

Hiltrud Gnüg

Die Liebesehe: Ein neues Konzept erotischer Intimität

Das 19. Jahrhundert zeichnete sich keineswegs durch einen ausgeprägten Sinn für erotische Pikanterien oder Subtilitäten aus. Weder die Strategien erotischer Intimität noch die Variationen sexueller Genüsse – diese beliebten Sujets in der Prosa des 18. Jahrhunderts – finden im Roman des 19. Jahrhunderts größere Beachtung.

Der Code der *amour passion* / leidenschaftlicher Liebe, der sich seit Beginn des 17. Jahrhunderts in seiner ganzen Subtilität entfaltete, wurde schon im 18. Jahrhundert problematisiert, kritisiert, persifliert. Das spiritualistisch geprägte Konzept idealisierter Liebe, der ausschließenden, immerwährenden Liebe für die Einzige, den Einzigen, wie sie noch Rousseau in seiner *Nouvelle Héloïse* entwarf, fand im sensualistischen Liebeskonzept der Libertins seinen vehement artikulierten Widerpart. Im 18. Jahrhundert konkurrierten die unterschiedlichsten Liebesentwürfe miteinander, das Thema Liebe erfreute sich größter Beliebtheit.

Die libertine Lebensform, die für die hedonistischen Maximen ungetrübten Sinnengenusses und sexueller Freizügigkeit einstand, überdauerte jedoch die Französische Revolution und die Napoleonische Ära nicht. Die relative Freizügigkeit des Adels in sexuell moralischer Hinsicht schwand in der Folge der Französischen Revolution, und die Tugendideale des Bürgertums bzw. der Bourgeoisie gewannen allgemein an Geltung. Eine eigentlich erotische Literatur, die das spannungsvolle Spiel amouröser Annäherung darstellte oder seinen Reiz aus den Variationen erotisch sexueller Szenen schöpfte, war für das Zeitalter fortschreitender Industrialisierung und Bürokratisierung kaum noch repräsentativ. Diese auffällige Zurückhaltung mag überraschen, oder aber, denkt man an die Repressionstheorie im viel berufenen Viktorianismus, Wilhelminismus etc., sie entspricht gerade allzusehr den Erwartungsmustern.

Eine zunehmende Prüderie, die Tabuisierung von Sexualität gleichzeitig mit der Postulierung einer Ehemoral, die außereheliche Geschlechtsbeziehungen mit strengen gesellschaftlichen Sanktionen verfolgte, charakterisier-

ten die gesellschaftliche Öffentlichkeit und haben sicherlich an dem Verschwinden des erotisch libertinen Romans im 19. Jahrhundert mitgewirkt. Zugleich nimmt jedoch seit dem 18. Jahrhundert, wie Michel Foucault in *Der Wille zum Wissen* feststellt, der Diskurs über Sexualität in den verschiedenen Disziplinen zu: „Um das 18. Jahrhundert herum entsteht ein politischer, ökonomischer und technischer Anreiz, vom Sex zu sprechen. Und das nicht so sehr in Form einer allgemeinen Theorie der Sexualität, sondern in Form von Analyse, Buchführung, Klassifizierung und Spezifizierung, in Form quantitativer und kausaler Untersuchungen.“¹ Foucault setzt sich kritisch mit der „Repressionshypothese“ auseinander, die die sexuelle Repression nach „Jahrhunderten offenen Umgangs und freien Ausdrucks“ im 17. Jahrhundert „mit der Entwicklung des Kapitalismus zusammenfallen“ läßt, sie als eine Ausdruckform der kapitalistischen Entwicklung sieht. Ironisch distanziert skizziert er den Argumentationsmodus vom „Diskurs über die moderne Unterdrückung des Sexes“: „Noch zu Beginn des 17. Jahrhunderts sei es freimütiger zugegangen, sagt man. Die Praktiken wurden kaum verheimlicht, die Worte wurden ohne übertriebene Zurückhaltung gesagt und die Dinge ohne übermäßige Verhüllung; man lebte in vertrautem und tolerantem Umgang mit dem Unziemlichen. Die Codes für das Rohe, Obszöne oder Unanständige waren recht locker, verglichen mit denen des 19. Jahrhunderts. (...) Dem lichten Tag sollte eine rasche Dämmerung folgen, endend in den monotonen Nächten des viktorianischen Bürgertums. Die Sexualität wird sorgfältig eingeschlossen. Sie richtet sich neu ein, wird von der Kleinfamilie konfisziert und geht ganz im Ernst der Fortpflanzung auf. Um den Sex breitet sich Schweigen. Das legitime, sich fortpflanzende Paar macht das Gesetz. Es setzt sich als Modell durch (...). Im gesellschaftlichen Raum sowie im Innersten jeden Hauses gibt es nur einen Ort, an dem Sexualität zugelassen ist – sofern sie nützlich und fruchtbar ist: das elterliche Schlafzimmer. (...) Was nicht auf Zeugung ausgerichtet oder von ihr überformt ist, hat weder Heimat noch Gesetz. Und auch kein Wort. Es wird gleichzeitig gejagt, verleugnet und zum Schweigen gebracht. (...) Das Eigentümliche der Repression, das, was sie von den einfachen Verboten des Strafgesetzes unterscheidet, soll demnach darin bestehen, daß sie zugleich als Verbannungsurteil und als Befehl zum Schweigen funktioniert, als Behauptung der Nicht-Existenz und – konsequenterweise – als Feststellung, daß es bei alledem überhaupt nichts zu reden, zu sehen oder zu wissen gibt.“²

Auch wenn sich Foucault von dieser Argumentation gerade abzuheben sucht, so manifestiert sich noch in seiner ironischen Zitierweise ihre Gewichtigkeit. Foucault kann zwar nicht prinzipiell behaupten, daß das „Verbot des

¹ Michel Foucault: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit I*, Frankfurt 1983, S.35.

² Foucault, a.a.O., S. 11f

Sexes eine Täuschung" sei, doch er hält dagegen, daß „die negativen Elemente – Verbote, Verweigerungen, Zensuren, Verneinungen" einen bedeutsamen Wandel in der sexuellen Diskursstrategie bewirkten.³ Er sieht in der Auffächerung der Diskurse über den Sex nicht „die Macht der Untersagung"⁴, sondern die Ausdehnung und Steigerung der Macht manifestiert. Seine Arbeitshypothese: „Die Gesellschaft, die sich im 18. Jahrhundert entwickelt – man mag sie bürgerlich, kapitalistisch oder industriell nennen – hat dem Sex nicht eine fundamentale Erkenntnisverweigerung entgegengesetzt. Sie hat im Gegenteil einen ganzen Apparat in Gang gebracht, um wahre Diskurse über ihn zu produzieren."⁵ Die von ihm zitierten drei „expliziten Codes", kanonisches Recht, christliche Pastoraltheologie und Zivilrecht, die bis zum Ende des 18. Jahrhunderts über die sexuellen Praktiken wachten, machten keinerlei Unterschied, ob es sich bei den jeweiligen Delikten um Verstöße gegen die Ehegesetze oder um „Abweichungen von der Genitalität" handelte. Ob Ehebruch oder Sodomie, da wurde – anders als in der Folgezeit – nicht differenziert.⁶ Seit dem 18. Jahrhundert dagegen bilden sich in den verschiedenen Disziplinen spezielle Terminologien aus, die die vielfältigsten Erscheinungsweisen vor allem der perversen, sündigen, illegal kriminellen Sexualität in den Griff/Begriff zu bekommen suchten.

Symptomatisch für Foucaults Argumentation, daß er Zunahme und Auffächerung der Diskurse über Sexualität letztlich wertneutral behandelt, er auch die religiösen und juristischen Geständnisrituale als positive Indizien gegen die Repressionsthese beansprucht. Selbst in den verschiedenen Diskursen sexueller Inquisition entdeckt er eine „Lust an der Wahrheit der Lust, die Lust sie zu wissen, sie auszukleiden, sie zu enthüllen, sich von ihrem Anblick faszinieren zu lassen, sie zu sagen, andere mit ihr zu fangen und zu fesseln, sie im Verborgenen mitzuteilen, sie listig aufzuspüren; die spezifische Lust am wahren Diskurs über die Lust."⁷ Die Lust scheint danach beim Voyeur und Inquisitor ihre intensivsten Orgien zu feiern und eine weitgehend nur noch zerebrale Angelegenheit zu sein. Die Kunst der Erotik ist folgerichtig nicht „in dem von der Medizin versprochenen Ideal einer gesunden Sexualität, noch in einer humanistischen Träumerei von einer vollkommenen, allseits entfalteten Sexualität und erst recht nicht in den Gesängen vom Orgasmus und den guten Gefühlen der Bioenergetik"⁸ zu suchen; sondern er erblickt eine „moderne ars erotica" „in der Vermehrung und Intensivierung der Lüste,

³ Foucault, a.a.O., S. 22.

⁴ Foucault, a.a.O., S. 56.

⁵ Foucault, a.a.O., S. 88f.

⁶ Foucault, a.a.O., S. 51.

⁷ Foucault, a.a.O., S. 91.

⁸ Foucault, a.a.O., S. 91.

die an die Produktion der Wahrheit über den Sex gebunden ist.“⁹. Das heißt, für Foucault tritt der Diskurs über die ars amatoria für die Praxis selbst ein, das eloquente Wissen ersetzt gleichsam die Ausübung der Kunst. Er polemisiert gegen die unterschiedlichsten Entwürfe freier/befreiter Sexualität, seien sie physiologisch, medizinisch oder anthropologisch humanistisch orientiert. Sicherlich sind die verschiedenen Konzepte befreiter Sexualität nicht unproblematisch: das Postulat vom gesunden Sex, das Erotik oft mit sportlicher Leistung verwechselt und eine Entsublimierung von Sexualität impliziert, sowie die humanistische Träumerei – gemeint ist wohl das romantische Liebesideal –, das selten der rauhen bzw. banal alltäglichen Wirklichkeit standhielt. Dennoch, problematisch bleibt auch Foucaults undialektische Betrachtungsweise selbst wiederum, die in dieser spezifischen „Lust am wahren Diskurs über die Lust“¹⁰ nicht auch das Surrogathafte ausmacht und den Verlust festhält, der in dem Siegeszug der scientia sexualis aufscheint, den Verlust an Sinnlichkeit, Körperlichkeit und Spontaneität.

Man könnte aus Foucaults Befund, der enorm ansteigenden Ausdifferenzierung der sexuellen Diskurse im juristischen, theologischen, medizinischen und pädagogischen Bereich im 19. Jahrhundert, gewiß auch andere Schlußfolgerungen ziehen. Bezeichnenderweise führt er für seine These, „daß der Diskurs über den Sex seit mittlerweile drei Jahrhunderten eher vermehrt als verknappt worden ist“¹¹ keinerlei Beispiele aus der Literatur/Belletristik an. Der Grund ist offenkundig: Gegenüber der enormen Ausdifferenzierung der sexuellen Diskurse im nicht fiktionalen Bereich erweist sich die fiktionale Literatur des 19. Jahrhunderts in dieser Hinsicht als erstaunlich enthaltsam. Beispiele freizügiger erotischer Literatur, die das 18. Jahrhundert in reicher Fülle bot, sind im 19. Jahrhundert rar. In diesem Befund drückt sich in eindrucksvoller Weise ein kulturgeschichtlicher Epochenwandel aus. Foucault, der gegen die Repressionstheorie den Wandel in der sexuellen Diskursstrategie anführt, nivelliert auf sehr problematische Weise den fundamentalen Unterschied, ob Sexualität vom Sittenrichter, Beichtvater, Pädagogen Psychiater oder vom Schriftsteller thematisiert wird.

Während Theologie, Jurisprudenz, Medizin, letztlich auch Pädagogik gegenüber den Lustvorstellungen des Individuums allgemeine Interessen, Prinzipien, Handlungsmaximen vertreten, drückt sich in der Literatur der betreffenden Ära -im weitesten Sinne – immer auch und zunächst das Individuum aus. Sollte ein restringierter Moralcode im 19. Jahrhundert den Autoren – anders als ihren Kollegen im vergangenen Jahrhundert – ein erotisch sexuelles Beschreibungsverbot oktroyiert haben? Doch ein Richardson oder Schna-

⁹ Foucault, a.a.O., S. 91.

¹⁰ Foucault, a.a.O., S. 91.

¹¹ Foucault, a.a.O., S. 69.



bel z.B., die ihrerseits einem protestantisch bürgerlichem Wertsystem verpflichtet waren, das sich gegen die aristokratische Libertinage wandte, setzten dennoch ihre Protagonisten mit offenkundigem Vergnügen erotisch pikanten Situationen aus, sparten nicht an Beschreibungen amouröser Szenen.

Entwickelten die Autoren mit neuen ästhetischen Strategien auch andere thematische Interessen? Eines ist offenkundig, Genres wie die Robinsonade, der Abenteuer- und Reiseroman verlieren mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert ebenso an Bedeutung wie die sentimental novel/der Empfindsame Roman oder die fiktive Konfessionsliteratur à la Richardsons Pamela, Defoes Moll Flanders oder Mirabeaus Laure aus dem erotisch pikanten Roman Laure ou le Rideau levée. Diese Romantypen, bei denen die Handlung im Sinne einer dynamischen Ereignisvielfalt eine große Rolle spielt, tritt vor neuen epischen Formen zurück, die die emotionale, geistige, soziokulturelle Entwicklung von vielschichtigen Individuen thematisieren. Der Bildungsroman, der Künstlerroman, der Gesellschaftsroman, Genres, die den inneren Konflikten, Bewußtseinsprozessen, dem komplizierten Verhältnis von Individuen und Gesellschaft nachspüren, lösen die handlungsorientierten epischen Formen ab. Sowohl der Empfindsame Roman, der in Goethes Werther seine höchste, radikalste Ausprägung und Aufhebung fand, als auch der erotisch libertine Roman, der sich in Laclos' Liaisons dangereuses vollendete, finden im Roman des 19. Jahrhunderts keine Nachfolge. Statt dessen entwickelt sich ein Romantypus mit einem neuen Konfliktstoff, der als Eheroman bezeichnet werden kann.

Dieses Phänomen läßt sich nicht nur monokausal sozialgeschichtlich mit dem Wandel moralischer Kategorien und Tabuzonen begründen, auch wenn dieser zweifellos die Herausbildung neuer ästhetischer Genres beeinflußt hat. Neue Ehekonzeptionen und die Neufassung des Scheidungsrechts haben die gesellschaftlichen Strukturen verändert und damit auch den Grund für literarische künstlerische Innovationen geschaffen.

Die Französische Revolution brachte 1792 zunächst das wahrhaft revolutionäre Recht, das an Stelle de „séparation des corps“ / der räumlichen Trennung ein für Männer und Frauen gleiches Scheidungsrecht einführte, das auf einem „consentement mutuel“ / einem „wechselseitigen Einverständnis“ basierte. Dieses egalitäre Recht wurde schon bald – 1793 – zugunsten der Frau revidiert: „Le mari pourra demander le divorce pour cause d'adultère de sa femme; la femme pourra demander le divorce pour cause d'adultère de son mari, lorsqu'il aura tenu sa concubine dans la maison commune.“ / „Der Mann kann aufgrund des Ehebruchs seiner Frau die Scheidung verlangen; die Frau kann aufgrund des Ehebruchs ihres Mannes die Scheidung verlangen, wenn er seine Konkubine in der gemeinsamen Wohnung hält.“

Aus dem Crime/dem Verbrechen des Ehebruchs bis zur Revolution war seit dem Code civil ein Zivildelikt geworden, das jedoch die Ungleichheit zwischen Frau und Mann zementierte und die bürgerliche Doppelmoral förderte. Obwohl der vorrevolutionäre Sittenkodex, der dem Mann im Falle des Ehebruchs der Frau grundsätzlich weitreichende Rechte physischer und juristischer Gewalt über sie einräumte, für die Aristokratie wie für das Bürgertum verbindlich war, sah die Praxis in den adligen Kreisen des 18. Jahrhunderts weitaus lockerer aus.

Schrieb der Sittenkodex bis zur Französischen Revolution strengste Strafen für Sexualdelikte, d.h. für bestimmte Sexualpraktiken sowie außerehelichen Geschlechtsverkehr vor, setzte man sich in der galanten Welt unbekümmert, leichtherzig über diese Einschränkungen hinweg. Die Romane eines Crébillon, Restif de la Bretonne, Mirabeau oder Laclos sind trotz ihrer fiktionalen Eigenständigkeit Dokumente der Zeit, die den libertinen Geist dieser Zeit atmen: Das Verbotene wird zum Pikanten, eine Haltung, die bürgerlichem Tugendsinn widerstrebt.

Balzacs Erzählung *La Duchesse de Langeais* aus der *Histoire des Treize* dokumentiert auf ironisch feinsinnige Weise diesen historischen Wandel der Moral, die Verbürgerlichung aristokratischer Verhaltensnormen. Antoine de Langeais, eine Frau voller Esprit, charmanter Impertinenz, raffinierter Eleganz, setzt bewußt ihren Charme ein, um die Leidenschaft des sie begehrenden und bewundernden Montriveau zu schüren, der durch den Ruhm seiner Kriegsabenteuer schnell zum Star der ersten Pariser Salons avancierte, jedoch trotz oder wegen seiner Heldenlaufbahn den erotischen Code der Koketterie nicht kennt, mißversteht. Die Herzogin verkörpert den Inbegriff der Koketterie, die lockt und zugleich verweigert; sie genießt es sehr, von dem in Herzensdingen noch ungeübten Napoleonischen Kriegshelden leidenschaftlich umworben zu werden, ohne jedoch bereit zu sein, den Wünschen seiner Leidenschaft nachzugeben. Bei diesen koketten Rückzugsgefechten spielt für sie der Gedanke an den Gatten keinerlei Rolle, er ist nicht nur in physischer Hinsicht abwesend. Erst als Montriveau dem Rat Ronquerolles, seines Freundes, eines Dandys großen Formats, folgt, die Eroberung dieser Frau nach den unerbittlichen Regeln des Schachspiels zu planen, gewinnt er mit seiner Strategie kühler Selbstkontrolle gegen das Spiel der Koketterie. Als die Duchesse, in ihren Gefühlen durch Montriveaus überlegene erotische Machtstrategie herausgefordert, dem stolzen Liebhaber ein theatralisches Zeichen ihrer Liebe bietet und einen öffentlichen Eklat riskiert, tritt der Familienclan auf den Plan und erinnert sie an die ungünstige Rechtslage einer Frau, die vor den Augen der Welt die Ehe bricht. Der Familienrat belehrt die durchaus weltgewandte Duchesse, die demonstrativ – als eine Art Liebesbeweis – eine Nacht lang ihre Equipage mit ihrem Wappen vor der Wohnung Montriveaus stehen ließ, daß die Zeit für solche Romanzen vorbei sei, die

Duchesse ihren gesellschaftlichen und ökonomischen Ruin riskiere. Die Duchesse folgt den guten Gründen des Familienrats und läßt den – wahren – Tatbestand austreten, daß sie ihr Haus an jenem Abend nicht verlassen habe. Balzac macht deutlich, daß eine erotische Romanze, die im Ancien régime als interessante Herzensaventure aufgenommen worden wäre, in postrevolutionärer Zeit nur noch ungesetzlich peinlich wirkt. Auf interessante Weise dokumentiert Balzacs Roman den Wandel gesellschaftlicher Normen. Einerseits verhalten sich die Figuren seiner Erzählung mehr im Sinne des erotischen Intimcodes aus dem 18. Jahrhundert, auch der Napoleonische Offizier, der zunächst spontan naiv seinem Gefühl gemäß – eher wie ein romantischer Liebhaber – handelt, beherrscht schnell die raffinierte Kunst erotischer Taktik der altaristokratischen Welt. Andererseits mischt sich der Familienclan ein, um der kapriziösen Duchesse ihre schwierige Rechtslage vorzustellen, sie zu warnen, sie mit den moralischen und rechtlichen Normen der neuen Ära zu konfrontieren, die den gesellschaftlichen Schein ehelicher Intaktheit über alles hochhält. Der neue Sittencode erlaubt zwar im Falle des Ehebruchs die Scheidung, aber nach einem Modus, bei dem die Frau nur verliert. Für das Bewußtsein der Herzogin spielt ihr ehelicher Status keine Rolle, sie kennt keinerlei Gewissenskonflikt zwischen leidenschaftlicher Liebe und ehelicher Treue, fraglos gilt ihr die tradierte Opposition zwischen Liebe und Ehe. Balzac führt in seiner Erzählung Figuren vor, die in ihrem Denken dem Intimcode des 18. Jahrhunderts anhängen, sich jedoch in einer von bürgerlichen Moralvorstellungen geprägten Gesellschaftsordnung bewegen.

Anders als in den neuen epischen Genres war die Institution Ehe für die älteren Genres ohne Belang, blieb als Konfliktstoff für den Handlungsablauf ausgespart. Dennoch wirkte sie als fraglos geltendes Sozialsystem auch zuvor auf das Bewußtsein der Figuren. Richardsons Pamela z.B., die ebenso standhaft wie kokett gegenüber allen Verführungskünsten des Mr. B. ihre Tugend bewahrt, weiß nur zu gut, daß ihre Unberührtheit unabdingbar für einen guten Ehekontrakt ist; erwartungsgemäß wird sie nach vielen Prüfungen schließlich mit einem lukrativen Heiratsantrag belohnt. Mit dem Ehestand, der das Ende ihrer Prüfungen und Anfechtungen bedeutet, ist dann auch das Ende des Romans erreicht. Schnabels im Irrgarten der Liebe herumtaumelnder Kavalier dagegen erliegt bekanntlich immer wieder den lasterhaften erotischen Anfechtungen, bis er eher glücklos als glücklich den Hafen der Ehe erreicht, in dem er auf fromm tugendsame, aber kümmerliche Weise den Rest seiner Tage verbringt. Die Ehe selbst spielt für den Handlungsverlauf des Romans insgesamt keine Rolle; der schließt mit der Abkehr des Kavaliere vom sündigen Leben. Andrea de Nerciats Lolotte schreibt zwar als verheiratete noch junge Frau ihre Memoiren, doch diese handeln keineswegs von ihrem eheli-

chen Leben, sie enden – wie die der Fanny Hill – quasi mit der Eheschließung. Die Ehe fungiert hier als Happy-End, als Hafen der Ehe, in den man nach allerlei Irrfahrten gelangt, d.h. als Schluß der epischen Handlung, als willkommene Ausstiegsmöglichkeit für den Erzähler. Auch Laclos' Mme. de Tourvel, die an ihrer amour passion für Valmont zugrunde geht, ist verheiratet, doch der Gatte bleibt während des gesamten Romangeschehens abwesend, die Ehe als solche bildet nur den Hintergrund für das eigentliche Sujet: die Verführung der moralisch hochstehenden, religiösen Frau durch die fingierte amour passion eines reflektierten Verführers. Goethes Werther, der die Tradition der sentimental novel 'aufhebt', markiert einen kultur- und literaturgeschichtlichen Drehpunkt, liebt in leidenschaftlicher Liebe eine Frau, die mit einem anderen verlobt ist und diesen auch heiratet; doch nicht der Konflikt zwischen Liebe und ehelicher Treuepflicht sind Thema des Romans, sondern – wie schon der Titel andeutet – Werthers komplexes Gefühlsleben. Es ließen sich noch zahlreiche Beispiele dafür anführen, daß die Ehe für den Roman des 18. Jahrhunderts kein Thema darstellt, sie in ästhetischer Hinsicht völlig reizlos ist. Das ist verständlich, solange das Oppositionsschema Liebe/Ehe gilt und sich die interessanten Herzensverwicklungen außerhalb der ehelichen Gemeinschaft abspielten. Selbst oder gerade die Trivialliteratur weicht vor der Ehe aus und läßt die Rößlein ihrer rosaroten Traumphantasie am Traualtar halten.

Erst das 19. Jahrhundert, das die Polarität von Liebe und Ehe aufzuheben suchte, hat die Ehe als literarisches Sujet entdeckt. Galt sie zuvor als eine zu nüchterne Angelegenheit, die sich kaum für eine literarisch interessante Behandlung eignete, erweckte sie nun mit ihrem veränderten emotionalen Anspruch das Interesse vieler Autoren, und es erschien u.a. eine Fülle von Romanen, die man als Eheromane bezeichnen kann. Doch auch für die Protagonisten der anderen neuen epischen Genres – sei es Heinrich von Ofterdingen, Wilhelm Meister, Julien Sorel aus *Le Rouge et le Noir* oder Frédéric Morau aus *L'Éducation sentimentale* – gewinnt die Ehe- und Liebesthematik an Bedeutung, setzt der Heiratsentschluß selbst komplizierte Gefühls Sondierungen voraus. Offensichtlich findet zu Beginn des 19. Jahrhunderts ein moralischer und ästhetischer Paradigmenwechsel statt, der die Ehe zu einem interessanten Thema und zugleich zu einem literarisch reizvollen Sujet macht. Goethe wählt für sein episches Gedankenspiel über menschliche Wahlverwandtschaften bezeichnenderweise die Phase nach der Heirat von Charlotte und Eduard. In Stendhals Roman *Le Rouge et le Noir* spielt Julien Sorels Liebesbeziehung zu der verheirateten Mme. de Renal eine wesentliche Rolle, und die heroisch romantisch veranlagte Mlle. de la Mole will ihre romaneske Liebe zu dem sozial sehr viel tieferstehenden Julien in einer Ehe besiegeln. Flaubert läßt die Geschichte seiner Mme. Bovary kurz vor ihrer Heirat mit Charles beginnen. Tolstojs Anna Karenina hat aus ihrer Ehe mit Alexander Karenin schon einen siebenjährigen Sohn, als sie

Wronskij begegnet. Nathaniel Hawthorne entwickelt in *The Scarlett Letter* aus dem Motiv des Ehebruchs das Psychogramm seiner Personen. Henry James läßt seinen Roman *The Golden Bowl* gleichsam am Vorabend der Hochzeit des Prinzen Amerigo mit der jungen amerikanischen Erbin Maggie Verver beginnen. Diesen Werken aus Literaturen verschiedener Sprachkreise eignet bei aller Unterschiedlichkeit, aller stilistischen und atmosphärischen Eigenheit dennoch eine Gemeinsamkeit: Die Protagonisten ihrer Romane verheiraten sich bzw. sind schon zu Beginn der Romanhandlung verheiratet, und dieses Verheiratetsein spielt für das Bewußtsein der Personen und für den Fortgang des epischen Ablaufs eine außerordentlich große Rolle. Sie erfahren auf unterschiedliche Weise die Ehe als Problem, da sie außerehelichen Lockungen, Anziehungen, Lieben bzw. der Liebe begegnen. Das heißt letztlich: Erst Konflikt, innere Zwiespälte, Ehebruch, die Preisgabe des Treueversprechens machen die Ehe zu einem interessanten Sujet für die Autoren; die glückliche Ehe findet in der Literatur nur in vagen Hintergrundpanoramen statt. Schlegels *Lucinde* bildet darin eine der wenigen Ausnahmen! Goethes *Wahlverwandtschaften* dagegen, die keineswegs plan und eindeutig für oder gegen die Ehe, für oder gegen die seelenverbindende Liebesleidenschaft plädieren, bieten die Eheproblematik in unterschiedlichster Beleuchtung, sie knüpfen an die Liebesutopie der *Lucinde* an, konfrontieren sie zugleich mit den verschiedensten Herausforderungen der 'Welt', der Gesellschaft.

Doch wie auch immer sich die Ehetematik in den literarischen Werken des 19. Jahrhunderts präsentiert, die Voraussetzung für das neue Interesse an dieser Frage liegt in einem gesellschaftlichen Paradigmenwandel: in der neuen Ehekonzeption.

Das demokratisch – republikanische Bürgertum hatte zwar die Revolution bzw. seine Revolutionen verloren, doch das konservative Bürgertum wußte seine restriktiven moralischen Normen gegenüber dem libertinen Lebensstil des Adels durchzusetzen. Im Zuge der Entwicklung einer arbeitsteiligen Industriegesellschaft, die das Konzept des „Ganzen Hauses“, des integrierten Wohnens und Arbeitens innerhalb der Großfamilie aufgab, gewann die Familie/die Kleinfamilie als Ort der Geborgenheit und des Schutzes gegenüber den Anforderungen der Gesellschaft an Bedeutung. Wenn den vorangehenden Jahrhunderten die Opposition Ehe/Liebe als Selbstverständlichkeit galt, so postuliert man nun als Lebensideal die Einheit von Ehe und Liebe, die Integration des Eros in die Ehegemeinschaft: eine kulturgeschichtliche Revolution!

Niklas Luhmann erklärt den Wandel der Ehekonzeption durch die „zunehmende Differenzierung von Wirtschaft in ihrem Produktionsbereich und

Familienleben". „Schon im 18. Jahrhundert hatten die Oberschichtenfamilien ihre 'staatstragende' Bedeutung verloren. Die gesellschaftsstrukturellen Gründe für eine Kontrolle der Eheschließung waren entfallen, und was sollte die Gesellschaft daran hindern, von arrangierten Heiraten zu Liebesheiraten überzugehen?"¹² Die Ehe der beiden Gatten, als Neugründung einer Familie verstanden, beansprucht gegenüber dem Familiensystem, gegenüber den verschiedenen Verwandtschaftszusammenhängen, die „als Stützpfeiler politischer, religiöser oder wirtschaftlicher Funktionen"¹³ fungierten, eine größere Unabhängigkeit. Entsprechend bedurfte auch die Gattenwahl einer anderen Legitimation. Die „Entwicklung des Kommunikationsmediums Liebe" in seinen verschiedenen Ausprägungen – teils orientiert an außerehelichen Passionen (Frankreich), teils orientiert an Häuslichkeit (England), teils orientiert an Bildung (Deutschland) – hatte „diesen Strukturwandel" vorbereitet. Die „Freigabe der Eheschließung für romantische Liebe", die sich nach Luhmann im 19. Jahrhundert durchsetzt"¹⁴, wird zwar von einigen Intellektuellen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts immer wieder gefordert, sie kennzeichnet jedoch nicht die soziale Wirklichkeit im Allgemeinen.

Bei der Analyse dieses Strukturwandels ist die gesellschaftlich wirkende Geschlechterdifferenz/Geschlechterpolarität zu berücksichtigen, die sehr unterschiedlichen, ungleichgewichtigen Möglichkeiten erotischer Erfahrungen für Frauen und Männer, die biologistisch aus einem Rollendualismus abgeleitet wurden. Man sollte sich vergegenwärtigen, daß die Frau, zumal die unverheiratete, ein äußerst eingeschränktes Leben lebte und sie bei sexuellen Moralverstößen den größten Gefahren/Repressionen ausgesetzt war. Luhmanns Befund, ab 1760 etwa gehe die „freie Liebe" zum „Angriff auf die Gesellschaft" über und es häuften sich Romane, „in denen die Helden ihre Passion als ihre Natur darstellen und im Namen der Natur gegen die moralischen Konventionen der Gesellschaft revoltieren"¹⁵, bedarf offenkundig eines Korrektivs. Er berücksichtigt kaum die Geschlechterdifferenz, kaum das unterschiedliche Wertsystem des Bürgertums und des Adels. Das beliebte Motiv der „verführten Unschuld" im bürgerlichen Trauerspiel etwa verdeutlicht die fraglose Geltung bürgerlicher Moralvorstellungen. Anders als der Adel, der seine Amouren außerhalb der Ehe relativ freizügig pflegte – man denke an die Rolle der Mätressen des französischen Hofes –, propagierte das Bürgertum ein Tugendideal, das außereheliche sexuelle Beziehungen mit strengen Sanktionen verfolgte. Andererseits zeichnet sich im 18. Jahrhundert

¹² Niklas Luhmann: *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*, Frankfurt am Main 1984 (4. Aufl.), S. 183.

¹³ Luhmann, a.a.O., S. 183f.

¹⁴ Luhmann, a.a.O., S. 186.

¹⁵ Luhmann, a.a.O., S. 139.

selbst auch ein Wandel im moralischen und sozialen Wertsystem, im Selbstverständnis des Bürgertums ab, ein Wandel, der familiäre emotionale Werte über gesellschaftliches öffentliches Prestige setzt. Dem aristokratischen Ehrenpunkt z.B. setzt das Bürgertum ein Konzept verinnerlichter Ehre entgegen, das gegenüber dem öffentlichen Ehrenkodex das subjektive Ehrgefühl betont, gegenüber dem gesellschaftlichem Point d'honneur die innere Ehre, das Bestehenkönnen vor dem eigenen Gewissen. Und in diesem Sinne vertritt Lessings Minna von Barnhelm ihre Liebe gegenüber allen Vorhaltungen im Sinne des klassischen Ehrenpunktes. Und Sir Sampson kann seiner Tochter Sarah, die der Natur ihres Herzens, ihrer Liebe folgte, verzeihen. Mag die bürgerliche Gesellschaft auch ein größeres Verständnis gegenüber den Herzensverfehlungen / Herzensempfindungen, den 'Fehlritten' aus Liebe bei den Töchtern, den jungen Mädchen, den Gretchen, Klärchen bezeugen, sie widersetzt sich vehement erotisch sexueller Freizügigkeit. Das bürgerliche Trauerspiel, das seine Spannung gerade aus dem Konflikt von bürgerlicher Tugend/Moral und adliger Libertinage zieht, zeugt jedoch zugleich auch von einer neuen Wertschätzung natürlichen Gefühls. Das emanzipierte Bürgertum wird es sein, das die jahrhundertlang geltende Opposition von Ehe und Liebe infrage stellt.

Sowohl die Kultur- und Sozialgeschichte als auch die Literatur selbst in einem engeren Sinne – Belletristik, Fiktion – zeigen, daß die Sozialstrukturen zählebiger sind, als die pointierten Analysen eines „Strukturwandels“ vermuten lassen. Die Ehe erhielt zwar einen neuen – emotionalen – Stellenwert, greifbar vor allem in theoretischen Diskursen, aber auch jetzt wurden die Ehen nicht im Himmel, gar im siebten etwa, geschlossen, sondern in Papas Büro, wo die Parteien den Ehekontrakt aushandelten. Dennoch, die wechselseitige Wertschätzung/Zuneigung galt als wichtige Mitgift des Paares. Dieses bürgerliche Ehekonzept, das der Liebe/Achtung ein stärkeres Recht bei der Gattenwahl zubilligte, schloß jedoch keineswegs schon ein, daß die künftigen Ehegatten sich persönlich kennen und lieben gelernt hätten, die Vorstellung, das gemeinsame Eheleben werde wohl die Liebe schon mit sich bringen, bestimmte die Usancen bürgerlicher Eheanbahnung.

Noch Stendhal in seiner geistvollen Schrift *De l'Amour* prangert die Praxis der Konvenienzehe an, bei der vor allem den Frauen, den jungen Mädchen keinerlei Wahlmöglichkeit zugestanden wird, er kritisiert die heuchlerische Moral im Geiste des „papisme“¹⁶, der die Prostitution in der Ehe akzeptiert, jedoch die Frau verdammt, die sich dem lang geliebten Mann hingibt: „Il est beaucoup plus contre la pudeur de se mettre au lit avec un homme qu'on n'a vu que deux fois, aprÖs trois mots latins dits ũ l'Église, que de céder malgré

¹⁶ Stendhal: *De l'Amour*, Texte établi, avec introduction et notes par Henri Martineau, Paris 1959, p. 51.

soi û un homme qu'on adore depuis deux ans."¹⁷ / „Es verstößt weit mehr gegen das Schamgefühl, wenn ein Mädchen nach ein paar lateinischen Worten in der Kirche mit einem Mann ins Bett geht, denn es nur zweimal vorher gesehen hat, als wenn es sich halb widerstrebend einem Mann hingibt, den es seit zwei Jahren anbetet."¹⁸ Stendhals Zitat zeugt gerade von der fortdauernden Praxis der Konvenienzehe, bei der die Frau keinerlei Mitspracherecht genießt. Peter Gay konstatiert noch für das 19. Jahrhundert: „Zumal in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts war Liebe für wohlgezogene junge Mädchen ein seltener emotionaler Luxus. Sie konnten sich die Liebe aus den Romanen vorstellen, die sie heimlich lasen und mit deren Heldinnen sie sich identifizierten. Sie konnten für den Hauslehrer schwärmen. Sie konnten großartige, weitgehend theoretische Leidenschaften für attraktive Gäste des Hauses hegen. Doch immer wieder obsiegte der übermächtige Druck der Familie. 'Wir heiraten nicht, wir werden verheiratet', sagt Olga in Gontscharows Roman *Oblomow*, für Tausende ihrer Schwestern sprechend, und nicht nur in Rußland."¹⁹ Das gilt auch für Stendhals *Mme. de Rênal*, sogar noch für Fontanes *Effi Briest*.

Offenkundig hat sich die Praxis der Konvenienzehe, der Vernunfttheirat gegenüber den schönen Entwürfen ehelicher Liebesutopien im 19. Jahrhundert fortgesetzt, doch diese Entwürfe haben die Erwartungshaltung und die Glücksvorstellungen vor allem der Frauen gegenüber der Ehe, dem Gatten entscheidend geändert. Die Ehe hat für sie, wie es sich bei *Emma Bovary* und *Anna Karenina* je unterschiedlich zeigt, in grundsätzlichem Sinne ihre fragile Geltung verloren. Das gilt jedoch auch für den Grafen und die Baroness sowie für *Eduard* aus den *Wahlverwandtschaften*, die die Wahrheit und damit die innere Rechtmäßigkeit der Ehe am Gefühl der Liebe prüfen und für die Scheidung als moralisch rechte Entscheidung eintreten. Der Beischlaf der Ehegatten kann als Betrug an dem geliebten Menschen empfunden werden, wie es *Charlotte* und *Eduard* beide am Morgen nach dem erotisch nächtlichen Beisammensein fühlten, das zur Zeugung des Knaben führte. Die eheliche Treue kann mit der Treue sich selbst, dem eigenen Gefühl gegenüber kollidieren.

Es zeigt sich das Phänomen, daß die Ehe in dem Moment als literarisches Sujet an Reiz gewinnt, in dem sie als unverbrüchlicher Gesellschaftsvertrag problematisch wird. Die Gefährdung des Lebensentwurfs in ruhigen eheli-

¹⁷ Stendhal, *De l'Amour*, a.a.O., p. 51.

¹⁸ Stendhal: *Über die Liebe*, München 1953, S. 80f.

¹⁹ Peter Gay: *Die zarte Leidenschaft. Liebe im bürgerlichen Zeitalter*, München 1987, S. 104f.

chen Verhältnissen durch eine neue Liebeserfahrung stellt ein höchst brisantes, vielschichtiges Thema dar, das Goethe als einer der ersten in einem irisierenden Gedankenpuzzle rätselhaft brillant gestaltete.

Da die Ehe für die Autoren des 19. Jahrhunderts gerade in ihrer Gefährdung durch außereheliche Leidenschaften interessant wird, Leidenschaft und Erotik auch in dem neuen Genre des Eheromans eine zentrale Rolle spielen, stellt sich erneut die Frage, warum die Autoren sich bei der Beschreibung erotisch sexueller Szenen so erstaunlich enthaltsam zeigen.

Dieses Phänomen läßt sich schon bei Schlegels arabischen Roman, der *Lucinde*, beobachten, der gleichsam Programm und Anschauung des neuen romantischen Liebes- und Ehe-Entwurfs vorstellt: die Ehe als Siegel allumfassender, den Menschen in seinem ganzen Selbst ergreifender Liebe, einer Liebe, in der „die Natur im Menschen zu ihrer ursprünglichen Göttlichkeit“ zurückkehrt.²⁰ Schlegel feiert zwar in seiner Dithyrambischen Fantasie über die schönste Situation den Geschlechtsakt als innigsten Vollzug, „ewige Einheit und Verbindung unsrer Geister“²¹, er sieht im Rollentausch der Geschlechter im Liebesakt „eine wunderbare sinnreich bedeutende Allegorie auf die Vollendung des Männlichen und Weiblichen zur vollen ganzen Menschheit“²², doch seine Feier wollüstiger Liebe, die in der Ehe ihren höchsten Ausdruck findet, bzw. der Ehe, die sich in wollüstiger Liebe vollendet, bleibt idealisch, nahezu unsinnlich, meidet jede Beschreibungserotik. Sowohl Schlegels *Lucinde* als auch in gleicher Weise Goethes *Wahlverwandtschaften*, die von vielen Zeitgenossen und auch späteren renommierten Literaturwissenschaftlern als unmoralisch abgelehnt wurden, sind frei von jeder Art ausmalender Darstellung sinnlich körperlicher Reize. In Goethes Roman wird ein einziges Mal der Geschlechtsverkehr thematisiert, die eine denkwürdige Nacht zwischen den Gatten, die Eduard am Morgen gleichsam wie ein „Verbrechen“ schien, nach der „Charlotte und Eduard gleichsam beschämt und reuig dem Hauptmann und Ottilien entgegentraten“²³. Im Grunde ist auch hier nicht der Geschlechtsverkehr Thema, sondern die Macht der „Einbildungskraft“, die „ihre Rechte über das Wirkliche“ behauptet, die eigentümliche Situation der Treulosigkeit in der ehelichen Umarmung: Sehlich wünschte Charlotte den Gatten weg, „denn die Luftgestalt des Freundes schien ihr Vorwürfe zu machen“. Eduard seinerseits „hielt nur

²⁰ Friedrich Schlegel: *Lucinde*, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 5, 1. Abt., hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung v. Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner, München - Paderborn - Wien 1962, S. 67

²¹ Schlegel, *Lucinde*, a.a.O., S. 11.

²² Schlegel, *Lucinde*, a.a.O., S. 13.

²³ Johann Wolfgang Goethe: *Die Wahlverwandtschaften*, in: Werke, hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 6, Hamburg 1960, S. 321f.

Ottilien in seinen Armen, Charlotten schwebte der Hauptmann näher und ferner vor der Seele, und so verwebten, wundersam genug, sich Abwesendes und Gegenwärtiges reizend und wonnevoll durcheinander²⁴. Charlotte und der Hauptmann, beide trotz all ihrer Irritation durch die gleichsam 'wahlverwandtschaftliche' Anziehung stärker dem Ehebund verpflichtet, meiden fortan einander, d.h. in erster Linie ist es der Hauptmann, der aus dem Gefühl seiner mehr als freundschaftlichen Neigung für Charlotte seine Konsequenzen zieht, sich entfernt. Im Grunde erspart Goethe Charlotte eine radikale Selbstbefragung, denn der Hauptmann (Major) zieht sich rechtzeitig, vorzeitig (?) zurück. Bei diesem wahlverwandtschaftlichen Paar spielt die Frage nach dem Stil erotischer Darstellung keine Rolle. Anders bei Eduard und Ottilie, die sich nachtwandlerisch, quasi willenlos wie die chemischen Elemente aufeinander zu bewegen, ihrer leidenschaftlichen, gegenseitigen, seelisch geistig erotischen Anziehung nichts entgegensetzen können, wollen. Dennoch bleibt ihre Beziehung keusch. Sie verhalten sich bei aller leidenschaftlichen Anziehung gleichsam körperlos füreinander. Erst nach langer Trennung, bei dem unverhofft plötzlichen Wiedersehen und der Hoffnung, „einander anzugehören“, schloß Eduard Ottilie in seine Arme, „umschlang (sie) ihn mit den ihrigen und drückte ihn auf das zärtlichste an ihre Brust“. Sie „wechselten zum erstenmal entschiedene, freie Küsse und trennten sich gewaltsam und schmerzlich“²⁵. Doch der weitere Verlauf des Geschehens vernichtet alle Hoffnung auf Liebeserfüllung: Er bringt den Tod des Knaben, an dem sich Ottilie schuldig fühlt und den sie durch den Verzicht auf ein Liebesglück mit Eduard und schließlich mit ihrem verdeckten Suizid zu sühnen sucht. Goethe versagt seinen Liebenden in den Wahlverwandtschaften den erotischen Vollzug ihrer Liebe, anders als etwa seinem Egmont aus dem gleichnamigen Stück oder Fernando aus Stella. Ein Schauspiel für Liebende. Darin läßt sich weder ein Plädoyer Goethes für die Unauflöslichkeit der Ehe ableiten, wie sie mit Vehemenz der unfreiwillig komische, stets unsensibel, poltrig auftretende Mittler fordert; noch drückt sich darin ein Bekenntnis des reifen Goethe zum Platonismus aus. Personenkonstellation, Handlungsverlauf und das allegorische Beziehungsgeflecht des Romans sprechen eher für eine Lösung der Ehe zwischen Charlotte und Eduard und für eine neue Verbindung der wahrhaft füreinander Bestimmten, die sich wie zwei Hälften eines Ganzen verhalten. Ihr gemeinsamer Kopfschmerz, bei dem einen an der linken, bei der anderen an der rechten Schläfe, ihr gemeinsames, leicht fehlerhaftes, aber um so erstaunlicher sich harmonisch darbietendes Zusammenspiel, die Ununterscheidbarkeit ihrer Schriften, etc. etc. Alles verweist auf die innigste Körper- und Seelensympathie, auf einen wahrhaft naturgesetzlich begründeten Ehebund. Doch auch wenn Goethe sich

²⁴ Goethe, Wahlverwandtschaften, a.a.O., S. 321.

²⁵ Goethe, Wahlverwandtschaften, a.a.O., S. 456.

im Verlauf seines Romans immer stärker in die Figur der Ottilie zu verlieben scheint²⁶, er mischt in das Bild dieser gleichsam dämonisch unausweichlichen Liebesbeziehung auch die graue Farbe kritischen Zweifels: Harmonisieren die beiden nicht vorwiegend in ihren Fehlern und Gebrechen? Kopfschmerz zu Kopfschmerz? Oder ist nicht gerade die Harmonie ihres Spiels/ihrer harmonisch verkehrten Spiels gerade Zeichen eines Urverständnisses sicherlich, und doch bleibt der Eindruck von diesem füreinander bestimmten Paar ambivalent. Charlotte selbst zweifelt zwar am Ende die Richtigkeit ihrer ursprünglichen Entscheidung an, ist zu einer Scheidung bereit. Auch der Hauptmann ist schließlich Eduards Gedankenspiel und dessen Wahlverwandtschaftstheorie zugeneigt. Alles zielt nun auf ein schönes Happy-End, auf die Verbindung der wahlverwandtschaftlichen Paare. Alles könnte zu einem guten Ende führen, aber Goethe hat die Katastrophe gewählt und sich damit – gewissermaßen auf skeptisch romantische Weise – für die ungetrübte Liebesutopie entschieden. Der Schluß seines Romans erscheint als Apotheose der Liebenden: „So ruhen die Liebenden nebeneinander. Friede schwebt über ihrer Stätte, heitere, verwandte Engelsbilder schauen vom Gewölbe auf sie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es sein, wenn sie dereinst wieder zusammen erwachen.“²⁷ Jacobi hat mit seiner moralischen Empörung über „die scheinbare Verwandlung am Ende der Fleischlichkeit in Geistigkeit; man dürfte sagen: die Himmelfahrt der bösen Lust“²⁸ eher „die Seele des Buches“ getroffen als diejenigen, die in ihm einen Sieg der Entsagung sahen. Benno von Wiese hebt gegenüber dem Urteil Jacobis die Reinheit der Liebesbeziehung zwischen Ottilie und Eduard hervor: „So unentrinnbar, tief ins Unbewußte hinabreichend, die magnetische Anziehung zwischen Ottilie und Eduard auch ist, sie reicht weit über das Körperliche hinaus. In dieser Atmosphäre der Liebe gibt es nichts Schwüles oder Laszives. Nur ein einziges Mal im ganzen Roman, bei der leidenschaftlichen Wiederbegegnung am See, bricht das Erotische durch. Aber auch dort wie rein, wie kindlich!“²⁹ Was hier als Ausdruck kindlicher Unschuld gedeutet wird, könnte jedoch auch von einem zwiespältigen Verhältnis zur Sinnlichkeit zeugen. Nicht nur bei Goethe in den Wahlverwandtschaften, die doch von der „unbeschreibliche[n], fast magische[n] Anziehungskraft“³⁰, von einer

²⁶ Vgl. Bettina an Goethe, 9. Nov. 1809, in: Werke, hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 6, Hamburg 1960, Bd. 6, S. 649f.

²⁷ Goethe, Wahlverwandtschaften, a.a.O., S. 490.

²⁸ „Die Wahlverwandtschaften im Urteil Goethes und seiner Zeitgenossen“, in: Werke, hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 6, Hamburg 1960, S. 620ff., hier S. 644f. [Jacobi an Köppen, 12. Jan. 1810].

²⁹ Benno v. Wiese: Anmerkungen zu „Die Wahlverwandtschaften“, in: Werke, hrsg. v. Erich Trunz, Bd. 6, Hamburg 1960, S. 653ff., hier S. 659.

³⁰ Goethe, Wahlverwandtschaften, a.a.O., S. 478.

unbesiegbaren Leidenschaft handeln, findet sich diese auffallende Aussparung erotisch sexueller Szenen, es ließen sich noch viele Beispiele für die offenkundige Zurückhaltung bei der Ausgestaltung erotischer Szenen in der Literatur des 19. Jahrhunderts anführen. Dieser Befund gilt im großen und ganzen für die gesamte europäische Literatur des 19. Jahrhunderts und es fragt sich, ob nicht doch – im Sinne der Repressionstheorie – Sinnenfeindlichkeit und Prüderie des Zeitalters, ein geschamiges Körperbewußtsein die neue literarische Keuschheit hervorgebracht hat, ein Wechselverhältnis von gesellschaftlichem Gebot und Selbstzensur.

Symptomatisch dafür gerade auch Flauberts Roman *Madame Bovary*. *Moeurs de province*, der bei seinem Erscheinen 1857 einen Prozeß wegen seiner „offenses à la morale publique et à la religion“ / seiner Verletzung der öffentlichen Moral und der Religion auf sich zog. Würde ein Leser aufgrund dieser Anklage in dem Werk nach erotisch freizügigen Schilderungen fahnden, er suchte vergeblich. Anders als bei Goethe in den Wahlverwandtschaften überläßt sich Flauberts Protagonistin ihrer erotischen Neigung, vollzieht sie auch physisch sinnlich den Ehebruch. Sie sucht zunächst in der erotischen Beziehung zu dem wohlhabenden Junggesellen Rodolphe, einem kühl berechnenden Frauenhelden, ihren Traum vom Liebesglück zu verwirklichen. Später, nach der ersten tiefen Enttäuschung, die sich auch physisch in einer wochenlangen heftigen Krankheit ausdrückte, wollte sie in der Liaison mit Léon, einem Anwaltsgehilfen in Rouen, erneut die leidenschaftliche Liebe erfahren. Aufschlußreich für Flauberts Interesse an dem Thema ist seine Darstellung vom Beginn der Liebschaft zwischen Emma Bovary und Rodolphe, die nach einigen Begegnungen in Gesellschaft bei einem gemeinsamen Ausritt zum ersten Mal allein sind. Rodolphe bedarf keiner raffinierten Verführungskünste, um die erlebnishungrige, von der Ehe enttäuschte Emma als Geliebte zu gewinnen. Flaubert schildert die Atmosphäre beim Ritt durch die herbstliche Landschaft, er evoziert das erotische Fluidum, Rodolphes einfache Werbestrategie, der sich Emma in ihrer erotischen Sensitivität nach einigem Widerstreben überläßt. Der Vorgang selbst wird nur knapp skizziert. Da heißt es nur: „Le drap de sa robe s'accrochait au velours de l'habit, elle renversa son cou blanc, qui se gonflait d'un soupir, et, défaillante, tout en pleurs, avec un long frémissement et se cachant la figure, elle s'abandonna.“³¹ / „Das Tuch ihres Kleides schmiegte sich an den Samt seines Rockes. Sie bog ihren weißen Hals zurück, den ein Seufzer schwellte; halb ohnmächtig, preßte sie ihre beiden Händen über das tränenüberströmte Gesicht, und mit einem Erbeben ihres ganzen Körpers gab sie sich hin.“³² Die Sittenrichter,

³¹ Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, in: *Oeuvres*, I, Édition établie et annotée par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris 1951, p. 438.

³² Gustave Flaubert, *Madame Bovary*, Dt. v. René Schickele, Köln u. Berlin 1952, S. 226.

die das Werk wegen seiner Unmoral anklagten, konnten sich nicht auf sogenannte erotisch freizügige 'Stellen' beziehen. Flaubert enthielt sich völlig einer ausmalenden Beschreibung sexueller Szenen. Der Prozeß um Flauberts *Madame Bovary*, ein Roman, dessen literarisch ästhetische Qualität von der Anklage nicht bestritten und der dennoch als Inbegriff von Frivolität und Amoralität beschrieben wird, ist typisch, typisch für die herrschende Moral, aber auch typisch für die Art des literarischen Tabubruchs im 19. Jahrhundert: Obwohl der Erzähler an keiner Stelle sexuelle Intimität beschreibt, das Werk im Hinblick auf erotische Freizügigkeit keineswegs an die erotische Literatur des 18. Jahrhunderts heranreicht, zog es die Aufmerksamkeit der Sittenwächter an sich. Nicht die Tatsache, daß Emma Bovary ihren allzu simpel treuherzigen Gatten betrog, erregte die Zeitgenossen, sondern die Art und Weise, wie ihre erotischen Affairen vorgestellt wurden, geriet zum Skandalon. Flauberts Konzept der *impassibilité*, der Leidenschaftslosigkeit, kühlen Gleichmütigkeit, die den Verzicht auf jede moralische Wertung einschloß, bedeutete auch eine Innovation des Erzählens. Indem der Erzähler sich ganz zurücknimmt, er gleichsam die Sehweise seiner Figuren annimmt, versetzt er den Leser in deren Gefühls- und Bewußtseinslage. Diese neue personale Erzählhaltung hat die Rezeption des Romans, dessen negative Resonanz bei einem ehrwürdig konservativem Bürgertum, beeinflußt. Vor allem die erotischen Szenen bzw. die Passagen, die von Emmas außerehelichen Romanzen bzw. ihrer Suche nach einem romantischen Liebesglück handeln, erregten Anstoß. Emma, früh durch die Lektüre von Romanen à la Paul et Virginie geprägt, voller romantischer Sehnsucht nach dem idealischen Herzensprinzen, zugleich gelangweilt, überdrüssig ihres in jeder Hinsicht mediokren Gatten, sucht – unbewußt – im außerehelichen Ambiente die Realisierung ihres Traums, sie findet in den zunächst idealisch romantisch erscheinenden Liebesbegegnungen nur wieder einen falschen Schein von Liebesglück. Sie fühlt das Illusionäre ihres Liebestraums, will aber von ihrer verzweifelten Illusion leidenschaftlicher Liebe nicht lassen. Wenn Emma am Ende Suizid begeht, ist das nicht als letzter Ausweg zu sehen, sondern als letzte Verweigerung Charles, ihrem Gatten, gegenüber, der ihr alles verziehen, alles zu ordnen versucht hätte. Letztlich hat der Vertreter der Anklage, Ernest Pinard, besser als der Verteidiger, M. Sénard, den Geist des Buches verstanden, das Provokative des Werks, das nicht in schlüpfrigen Stellen liegt, sondern in der radikalen Skepsis gegenüber den bürgerlichen Werten, der bürgerlichen Moral, gegenüber der Institution der Ehe. Zu Recht verweist Pinard u.a. etwa auf die provokante Formulierung des Erzählers, der Emmas nostalgische Gedanken angesichts der Oper „Lucie de Lammermoor“ wiedergibt: „Ah! si dans la fraîcheur de sa beauté, avant les souillures du mariage et les désillusions de l'adultère (il y en a qui auraient dit: les désillusions du mariage et les souillures de l'adultère), avant les souillures du mariage et les désillusions de l'adultère, elle avait pu placer sa vie sur quel-

que grand coeur solide, alors la vertu, la tendresse, les voluptés et le devoir se confondant, jamais elle ne serait descendue d'une félicité si haute."³³ / „Den Schmutz der Ehe und die Desillusion des Ehebruchs“, diese Formulierung, in der sich Flauberts Überzeugung kristallisiert, mußte in der Tat den Zeitgenossen – und nicht nur ihnen – anstößig erscheinen. Flaubert nimmt in seiner literarischen Studie der 'Moeurs de province' keinerlei Rücksichten auf die moralischen Empfindlichkeiten der braven Bürger. Wenn er bei der Darstellung erotischer Szenen auf libertine Ausmalung verzichtet, liegt das offensichtlich nicht in irgendwelchen moralischen Bedenken.

Die sich als frei/autonom verstehende Kunst bzw. Literatur, wie sie sich schon im 18. Jahrhundert herausbildete, hat sich stets auch über Tabus, über geltende gesellschaftliche Normen hinweggesetzt. Warum sollten sich die Autoren des 19. Jahrhunderts, die mit Verve eine ästhetische Autonomie verkündeten, an dem restringierten Moralcode mit seinen sexuellen Tabus halten? Warum wahren sie also offenkundig diese dezente Zurückhaltung bei der Ausgestaltung der zweifellos erotischen Motive, die auch den Eheroman durchzieht? Die Vermutung, daß nicht moralische Bedenken, sondern ästhetische Überlegungen zu dieser Enthaltensamkeit geführt haben, liegt nahe.

Symptomatisch Kants Analytik des Schönen aus der Kritik der Urteilskraft, der mit der Kategorie des interesselosen Wohlgefallens Reiz und Rührung als Wirkung aus dem Bereich der Kunst/Literatur verbannt. Wenn Kant als „Erstes Moment des Geschmacksurteils seiner Qualität nach“ das 'interesselose Wohlgefallen' bestimmt, so sagt das etwas über die Wirkungsweise und das Wesen der Kunst aus. Er hebt das Geschmacksurteil, das über die Schönheit eines Gegenstandes befindet, von dem Urteil über das Angenehme ab. „Angenehm ist das, was den Sinnen in der Empfindung gefällt.“³⁴ Das Wohlgefallen am Angenehmen ist offenkundig mit Interesse verbunden, mit der Vorstellung der Existenz des Gegenstandes. Wenn dem Betrachter bei einem Cézanneschen Apfelstillleben das Wasser im Munde zerläuft und er vollmundig in einen rotwangigen Apfel hineinbeißen möchte, beurteilt er das Bild voller Interesse am Gegenstand. Die Vorstellung wirkt auf sein Begehungsvermögen, und er bekundet sein Wohlgefallen am Angenehmen. Das gleiche Wohlgefallen könnte auch ein Reklamebild erregen, das für kalifornische oder deutsche Qualitätsäpfel wirbt. Über die Schönheit des dargestellten Früchtearrangements sagt das Urteil dieses Betrachters nichts aus. Das Urteil über das Angenehme untersteht der subjektiven Beliebigkeit, der eine mag

³³ Flaubert, *Bovary*, Oeuvres, I, a.a.O., p. 625.

³⁴ Immanuel Kant, Werke in 6 Bänden, hrsg. v. Wilhelm Weischedel, Bd. V, Darmstadt 1957, S. 281.

eine kühle Meeresbrise, ein gepfeffertes Ragout, Jasmin- und Veilchenaromen angenehm, der andere widerlich finden. Das Urteil über das Schöne dagegen fordert eine subjektive Allgemeingültigkeit, der Urteilende postuliert, daß alle Urteilsfähigen seinem Urteil beipflichten.

Kant formuliert:

„In Ansehung des Angenehmen bescheidet sich ein jeder: daß sein Urteil, welches er auf ein Privatgefühl gründet, und wodurch er von einem Gegenstand sagt, daß er ihm gefalle, sich auch bloß auf seine Person einschränke. Daher ist er es gern zufrieden, daß, wenn er sagt: der Kanariensekt ist angenehm, ihm ein anderer den Ausdruck verbessere und ihn erinnere, er solle sagen: er ist mir angenehm; und so nicht allein im Geschmack der Zunge, des Gaumens und des Schlundes, sondern auch in dem, was für Augen und Ohren jedem angenehm sein mag. Dem einen ist die violette Farbe sanft und lieblich, dem andern tot und erstorben. Einer liebt den Ton der Blasinstrumente, der andre den von den Saiteninstrumenten. Darüber in der Absicht zu streiten, um das Urteil anderer, welches von dem unsrigen verschieden ist, gleich als ob es diesem logisch entgegen gesetzt wäre, für unrichtig zu schelten, wäre Torheit; in Ansehung des Angenehmen gilt also der Grundsatz: ein jeder hat seinen eigenen Geschmack (der Sinne).

Mit dem Schönen ist es ganz anders bewandt. Es wäre (gerade umgekehrt) lächerlich, wenn jemand, der sich auf seinen Geschmack etwas einbildete, sich damit zu rechtfertigen gedächte: dieser Gegenstand (das Gebäude, was wir sehen, das Kleid, was jener trägt, das Konzert, was wir hören, das Gedicht, welches zur Beurteilung aufgestellt ist) ist für mich schön. Denn er muß es nicht schön nennen, wenn es bloß ihm gefällt. Reiz und Annehmlichkeit mag für ihn vieles haben, darum bekümmert sich niemand; wenn er aber etwas für schön ausgibt, so mutet er andern eben dasselbe Wohlgefallen zu: er urteilt nicht bloß für sich, sondern für jedermann, und spricht alsdann von der Schönheit, als wäre sie eine Eigenschaft der Dinge. Er sagt daher, die Sache ist schön; und rechnet nicht etwa darum auf anderer Einstimmung in sein Urteil des Wohlgefallens, weil er sie mehrmalen mit dem seinigen einstimmig befunden hat, sondern fordert es von ihnen. Er tadelt sie, wenn sie anders urteilen, und spricht ihnen den Geschmack ab, von dem er doch verlangt, daß sie ihn haben sollen; und sofern kann man nicht sagen: ein jeder hat seinen besondern Geschmack. Dieses würde so viel heißen, als: es gibt gar keinen Geschmack, d.i. kein ästhetisches Urteil, welches auf jedermanns Beistimmung rechtmäßigen Anspruch machen könnte.“³⁵

Diese Kantische Unterscheidung zwischen dem Wohlgefallen am Angenehmen und dem Wohlgefallen am Schönen spielt bei der Debatte um Kunst

³⁵ Kant, Werke, Bd. X, a.a.O., S. 289f.

und Pornographie eine große Rolle. Wenn Pornographie immer als Darstellung definiert wird, die sexuell stimulierend wirkt und wirken soll, dann widerspricht sie per se einem Kunstbegriff, der von der Indifferenz des Geschmacksurteils gegenüber dem Begehungsvermögen ausgeht. Die Autoren im Denkhorizont des deutschen Idealismus teilten Kants Reserve gegenüber einer sinnlich stimulierenden Kunst. Friedrich Schlegel, der die Zeitgenossen mit seiner dithyrambischen Phantasie über die schönste Situation in seiner Lucinde aufstörte, wandte sich gegen ein sensualistisches Kunstkonzept, warnte vielmehr, die physische Reizbarkeit mache aller Kunst ein Ende, degradiere sie zu einem „Kitzel der Sinnlichkeit“³⁶

Auch Jean Paul argumentiert in der Vorschule der Ästhetik aus ästhetischen und nicht etwa aus moralischen Gründen gegen die Darstellung erotischer Gegenstände: „Der stärkste Einwand gegen die Ausmalerei der sinnlichen Liebe ist kein sittlicher, sondern ein poetischer. Es gibt nämlich zwei Empfindungen, welche keinen reinen freien Kunstgenuß zulassen, weil sie aus dem Gemälde in den Zuschauer hinabsteigen und das Anschauen in ein Leiden verkehren, nämlich die des Ekels und die der sinnlichen Liebe. Freilich postuliert man für letzte das Gegenteil vom Zuschauer – man geb' ihm aber auch vorher eine Hand voll dünnes Silberhaar dazu und ein sedates Alter von 80 Jahren.“³⁷ Spätere Autoren, die sich wie Flaubert etwa in ihren poetologischen Reflexionen von den Entwürfen der romantischen Theorien entfernt haben, teilen dennoch deren Kritik an einem sensualistischen Literaturkonzept. Darauf verweist auch Flauberts Postulat der *impassibilité* als literarische Produktionsbedingung. Einerseits gilt die Darstellung erotisch sexueller Szenen in künstlerischer Hinsicht als problematisch, da sie die libidinöse Phantasie wecken und die freie Kunst-Betrachtung hindern könnte, andererseits mochte die Motivik den Autoren des 19. Jahrhunderts auch als künstlerisch belanglos, reizlos erscheinen, da sie zuvor bereits auf unterschiedlichste Weise behandelt wurde.

³⁶ Friedrich Schlegel: Vom ästhetischen Werte der griechischen Komödie, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. 1, 1. Abt., hrsg. v. Ernst Behler unter Mitwirkung v. Jean-Jacques Anstett u. Hans Eichner, München-Paderborn-Wien 1962, S. 26.

³⁷ Jean Paul: Vorschule der Ästhetik, in: Werke, Bd. 5, hrsg. v. Norbert Miller, München 1973 (3. Aufl.), S. 427