

Michael Braun

Glückliche Wertheriaden? Erzählen von Liebe in Hanns-Josef Ortheils Romantrilogie *Die große Liebe* (2003), *Das Verlangen nach Liebe* (2007) und *Liebesnähe* (2011)

Zusammenfassung: Das Happy End hat im deutschen Liebesroman einen schlechten Ruf. Es gilt seit Goethe als kitschverdächtig, simplifizierend, affirmativ, ein Fall für „populären Realismus“ (Baßler). Doch anders als Schoch, Strauß, Walser und andere Autoren hat Hanns-Josef Ortheil das Wagnis unternommen, vom Glück der Liebe auf den ersten Blick, von der Liebesemphase und vom Vollkommenheitsanspruch der Liebe zu erzählen. Der Beitrag untersucht, wie Ortheil in seiner Trilogie von Liebesromanen (2003–2011) das Werther-Modell auf den Kopf stellt und dreimal das unerhörte Ereignis eines Liebesglücks in Szene setzt. Dabei erscheinen die Liebenden als dilettantische Künstler, die – anders als Werther – lesend und schreibend ihr Glück beim Schopfe zu fassen wissen und dadurch am Code der Intimität in einer postromantischen Tradition – im Gefolge von F. Schlegels *Lucinde* – mitschreiben. Wie der Roman von der Kunst der Liebe erzählt, das kann im ideengeschichtlichen Fundus von Ortheils Liebesromanen sowie in der Orts- und Figurendramaturgie überprüft werden.

Das mächtigste Modell des modernen Liebesromans ist Johann Wolfgang von Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* (1774). Das liegt nicht nur an dem „beispiellosen Publikumserfolg“, den der Roman hatte, und an seinem hohen Identifikationspotential für die bürgerliche Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts in „Liebesdinge[n], Ehe- und Familienprobleme[n], moralische[n] Fragen“ (Mattenklott 94). Werthers Dresscode, blauer Frack und gelbe Weste, und sein skandalöses suizidales Ende haben ja in der Wirklichkeit ebenso Schule gemacht (in seinem ‚Fandom‘ gab es Nachahmungstäter) wie spätere Wertheriaden in der Literatur, darunter von Anfang an parodistische Imitationen. *Die Leiden des jungen Werthers* wurde zum Vorbild für unzählige Liebesgeschichten. Was aber *Die Leiden des*

Für Anregungen danken möchte ich den Herausgeberinnen und den Teilnehmenden von Christof Hamanns und meinem Kölner Doktorandenkolloquium.

braunm1@uni-koeln.de

jungen Werthers „als erstes Werk der deutschen Literaturgeschichte“ zur „Weltliteratur“ machte (Mattenklott 94), ist seine Erfindung eines modernen Erzählparadigmas der Liebe. Der Roman bewältigt ein grundsätzliches Paradox des Erzählens von Liebe, indem er mit biblischen, philosophischen und literarischen Codes in einem „Schaumraum“, auf einer Art hybrider Bühne, zeigt, wie „über das gesprochen wird, worüber man nicht sprechen kann: die Liebe“ (Neumann 70); der *Werther*-Roman machte die Liebe so „mit einem Schlag“ zum „Kulturthema“ (Neumann 10).¹ Ganz entscheidend zu Goethes „Roman über eine unglückliche Liebe“ (Safranski 159) gehört die im Titel verankerte Erwartungshaltung eines durchkreuzten Happy Ends: Werthers Liebe muss, weil sie aufs Ganze geht, die eigene Empfindung absolut setzt und „noch mehr“ parteiisch ist als der Hass (*Die Wahlverwandtschaften* 9, 372), unglücklich enden (vgl. John 664–665).

I

Dieser Formzwang zur unglücklichen Liebe dominiert den europäischen Roman seit Goethe. Seine Grundlage ist die Unvereinbarkeit von zwei Dimensionen der Liebe, ihrer sakralen Aura und der erotischen Präsenz, der Sittenkonvention und dem Naturgesetz. Der Liebesvertrag (Ehe, Bindung auf Zeit, magische Verknüpfung) ist beständig bedroht vom Liebesverrat (Ehebruch, Untreue, Lüge). Die Liebe will, schreibt Peter von Matt, den Vertrag, sie braucht „das Bedürfnis nach dem Schwur, dem Abkommen, dem bindenden Wort oder dem wortlos bindenden Gestus“, aber wird zumeist quitiert mit Trennung und Treulosigkeit (Matt 1989, 128). In Goethes *Die Wahlverwandtschaften* (1809) bekommt dieses Grundgesetz, das die vertragliche und die verräterische Seite der Liebe absichert, eine Formel (vgl. Braun 13–15). Gleich am Anfang des 12. Kapitels im ersten Teil wird sie genannt: „Denn so ist die Liebe beschaffen, daß sie allein recht zu haben glaubt und alle anderen Rechte vor ihr verschwinden“ (*Die Wahlverwandtschaften* 9, 364). Diese goldene Regel der Liebe setzt alle Ordnungen der Gesellschaft, der Moral und der Religion außer Kraft, und

¹ „Im Hintergrund von Werthers Liebesgeschichte machen sich verschiedene Modelle den Rang streitig: ein griechisch-antikes Modell, eine Utopie des biblischen Orients nach dem *Alten Testament*, die Leidensgeschichte des Gottessohns, wie sie das *Neue Testament* erzählt, und, diese drei Muster gewissermaßen übergreifend, der brisante Konflikt zwischen bürgerlicher und feudaler Liebeskonzeption und dessen literarische Inszenierung, wie sie die englischen und französischen Liebesromane vorgegeben haben“ (Neumann 10). Neuere Werther-Deutungen von Simons – mit Bezug auf Lessings *Emilia Galotti* (1772) – und Zimmermann – über Kleists Anekdote „Der neuere (glücklichere) Werther“ (1811) – untermauern die diskurskritische Ausstrahlung der Werther-Lektüren. Grundlegend immer noch ist Flaschka.

das aus einem einfachen Grund: weil sie für den liebenden Menschen unbedingte Geltung beansprucht. Es ist ein abgründiges Axiom: „Wer liebt, hat recht“, das bedeutet, dass, wer nicht liebt, unrecht hat ebenso wie der, dem der rechte Sinn für die Liebe fehlt, und es bedeutet zugleich, dass man Liebe aufgrund der „Unbestimmbarkeit des Objekts“ (Kristeva 10) nicht erklären kann:

Sollte das Sprechen über Liebe am Ende eine bloße Verdichtung der Sprache sein, die beim Empfänger lediglich dessen eigene metaphorische Empfänglichkeit stimuliert – eine unkontrollierbare, unentscheidbare imaginäre Flut, deren Geheimnis unwissentlich der Geliebte allein besitzt...? Was versteht er von dem, was ich sage? Was ich von dem, was er sagt? Alles – wie *wir alle* in den Momenten unserer ebenso vollständigen wie unsagbaren Verschmelzungsapotheosen glauben möchten? Oder *nichts* – wie *ich* denke, wie *er* bei der ersten Verletzung erklären kann, die unsere verwundbaren Spiegelkabinette durcheinanderbringt ...? (Kristeva 11)

Zur Paradoxie des Erzählens von Liebe gehört, dass sie der Erzählung den Stoff und die Figuren liefert, aber zugleich als Gedanken und Vernunft übersteigender „Gipfel der Subjektivität“ (Kristeva 13) im Unübersetzbaren und Unerklärbaren bleibt. Ingeborg Bachmann nimmt dieses Werthersyndrom einer Liebe, die der Liebende nicht erklären kann, in einem Gedicht so auf, dass die Aufforderung zur Erklärung an die Liebe selbst adressiert wird:

Erklär mir, Liebe, was ich nicht erklären kann:
soll ich die kurze schauerliche Zeit
nur mit Gedanken Umgang haben und allein
nichts Liebes kennen und nichts Liebes tun?
Muß einer denken? Wird er nicht vermißt? (Bachmann 120)

II

In der Gegenwartsliteratur ist diese tragisch, paradox oder ironisch codierte Autoreferenz der Liebe in viele Romantitel eingegangen, von Sibylle Bergs *Ende gut* (2004) über Wilhelm Genazinos *Die Liebesblödigkeit* (2005), Martin Walsers *Ein liebender Mann* (2008) und Botho Strauß' Prosastücke *Er/Sie* (2012) bis zu Julia Schochs Roman *Das Liebespaar des Jahrhunderts* (2023), der mit dem Satz „Ich verlasse dich“ beginnt und mit dem Entschluss endet, die „Liebe und deren Verwandlungen, die Leidenschaft, die Erstarrung und [den] Jubel, unsere Einsamkeit und unsere Zugewandtheit“ aufzuschreiben (Schoch 7, 191).

Hanns-Josef Ortheil ist ein Autor, der „keine Liebesromane“ mag, jedenfalls nicht solche, „in denen sich die Liebenden Code-Wörter (wie etwa ‚Klopstock‘) zuflüstern, diesen Code dann aber aus lauter Nachlässigkeit nicht weiterentwickeln

und ausbauen“ (Ortheil 2016, 86). Trotz dieses Geständnisses, das sich deutlich vom Code der empfindsamen Liebestragik in Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* abgrenzt, hat der Autor eine Trilogie von Liebesromanen geschrieben. Sie bekennen sich schon in den Buchtiteln, *Die große Liebe* (2003), *Das Verlangen nach Liebe* (2007) und *Liebesnähe* (2011), zu einer rundum positiven Sicht auf ihr Thema und variieren diese „leidenschaftliche, unbedingte Liebe“ (Ortheil 2021, 220) in konsequent aufeinander aufbauender Weise. Erzählen die ersten beiden Romane vom Ansturm und der Überwältigung der ersten Liebesbegegnung und von einer zeitversetzt wiederholten „Liebesemphase“ (Ortheil 2016, 96), so pointiert Ortheil im dritten Roman den Vollkommenheits- und Absolutheitsanspruch einer solchen Liebe, indem er die Liebespartner überhaupt nicht mehr unmittelbar miteinander sprechen, sondern nur lautlos, mit bloßen Signalen und Zeichen, mit Textbotschaften und Körpersprache, also in einem von der gesprochenen Sprache abgelösten Code der Intimität kommunizieren lässt.

Die Liebe bekommt dadurch nicht nur einen Roman, der von den darin liebenden Figuren selbst in bruchstückhaften Mitteilungen, auf Zetteln, Notizblättern und SMS-Nachrichten, nach dem Muster der *Fragmente einer Sprache der Liebe* mitgeschrieben wird (vgl. Barthes).² Zudem vertraut der Autor auf die Kunst, die Liebe in allen drei Romanen immer diskreter von sich selbst erzählen zu lassen, im Sinne von „Love as Literature“ (Schmitz 2017). In einer diskreten Doppelrolle als Lehrer und Lenker der Liebeskunst (Ovid 4) knüpft Ortheil einerseits an die ältesten Traditionen des enthusiastischen Erzählens von Liebe an, etwa die Liebesvokabeln aus dem biblischen Hohelied (vgl. *Die große Liebe* 258)³ und das hymnische Ansprechen der Geliebten im Petrarkismus der frühen Renaissance.⁴ Davon zeigen sich schon zwei der historischen Romane Ortheils beeinflusst, die berühmte Verführer in einer „erotischen Atmosphäre“ platzieren (Ortheil 2009, 18), einmal den römischen Goethe als „Werthers Widersacher“⁵ in *Faustinas Küsse* (1998) und so-

2 In Barthes' *Fragmente*-Buch, das Ortheil in *Die Zeit* am 28. September 1984 rezensierte, fiel ihm die Konzentration des Schreibens auf die Liebe als „Praxis der Lebenskunst“ auf: „In den *Fragmenten einer Sprache der Liebe* hat er die Bestandteile, die Situationen und die Fixierungen einer solchen unbedingten Liebe beschrieben“ (Ortheil 2015, 55, 127).

3 Im Folgenden zitiert als *Liebe*.

4 Auffällig ist die lautmalerische Namensgebung der Geliebten (bei Ortheil: Franca, Judith, Jule), die den Dichter verzaubert hat; vgl. das fünfte Sonett in Petrarcas *Canzoniere*, das weniger die begehrte Frau als vielmehr eine „ehrenwerte Allegorie des Dichtens“ namens „Laureata“ oder „Laurea“ vorstellt (20–21, 198–199).

5 So nennt der Erzähler Beri, ein Römer, sich selbst nach seiner *Werther*-Lektüre; diese Charakterisierung trifft aber ebenso gut auf den inkognito nach Rom gereisten Goethe zu, der dort zu Beris Rivalen wird (vgl. Ortheil 1998, 167).

dann Casanova in dem Prag-Roman *Die Nacht des Don Juan* (2000), der sich selbst als Ko-Librettist und Hauptfigur in Mozarts Oper hineinschreibt.⁶

Das Eigenartige an Ortheils Liebestrilogie ist, wie sie den Bann bricht, der seit Goethes *Werther* über das glückliche Ende einer romantischen Liebesgeschichte verhängt ist. Selbst wenn es zum Protest gegen die Phrasen von unmöglicher oder verhängnisvoller Liebe kommt wie in Julia Schochs bereits erwähntem Roman *Das Liebespaar des Jahrhunderts* (2023), gilt ein Happy End im deutschsprachigen Roman seither als „simplifizierend, unrealistisch“ und „vor allem des Kitsches verdächtig. Es steht zudem für Rückwärtsgewandtheit, Veränderungsunwilligkeit und nicht selten gar für ein ungutes Einverstandensein mit den gesellschaftlichen Verhältnissen“ (Kraft 12).⁷ Eine Werther-Nachfolge im Roman der Moderne ist eine leichte Beute für Ironie (etwa bei Daniel Kehlmann) oder ein Fall für „populären Realismus“: „Sachen so sagen, wie sie sind, ohne darunter leiden zu müssen. Wach sein, aber nicht überspannt. Mittendrin, aber nicht verloren. Vielleicht ist das der Weg in die Post Pragmatic Joy“ (Randt zit. nach Baßler 365).

Die Liebe bekommt im zeitgenössischen Roman so eine grundlegend „skeptische, ja pessimistische Prognose“ (John 664). Martin Walser lässt seine Figur Goethe, der sich während seines Kuraufenthalts in Marienbad in die fast 55 Jahre jüngere Ulrike von Levetzow verliebt, nach deren Abreise seine eigenen Werther-Kostüme verbrennen und elegische Briefe schreiben. Es gibt weder einen Abschiedskuss noch eine Aussicht auf Gemeinsamkeit. Die finale Situation ist instabil und bestimmt von der Erkenntnis einer lieb- und freudlosen Einsamkeit in Umkehrung des ersten mosaischen Gebots: „Du sollst nicht lieben“ (Walser 284). Die Entsagung des gealterten Liebenden hat sich in Selbstscham verwandelt. Damit bekennt das Erzählen von Liebe im modernen Roman sich sozusagen mitschuldig an der Verpönung eines glücklichen Endes. Mit anderen Worten: „Unbedingte Liebe“ kann im Roman „nur allein erlebt werden und ist zum Scheitern verurteilt“ (Schwander 36).

Weshalb aber unternimmt Ortheil das Wagnis, so enthusiastisiert über das Liebesglück „in glücksfernen Zeiten“ zu schreiben?⁸ Was passiert beim Erzählen mit der „Idee, wie zwei Menschen sich beinahe gleichzeitig ineinander verlieben und das große Glück dieser spontanen Zuwendung erleben und diesem Glücksge-

6 Casanova adelt sich in Ortheils Roman vom „Wüstling“ zum dilettantischen Schöngeist, der sich auf „die kleinen Zeichen und Wunder verstand, die bei einem aufmerksamen Publikum doch so große Wirkungen hinterließen“ (Ortheil 2000, 27, 337).

7 Kraft weist nach, dass der Roman des 18. Jahrhunderts (vor allem in Henry Fieldings *Tom Jones* von 1749 und Friedrich Schlegels *Lucinde* von 1799) die Finalregel des Happy Ends verteidigt und sich damit zur „Reservegattung“ des Dramas aufrüstet (234).

8 In Wilhelm Genazinos Roman *Das Glück in glücksfernen Zeiten* (2009) ver stolpern sich die liebenden Figuren in „Übergangspeinlichkeiten“ und „Rätseln des Ungeschicks“ (Genazino 17, 109).

fühl dann mit großer Sicherheit folgen“ (Ortheil 2009, 18)? Und womit kann ein Happy End im Liebesroman ohne Kitschnähe und Euphemismusverdacht überzeugen?⁹ Wie eine glückliche Liebe den Roman strukturiert, das kann im ideengeschichtlichen Fundus von Ortheils Liebesromanen sowie in der Orts- und Figurerndramaturgie überprüft werden.

III

Dem ist vorauszuschicken, dass zum Erzählen gelingender Liebe bei Ortheil nicht anders als bei Goethe und Stendhal (vgl. Neumann 56) auch das Nachdenken über Liebe gehört. Ortheils Figuren lieben das Nachsinnen über die Liebe. Sie sind Leser von Liebesromanen, sie schreiben ihre Passionen auf, und sie achten darauf, wie sich die Strukturen ihrer Liebeserfahrung im Zusammenspiel mit den Gedanken, die sie provozieren oder unterdrücken, im Laufe der Liebesbeziehung herausbilden. Darüber hinaus praktizieren seine Erzähler diverse Erzählformate ihrer Liebesbegegnungen, von der Reflektion über Bericht und Bekenntnis bis zum Gespräch. Ortheils Modell für diese Theorie der Liebe ist das um 1000 n. Chr. entstandene *Kopfkissenbuch* der japanischen Dichterin und Hofdame Sei Shōnagon. Im Entrée seines Buches *Was ich liebe – und was nicht* (2020) erläutert Ortheil seine Liebes- und Lieblingslektüre:

Diese sehr privaten Bekenntnisse erzählen nicht nur vom Leben am Hof, sondern sind auch ein Kompendium verschiedener Kurzformen des Berichtens und Bekenkens. So gibt es viele Listen, die bestimmte Attraktionen und Passionen sammeln und nebeneinanderstellen. Oder es gibt kurze Dialoge, in denen sich zwei Menschen (oft leise, geheim und flüsternd) über Dinge und Ereignisse austauschen, die nicht öffentlich werden sollen. (7)

Mit Büchern und Überlegungen über die Liebe lässt Ortheil seine liebenden Figuren einen kommunikativen Code entwickeln, der im Sinne einer Systemtheorie der Emotionen „das Lernen des Liebens, die Interpretation der Anzeichen und die Mitteilung kleiner Zeichen für große Gefühle ermöglicht“ (Luhmann 24). Als symbolisch generalisierbares Kommunikationsmedium regelt Liebe in Ortheils Romanen, was im Ausdruck und Austausch der Liebeswünsche akzeptabel ist oder nicht. Und so kommt es – so meine These – in Ortheils Trilogie zu einer postmodernen Re-Idealisierung der Liebe, die – anders als in den höfischen Epen des Mittelalters keiner Entsagung, anders als im romantischen Werther-Code nicht „erobernde[r] Selbstunterwerfung, gewünschte[m] Leiden“ (Luhmann 83) und anders als in den

⁹ Vgl. Schumacher 226–229.

Ehebruchsromanen Flauberts, Tolstois und Fontanes¹⁰ keiner Messung der „Ab- und Unterkühlung der Geschlechter“ (Ortheil 2009, 21) – bedarf, um erfüllt zu werden. Ortheils Romane zeigen, wie eine sich selbst und ihres Erfolges gewisse Liebe im Roman und als Roman zu agieren weiß: sie erzählt sich mit steigender Reflexivität selbst als „ein untheilbares und einfaches Gefühl ohne die leiseste Störung von unruhigem Streben“ (*Lucinde* 91–92).¹¹

IV

„Die Liebe hat von jeher Romane gespielt“: Mit diesem Bonmot von Novalis (zit. bei Görner 2021, 83) lässt sich Ortheils Erzählen von Liebe als Handlungsraum und als theoretisches Modell verstehen. Von vornherein ausgeschlossen aus seinem Projekt der Liebesromane, hat der Autor Abenteuergeschichten verbannt, weil diese ablenken würden, ebenso wie „Sozialkitsch, beherrschenden Sex, zweite oder dritte Partner, Gebrechen, Geschwafel oder gesellschaftliche Konflikte“ (Ortheil 2016, 88).

Im Zentrum steht für ihn jeweils ein Paar, welches sich magisch voneinander angezogen fühlt und die gegenseitige Liebe als mächtigen Lebens-Einfall erfährt, ohne Störfiguren oder Unfälle, die diese Liebe ernsthaft von außen gefährden könnten. Gleichwohl scheint Ortheil das Erbe des Liebesromans nicht ganz abgeschüttelt zu haben.¹² Wie Goethe seinen Werther als Helden einer „Tragödie der Lesesucht“ (Steinfeld 105), so installiert auch Ortheil liebende Männer als Leser und Künstler, nur eben alles andere als unglücklich. Sie haben einen arrivierten sozialen Status erreicht und lieben die Künste, aber nicht bloß betrachtend und genießend, sondern mit dem Wunsch, an ihrer Ausübung teilzunehmen. Wie Werther, so sind auch Ortheils liebende Figuren Dilettanten, die nicht die Liebe, sondern Gefühle der Liebe beschreiben, die sie vorher nicht hatten (vgl. Steinfeld 98), und die nach den Worten von Goethes Notizen *Über den Dilettantismus* (1799) die „Wirkungen mit den Ursachen und Motiven“ der Liebe verwechseln, „wie wenn man mit dem Geruch einer Blume die Blume selbst hervorzubringen gedächte“ (Goethe 6.2, 174). Dilettantisches Erzählen von Liebe hält die eigene Erfindungsfähigkeit für Einbil-

10 Emma leidet, Anna liebt und Effi lügt; vgl. dazu Matz. Und dennoch lässt Arnold Geiger seinen Ehebruchsroman *Alles über Sally* (2010) glücklich enden.

11 Auf Ortheils postromantische Rezeption des Schlegel-Modells gehe ich am Ende des Beitrags nochmals ein.

12 Ortheil hat an der Universität Mainz über den Roman des 17. und 18. Jahrhunderts promoviert und war 2008 erster Direktor des neu gegründeten „Instituts für Literarisches Schreiben und Literaturwissenschaft“ der Universität Hildesheim, dessen Geschichte sein Buch *Nach allen Regeln der Kunst. Schreiben lernen und lehren* (2025) gilt.

derungskraft, stülpt Sammlereifer der schöpferischen Gabe über und verwechselt Liebhaberei mit Kunst. Ortheils Liebhaber sind Dilettanten, die von ihrem Schicksal und dem „Selbstbezug der Wahrnehmung“ (*Liebe* 58) wissen, aber ihre mangelnde Begabung zum Künstler nicht betrauern, sondern lieber ihr Handwerkzeug mustern und die „ästhetischen Reize“ der Betrachtung kleiner Dinge schätzen (*Liebe* 35):

Beim Verlassen des Zimmers blickte ich auf den kleinen Tisch neben der Garderobe: die Handkamera, das Fernglas, das schwarze Notizbuch, Stifte aller Art, Zeichenpapier, ein Diktiergerät ..., wie ein heutiges Stilleben, dachte ich, wie das Stilleben eines Handwerkers. (*Liebe* 16)

Dieses detailverzückte und betrachtungsverliebte „Stilleben“ lässt „Kunst-Körper und Künstler“ (Görner 2009, 120) ineinander übergehen. Die szenische Beschreibung des Werkzeugs, mit dem die Liebesbeziehung im Fortverlauf des Romans verfolgt, festgehalten und verarbeitet wird, codiert Intimität. Die Instrumente dokumentieren die Sensationen der starken Empfindungen des Erzählers. Im Unterschied zu dem, wovon sie erzählen (der Liebe, dem Meer, den eigenen Empfindungen), erzählen sie nicht selbst, sondern imitieren ein Erzählen von Liebe. Das hat Folgen für das Sprechen über Liebe. Der Deal, den der Liebesdilettant mit der Sprache der Liebe schließt, ist ein Pakt des Als-Ob, eine Liebes-Option, die das Überschreiten von Grenzen nicht scheut (*Liebe* 29), sich um Verbotstafeln nicht schert (*Liebe* 41) und die sich eine Situation herbeiwünscht, die nicht möglich, aber gut denkbar ist. Das geht so weit, dass sich der Protagonist selbst etwas einbildet statt dem Werk, das er als Arbeitsprojekt mit nach Italien genommen hat: Der dokumentarische Film über das Meer, für den der Erzähler im Roman *Die große Liebe* Material und Ideen sammelt, wird nie fertig – und kann wohl auch nie fertig werden kann, anders als sein Roman über die Liebe, der simultan mit dem Erleben seiner Liebe vollendet wird. Das besiegelt das Wiederholen der ersten Reisenotiz am Ende der Aufzeichnungen des Erzählers, der so am Schluss seines Schreibens zum Anfang zurückkehrt: „Plötzlich das Meer; ganz nah“ (*Liebe*, 5, 315).

Mit dem ihnen gemeinsamen und in Ortheils Romanen nicht seltenen Namen „Johannes“, einer Selbstreferenz und offensichtlichen Reverenz an Goethe, sind es in den drei Liebesromanen ein Fernsehredakteur, ein Konzertpianist und ein Schriftsteller, die jeweils im sommerlichen San Benedetto in den italienischen Marken, in Zürich und in einem oberbayerischen Schlosshotel – in diesen Fällen im Herbst – ankommen und dort auf je wahlverwandte kunstaffine Frauen treffen: Die Meeresbiologin Franca arbeitet in einem italienischen Forschungsinstitut (in *Die große Liebe*), die Bonner Kunsthistorikerin Judith ist als Ausstellungskuratorin in die Schweiz (in *Das Verlangen nach Liebe*) gekommen, und die Fotografin Jule ist

ebenso wie der erzählende Autor zu einem Arbeitsurlaub in ein Voralpen-Resort angereist (in *Liebesnähe*).

In der Komfortzone dieser Urlaubsorte ereignet sich in jedem Roman früh das, was als Liebe auf den ersten Blick kursiert. Interessant ist, wie Ortheil davon erzählt, „mit Proustscher Feinheit und dem Blick auf die unendliche Freude, die zwei Liebende während einer solchen Annäherung erleben“ (Ortheil 2016, 88). Die tiefe psychologische Durchdringung der Liebesanbahnung kommt in den Szenen der Erstbegegnung zum Ausdruck. Sie durchkreuzen die pessimistische Prognose der *Werther*-Lektüre, dass der erste Anblick der unerreichbaren, bereits vergebenen, braven Geliebten aussichtslos ist und dem Grundsatz folgt: „die, also keine“ (Baumgart 13). Der Fernsehredakteur in *Die große Liebe* hört die Institutsdirektorin sprechen, noch bevor er sie sieht, weil er von ihr abgewandt im Museum steht, und er ist sofort fasziniert von ihrer Stimme, die selbstbewusst, melodisch, bestimmt klingt. Das „begeisterte Sehen“ und die „Verliebtheit in den Anblick von Schönheit“, die er wenig später im Museum ihrem Vortrag über meeresbiologische Eigenarten abgewinnt, treffen ihn als ästhetische und zugleich erotische Empfindungen und machen ihn geradezu „mundtot“ (*Liebe* 60). Der Konzertpianist in *Das Verlangen nach Liebe* beobachtet seine frühere Geliebte Judith, als sie „anscheinend schlafend“ auf einer Parkbank am Seeufer liegt, und erinnert sich sofort „an das frühere, gemeinsame Dasein“ (*Das Verlangen nach Liebe* 6),¹³ das acht Jahre angedauert hatte, aber vor achtzehn Jahren durch einen unliebsamen Zwischenfall beendet wurde, der ihn seinerzeit traumatisiert zurückließ. Und das Traumpaar in *Liebesnähe* begegnet sich erstmals im Hotelaufzug, wo beide sich „dicht und direkt“ gegenüberstehen, Johannes mit Augenkontakt, Jule hingegen zu Boden schauend (*Liebesnähe* 37). Diese Differenz des ‚verliebten‘ Anblicks kann registriert werden als womöglich dominant-heteronormativer Rest an „Irritierende[m]“ (*Liebesnähe* 41) oder eine der „Ur-Szenen der Geschlechterprägung“ (*Liebe* 85).

In der Blickregie und Bildsprache der Liebe richtet sich die Aufmerksamkeit auf die Beobachtungen der Geliebten, die stets von Johannes ausgehen, der in den ersten beiden Romanen retrospektiv aus der Ich-Perspektive erzählt. Doch diese Spähblicke des Liebenden sind, wie er später erfährt, beidseits erfolgt und werden im letzten Roman von Ortheils Trilogie dann auch konsequenterweise – und im epischen Präsens – auf die männliche und auf die weibliche Perspektive verteilt, auf eine „Er“- und eine „Sie“-Stimme.¹⁴ In *Liebesnähe* wird uns berichtet, dass Johannes, kurz vor der gemeinsamen Lift-Fahrt, Jule bereits im Pool schwimmend

¹³ Im Folgenden zitiert als *Verlangen*.

¹⁴ Dadurch wird der Riss zwischen „Er“ und „Sie“ zur Fuge, schreibt Thomas Hürlimann in seinem Nachwort zu Botho Strauß' Liebesgeschichten (Strauß 307).

gesehen und seine Beobachtung dieser Szene auf einem Zettel festgehalten hat: „Wer ist diese Schwimmerin? Ich habe ihr beim Schwimmen zugeschaut, und ich habe noch nie jemanden so gelöst und entspannt schwimmen sehen“ (*Liebesnähe* 39).

Dieser unadressierten Notiz entspricht jene von Barthes zur ersten Liebesbegegnung gezählte „narrative Wollust“, die „das Wissen zugleich bereichert und zurückhält“ (Barthes 52). So nimmt Jule auch den Zettel, den ihr Verehrer für sie in der Ritze einer Parkbank hinterlassen hat, offensichtlich voller Neugier an sich. Doch ganz kann der Erzähler sich selbst vom Verdacht, ein „Voyeur“ zu sein, nicht freisprechen (*Liebesnähe* 32, 52, 91; vgl. *Liebe* 221, 266). Einen „umtriebige[n] Spanner“, so bezichtigt sich sein Namensvetter in *Die große Liebe*, als er seiner Geliebten beichtet, dass er sie im Kreise ihrer Freundinnen nach der zweiten kurzen Begegnung in einem Café „aus einem Versteck heraus heimlich gefilmt“ habe (*Liebe* 168). Überhaupt ist der Kamera- und „Fernseh-Blick“ für Ortheils ‚ersten‘ Johannes mehr als eine Profession; neben der Kamera hat er ein Fernglas im Gepäck, und seine Beobachtungen pflegt er wie seine Nachfolger in den späteren Romanen in einem Notizbuch festzuhalten, wie es die bereits erwähnte Sei Shōnagon im *Kopfkissenbuch* getan hat, als Listen nämlich, in denen „bestimmte Attraktionen und Passionen“ prägnant gesammelt sind (Ortheil 2016, 7).

Dieses meditative Aufzeichnen starker Liebes- und Lebensimpulse stützt das metanarrative Gerüst von Ortheils Liebesromanen. Es äußert sich in den Notizen, in denen die Erzähler das ihnen Liebenswerte an der Geliebten verankern, und es äußert sich in dem *Kopfkissenbuch* selbst, das in Ortheils *Liebesnähe* zu dem großen Inventar der Liebesgeschichten im Buch gehört und wie eine Liebesreligion ohne Glauben, als *amor artis*, als mystisches Ritual geschildert wird:

Es ist eine Literatur der Schöpfung, denn sie zeigt wie keine andere, wie sich Menschen gegenseitig erschaffen, indem sie sich begegnen. Ist das zuviel gesagt? Ach was, natürlich ist dieses Stück Literatur ein einziges Zuviel, ein Übermaß, ein Daseinsjubiläum, ja, das ist sie. Immer neue Worte möchte sie [die Autorin] dafür erfinden, wo wie die Kunst der ersten schönen Mystikerinnen des Mittelalters ausschließlich darin bestand, immer neue Worte für Gott zu erfinden, Immer neue, ohne dass sich die Kräfte verbrauchten! Hingeschrieben mit einer gewissen Atemlosigkeit, wie unter Diktat. (*Liebesnähe* 279)

In dem letzten Roman der Trilogie hütet eine Buchhändlerin im Hotel das *Kopfkissenbuch*; und dieses Buch wandert zu Jule und zu Johannes, die es sich mimetisch im Schreib- wie im Dresscode (beide tragen Kimonos und imitieren japanische Esszeremonien) anverwandeln. Als Aufschreibesystem der Liebe spiegelt das *Kopfkissenbuch* das Liebesverständnis der Figuren. Es folgt dem einflussreichen Muster des *Canzoniere* von Petrarca, der die Macht der Liebe in festen Formen feiert (vgl. Neumann 37–38), was bei Ortheil absichtlich „ohne Herzschmerz und

Eifersucht, ohne Intrigen und Vorbehalte, ohne jeden Kummer und Rücksichten“ geschieht (*Liebe* 234).

Dieser rundum glücklichen, beinahe selbstzufriedenen Sicht auf die Liebe werden auch die anderen Lektüren der Liebenden angepasst, die sich ihrer Liebe in den „einfachen, schwärmerischen Sätzen“ (*Verlangen* 294) vergewissern, die sie sich aus Hemingways Paris-Buch *A Moveable Feast* (1964) oder Klopstocks Ode *Der Zürchersee* (1750) borgen und gegenseitig vorlesen. Als die Liebenden auf den See schauen und sich einer gemeinsamen schönen Empfindung versichern, kommt es zu folgendem Dialog:

- Komm, meine Liebste, sagte ich, brechen wir auf, laß uns ein wenig unseren Tätigkeiten nachgehen, und dann treffen wir uns am späten Mittag unten am Quai und drehen auf dem See mit dem Schiff eine Runde. [...]
- Morgens, mittags und abends, ja? sagte sie leise.
- Der Morgen hier oben war sehr schön, antwortete ich, am Mittag aber steigern wir die Freude noch um eine kleine Klopstock-Nuance.
- Mindestens, sagte Judith, ab jetzt ist ein Klopstock die kleinste Maßeinheit aller Freuden-nuancen. (*Verlangen* 240)

Diese von der Liebe auch zur Natur und zu einem Ort handelnden Lektüren sind Teil einer „Geschichte der ‚gelesenen‘“ und „erzählten‘ Liebe“ (Neumann 29). Sie bezeugen die „Erzähl-Lust“ (*Liebe* 303) der Liebenden; sie konfigurieren Liebe als Text und als ästhetischen Zustand; sie codieren Räume zu auratischen Szenerien von gemeinsamen Liebesbegegnungen. Das sind idealerweise Orte der Kunst wie Ausstellungs- und Konzerthallen, Cafés und Restaurants (vgl. *Verlangen* 99–102); diese Liebesorte dienen dazu, den „Zusammenhang einer Geschichte zu erkunden“ (*Liebesnähe* 123, vgl. 82), die sich fast von allein schreibt. Diese Geschichte beginnt ganz im Sinne der antiken Liebeskunst mit Blicken, setzt sich mit Berührungen und Küssen fort und gipfelt in einem geschlechtlichen Verkehr; den Ortheil in allen drei Romanen als Stillstand der Zeit (*Liebe* 163), als restlose Körperverschmelzung und Vereinigung (*Verlangen* 134; *Liebesnähe* 390) beschreibt. Für diese Intimität des Liebespaars gibt es im letzten Liebesroman keinen Code:

Keine Unterscheidungen mehr; keine Suche nach Abweichungen! Das Ende der ewigen Sucht nach einer Benennung der Differenz!
Wer spricht? Die Sprache der Liebe. (*Liebesnähe* 392)

V

Ein so angetupfter Absolutheitsanspruch im Erzählen von Liebe lässt die Fallhöhe von Ortheils epischer Liebestrilogie erkennen. Natürlich geht es in allen Romanen um den „glücklichen Zufall“ der ersten Liebesbegegnung (*Verlangen* 73, 125), um die rauschhafte „Entdeckung des Paargefühls“ (*Verlangen* 146), um die verzückte Gewissheit der Liebenden, dass sie sich nach der finalen Trennung alsbald wiedersehen werden. Aber allein kommt die „Paarzelle“ der Liebe (Ortheil 2009, 25) nicht in Bewegung. Das Salz in der Suppe sind die Figuren, die den klassischen Liebesplot befeuern oder zu unterbrechen suchen. In *Die große Liebe* sind es Johannes' Freund und Redaktionskollege Robert, der ihm die Fantasie einer ‚großen Liebe‘ erfolglos ausreden will, und Francas Verlobter Alberti, der an Werthers Rivalen erinnernde „böse Dritte im Bunde“ (*Liebe* 218), der Johannes droht und ihn vor einer Verletzung der einheimischen Liebesrituale warnt; Franca aber gibt Alberti, anders als Lotte in Goethes Roman, ohne weiteres den Laufpass. In *Das Verlangen nach Liebe* will Johannes' Konzertagentin Tanja die Passion des verliebten Musikers, der sein einstudiertes Programm mit Mozart-Sonaten über den Haufen werfen will, ausbremsen.

Als „Eingeweihte im Bunde“ (*Liebe* 13), geradezu als Verbündete wirkt Katharina in *Liebesnähe* mit: Als Buchhändlerin kann sie die Lektüren ihrer Kunden steuern, zu denen im Hotel bevorzugt Johannes und Jule zählen, mit denen sie eng verbunden ist, dem einen als mütterliche Freundin aus Münchner Tagen, der anderen als zweite Frau von Jules Vater, also als Ersatzmutter. Katharina ist eine parzenhafte Figur. Sie hat die Einladung von Johannes und Jule eingefädelt (vgl. *Liebesnähe* 315), sie ist Ansprechpartnerin für alle Fälle, und sie hütet ein Archiv mit Notizen von Lektüren ihrer Kunden, aus dem wir die bitteren *backstories* von Johannes und Jule erfahren.

Zu den Verbündeten zählen auch – in allen drei Romanen – die Diensthabenden an der Hotelrezeption. Mögen sie Carlo, Franziska oder Lea heißen: Als einerseits „zuverlässig eingeweihte“ Mitwisser (*Liebe* 13) der Verliebtheits-Geheimnisse und als andererseits auskunftsfreudige Komplizen der Liebesbegegnungen sorgen sie für nicht zu unterschätzende humoristische Noten im Automatismus des Liebesglücks. Fast muss man Mitleid mit der braven Zürcher Rezeptionistin haben, die bei ihren drei Hilfsaktionen für Johannes, der mehrere Dates mit Tanja, mit Judith und mit deren Assistentin Anna hat, schon einmal den Überblick verlieren kann.

VI

Ortheils verliebter Johannes hat zwar als Melancholiker (vgl. *Liebe* 152) mit „sentimentalem Blick“ (*Verlangen* 78) teil am romantischen Erbe der Liebesliteratur. Aber er ist keiner der *Schwerenöter*, die, wie es in dem gleichnamigen Roman Ortheils von 1987 heißt, „anderen eine schwere Not auferlegen“, indem sie mit der Liebe spielen, als „Schürzenjäger, Liebesdiener, leichtfertige Gesellen“ (Ortheil 1990, 340). Johannes ist wie Werther Künstler, Leser, Liebender, ein Dilettant in allen diesen Hinsichten, aber anders als Werther, der „weder als Liebender noch als Künstler [...] ein positiver Held“ (Mattenklott 71) ist, lässt ihn Ortheil von Anfang an das Glück in der Liebe wie in der Kunst beim Schopfe ergreifen.

Die „große Liebe“ als „Welt-Verwandlung“ (*Liebe* 120), als „Daseins-Jubel“, „Fest, Tanz und Oper“ (*Liebesnähe* 279, 107), als „Wiederherstellung des alten Ideals“ (*Verlangen* 77) ist, wenn sie in den Ortheils Romantrilogie kommt, weder triumphalistische Lösung noch rhetorisches Taktieren. Das Happy End ist das unerhörte Ereignis der Literatur. Sein Modell ist Goethes Novelle *Die wunderlichen Nachbarskinder*, die im zehnten Kapitel des zweiten Teils von *Die Wahlverwandtschaften* (1809) steht. Die Novelle handelt, anders als Ortheil, der in dem mittleren Roman seiner Trilogie eine weibliche Stimme von Liebe und Emotion erzählen lässt, von einem „weiblichen Werther“, einer Figur, die das alltägliche Wahrscheinlichkeitsgesetz eines unglücklichen Endes an lauter Unwahrscheinlichkeiten zerschellen lässt:

Es ist der Vorgang, daß eine junge Frau aus Liebeselend den Tod sucht und darüber nicht nur gerettet, sondern in die Hochzeit förmlich katapultiert wird und der Geliebte mit ihr, wahrhaftig und wörtlich Hals über Kopf, und wie die beiden zu sich kommen, haben sie schon ja gesagt zueinander und haben einander und wollen nichts anderes mehr: Sie sind am Ziel und im Glück. (Matt 2008, 188)

Dass die Liebenden als „ein Paar“ (Goethe 9, 482) zu guter Letzt den Segen von Familie und Gesellschaft bekommen, besiegelt die Formel eines novellistischen Glücksschlusses, die „Steigerung der Wahrscheinlichkeit des Unwahrscheinlichen“ im Liebesroman (Werber 20).

Ortheils Johannes ist weniger ein „Anti-Werther“ (vgl. Eckert 219–238), vielmehr ein geläuterter und glücklicher, wenn auch im heteronormativen Modell männlicher Liebesimaginationen erzählter Werther. Sein Glück verdankt er zum einen den zeitlosen Erzählräumen, in die er gesetzt ist, konzipiert für ein „klassisches Liebespaar, ohne Zeugen und ohne Sippschaft“ (*Liebe* 192), das sich mit dem Mantra „Wir gehören ganz einfach zusammen“ (*Verlangen* 73) geborgen weiß als „schöne Gesellschaft im Kleinen“ (*Verlangen* 259). Zum anderen treten Ortheils

liebende Protagonisten als Akteure einer gelesenen Liebe auf, die mit der „Normativität“ des Liebesunglücks bricht (vgl. Schmitz 2020), indem sie sich als ihrer selbst bewusste Kunstfertigkeit, als reflektiertes Liebesglück inszeniert. Ortheils Paare sind Arbeiter an diesem synästhetischen „Liebesprojekt aus Zeichnungen, Bildern, Texten und Klängen“ (*Liebesnähe* 349). Indem sie hymnisch, digressiv oder reflexiv von ihrer Passion für die Kunst erzählen, bezeugen sie die Kunst ihrer Liebe. Deshalb stellt Ortheils Wagnis eines „Liebesromans mit glücklichem Ausgang“ (Ortheil 2021, 218) die Werther-Tradition auf den Kopf. Goethes Roman wird aus Sicht von Ortheils Romanfigur als Missverständnis gelesen; eine von Katharinas Notizen in *Liebesnähe* protokolliert, was Johannes von Goethes Roman hält:

Ich habe den *Werther* gelesen [...], ausgerechnet ich! Als ob es nichts anderes zu lesen gäbe! Und als hätte ich den *Werther* nicht schon zweimal gelesen! Es ist aber gar keine Liebesgeschichte, wie alle Welt annimmt und wie ich auch immer angenommen habe. Nein, es ist ein Eifersuchtsdrama. Lotte, Albert – dieser Werther ist auf die halbe Welt eifersüchtig, sogar auf Gott. Die Eifersucht bringt ihn um und nicht so etwas Banales wie Liebeskummer. (*Liebesnähe* 357)

Affirmativ ist indessen das Verhältnis von Ortheils Liebeskonzeption zu einem anderen Liebesroman der Goethezeit, der seinerzeit die Zeitgenossen entzweit hat. Friedrich Schlegels Roman *Lucinde* (1799), der Schiller zu unförmig, für die Romantiker aber in vorbildhafter Weise progressiv war, fehlt sowohl ein durchgängiger Plot wie auch eine geschlossene Gestalt; Fantasie und Psychologie, Traum und Jugenderfahrung, Arabeske und Dithyrambus, Dialog und Reflexion sind die Ausdrucksformen von Schlegels Fragment gebliebenem Roman, dessen Erzählerfigur Julian „geistige Wollust wie die sinnliche Seligkeit“ (*Lucinde* 11–12) in seiner androgynen Liebe zu der Titelheldin Lucinde zu vereinen sucht.¹⁵ Ortheils Erzählerfiguren sind durch ähnliche Erinnerungen aus ihrem Liebeslebenslauf belastet wie Schlegels Julian, der in seinen „Lehrjahren der Männlichkeit“ von abenteuerlichem Liebespiel, unglücklicher Leidenschaft und Liebes-„Ruine“ (*Lucinde* 67) berichtet. Auch Ortheils dreifach erzählender Johannes ist ein „gebildeter Liebhaber“, ein Schriftsteller und Künstler wie Schlegels Julian (*Lucinde* 14), der in der geliebten Frau die „zärtlichste Geliebte und die beste Gesellschaft und auch eine vollkommene Freundin“ (*Lucinde* 16) sieht. Ähnlichkeiten mit Schlegels Romanexperiment hat zudem das ästhetische Fundament von Ortheils Liebeskonstruktion. In Schlegels Roman ist wie in Ortheils Trilogie das Aufschreiben der Liebesgeschichte abhängig von deren ersehntem guten Ende, der „große[n] Liebesnacht“ (*Lucinde* 120); fehlte dieses Ende, würde der Grund, davon zu erzählen, entfallen. Und so kann

15 Vgl. Schulz 411–421; Knödlers Nachwort in *Lucinde* 161–182.

sich die Liebe erst erfüllen, indem von ihr und ihrem glücklichen Ausgang erzählt wird, ohne sozialen Kontrakt und ohne Eheversprechen. Die universalpoetische Vorstellung einer „reine[n] Liebe“, eines „untheilbare[n] und einfache[n] Gefühl[s]“ (*Lucinde* 92) restauriert Ortheil zur postromantischen Re-Idealisierung einer ‚großen Liebe‘.

Literaturverzeichnis

- Bachmann, Ingeborg. *Sämtliche Gedichte*. Piper, 1978.
- Barthes, Roland. *Fragmente einer Sprache der Liebe*. 1977. Übers. von Hans-Horst Henschen. Suhrkamp, 1988.
- Baßler, Moritz. *Populärer Realismus. Vom International Style gegenwärtigen Erzählens*. C.H. Beck, 2022.
- Baumgart, Reinhard. *Liebesspuren. Eine Lesereise durch die Weltliteratur*. Hanser, 2000.
- Braun, Michael. „Paare auf verlorenem Posten? Die Wahlverwandtschaften und die Folgen für den deutschen Liebesroman“. *Fakten und Vorbehalte. Festschrift für Lothar Bluhm zum 60. Geburtstag*. Hg. von Stephan Merten et al. Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2018. S. 9–26.
- Eckert, Julia. „Hanns-Josef Ortheils *Die große Liebe* als Anti-Werther-Roman? Die Problematik des Konzepts der erfüllten Liebe in der Literatur“. *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe*. Hg. von Stephanie Catanie, Friedhelm Marx und Julia Schöll. Wallstein, 2009. S. 219–238.
- Flaschka, Horst. *Goethes „Werther“*. *Werkkontextuelle Deskription und Analyse*. Fink, 1987.
- Genazino, Wilhelm. *Das Glück in glücksfernen Zeiten*. S. Fischer, 2009.
- Goethe, Johann Wolfgang von. *Sämtliche Werke. Münchner Ausgabe*. Hg. von Karl Richter. Hanser, 1987.
- Görner, Rüdiger. „In Flagranti – Zur Erotik des Kunst-Körpers bei Hanns-Josef Ortheil“. *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe*. Hg. von Stephanie Catanie, Friedhelm Marx und Julia Schöll. Wallstein, 2009. S. 111–122.
- Görner, Rüdiger. *Romantik. Ein europäisches Ereignis*. Reclam, 2021.
- John, Johannes. „Liebe“. *Goethe Handbuch*. Bd. 4.2. Hg. von Theo Buck. Metzler, 1998. S. 663–666.
- Kraft, Stephan. *Zum Ende der Komödie. Eine Theoriegeschichte des Happyends*. Wallstein, 2011.
- Kristeva, Julia. *Geschichten von der Liebe*. 1987. Übers. von Dieter Hornig und Wolfram Bayer. Suhrkamp, 1989.
- Luhmann, Niklas. *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Suhrkamp, 1982.
- Matt, Peter von. *Liebessverrat. Die Treulosen in der Literatur*. Hanser, 1989.
- Matt, Peter von. „Glück als Ziel des Weltalls und der Literatur“. *Über das Glück*. Hg. von Heinrich Meier. Piper, 2008. S. 149–194.
- Mattenklott, Gert. „Die Leiden des jungen Werthers“. *Goethe Handbuch*. Bd. 3. Hg. von Theo Buck. Metzler, 1997. S. 51–101.
- Matz, Wolfgang. *Die Kunst des Ehebruchs. Emma, Anna, Effi und ihre Männer*. Wallstein, 2014.
- Neumann, Gerhard. „Lektüren der Liebe“. *Über die Liebe*. Hg. von Heinrich Meier und Gerhard Neumann. Piper, 2001. S. 9–80.
- Ortheil, Hanns-Josef. *Faustinas Küsse*. Luchterhand, 1998.
- Ortheil, Hanns-Josef. *Die große Liebe*. Luchterhand, 2003.
- Ortheil, Hanns-Josef. „Die Liebe an und für sich. Gespräch mit Heinz-Jürgen Dambmann“. *Kunst der Erinnerung, Poetik der Liebe. Das erzählerische Werk Hanns-Josef Ortheils*. Hg. von Stephanie Catanie, Friedhelm Marx und Julia Schöll. Wallstein, 2009. S. 15–30.

- Ortheil, Hanns-Josef. *Liebesnähe*. Luchterhand, 2011.
- Ortheil, Hanns-Josef. *Die Nacht des Don Juan*. Luchterhand, 2000.
- Ortheil, Hanns-Josef. *Die Pariser Abende des Roland Barthes. Eine Hommage*. Dieterich'sche, 2015.
- Ortheil, Hanns-Josef. *Schwerenöter*. Piper, 1990.
- Ortheil, Hanns-Josef. *Das Verlangen nach Liebe*. Luchterhand, 2007.
- Ortheil, Hanns-Josef. „Una vita – oder Herr Ortheil, wie haben Sie das gemacht?‘ Ein Gespräch mit Klaus Siblewski“. *Ein Kosmos der Schrift. Hanns-Josef Ortheil zum 70. Geburtstag*. Hg. von Imma Klemm. btb, 2021. S. 9 – 242.
- Ortheil, Hanns-Josef. *Was ich liebe und was nicht*. Luchterhand, 2016.
- Ovid. *Ars amatoria / Liebeskunst*. Hg. und übers. von Michael von Albrecht. Reclam, 1992.
- Safranski, Rüdiger. *Goethe. Kunstwerk des Lebens. Biographie*. Hanser, 2013.
- Schlegel, Friedrich. *Lucinde*. 1799. Hg. von Stefan Knödler. Reclam, 2000.
- Schmitz, Helmut. „Love as Literature. Hanns-Josef Ortheil's *Die große Liebe*“. *Edinburgh German Yearbook* 11 (2017): S. 47 – 69.
- Schmitz, Helmut. „Intimacy and Resonance. Visions of Love in Hanns-Josef Ortheil's *Liebesnähe* and Ronja von Rönne's *Wir kommen*“. *Humanities* 9.2 (2020): 52.
- Schoch, Julia. *Das Liebespaar des Jahrhunderts. Biographie einer Frau*. dtv, 2023.
- Schulz, Gerhard. *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Erster Teil: 1789 – 1806*. C.H. Beck, 1983.
- Schumacher, Heinz. „Von großer Liebe, Liebesarchiv und Liebesblödigkeit – zur Liebessemantik in der deutschsprachigen Prosa seit der Jahrhundertwende“. *Liebesgeschichte(n). Identität und Diversität vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*. Hg. von Frank Becker und Elke Reinhardt-Becker. Campus, 2019. S. 226 – 229.
- Schwander, Hans-Peter. *Alles um Liebe? Zur Position Goethes im modernen Liebesdiskurs*. Westdeutscher Verlag, 1997.
- Simons, Oliver. „Werther's Pulse“. *Goethe Yearbook* 27 (2020): S. 31 – 46.
- Strauß, Botho. *Sie/Er*. Hanser, 2012.
- Steinfeld, Thomas. *Goethe. Porträt eines Lebens, Bild einer Zeit*. Rowohlt, 2024.
- Walser, Martin. *Ein liebender Mann*. Rowohlt, 2008.
- Werber, Niels. *Liebe als Roman. Zur Koevolution Intimer und Literarischer Kommunikation*. Fink, 2003.
- Zimmermann, Hans Dieter. „Kleists *Der neuere (glücklichere) Werther*“. *TEXT+KRITIK* 251. 2. Aufl. Hg. von Roland Reuß (2021): S. 163 – 169.