedoch unverzüglich wiederaufgenommen und reversibel gemacht wird in der Vorstellung vom Teufel, der kalten Vorstellung des Scheins: die Frau ist Traum des Mannes – im übrigen hat Gott sie aus dem Mann geschaffen, während dieser schlief. Sie besitzt also alle Elemente des Traums, und die realen Tagesreste, so könnte man sagen, mischen sich im Traume darunter.

»Erst durch die Berührung mit der Liebe erwacht sie, vor dieser Zeit ist sie Traum. Doch kann man in dieser Traum-Existenz zwei Stadien unterscheiden:

das erste ist das, in dem die Liebe von ihr träumt, das zweite ist das, in dem sie von der Liebe träumt.« (S. 204)

Sobald sie sich ganz hingeeben hat, ist es zu Ende, ist sie tot, hat sie diese Anmut des Scheins verloren, ist sie Geschlecht, ist sie Frau geworden. In einem einzigen und letzten Moment, »wenn sie dasteht, als Braut geschmückt und all ihre Pracht noch erblaßt vor ihrer Schönheit und sie wiederum selbst erblaßt« (S. 213), besitzt sie noch den Glanz des Scheins – bald schon wird es zu spät sein.

Das ist das metaphysische Los des Verführers: die Schönheit, die Bedeutung, die Substanz, Gott vor allem halten auf ihre Ethik. Die meisten Dinge halten auf ihre Ethik, sie behalten ihr Geheimnis, sie wachen über ihren Sinn. Die Verführung hingegen, die sich auf der Seite des Scheins und des Teufels befindet, hält auf ihre Ästhetik.

Die Frage, die Johannes sich nach der Peripetie des endgültigen Verlassens stellt (Cordelia gibt sich hin und wird unverzüglich aufgegeben), ist folgende: »Bin ich nun in meinem Verhältnis mit Cordelia stets meinem Pakt treu geblieben? Das soll heißen, meinem Pakt mit dem Ästhetischen; denn es ist das, was mich stark macht, daß ich beständig die Idee auf meiner Seite habe. Ist das Interessante immer gewahrt geblieben?« (S. 215), denn schlicht und einfach nur zu verführen ist nur in erster Potenz interessant – hier geht es um das, was *in zweiter Potenz interessant* ist. Diese Potenzialisierung⁴ ist das Geheimnis der Ästhetik. Nur das Interessante am Interessanten besitzt ästhetische Verführungskraft.

Die Arbeit des Verführers besteht gewissermaßen darin, den natürlichen Charme des jungen Mädchens zum reinen

Schein hinüberzuführen, ihn im reinen Schein, das soll heißen in der Sphäre der Verführung zu vollem Glanz zu bringen und ihn dann zu zerstören. Denn die meisten Dinge haben, leider, eine Bedeutung und eine Tiefe, nur einige gelangen zum reinen Schein, und diese allein sind absolut verführerisch. Die Verführung liegt in der Bewegung der Transfiguration der Dinge zum reinen Schein.

Daher endet die Verführung als Mythos im Taumel des Scheins, kurz bevor sie sich in der Wirklichkeit vollendet. »Alles ist Bild, ich selbst ein Mythos meiner selbst, denn ist es nicht gleichsam ein Mythos, daß ich zu dieser Begegnung eile? [...] fahr zu auf Leben und Tod, mögen auch die Pferde zusammenbrechen, solange es nicht eine Sekunde, bevor wir an Ort und Stelle sind, passiert.« (S. 225 f.)

Eine einzige Nacht – und alles ist vorbei: »Ich möchte sie nie wiedersehen.« Sie hat alles gegeben, sie ist verloren, wie all die unzähligen jungfräulichen Heldinnen der griechischen Mythologie, die in einem zweiten Schicksal in Blumen verwandelt werden, wo sie ihre pflanzliche und düstere Anmut wiederfinden, ein Echo der verführerischen Anmut ihres ersten Schicksals. Doch der Verführer Kierkegaards fügt mit Grausamkeit hinzu: »Die Zeit ist vorbei, daß sich ein Mädchen aus Schmerz über seinen treulosen Geliebten in einen Heliotrop verwandelte« (S. 226), um in einer noch grausameren und unerwarteteren Weise fortzuführen: »Wäre ich ein Gott, dann würde ich das für sie tun, was Neptun für eine Nymphe tat, sie in einen Mann verwandeln.« (S. 227) Das heißt, daß die Frau nicht existiert. Nur das junge Mädchen existiert durch das Sublime ihres Zustandes, und der Mann, um sie zu zerstören.

Doch die mythische Leidenschaft der Verführung geht in ihrer Ironie noch weiter. Sie umkränzt sich mit einem letz-

ten melancholischen Zug: es wird ein letztes Mal das Haus in Szene gesetzt, das die Bühne für die Szene des Verlassens der Geliebten darstellen wird. Ein Moment der Schweben, in dem der Verführer ein letztes Mal all die verstreuten Schachzüge seiner Strategie betrachten wird, als stünde ihm das Sterben bevor. Was die Kulisse für einen Triumph hätte sein sollen, ist bereits nichts weiter als der Schauplatz einer toten Geschichte. Alles ist rekonstruiert, um auf einen Schlag die ganze Phantasie Cordelias wachzurütteln, in jenem letzten Moment, in dem ihr Schicksal sich wendet; das Kabinett, in dem sie sich begegnet sind, mit demselben Sofa, derselben Lampe, demselben Teetisch, genau so, wie es einst fast gewesen wäre und wie es jetzt ist, in einer definitiven Ähnlichkeit. Auf dem offenen Klavier, auf dem Notenständer, dieselbe kleine schwedische Melodie – Cordelia wird durch die hintere Tür den Raum betreten, alles ist vorhergesehen, sie wird das Resümee aller gemeinsam verlebten Szenen vorfinden. Die Illusion ist perfekt ... das Spiel ist aus, doch es ist der Gipfel an Ironie, daß der Verführer alle Fäden, die er von Anbeginn gesponnen hat, hier in einer Art Feuerwerk (so kann man es wirklich nennen) versammelt, das zugleich auch eine Trauerfeier und die Parodie der gekrönten Liebe ist.

Cordelia selbst wird nicht wieder auftauchen, außer in einigen verzweifelten Briefen, mit denen die Erzählung eingeleitet wird, und selbst diese Verzweiflung ist seltsam. Weder kann man sagen, daß sie tatsächlich betrogen noch daß sie in ihrem Begehren enteignet wurde, vielmehr wurde sie geistig in die Irre geleitet in einem Spiel, dessen Regel sie nicht kannte. Gespielt wie durch Hexerei – der Eindruck, ohne eigenes Wissen der Spielball in einer sehr intimen Machenschaft gewesen zu sein, einer wesentlich vernichtenderen Machenschaft, dem geistigen Raub: denn tatsächlich ist ihr die eigene Verführung geraubt und gegen sie selbst gewendet worden. Ein namen-

loses Schicksal, auf das eine Erstarrung folgt, die von der einfachen Verzweiflung sehr verschieden ist.

»Solche Opfer waren daher von ganz eigener Art. [...] Es war keine sichtbare Veränderung mit ihnen vorgegangen; sie lebten ihr gewohntes Leben, wie stets geachtet, und doch waren sie verwandelt, ihnen selbst fast unerklärlich, unbegreifbar für andere. Ihr Leben war nicht wie das jener zerbrochen oder geknickt, es war nach innen gekehrt; für andere verloren, versuchten sie vergeblich, zu sich selbst zu finden.« (S. 16)

die angst, verführt zu werden

Ist die Verführung eine Leidenschaft oder ein Schicksal, so ist es oftmals die entgegengesetzte Leidenschaft, die die Oberhand gewinnt: die Leidenschaft, nicht verführt zu werden. Wir setzen unsere ganze Kraft dafür ein, uns in unserer Wahrheit zu verschanzen, wir kämpfen gegen das, was uns verführen will. Wir verzichten darauf, zu verführen, aus Angst, verführt zu werden.

Alle Mittel sind recht, um dem zu entkommen. Sie reichen vom unablässigen Verführen des anderen, um nicht selbst verführt zu werden, bis dahin, so zu tun, als sei man verführt, um mit jeder Verführung kurzen Prozeß zu machen.

Die Hysterie verbindet die Verführungsleidenschaft mit der Simulationsleidenschaft. Sie schützt sich gegen die Verführung durch die Darbietung trügerischer Zeichen. Denn in dem Moment, in dem sich uns diese Zeichen auf eine überspitzte Weise zu lesen geben, ist uns die Möglichkeit