
Klaus R. Scherpe

Der Buchstabe »A« und andere Medien des Ehebruchs im Roman

Goethe, Hawthorne, Flaubert, Fontane, Tolstoi und Thomas Mann¹

Das erzählerische Repertoire des Ehebruchromans als Gesellschafts- und Liebesroman ist uns Lesern wohlvertraut. Wir kennen die zumeist als binäre Opposition gefaßten Bauformen des Erzählens von Leidenschaft als *amour fou* einerseits und Institution (der Ehevertrag) andererseits, die Codes der Grenzüberschreitung der ehebrecherischen Liebe und ihre Motive, Arrangements und Agenten: die Banalität des Ehehaushalts, Abenteuer und Ekstase, die Verführung im Palmenhaus oder auf der Soiree, die Liebesgrotte, die Boten, Spione und Mittler, die den Konflikt lenken und schüren. Wenn wir den *Ehebruch als Einbruch* in die duale Grundstruktur betrachten, also als das, was Tony Tanner »the unstable triangularity of adultery« genannt hat², so fällt – seit der entflammenden Lektüre des *Lanzelot*-Romans von Paolo und Francesca in Dantes *Divina commedia* – vor allem eines auf, etwas, das »dazwischenkommt«, ein *Drittes*: ein Buch, ein Brief, ein Bild, eine Musik: *mediale* Interventionen, die in der akuten Ehebruchshandlung des Romans ausagiert werden. Es wird gelesen, geschrieben, musiziert, gehört und gesehen: *jetzt und hier*, wie in Goethes Roman, in dem die Liebe des jungen Werther, im Hause der Verlobten, auf Lottes Sofa zum Ausbruch kommt, wenn er für sie die Verse des *Ossian* deklamiert, oder auch: *nachträglich*, wenn der betrogene Ehemann die verräterischen Liebesbriefe seiner Emma oder Effi unverhofft im Schreibtisch oder Nähkästchen findet.

Die delikate und empfindsame Liebeskunst des Schreibens und Lesens im Aufklärungszeitalter – *La nouvelle Héloïse*, *Les liaisons dangereuses*, *Die Wahlverwandtschaften* – gerät dort zum lebensweltlichen Drama, wo sie ihre Bedeutsamkeit schon verloren hat: im Ehebruchsroman des 19. Jahrhunderts, bei Flauberts Emma Bovary, die alles liest, aber nichts davon begreift; nicht so viel anders dann in der Frühstücksszene von James Joyce' *Ulysses*, in der Leopold Bloom seiner Molly anbietet, in der Leihbücherei noch mehr geile Romane für sie auszuleihen (»another of Paul de Kock's. Nice name he has«), während sie die Liebespost ihres Galan unter dem Kopfkissen versteckt³; oder auch im Roman von Theodor Fontane bei den Frauen, die allzu apart Melanie oder Cécile heißen und nicht hinaus können über das, was ihnen als Romanlektüre oder Bildvorlage vor Augen steht. In Fontanes *L'Adultera* ist es ein Tintoretto, den

der Gatte sich in Kopie aus Italien nach Berlin schicken läßt, womit das auf dem Gemälde dargestellte Drama der sündigen Ehebrecherin nach dem Johannes-Evangelium noch einmal in Szene gesetzt wird. Stärker als die Malerei wirkt das Medium Musik. Die romantischen Vereinigungen und Verheiligungen von Liebe und Musik erscheinen im Text des bürgerlichen Ehebruchsromans profaniert als Psychogramme von Eifersucht, Versagen und Dilettantismus, so in Tolstois *Kreutzerersonate* oder, nach der Überhitzung durch Wagners Musik, radikal entdramatisiert, in den Szenarien des Ehebruchs in Thomas Manns Novelle *Tristan* oder Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*.

Man spricht in neuerer Zeit von *Übertragungsmedien* und *Speichermedien*, also einerseits von der Transmissionsleistung technischer Medien, die außer Schriftzeichen visuelle und akustische Signale übertragen, andererseits von den Speicherkapazitäten der elektronischen Medien, die aufzeichnen und verwahren, wie zuvor die Bibliothek und das Archiv.⁴ Beide *Medien* sind mit ihren Leistungen nicht nur passiv/reproduktiv, sondern auch aktiv/generativ, wenn das Überlieferte neu konfiguriert wird. Von diesen Tatsächlichkeiten der Mediengesellschaft ausgehend, läßt sich rückblickend beobachten, wie in den klassischen Ehebruchsromanen die mediale Konstruktion und Reproduktion durch Geschriebenes und Gedrucktes, durch Gelesenes, Gesehenes und Gehörtes, durch Brief, Buch, Malerei und Musik wirksam waren. Insbesondere dann, wenn eben diese reproduktive und generative ›dritte Kraft‹ der *Medien* die einschlägigen Narrative nicht nur *transferiert*, sondern in sie *interveniert*: einbricht in die Liebes- und Verratsgeschichten⁵, wozu mir das deutsche Wort *Ehebruch* eher zupafß kommt als das lateinische und englische *adultero/adultery*.

Am Anfang einer Mediengeschichte des Ehebruchsromans müßte der Buchstabe »A« auf der Brust von Hester Prynne in Nathaniel Hawthornes Roman von 1850, *The Scarlet Letter*, stehen: das aufgestickte Brandzeichen, mit dem die puritanische Gesellschaft von Salem die Ehebrecherin an den Pranger stellt. Im Einsatz dieses Schriftzeichens, das als Zauber fungiert – »it had the effect of a spell«⁶ –, ist das gesamte narrative Konfliktpotential der Ehebruchsgeschichten seit den biblischen Erzählungen aufgestaut. Als *Medium*, im Zentrum der narrativen Konstruktion, kanalisiert der Buchstabe »A« die verführerische Schönheit, die Macht des Gesetzes und markiert den Gesetzesbruch und die Strafe. Ein ganz anderer Einsatz des Schriftzeichens, was den medialen Transfer des Ehebruchs angeht, findet sich in einer der Ausgangsszenen von Flauberts *Madame Bovary*, der Soiree des Marquis d'Andervilliers, auf der Emma beobachtet, wie eine junge Frau etwas Weißes, ein *billet doux*, aus der Hand gibt und in den Hut des sich verneigenden Herrn wirft.⁷ In der Liebes- und Verratsliteratur war kein anderes *Medium* derart libidinös besetzt wie eben dieses zum Dreieck gefaltete Papier im Handteller der verführerischen und verführbaren Frau. Emma

Bovary wird in ihrer eigenen Geschichte von derartigen Dokumenten und Botschaften nicht lassen können, von dem, was wir ihre *papierne Passion* nennen könnten.

Das Lesen der Liebenden im Buch ist seit der berühmten Szene im fünften Gesang von Dantes *Inferno* ein zentraler Topos der amourösen Literatur und des Liebesverrats (Peter von Matt). »Galeotto fu il libro e chi lo scrisse« – »Galeotto war das Buch und der es schrieb«. Der in Italien sprichwörtlich gewordene Galeotto/Galahan des *Lanzelot*-Romans, den Paolo und Francesca sich mit Augen, Antlitz und Mund liebend erlesen und erschließen, ist als *Mittler zwischen den beiden Ehebrechern* gleichbedeutend mit dem Medium Buch. Galeotto: der Roman, der Mittler, der Kuppler. Schwinden den Liebenden die Sinne, so verschwimmen auch die Lettern vor ihren Augen, werden sie inkorporiert in den Akt des gemeinsamen Lesens als Liebesakt. Das ist die literale Blasphemie: Das Medium Buch wirkt nicht nur als Instrument der Kommunikation zwischen den Liebenden, Sender und Empfänger, sondern vielmehr als »magischer Kanal« (McLuhan)⁸ der unsagbaren und unendlichen Liebe, die den ganzen Körper erfaßt und transzendiert. Allerdings: der ehebrecherische Kuß über dem Buch vereinigt die Liebenden, Paolo und Francesca, als Lesende und trennt sie doch zugleich: »Quel giorno più non vi leggemmo avant« – »An diesem Tag lasen wir nicht weiter«. Die bewußte Stelle in Dantes Text⁹ aktiviert die ekstatische Liebe im Augenblick. Aber in dem Moment, in dem das Buch zu Boden fällt, fließen die Buchlettern zurück in den Strom des Geschriebenen und in der Schrift Tradierten. Die erlesene und so großartig imaginierte Buchliebe läßt die Liebenden allein mit ihrem Begehren und der Realität ihres ehebrecherischen Schicksals. Wenn Dante als Erzähler, auf den sich diese ergreifende Liebe überträgt, von der Eindruckskraft der Szene überwältigt wird und gleich einem Toten hinsinkt – »e caddi come corpo morte cade« – , so ist dies vielleicht nicht nur eine Äußerung des ohnmächtigen Mitgeföhls mit den in die Hölle verdamnten Ehebrechern, sondern auch die den Erzähler ergreifende Einsicht, daß das Geschriebene und Gelesene ebendies vermochten. Dann sind die überlieferten und wieder gelesenen Lettern in der Handschrift des *Lanzelot* »dead letters«: Liebesboten und Todesboten zugleich, aktiviert von Paolo und Francesca in ihrem Liebes- und Leserausch.

So vielleicht oder so ähnlich konnte das buchstabengetreue und lesehungrige 18. Jahrhundert sich die Szene vergegenwärtigen, zum Beispiel in Goethes Jugendroman *Die Leiden des jungen Werthers*, in dem die ekstatische Buch- und Leseszene wiederbegegnet, ganz am Ende, als Werthers Liebe zu Lotte als »Krankheit zum Tode« schon beschlossene Sache ist. Seinen Abschiedsbrief hat Werther schon versiegelt, bevor er sein Versprechen bricht, sie nicht mehr zu sehen, und regelrecht einbricht in die Häuslichkeit Lottes, in Abwesenheit ihres

Albert. »Haben sie nichts zu lesen?« sagt Lotte zu Werther, nachdem sie zuerst auf dem Klavier ein Minuett gespielt hat und sich dann zu ihm auf das Kanapee setzt.¹⁰ Es beginnt das, was nach Ansicht des Anti-Wertherianers Friedrich Nicolai zur Sicherung des häuslichen Friedens niemals geschehen sollte: das liebestolle Lesen in »Büchern unter vier Augen.«¹¹ Unter Tränen beginnt Werther der Geliebten aus den Blättern seiner eigenen Übersetzung der wild bewegten Gesänge Ossians vorzulesen: »Ein Schauer überfiel ihn, als er sie in die Hände nahm.« Lotte, durch die Liebesnot zwischen den beiden Männern in einen »sonderbaren Zustand« versetzt, fühlt in der Nähe zu Werther zum ersten Mal ihr Herz heftig schlagen, woraufhin das standhaft Verwehrte nun doch geschieht: vermittelt durch Werthers Vorlesen der leidenschaftlichen Liebes- und Todesgesänge des schottischen Barden. Deren Schrift und Semantik wird durch den Tränenstrom, mit dem die Liebenden sich ineinander verströmen, hinweggeschwemmt: »Er warf das Papier hin, faßte ihre Hand l. . l. Die Bewegung beider war fürchterlich l. . l. und ihre Tränen vereinigten sich.« Die Magie des Mediums beginnt zu wirken. Die Wortekstase, gelesen und gehört, ergreift ihre Körper, die »Sinne verwirren sich«: »Die Welt verging ihnen. Er schlang seine Arme um sie, preßte sie an seine Brust und deckte ihre zitternden stammelnden Lippen mit wütenden Küssen.« Das Lesen und das Deklamieren sind auch in Goethes Roman der Dantesche *Galeotto*, der Mittler und das Medium des ehebrecherischen Kusses: medial transferiert und transzendiert zugleich. Das Gelesene löst sich beim Vorlesen in einem unendlichen Gefühlsstrom auf. Auch hier verschmilzt, wie in Dantes Text angedeutet, der Akt des Lesens symbolisch mit dem Liebesakt. Die Übergriffe des Wortgesangs auf die Physis – dieser »Nahweltbedarf« der Liebenden, wie Niklas Luhmann dazu sehr nüchtern festgestellt hat –¹² erzeugen eine Art Präsenzmetaphysik, welche die Liebenden einen Moment lang »außer sich« sein läßt und »der Welt« enthebt. Das Medium Schrift und Papier, das die Passion überträgt, wird quasi »vergessen«¹³, bis Lotte in die reale Situation zurückfindet und die Grenzüberschreitung des Mediums als Grenzverletzung ihres Verlöbnisses erkennt. Sie verweist Werther endgültig von der Schwelle ihres Hauses. Kein Musizieren, kein Lesen, kein *Liebesgeschick* in Wort und Schrift ist mehr möglich zwischen Lotte und Werther. Am Ende schickt Albert dem verliebten Selbstmörder die Pistolen. Werthers Bote empfängt sie aus Lottes Hand: »Sie gab das unglückliche Werkzeug dem Knaben, ohne ein Wort vorbringen zu können l. . l.« Die letzte Botschaft, die Todesbotschaft, sie ist auch hier wortlos.

Goethes Fiktion des Briefromans gestaltet eine eigenartige Verwendung des Mediums Brief, das in der Literatur des 18. Jahrhunderts als Liebespost, als *Liebesgeschick*, so prominent war.¹⁴ Werthers Gefühlsüberschwang ergießt sich, wie im Briefroman üblich, in sein Schreiben von Tag zu Tag. Seine Briefe blei-

ben ohne leibhaften Adressaten und erzeugen keine Korrespondenz. Daher bleibt das Phantasma einer manischen Präsenz des Schreibens und Lesens ohne Resonanz und wird kenntlich als das, was es ist: ein mediales Substitut für die so unvermittelte und unsagbare Liebe. In der »Lust an Briefen«¹⁵ kann man ertrinken, wie Franz Kafka wußte. Präsenz und Absenz von Liebesleuten geraten durch den Briefverkehr in ein gespenstisches Verhältnis. Die distanzierende und trennende Funktion des Mediums betont dagegen die Herausgeberfiktion des *Werther*-Romans, durch die Goethe seine fatale Dreiecksgeschichte zurück ins übliche Leseformat gebracht hat. »Der Herausgeberbericht an den Leser« ist der größere Teil des II. Buches überschrieben, in dem die exzessive Schlußzene der Liebesgeschichte zu lesen steht, aus der ich zitiert habe. Dieser Bericht und Kommentar schlägt einen vernünftigen, protokollarisch-dokumentarischen Ton an. Alle Briefe und Lebensdokumente Werthers hat der Erzähler als Herausgeber und treuer Archivar sorgfältig gesammelt. Das heißt, daß die so hochdramatische Liebeskorrespondenz, der Transfer der Liebe im Brief, dem Leser eigentlich nur als Monument und Memorial bekannt wird. Der Herausgeberbericht ist der postume Medienspeicher von Werthers unerfüllbarer Liebe zu der Frau eines anderen, an der er stirbt. Und das wiederum heißt – worauf der Autor großen Wert gelegt hat, besonders in der zweiten Auflage von 1787 –, daß das Medium Buch und das Medium Brief von der Lebens- und Liebeswirklichkeit kunstvoll geschieden werden. Allerdings konnte die Kunstform des medialen Erzählens die Lust am »Vergessen« des in die Liebesbeziehung eingeschalteten Mediums – das Verleugnen der Differenz von Kunst und Wirklichkeit – nicht hindern, wie wir aus der Rezeptionsgeschichte von Goethes Roman¹⁶ wissen. Das unter den Lesern und Leserinnen wütende »Wertherfieber«, die Lesesucht und die Romanseligkeit des lesewütigen 18. Jahrhunderts überhaupt, war durch den medialen Kunstcharakter des Erzählens keineswegs zu lindern. Allenfalls wiederum kunstvoll zu gestalten wie zum Beispiel in Jean Pauls parodistischer Theatralisierung der Werthertragödie in seinem *Titan*-Roman.

In Goethes *Wahlverwandtschaften*, einem so hoch gebildeten und kunstvollen Werk, daß die Philologie es kaum mit den Banalitäten des Themas Ehebruch in Verbindung bringen wollte,¹⁷ wird die Liebesleidenschaft vielfach medial reflektiert und gebrochen, wodurch der Leser ausdrücklich zur analytischen Beobachtung des leidenschaftlichen Geschehens eingeladen wird. Das Musizieren, das Betrachten von Bildern, das Lesen und Schreiben sind konstitutiv für das nach einer chemischen Formel kunstvoll arrangierte Beziehungsgeflecht der Überkreuzgeschichte der zwei liebenden Paare und den Grabgesang der unvollendeten Liebe von Eduard und Ottilie. In den *Wahlverwandtschaften* sind Anwesenheit und Abwesenheit, Vereinigung und Trennung im Wechselspiel der Paarbeziehungen stets aufeinander bezogen, was die Einbildungskraft aktiviert, wobei die medialen Träger der Imaginationen stets mitgedacht sind

und ins Spiel gebracht werden. Das führt dazu, daß das Vertrauen in den natürlichen Ausdruck, die unvermittelte Sprache des Begehrens, ausdrücklicher als in Goethes Jugendroman, zum Problemfall wird, zum Beispiel dann, wenn darüber reflektiert wird, wie und in welcher Form Spuren der Erregung übertragen und Affekte hervorgerufen, bemerkt und verraten werden. Als Eduard die Nähe zu seiner geliebten Ottilie vertraut und dadurch unverzichtbar geworden ist, schlägt er ihr einen »geheimen Briefwechsel« vor. Das »Streifen Papier«,¹⁸ das diese Botschaft trägt, wird durch ein Mißgeschick vom Feuer angesengt. Ottilies Antwortbillet fällt Eduard, eine weitere Mißlichkeit, aus der Weste und seiner Ehefrau Charlotte direkt vor die Füße. Dieser in seinem Ungeschick an sich banale Schriftverkehr auf engstem Raum, der die Spuren der Erregung nur flüchtig mitteilen kann, wird aufgewertet und umgewertet dadurch, daß Charlotte Ottilies Schrift auf dem Zettelchen für die Handschrift Eduards hält, und daher der ehebrecherische Schriftverkehr gar nicht zum Bruch führt, sondern zur Reflexion über Affinitäten, Ähnlichkeiten und Entsprechungen im Ensemble der Romanhandlung.

Das »Schriftwunder« der Verwandlung des praktischen Briefverkehrs der sich sehrenden Liebenden in eine magische Korrespondenz – die durch die anverwandelte Handschrift, die »Ähnlichkeit der Hände«, miteinander verbundenen Ottilie und Eduard – wiederholt sich, wenn Eduard in der Schreibarbeit, die er Ottilie gegeben hat, nicht mehr ihre, sondern seine Handschrift zu lesen glaubt. Ihre Hand und seine Hand, so träumt Eduard, »verschlingen sich« in ihrer Schrift, wenn beide, so seine überschüssige Einbildungskraft, ihre ehebrecherische Liebe durch einen eigenen »Kontrakt«, ein Liebesbündnis, besiegeln (S. 354). Die Wahlverwandschaft im Zeichen der magischen Begabung des Schriftmediums überwindet, so scheint es, den Einbruch des realen ehebrecherischen Schriftverkehrs in die Beziehung. Der gleichen Magie der medialen Übertragung des Liebesverhältnisses begegnen wir in der berühmten Szene des Ehebruchs im Ehebett, in dem Eduard und Charlotte den jeweils anderen abwesenden Partner, Ottilie und den Hauptmann, als in der Umarmung anwesend imaginieren, so daß das in dieser Nacht gezeugte Kind deren Züge tragen wird (S. 321 f.). Dazu bemerkt der aufmerksame Leser, daß die Abschrift, mit der Eduard Ottilie beauftragt hat und in der sich ihre Schrift in die Eduards verwandelt, in der gleichen Nacht angefertigt, wenn auch nicht vollendet wurde (S. 322).

Das medial und magisch so wunderbar ausgewogene Experiment des Ehebruchromans als wechselweiser Liebesroman erweist sich, entgegen der affinen Beziehungen, als Illusion in dieser endlichen Welt. Ottilie und nach ihr Eduard werden an ihrer unendlichen Liebe sterben. Über die in die Romanhandlung dann doch hereinbrechende Medienrealität von Brief und Buch – das Medium überträgt und verbindet, aber es trennt auch und unterbricht – sind von Anfang

an Zeichen des tragischen Ausgangs gesetzt. Aus größter Nähe, unter einem Dach, aber »doch an einer Art von Scheideweg«, schreibt der heimgekehrte Eduard an Ottilie den Brief, mit dem er sie endgültig für sich zu gewinnen hofft (S. 472). Doch auf der Schwelle zu ihrer Kammer, den Brief noch in der Hand, begegnet er ihr selber, und hierzu heißt es: »Er wendete sich gegen sie, und so standen die Liebenden abermals auf seltsamste Weise gegeneinander.« (S. 473) Sie liest den Brief in seiner Anwesenheit, legt ihn beiseite und sieht ihn mit einem Blick an, der ihn nötigt, von allem abzusehen, »was er verlangen und wünschen mochte« (S. 281). Der Brief, das mit der eigenen Hand eben erst Geschriebene, ist jetzt nicht mehr Träger der imaginären Vereinigung der Liebenden. Auf der Schwelle ihrer Kammer entsagt Ottilie ihrer Liebe und wird bis zu ihrem Tode jede geistige und leibliche Kommunikation verweigern.

Auch das Ereignis, welches auf das tragische Ende der wahlverwandtschaftlichen Beziehung vorausdeutet, der Bootsunfall, bei dem das gemeinsame Kind zu Tode kommt, wird in der Romanhandlung mit der in ihrer Gegenständlichkeit versagenden magischen Kraft des Mediums verbunden. Auf einem Spaziergang entdeckt Eduard Ottilie als Leserin, versenkt in ihr Buch, an der Hand das Kind, das in dieser Szene als »aus einem doppelten Ehebruch erzeugt« erkannt wird (S. 455). Das liebenswürdige Wunschbild der in sich versunkenen Leserin schlägt um in die Dramatik des Untergangs. Unter den zum »erstenmal entschiedenen freien Küssen« (S. 456) trennt sich Eduard gewaltsam von der auf den See hinausfahrenden Geliebten, und sie, » auf dem linken Arm das Kind, in der linken Hand das Buch, in der rechten das Ruder«, kann auf dem Boot das Gleichgewicht nicht halten, so daß Kind und Buch zur Seite ins Wasser fallen und untergehen. Ich verzichte darauf, diese Szene symbolisch auszudeuten, was womöglich dazu führen würde, Goethes hochkünstlerischer Veranstaltung des Ehebruchs einige kolportagehafte Elemente nachzusagen. (Die Liebe, das Kind und das Buch auf gemeinsam unseliger Kahnfahrt: ein allzu deutliches Bedeuten.) Durchaus angebracht ist jedoch der schlichte Ratschluß des Literaturhistorikers, daß Goethes Kunstverstand in die *Wahlverwandtschaften*, tragisch und ironisch zugleich, einige Reservationen gegen die in den Romanfiktionen des 18. Jahrhunderts allmählich verbrauchte Faszination an den Schreib- und Lesegewohnheiten des »tintenklecksenden Säkulum«, wie Friedrich Schiller dies nannte,¹⁹ eingebaut hat.

Sollte dies zutreffen, so wären die *Wahlverwandtschaften* bereits ein Vorläufer des desillusionierten modernen Ehebruchromans, besonders im Blick auf seine mediale Ausgestaltung. In Flauberts *Madame Bovary* wie in Fontanes *Effi Briest* gehören Bücher und Briefe in ihrer Funktion als mediale Träger von Verführung und Verrat zur Grundausrüstung des Erzählens. Es sind die jungen Frauen und Ehebrecherinnen, die in der erfahrungslosen Welt der bretonischen oder mecklenburgischen Provinz ihre verführerischen Leseerfahrungen

machen und mit ihrer Liebeskorrespondenz allzu unschuldig umgehen. Rechtlich gesehen, waren die Ehebruchsgeschichten schon in der ersten Hälfte des 19. Jahrhundert nicht mehr das ganz große Drama, wie zum Beispiel die bürgerlich-liberalen Reformen des preußischen Scheidungsrechts zeigen, die die Verheiratung von Ehebrechern, wie auch die »wilde Ehe«, anders als die Kirchen, tolerierten.²⁰ Für das belletristische Publikum erhielt sich der Reiz des literarischen Skandalons des Ehebruchs länger. Allerdings wurde es erzählerisch und ästhetisch in andere Dimensionen verlagert: aufbereitet als psychopathologischer Problemfall (Tolstois *Kreutzer-sonate*), als erotisches Verwirrspiel (Arthur Schnitzlers *Traumnovelle*, nach der Stanley Kubrick seinen Film *Eyes Wide Shut* drehte) oder nur noch als Parodie (Thomas Manns *Tristan*).

Schon Flauberts Roman, so meine These, läßt sich als eine Art »Replay«, eine wissende Wiederaufführung des allzu bekannten Ehebruchdramas lesen. Anders gesagt: als ein Erzählen der Geschichte aus zweiter Hand, als Wiederaufnahme all der leidvoll erfahrenen und aufgeschriebenen Ehebrüche. Emma lebt und liebt aus den Verführungs- und Verratsgeschichten in den Romanen und den illustrierten Frauenzeitschriften: »Sogar zu Tisch brachte sie ihr Buch mit, und sie wendete die Seiten um, während Charles aß und mit ihr sprach.«²¹ Die Codes und Sets dieser aus der Leihbücherei medial herbeigezauberten Erlebniswelt sind immer aufs neue reproduzierbar.²² Das Schreiben des Abschiedsbriefes gerät Rodolphe zu einer Selbstinszenierung der verlogenen Liebe des Liebhabers: Zuletzt benetzt er das Schreibpapier, um Emma einen tränenreichen Abschied glaubhaft zu machen (S. 295). Um in Ekstase zu geraten, so meint Léon, ist es dienlich, »vor einer eindrucksvollen Landschaft Klavier zu spielen, um seine Phantasie anzuregen« (S. 150). Emma stilisiert sich selber nicht nur als eine der Heroinnen aus ihren Romanen, sondern auch als Leserin dieser Romane »mit einem Buch in der Hand ausgestreckt auf einem Kanapee liegend« (S. 201). Die ehebrecherischen Liebesbande zwischen Léon und Emma entstehen nicht nur aus den aus der Romanlektüre geborgten ehebrecherischen Gelüsten, sie nehmen selber deren mediales Format an, Büchertausch statt Partnertausch: »So bildete sich zwischen Ihnen etwas wie eine Bindung heraus, ein ständiger Austausch von Büchern und Romanzen; Monsieur Bovary, wenig eifersüchtig, wunderte sich nicht darüber.« (S. 171)

Flaubert, so könnte man sagen, erzeugt seinen Ehebruchroman aus den Klischees des Ehebruchromans, indem er deren reproduktive und regenerativen Energien versammelt und sprachlich verarbeitet. So zum Beispiel, wenn er beschreibt, wie Emma im Ehebruch eine »unbeschreibliche Schönheit« gewinnt: körperliche Präsenz aus der Repräsentation der ausgelesenen und vorgestellten Liebesromanzen: »[...] und schließlich erblühte sie in ihrer ganzen Fülle. Ihre Lider schienen eigens zugeschnitten für ihre langen, verliebten Blicke, in denen

sich die Pupille verlor«; ihr Haar im Nacken »wand sich in einer schweren Masse, nachlässig, und wie es der Ehebruch mit sich brachte, durch den es jeden Tag gelöst wurde.« (S. 285) Mit der Reproduktion der Ehebruchsklischees inszeniert Flaubert die ironische Entdramatisierung des Ehebruchdramas. Da Emma »alle« Liebesromane liest und »immerzu« Liebesbriefe schreibt und welche erwartet, vollzieht sich die individuelle Entqualifizierung ihres Schicksals. Es ist nicht ihr Schicksal an sich, sondern eben dieser Vorgang, den Flaubert so kalt und mitleidlos nacherzählt. Die mengenmäßige Wiederholung erzeugt die impersonale Sprache, die Abstraktion von ihren sinnlichen Qualitäten der Darstellung.

Sollte der moderne Leser und Interpret Flauberts, vertraut mit dem Reproduktionsmechanismus der Gefühle im Leben wie beim Schreiben, oder sollte gar der postmoderne Leser, der tagtäglich mit der Virtualität und der medialen Herstellbarkeit seiner Gefühlswelt konfrontiert wird: Sollten wir Leser mit diesem Wissen und dieser Erfahrung noch einmal im Sinne einer pessimistischen Kulturkritik die »echten Gefühle« einklagen? René Girard führt Klage darüber, daß seit dem *Don Quixote* der moderne Roman nur noch vom »borrowed desire« lebt: »desire is only mediated«, »the book follows preestablished images«. ²³ Mit diesem Urteil wird der Eindruck erweckt, als könnte und sollte die »triangle love«, die Liebe in der Dreiecksgeschichte, zusätzlich vermittelt über ein weiteres »Drittes«, das Medium, zurückgeführt werden auf eine originäre »Autonomie des Begehrens«, die dann wohl für eine mediale Vorzeit anzunehmen wäre. Dagegen wäre zu argumentieren, daß in der Geschichte des Liebes- und Ehebruchromans seit Dantes *Galeotto* wohl niemals ein ontologisch beglaubigtes, »unmittelbares Begehren« (»the immediate desire«) gegeben war. Und ist es nicht reichlich obsolet, die medial vermittelte Lust kulturkritisch herabzuwürdigen, weil sie kein »echtes Gefühl« ist? Wie wir wissen, kanalisieren die Medien das Triebgeschehen recht eigenartig und auf eigenwillige Art und Weise. Die Schriftlichkeit und erst recht die Bildlichkeit des Begehrens erzeugen unendlich viele Möglichkeiten des Erzählens.

Emma Bovarys »imaginäre Befriedigung des eigenen Begehrens«, von der Flaubert spricht (S. 122), ist ein Gefühlskomplex aus zweiter Hand, aber doch voller libidinöser Energien, wie die im Text versteckten und vertrackten Fetischismen zeigen: im Bildband das Seidenpapier, das zwischen den Stichen wellt, die Satinbände der Bücher, so zart behandelt, das als Liebesobjekt gehegte Zigarettenetui des Liebhabers, seine Briefe, die Emma herzt und küßt. Oberflächlich vermittelt und doch abgründig wirksam ist die Lese- und Schreiberotik, die sich einschreibt in den Körper der liebenden und sterbenden Ehebrecherin. Nach ihrem Tode stößt Charles Bovary in Emmas Hinterlassenschaften, im Geheimfach ihres Sekretärs: »Rodolphes Bild sprang ihm zwischen durcheinander-

geworfenen Liebesbriefen in die Augen.« (S. 464). Der bislang so stumpfsinnige und nicht einmal zur Eifersucht fähige Charles fühlt *post mortem*, beim Lesen ihrer gesammelten *dead letters*, etwas von Emmas Passion: Er spürt sie im Schmerz, in den Konvulsionen seines Körpers, wenn auch aus zweiter Hand, beim Blättern in ihren Papieren: »schluchzend, laut weinend, außer sich, wahn-sinnig« (S. 464).

Auch in Theodor Fontanes Ehebruchsromanen, die nicht selten die Namen der schuldig-unschuldigen Frauen im Titel tragen, wird das Skandalon des Ehebruchs auf merkwürdige Weise *nach*-erzählt: So, als wäre alles schon gesagt und abgehandelt. In *L'Adultera* erzeugt das Tintoretto-Bild, das die Ehegatten gemeinsam betrachten und deuten, die Sichtbarkeit des Ehebruchs, der noch gar nicht absehbar ist, aber durch das Bildgeschehen unabweislich präfiguriert wird. Dadurch mangelt es der nachträglichen Erzählung von Verführung, Trennung und Scheidung an Dramatik. Es scheint, als lenke ein ominöses Futur II die Geschichte: »Es wird gewesen sein.« Das Bild und der Bildertransfer rahmen die Handlung ein. Im Schlußkapitel schickt der betrogene, aber längst versöhnte Ehemann, Kommerzienrat van der Straaten, der neu vermählten Melanie das *corpus delicti*, Tintoretts Bild *en miniature*, als Hals-Medaillon ins Haus. Und Ruben, der neue Ehegatte, kommentiert zwanglos: ». . . nimm es nicht tragischer als nötig und grübele nicht zuviel über das leidige Thema von Schuld und Sühne.«²⁴

Ebenso wird in Fontanes *Effi Briest*, dem deutschen Roman, der am häufigsten mit Flauberts *Madame Bovary* verglichen wurde, die Ehebruchs-dramatik nachträglich erzeugt und aufgelöst: dadurch, daß Leutnant von Instetten, in preußischen Diensten, sechs Jahre nach dem sexuellen Abenteuer am Ostseestrand, die heiße Post des ehebrecherischen Schriftverkehrs zufällig in Effis Nähkästchen entdeckt. Pflichtgemäß, aber ohne Überzeugung und ohne jede Regung von Eifersucht, erschießt er Major Crampas, den früheren Rivalen, im Duell und verstößt seine Frau. Nicht als aktives Medium, das die Flamme der Leidenschaft entzündet und nährt, funktioniert das Schreiben und Austauschen der Briefe in Fontanes Ehebruchroman, sondern im nachhinein, als passive *poste restante* gewissermaßen, als Speicher, der nur durch den unglücklichen Zufall des unbefugten Empfangs der Sendungen aktiviert wird und so für die *nachträgliche* Dramatisierung des Geschehens sorgt. Post festum wird die gesamte Thematik von Ehegesetz und verbrecherischer Leidenschaft im Gespräch der Protagonisten aufbereitet und die Bestrafung der Sünderin, die vollzogen wird, zugleich als überholte gesellschaftliche Konvention kritisiert. Die entscheidenden Worte, mit denen die Ehebruchs-dramatik letztlich entdramatisiert wird, spricht, mit Flaubertschem Sarkasmus, Effis gute Freundin, die Geheimrätin Zwicker: »es ist unglaublich – erst selber Zettel und Briefe schreiben und dann auch noch *die* des anderen aufbewahren! Wozu gibt es Öfen und Kamine?«²⁵

Wenn ich abschließend auf die so auffällige Beteiligung des Mediums Musik an den Ehebruchsgeschichten zu sprechen komme, so möchte ich nur diese Spur, die der erzählerischen *Entdramatisierung* des Ehebruchdramas, verfolgen. Malerei und Musik gelten im Unterschied zur abstrahierenden Schriftlichkeit der Literatur als die sinnlichen Künste. Der Musik als »Gemüts-erregungskunst«, von der die Romantiker sprachen, wurden die transgressiven Energien zugeschrieben, welche die Seelen verschmelzen und die Körper vereinigen. Von dort her lag es nahe, die Musik und das Musizieren als das Medium, welches eben diese Kräfte freisetzt, in die Ehebruchsgeschichten einzuführen. Kraftvoller und gewaltsamer als die Medien Buch oder Brief wirkt sich die musikalische Intervention als ehebrecherische Energie aus, gewinnt sie Macht über die Liebenden, aber auch über den ausgeschlossenen Dritten, den betrogenen Ehemann als Beobachter. Auf diese Figuration wird das Ehebruchsdrama in der klassisch-bürgerlichen Erzählliteratur öfter zurückgeführt, bei Leo Tolstoi zum Beispiel und bei Thomas Mann.

Tolstois *Kreutzer-sonate*, wie *Anna Karenina* als literarisches Manifest zur Eheproblematik verfaßt, erzählt von der Mordlust des Eifersüchtigen, die zum Ausbruch kommt durch die »verfluchte Musik«, die, ganz im Sinne der Medientheorie, als »Band« und »Strom« zwischen den Liebenden, als »das raffinierteste sinnliche Reiz- und Lockmittel« vorgestellt wird.²⁶ Zugleich als Aufputzmittel für die erotischen Phantasiebilder des eifersüchtigen Ehemanns, die ihn zur Raserei bringen und zur Mordtat antreiben. Bekanntlich wird das Geschehene von Posdnyschew, dem betrogenen Ehemann, retrospektiv, während einer Bahnfahrt, in der Form eines Bekenntnisses, einer Beichte erzählt. Durch diese Perspektivierung ist die Ehebruchsgeschichte zweifach komprimiert und analytisch auf Distanz gebracht. Zum einen durch die Nachträglichkeit der Erzählung selbst, zum andern durch die Engführung der Sinneswahrnehmung, auf das, was Posdnyschew gesehen und vor allem gehört hat, »mit außerordentlicher Schärfe« (S. 102). Was er so scharfsinnig beobachtet und in seine wahnsinnig erregten Phantasiebilder transferiert hat, das ist nicht die Musik, sondern *das Musizieren*, die unwiderstehlich erzeugte Tonart: Wie seine Frau auf unübliche Weise auf dem Klavier das »A« anschlägt und das *Pizzikato* des Liebhabers auf der Geige darauf antwortet. Sie spielen die *Kreutzer-sonate* von Beethoven: »das erste Presto – darf das denn im Salon vor dekollierten Damen gespielt werden?« (S.115). Offen bleibt, ob die als orgiastisch wahrgenommenen Klänge tatsächlich die ehebrecherische Beziehung erzeugten. Das »Band« der entfesselten, außerordentlichen Gefühlsenergien »bindet« allein – nur davon erfährt der Leser – Posdnyschew, den sich betrogen glaubenden Ehemann. Es schließt ihn ein in den Wahnsinn seiner Eifersucht: »Erregung von Energien, von Empfindungen, die sich durch nichts äußern dürfen« und eben dadurch verderblich wirken (S. 116). Die Ehebruchsgeschichte erscheint reduziert auf das Psychogramm des

Eifersüchtigen. Der Gesetzesbruch, den der Einbruch der Musik in die gesittete Gesellschaft erzeugt, liegt ganz auf der Seite des mörderischen Ehemanns.

Wenn Thomas Mann in einer Episode der *Buddenbrooks* eine ähnliche Geschichte erzählt, dann geht es auch hier um die *Imaginationen* des Ehebruchs und nicht die mögliche Ehebruchsgeschichte, für die sich der Autor nicht weiter interessiert. Nicht mehr Beethovens *Presto*, sondern die Exzesse von Wagners *Tristan* – »parfümierter Qualm«, »Blasphemie« und »Wahnsinn«, wie Herr Pfühl, der Organist von St. Marien in Lübeck, sagt²⁷ – geben hier die Folie ab. Auch bei Thomas Mann ist es das Musizieren der Gattin mit einem in der Stadt fremden Müßiggänger, das im Triangel der vorgestellten Liebesbeziehung den Ehemann ausschließt. Auf sein Hören und Beobachten ist die Szene, wie bei Tolstoi, zugeschnitten. Thomas Buddenbrook, der schon etwas verfallen aussehende Senator, ist mit der schönen, aber kalten Gerda aus Anstand und kaum in einer Liebesheirat verbunden. Den fremden Gast mit dem Cellokasten auf dem Rücken duldet er in seinem Haus, damit Gerda, die auf einer echten Stradivari spielt, zu ihrem Musikvergnügen kommt. Der Ehemann beobachtet das Kommen und Gehen des möglichen Liebhabers und lauscht, einsam und verlassen, den aufwühlenden Klängen, welche die beiden im Salon erzeugen: wie »die Harmonien aufwogten, die unter Singen, Klagen und übermenschlichem Jubeln gleichsam mit krampfhaft ausgestreckten, gefalteten Händen emporrangen und nach allen irren und vagen Ekstasen in Schwäche und Schluchzen hinsanken in Nacht und Schweigen. Mochten sie doch rollen und brausen, weinen und jauchzen, einander aufschäumend umschlingen und sich so übernatürlich gebärden wie sie nur wollten Das Schlimme, das eigentlich Qualvolle war die Lautlosigkeit, die ihnen folgte, die dann dort oben im Salon so lange, lange herrschte, und die zu tief und unbelebt war, um nicht Grauen zu erregen.« (S. 646).

Die Musik, der »magische Kanal«, der das musizierende Paar in Erregung zu versetzen vermag, greift über auf die Phantasien des Senators Buddenbrook: übertragen in Metaphern der körperlichen Ekstase und lustvollen Vereinigung. Die Sprache, in der dies vom Erzähler mitgeteilt wird, wahrt allerdings, mit Thomas Buddenbrooks erlebter Rede, die beobachtend-analytische Distanz, überleitend zu der Lautlosigkeit und Leere »danach«, die als leblos empfunden wird und in dem Beobachter und Lauscher das eigentliche »Grauen« erregen. Dabei ist das, was der Senator empfindet, nicht Eifersucht: Die im Text erprobten Worte »Galan« für den möglichen Liebhaber und »Ehebruch« oder »Betrug« für die möglichen Dinge, die sich oben im Salon begaben, waren nicht »die Laute«, um die »abgründig stillen Dinge beim Namen zu nennen«, die sein »Grauen« der leblosen Leere ausmachten. Thomas Manns im Gesamttext untergeordneter und nur angedeuteter Ehebruchsroman im Roman wird mit dieser Wendung auf das eigentliche Thema, das der Schwächung des Protagonisten

und des Verfalls einer Familie, zurückgenommen. Ähnlich übrigens wie in Robert Musils großem Erzählwerk, in dem die kühle Beobachtung eines Dritten die musikalische Erregung beim vierhändigen Klavierspiel ebenso ins Leere laufen läßt. In Musils Musikszene ist es das Spiel der Eheleute selber, Clarisse und Walter, das sich ekstatisch steigert, um dann durch den hinzutretenden Dritten, Clarisses geliebten Vetter Ulrich, unterbrochen zu werden.²⁸ Ulrich, der »Mann ohne Eigenschaften«, kommentiert durch seine ironische Distanz die angestrenzte Künstlichkeit der Szene. Die musikalische Erregung in den Ehe- und Ehebruchsgeschichten weicht dem mathematisch-analytischen Verstand, mit dem Musil die Romanliteratur des 19. Jahrhunderts inventarisiert und implizit verabschiedet.

Zur Zeit der Jahrhundertwende konnten die Ehebruchsgeschichten im Medium der Musik, im Resonanzraum der Wagner-Begeisterung, noch einmal stürmisch aufleben, um dann, in der Avantgardeliteratur, als übertriebene und banale Inszenierungen, an Bedeutung zu verlieren. Man denke in diesem Zusammenhang an Nietzsches Abrechnung mit der falschen Theatralisierung des Sinnlichen und »Elementarischen« der Musik in seinem Verriß *Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem, dem Turiner Brief* von 1888. Für eine in höchstem Maße ungehörige und respektlose Aufbereitung des Ehebruchsdrasmas sorgte Thomas Mann in einer kleinen Erzählung namens *Tristan* (1902). In dieser Parodie verfällt die dramatische Aufbereitung des Themas der Lächerlichkeit. Gabriele, die zarte und leicht hysterische Frauengestalt, die in der Literatur um 1900 so oft begegnet, wird von ihrem biedereren Kaufmannsgatten, Herrn Klötterjahn, in das Sanatorium Einfried verbracht, wo sie von dem fahrig-nervösen Dichter Detlev Spinell umworben wird. Der Abend am Klavier soll den Durchbruch bringen. Sehnsuchtsmotiv und Liebestod der *Tristan*-Oper ergießen sich in einem vom Autor hinzugedichteten Wortschwall über die ahnungslose Bürgersgattin am Piano, während ihr Galan, der impotente Dichter und Impresario der abendlichen Szene, vor ihr auf die Knie sinkt. Das Versinken in »sublimier Begierde«²⁹ und die ganze Magie der medialen Übertragung der verruchten Wagner-Musik in die ehebrecherischen Körperkonvulsionen und geistigen Verirungen werden bis ins Grotteske gesteigert. Als der todkranken Geliebten die Kräfte schwinden, glaubt man zu erkennen, wie der Erzähler mitleidlos mitteilt, daß ihre sinnend und sinnlich spähenden Augen »eine kleine Neigung zum Verschießen zeigen« (S. 195), das heißt, weniger poetisch ausgedrückt als in Thomas Manns Text, Gabriele Klöttertjahn schießt. Und dies in dem Augenblick, wo es darauf ankommt bei der Liebe, und erst recht beim Ehebruch ...

Nicht nur der mediale Tonträger der Musik versagt in dieser Szene seine Dienste, auch das andere, in den Ehebruchsgeschichten so prominente Schriftmedium des Briefes setzt Thomas Mann in seiner *Tristan*-Parodie außer Funktion. Mit

dem aufrührerischen Brief des verhinderten Liebhabers in der Hand stürmt der beleidigte Ehemann in das Zimmer des Schreibers und hält ihm eine Standpauke über den Blödsinn des Briefeschreibens, wo man sich doch jederzeit sehen und aussprechen könnte, zu zweit oder zu dritt . . . Nicht erst bei Thomas Mann, sondern auch schon bei Flaubert und in Fontanes *L'Adultera* entbehren die Ehebruchsgeschichten den Reizwert des Außerordentlichen und Außergewöhnlichen. In unserem Zeitalter von e-mail, SMS und automatischer Überwachung der Verkehrswege haben die in den Ehebruchsgeschichten bewährten Schrift-, Bild- und Tonträger ihre so reizvoll vermittelnde, verkuppelnde und trennende Funktion weiter eingeübt, nicht im Leben, aber doch in der Literatur. Ist doch der Ehebruch nur noch eine unter den vielen Ordnungswidrigkeiten, die möglich sind im Liebesleben und seiner literarischen Verfassung.

Anmerkungen

- 1 Vortrag, gehalten auf einer Tagung der Associazione Malatesta in Santarcangelo und an der Harvard University, der Columbia University und der UC Santa Barbara.
- 2 Tony Tanner: *Adultery in the Novel. Contract and Transgression*, Baltimore-London 1979, S. 12. Grundlegend auch Emilia Fiandra: *Desiderio e tradimento. L'adulterio nella narrativa dell'Ottocento europeo*, Roma 2005.
- 3 James Joyce: *Ulysses*, London 1960, Kapitel II, S. 78.
- 4 Vgl. hierzu Friedrich Kittler: *Aufschreibesysteme 1800 • 1900*, München 1987; Hartmut Winkler: *Diskursökonomie. Versuch über die innere Ökonomie der Medien*, Frankfurt/Main 2004; Wolfgang Ernst: *Das Rumoren der Archive. Ordnung aus der Unordnung*, Berlin 2002.
- 5 Monographien zum Thema: Peter von Matt: *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, München 1989; Manfred Schneider: *Liebe und Betrug. Die Sprachen des Verlangens*, München 1992.
- 6 Nathaniel Hawthorne: *The Scarlett Letter*, New York 1959, S. 47; aus medien-geschichtlicher Sicht hierzu Patricia Crain: *The Story of the A. The Alphabetization of America*, Stanford 2000.
- 7 Gustave Flaubert: *Madame Bovary*, Berlin 1991, S. 115.
- 8 Marshal McLuhan: *Die magischen Kanäle. »Understanding Media«*, Düsseldorf-Wien 1964, 1970.
- 9 Dante Alighieri: *La divina commedia*, Milano o. J., S. 69.
- 10 Johann Wolfgang von Goethe: *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), zitiert nach der Hamburger Ausgabe von *Goethes Werken*, Bd. 6, Hamburg 1965, S. 107. Hier auch die folgenden Zitate aus der »Ossian-Szene«, II. Buch, S. 107 ff.
- 11 Friedrich Nicolai: *Die Freuden des jungen Werthers des Mannes*, Berlin 1775, S. 24.
- 12 Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt/Main 1982, S. 17.
- 13 Für diesen Zusammenhang Albrecht Koschorke: *Körperströme und Schriftverkehr. Mediologie des 18. Jahrhunderts*, München 1999.
- 14 Vom *Liebesgeschick* ließe sich im Anschluß an Heideggers »Geschick der Seinsgeschichte« philosophieren, zumal das Briefgeschehen als postalische Sendung von

diesem zugrunde gelegt wird: »Wir sprechen von der Zustellung der Post. Die ratio ist ratio reddendae. Dies sagt: Der Grund ist solches, was dem vorstellenden, denkenden Menschen zugestellt werden muß.« (Martin Heidegger: *Der Satz vom Grunde*, Stuttgart 1997, S. 47). Zur Mediengeschichte der Briefpost, insbesondere der der Liebe im Brief anlässlich Kafka, vgl. Bernhard Siegert: *Relais. Geschichte der Literatur als Epoche der Post*, Berlin 1993.

- 15 Franz Kafka: *Briefe an Milena*, Frankfurt/Main 1974, S. 21, 199.
- 16 Zur Rezeptionsgeschichte Klaus R. Scherpe: *Werther und Wertherwirkung*, 3. Aufl., Wiesbaden 1980.
- 17 Eine Ausnahme macht unter anderen Judith Ryan: *Kunst und Ehebruch. Zum Nachleben von Goethes »Wahlverwandschaften«*, in: *Goethe Yearbook*, 3 (1986), S. 179–196; zum Schrift- und Mediencharakter Eva Horn: *J. W. von Goethes »Die Wahlverwandschaften«*, in: Reingard M. Nischick (Hg.): *Leidenschaften literarisch*, Konstanz 1998.
- 18 Johann Wolfgang von Goethe: *Die Wahlverwandschaften*, zitiert nach der Hamburger Ausgabe von *Goethes Werken*, Bd. 6, Hamburg 1965, S. 330. Hieraus auch die folgenden Zitate mit Seitenangabe im Text.
- 19 In den *Räubern*, 1. Akt, 2. Szene (Säkularausgabe von *Schillers Werken*, Bd. 3, Stuttgart–Berlin o.J., S. 469).
- 20 Vgl. Dirk Blasius: *Ehescheidung in Deutschland im 19. und 20. Jahrhundert*, Frankfurt/Main 1972, S. 50 f.
- 21 Gustave Flaubert: *Madame Bovary*, Berlin 1991, S. 122. Nach dieser Ausgabe auch die folgenden Seitenangaben im Text.
- 22 Daraus schließt Sartre auf das Bewußtsein der Akteure von ihren Perversionen der ehebrecherischen Praktiken in *Madame Bovary* (Jean-Paul Sartre: *Der Idiot der Familie. Gustave Flaubert 1821 bis 1857*, Reinbek bei Hamburg 1972, Bd. 2, S. 70 u.ö.).
- 23 René Girard: *Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure*, Baltimore 1966, S. 28 f. u.ö.
- 24 Theodor Fontane: *L'Adultera* (1882), in: Fontane: *Sämtliche Werke*, München 1962, S. 140.
- 25 Theodor Fontane: *Effi Briest* (1895), in: Ebd., München 1963, S. 190.
- 26 Leo N. Tolstoi: *Die Kreuzersonate*, Frankfurt/Main 1984, S. 120. Nach dieser Ausgabe auch die folgenden Seitenangaben im Text.
- 27 Thomas Mann: *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (1901), Frankfurt/Main 2000, S. 498. Nach dieser Ausgabe auch die folgenden Seitenangaben im Text.
- 28 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek bei Hamburg 1970, S. 142 ff. (I. Buch, Kap. 38).
- 29 Thomas Mann: *Tristan*, in: Mann: *Gesammelte Erzählungen*, Frankfurt/Main 1963, S. 195.