

Mario Vargas Llosa, Roland Barthes oder die Versuchung des Unmöglichen

Was also ist die Literatur? Welches ist ihr Verhältnis zur außersprachlichen Realität, welches ihr Verhältnis zum Leben? Was sind die Möglichkeiten und Risiken jener kreativen Aktivitäten, die wir als die Literaturen der Welt bezeichnet haben? Und zu welchem Ende – nicht zuletzt auch für uns selbst – können wir diese Literaturen studieren? Greifen wir am Ausgang unserer Vorlesung auf die Positionen eines der weltweit renommiertesten und erfahrensten Schriftsteller zurück, um uns noch einmal aus anderer Perspektive wichtige Einsichten unseres Weges durch die romanischen Literaturen vor Augen zu führen:

Der Roman ist das gelesene Leben, das erfundene Leben, das rekonstruiert und rektifiziert wurde, um es näher an unsere Ambitionen und an unsere Begehren zu rücken, das neugestaltete Leben, das verändert und ergänzt wurde, um es intensiver und extensiver zu leben als das, was uns unser wahres Leben mit seinen Bedingungen erlaubt.¹

Mit dieser komplexen, hintergründigen Formulierung umschrieb der 1936 in Arequipa geborene peruanische Schriftsteller, Essayist, Literaturtheoretiker und Intellektuelle Jorge Mario Pedro Vargas Llosa im Dezember 1990 anlässlich der Fünfhundertjahrfeier des erstmaligen Erscheinens des valencianischen Ritterromans *Tirant lo Blanc* die Funktion und die Faszination, aber auch die Grenzen der Literatur. Die auffällige Rekurrenz des Lebensbegriffs in diesen wie auch in vielen anderen Wendungen von Vargas Llosas literaturwissenschaftlicher Kampfschrift (oder „Carta de batalla“) für den Roman Joanot Martorells lässt aufhorchen.

Und dies nicht nur, weil da einer schreibt, der etwas vom Schreiben versteht und keiner überzogenen Fachterminologie bedarf, um die wissenschaftliche Präzision und Transparenz seiner Aussagen sicherzustellen. Mario Vargas Llosa trennt hier zwar in einem ersten Schritt – und wie sollte er nicht? – zwischen dem ‚realen‘, dem ‚gelebten‘ Leben einerseits und dem ‚gelesenen‘, dem nachmodellierten und verwandelten Leben der Literatur andererseits. Doch ist es gerade dieses spezifische Leben der Literatur, welches das gelebte Leben belebt, ihm eine größere Dichte, eine ausgedehntere Weite, eine höhere Intensität verleiht und erst – ganz im Sinne Marcel Prousts² – zu einem wahrhaft gelebten Leben

1 Vargas Llosa, Mario: *Tirant lo Blanc*: las palabras como hechos. In (ders.): *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*. Barcelona: Seix Barral 1991, S. 103 f.

2 Vgl. hierzu Vargas Llosa, Mario: *La literatura y la vida. Conferencia magistral*. Edición Ursula Freundt-Thurne. Lima: Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas 2001, S. 47. Vgl. zu den für

werden lässt. Denn haben wir, so könnten wir mit dem Autor von *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* fragen, nicht jene Teile unseres Lebens am intensivsten gelebt, wenn wir am ‚realen‘ Leben kaum teilnahmen, sondern tief in die Lektüre versunken waren?

Dieses Paradoxon steht im Zentrum von Mario Vargas Llosas Literaturpraxis und Literaturtheorie gleichermaßen: Erst durch die Trennung zwischen gelebtem und gelesenen Leben kann das gelesene das gelebte Leben mit zusätzlichem, ja mit zusätzlichen Leben erfüllen. Denn Literatur, dies hat der Autor von *La ciudad y los perros* im Verlauf eines wahrlich beeindruckenden Lebensweges immer wieder betont, ist „un quehacer imprescindible“, ³ eine schlichtweg unersetzliche Tätigkeit. Der peruanische Schriftsteller meint damit eine nicht nur für ihn selbst, sondern für alle Menschen im Grunde ‚unverzichtbare Tätigkeit‘: Die Literatur und die möglichst intensive Beschäftigung mit ihr sind im tiefsten Sinne des Wortes ein Lebensmittel, ⁴ dessen die Menschheit bedarf und dessen Verzicht zu einem gefährlichen geistigem Skorbut führt.

Dies konnte im Jahr 2005, im Kontext der Vierhundertjahrfeiern aus Anlass des erstmaligen Erscheinens von Miguel de Cervantes’ *Don Quijote de la Mancha*, als eine etwas realitätsferne, gleichsam quijoteske Überzeugung missverstanden werden. Hat nicht auch der Quijote sein wahres Leben erst im gelesenen Leben gefunden?

In der Tat ist es kein Zufall, dass sich der peruanische Literaturwissenschaftler und Kritiker, der neben vielen anderen literarischen Auszeichnungen wie dem Premio Planeta, dem Príncipe de Asturias oder dem Friedenspreis des Deutschen Buchhandels auch 1994 den renommierten Premio Cervantes erhielt, immer wieder vertieft mit jenem Ritter von der traurigen Gestalt beschäftigte, dem er doch in seinem äußeren Erscheinungsbild so wenig ähnelt.

So heißt es in seinem mehrfach wiederabgedruckten Essay *Cervantes y la ficción* über die imaginative Kraft, die befreiende Wirkung der Literatur im Allgemeinen und des Romans in der Nachfolge von Martorell und Cervantes im Besonderen:

Aber die Einbildungskraft hat ein schlaues und subtiles Beruhigungsmittel für diese unvermeidliche Scheidung zwischen unserer begrenzten Realität und unseren grenzenlosen Gelüsten gefunden: die Fiktion. Dank der Fiktion sind wir mehr und sind wir andere, ohne doch aufzuhören, dieselben zu sein. In ihr lösen wir uns auf und vervielfachen uns,

die Konzeption des Lesens in seinem Verhältnis zum Leben wichtigen Passagen Marcel Prousts nochmals den zweiten Band der Reihe „Aula“ in Ette, Ottmar: *LiebeLesen* (2020), S. 619 ff.

³ Vargas Llosa, Mario: *La literatura y la vida*, S. 68.

⁴ Vgl. hierzu Ette, Ottmar / Sánchez, Yvette / Sellier, Veronika (Hg.): *LebensMittel. Essen und Trinken in den Künsten und Kulturen*. Zürich: diaphanes 2013.

wobei wir viel mehr Leben leben als das, welches wir haben und die wir leben könnten, würden wir nicht durch das Wahrhaftige begrenzt, ohne aus dem Gefängnis der Geschichte auszubrechen.⁵

Eine Beschäftigung mit der Literatur, die aus dem ‚Gefängnis der Geschichte‘ herausführt? Eine Evasions-Literatur oder Evasions-Literaturwissenschaft also? Wer auch nur ein wenig mit dem Leben und dem Lebenswerk des lateinamerikanischen Literaturnobelpreisträgers vertraut ist, weiß, dass Mario Vargas Llosa mit diesen Formulierungen etwas anderes meint: die subversive, gegen das schiere So-Sein aufbegehrende und rebellierende Dynamik der Literatur, der Literaturen der Welt.

Hintergrund aller Reflexionen Vargas Llosas ist die eng mit Europa verzahnte Geschichte Amerikas, eine Geschichte der Entdeckungen und vielleicht mehr noch der Erfindungen.⁶ Der Autor von *Los jefes* hat darüber hinaus beständig versucht, die Geschichte seines Landes und seines Amerika nicht nur zu reflektieren und kritisch zu begleiten, sondern vehement als Intellektueller und aktiv als Politiker mitzuprägen. Die Präsidentschaftskampagne an der Spitze des von ihm mitbegründeten „Frente Democrático“, die er 1990 schließlich gegen den Populisten Alberto Fujimori verlor, vor allem aber seine ungezählten politischen Essays, Artikel und Berichte haben ihn diesseits und jenseits der großen Tageszeitungen der westlichen Welt zu einer der meistgehörten Stimmen eines selbstbewusst die Sache Lateinamerikas verfechtenden Intellektuellen werden lassen. Man kann hinsichtlich seiner politischen Positionen sehr kritisch und anderer Meinung sein; doch soll es am Ende unserer Vorlesung nicht um den politischen Essayisten Vargas Llosa und um dessen Aktivitäten im politischen Feld gehen, sondern um dessen „Cartas de batalla“ für die Literatur, also um sein spezifisch literaturwissenschaftliches Engagement im Einklang mit seinem fiktionalen Schreiben.

Denn engagiert – und ich meine dies durchaus im Sinne einer „littérature engagée“, wie sie der von Vargas Llosa zunächst bewunderte und später oft kritisierte Jean-Paul Sartre entwickelte, dessen langes „Purgatoire“ auch noch in unseren Tagen anhält – ist nicht nur der Intellektuelle und der Schriftsteller, sondern auch der Literaturwissenschaftler und *Romanist* Mario Vargas Llosa. Denn so, wie er als Romancier die Literatur nicht präsentiert, sondern repräsentiert und verkörpert, so vertritt er auch die Literaturwissenschaft nicht als Textverwalter und Fußnotendespot, sondern als ein dem jeweiligen Gegenstand

⁵ Vargas Llosa, Mario: *Cervantes y la ficción – Cervantes and the Craft of Fiction*. Basel: Schwabe & Co. Verlag 2001, S. 19.

⁶ Vgl. hierzu den siebten Band der Reihe „Aula“ in Ette, Ottmar: *Erfunden Gefunden* (2022), op. cit.

verpflichteter streitbarer Experte, der für die Sache der Literatur wie der Literaturwissenschaft in den Kampf zieht. Sie meinen: Wie ein Don Quijote?

Nein, ich glaube das nicht; ich glaube vielmehr fest an die Macht der Literatur, sich durch Jahrtausende hindurch und über die unterschiedlichsten Träger des Schreibens hinweg allen Lebensbedingungen anzupassen und ein Wissen quer zu allen Kulturen, quer zu allen Weltteilen, quer zu allen Formen und Logiken der Diffusion als Speicher eines menscheitsgeschichtlichen Wissens vom Leben zu entfalten. Daher gilt für den Autor von *La guerra del fin del mundo* eine ungeheure und ungeheuer schöpferische Begeisterungsfähigkeit für die Literatur: Von allem Anfang an – und ungeachtet seiner nicht unbeachtlichen politischen Stellungswechsel – ist dies der eigentliche Kern- und Brennpunkt allen Tuns bei Mario Vargas Llosa.

Die literaturwissenschaftlichen Anfänge dieses Streitbaren für die Sache der Literatur wie der Literaturwissenschaft reichen recht weit zurück. An seiner Heimatuniversität, der Universidad Nacional Mayor de San Marcos in Lima, in deren Bibliothek ihm erstmals ein verstaubtes Exemplar des *Tirant lo Blanc* in die Hände fiel,⁷ legte er 1958 eine Studienabschlussarbeit zum Thema *Bases para una interpretación de Rubén Darío* vor, die ihm ein Stipendium an der Universidad Complutense in Madrid eintrug und im Übrigen 2001 publiziert wurde. Damit begann eine regelmäßige und zugleich periodische literaturwissenschaftliche Beschäftigung des künftigen Literaturnobelpreisträgers mit den Literaturen der Welt.

Dass sich der junge Student gerade mit Rubén Darío beschäftigte, dem großen Modernisten, mag viele Gründe haben. Dazu dürfte sicherlich zählen – wenn es denn erlaubt ist, den noch sehr jungen Interpreten zu interpretieren –, dass der nikaraguanische Dichter und Literaturenthusiast sich nicht nur zeitlebens mit Cervantes' *Don Quijote* beschäftigte, sondern vor allem erstmals die hispanoamerikanische Literatur in der spanischsprachigen Welt in eine führende Protagonisten-Rolle katapultierte. Rubén Darío verkörpert an der Wende zum 20. Jahrhundert als Grandseigneur der Feder eine selbstbewusste und ihrer eigenen Stärke bewusst werdende Neue (Literatur-)Welt, die den Dichter der *Cantos de vida y esperanza* zu einem gleichsam zwischen Spanien und Spanisch-Amerika pendelnden Schriftsteller machte: zum Vertreter eines ZwischenWeltenSchreibens oder, in Daríos Worten, „español de América y americano de España“.

Als ein lateinamerikanischer Weltbürger wie Darío, sollte Mario Vargas Llosa später, im Jahre 1993, die spanische Staatsbürgerschaft annehmen, ohne

7 Vgl. Vargas Llosa, Mario: Martorell y el 'elemento añadido' en 'Tirant lo Blanc'. In (ders.): *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, S. 87.

die peruanische aufzugeben. Wer könnte besser als der zwischen Amerika und Europa, zwischen Lima und London, Madrid, New York und Paris sich hin- und herbewegende Mario Vargas Llosa von jenen *transatlantischen* Beziehungen berichten, die sich entgegen des in Deutschland üblich gewordenen Sprachgebrauchs nicht auf die Relationen Europas zu den USA reduzieren lassen? Die Literatur des in Arequipa geborenen Autors steht für die *Europaméricas*⁸ in einem beträchtlichen Teil ihrer transarealen Breite.

Nach der Veröffentlichung von *Los jefes* (1959), *La ciudad y los perros* (1963) und vor allem *La casa verde* (1966), für den Vargas Llosa 1967 den wohl renommiertesten Literaturpreis Lateinamerikas erhielt, den Premio Rómulo Gallegos, war der peruanische Autor längst zu einem weltbekannten Schriftsteller geworden, als er an der Complutense seine dem späteren kolumbianischen Literaturnobelpreisträger gewidmete Doktorarbeit abschloss und noch im selben Jahre 1971 unter dem Titel *García Márquez. Historia de un deicidio* bei Seix Barral just zu einem Zeitpunkt veröffentlichte, als sich im Kontext der sogenannten Padilla-Affäre in Kuba die lange Jahrzehnte prägende intellektuelle und ideologische Wasserscheide zwischen den großen lateinamerikanischen Literaten akzentuierte. In seiner literaturwissenschaftlichen Monographie über den zeitweiligen Weggefährten zeigte sich Vargas Llosa auf der literatur- und kulturtheoretischen Höhe seiner Zeit, griff er doch innovativ auf die erst wenige Jahre zuvor von Julia Kristeva und anderen bekannt gemachten Schriften von Michail Bachtin zur Dialogizität des Romanworts und zur Bedeutung des Karnevals sowie der Volkskultur zurück. Wir sind also gut beraten, wenn wir in dem Verfasser von *La fiesta del chivo* stets auch den Literaturtheoretiker und nicht allein den erfolgreichen Romancier sehen!

In dieser wegweisenden und bis heute beeindruckenden Studie über den Verfasser von *Cien años de soledad* lernen wir nicht nur die literarischen Verfahren und Diskurstechniken eines großen Schriftstellers aus der Perspektive eines anderen großen Autors und Literaturwissenschaftlers kennen, sondern begreifen auch, in welchem starkem Maße die Literaturpraxis Vargas Llosas mit der literaturwissenschaftlichen Reflexion und zugleich das Romanschreiben mit der Romantheorie aufs Engste verwoben sind. Denn das Theorem des ‚Gottesmordes‘ wird auch in den nachfolgenden Jahrzehnten gemeinsam mit dem eingangs geschilderten Verständnis der Wechselbeziehung zwischen ‚gelebtem‘ und ‚gelesenem‘ Leben zum roten Faden einer Auffassung, die das Schreiben

⁸ Vgl. hierzu Ette, Ottmar / Ingenschay, Dieter / Maihold, Günther (Hg.): *EuropaAmerikas. Transatlantische Beziehungen*. Frankfurt am Main – Madrid: Vervuert – Iberoamericana (Reihe Bibliotheca Ibero-Americana 124) 2008.

von und das Schreiben über Literatur nicht – wie so häufig – künstlich trennt, sondern stets in grundlegender Weise zusammendenkt.

Setzt sich der Romancier als Gottesverdränger und Gottesmörder gleichsam an die Stelle Gottes in seinem Universum, so erlaubt er dank dieser von Vargas Llosa geforderten und gefeierten Entfaltung des ‚totalen Romans‘, der „novela total“, auch seinem Lesepublikum, diese Erfahrung eines neuen, eines anderen Kosmos ästhetisch nachzuvollziehen. Die Realität aber soll für den Leser mehr sein als die Historie. So heißt es über *Tirant lo Blanc*: „Jede Epoche besitzt ihre Phantasmen, die so repräsentativ für sie sind wie ihre Kriege, ihre Kultur und ihre Sitten: Im ‚totalen Roman‘ koexistieren diese Elemente auf schwindelerregende Weise wie in der Realität.“⁹

Entscheidend für den peruanischen Autor freilich ist, dass die Fiktion ebenso lebendig ist wie die Realität¹⁰ und das erzeugt, was Vargas Llosa 2004 in *La tentación de lo imposible* als „la más cara ambición de la novela: la ilusión de la vida“ bezeichnete.¹¹ Die Illusion des Lebens ist für MVL also die teuerste Ambition des Romans. Literatur eröffnet somit eine andere, weitere Realitäts- und Lebenserfahrung. Weder in seiner Romanpraxis noch in seiner Romantheorie verliert der peruanische Autor sein Lesepublikum als *Movens* im literarischen Erfahrungs-Raum aus dem Blick.

Wie sehr die literarisch-literaturwissenschaftliche Koppelung wiederum mit den persönlichen Konstellationen und Obsessionen im Akt des Schreibens wie im Akt des Lesens verbunden ist, zeigte Mario Vargas Llosas nächstes literaturwissenschaftliches Buch, das 1975 wiederum in Barcelona bei Seix Barral erschien: *La orgía perpetua. Flaubert y „Madame Bovary“*. Der Weg war im Grunde nicht weit gewesen vom Theorem des Gottesmörders und Weltenschöpfers bis zu jenem Autor, der in Vargas Llosas Augen – aber auch im Sinne der Vertreter des französischen „nouveau roman“ sowie der sich entfaltenden poststrukturalistischen Theorie – wie kein anderer die Funktionsweisen und Formensprachen des modernen Romans prägte: zu jenem Gustave Flaubert, der in einer berühmten Formulierung einmal festhielt, der Romancier müsse so sein wie Gott in seinem Universum: „L'artiste doit être dans son œuvre comme Dieu dans la création, *invisible et tout-puissant*; qu'on le sente partout, mais

⁹ Vargas Llosa, Mario: Carta de batalla por 'Tirant lo Blanc', S. 27: „Cada época tiene sus fantasmas, tan representativos de ella como sus guerras, su cultura y sus costumbres: en la 'novela total' esos elementos vertiginosamente coexisten, como en la realidad.“

¹⁰ Vgl. hierzu ebda., S. 33.

¹¹ Vargas Llosa, Mario: *La tentación de lo imposible. Victor Hugo y „Los Miserables“*. Madrid: Alfaguara 2004, S. 65.

qu'on ne le voie pas.“¹² Unsichtbar und allgegenwärtig müsse der Romanschriftsteller sein: Man solle ihn überall spüren, aber nirgendwo sehen.

Die Sprachorgie des Gustave Flaubert, den Vargas Llosa nicht zuletzt gegen die monumentale und spektakulär gescheiterte Studie Jean-Paul Sartres über *L'idiot de la famille*¹³ in Schutz nahm, weist nicht nur den Weg zu einer tiefen und lebenslangen schriftstellerischen Verbundenheit, sondern deckt auch wichtige Quellen der Motivation des eigenen Schreibens auf, eines Schreibens, das die Lust, die nie enden wollende Orgie, im Reich der Literatur sucht und gerade auf diese paradoxe Weise ins eigene Leben holt: „Le seul moyen de supporter l'existence, c'est de s'étourdir dans la littérature comme dans une orgie perpétuelle“, hatte Gustave Flaubert in einem Brief vom 4. September 1858 notiert:¹⁴ Schreiben als eine nie aufhörende, nie enden wollende orgiastische Erfahrung.

Es ist diese – auch im Sinne einer „pasión estética“¹⁵ – auf das Leben und zugleich auf die Liebe bezogene Position, die Mario Vargas Llosa anzielt, wenn er 2001 anlässlich der Verleihung einer Ehrenprofessur an der Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas in seinem Vortrag „La literatura y la vida“ davon spricht, dass sich ein Liebespaar, das mit der Dichtkunst vertraut sei und Garcilaso oder Góngora, Petrarca oder Baudelaire gelesen habe, zweifellos besser und intensiver liebe als ein der Literatur unkundiges und von einfältigen Fernsehprogrammen verdummes Pärchen.¹⁶ Ästhetische und erotische Leidenschaft scheinen nicht voneinander getrennt, sondern sind aufs Engste miteinander verbunden. Vor allem aber führt Vargas Llosa die kulturgeschichtliche, ‚zivilisatorische‘ Funktion der Literatur ins Feld: „In einer aliterarischen Welt wären Liebe und Genießen ununterscheidbar von alledem, was die Tiere befriedigt, sie würden nicht weiter gehen als die krude, elementare Instinktbefriedigung: kopulieren und verschlucken.“¹⁷

Hinter derlei Annahmen ‚zeigt‘ oder ‚verbirgt‘ sich eine – so will mir scheinen – auf der Lust am Text, auf dem *Plaisir du texte* im Sinne von Roland Bart-

12 Flaubert, Gustave: *Œuvres Complètes. Correspondance*. Nouvelle édition augmentée. Paris 1927, S. 164.

13 Sartre, Jean-Paul: *L'Idiot de la famille*. 3 Bde. Paris: Gallimard 1971–72.

14 Vgl. hierzu Vargas Llosa, Mario: *La orgía perpetua. Flaubert y „Madame Bovary“*. Barcelona: Editorial Bruguera 1978, S. 212.

15 Ebda., S. 199.

16 Vargas Llosa, Mario: *La literatura y la vida*, S. 51.

17 Ebda.: „En un mundo aliterario, el amor y el goce serían indiferenciables de los que sacian a los animales, no irían más allá de la cruda satisfacción de los instintos elementales: copular y tragar.“

hes¹⁸ 1973 erschienenen gleichnamigen Band beruhende Literaturtheorie, die sich in literaturwissenschaftlichen Untersuchungen ebenso kreativ niederschlägt wie in der Narrativik. Die besten Beispiele hierfür sind *Los cuadernos de don Rigoberto* von 1997 sowie zuvor der köstliche *Elogio de la madrastra* aus dem Jahr 1988. Denn dieses Lob der Schwiegermutter ist in Wirklichkeit ein *Eloge* der Liebe und der Literatur – und letztlich muss jede Laudatio des Schaffens von Mario Vargas Llosa diese im wahrsten Sinne intime Verbindung zwischen Leben, Lesen und Lieben, aber auch zwischen Literatur und Literaturwissenschaft ins Zentrum rücken.

Denn die eigentliche Liebesgeschichte, von der uns der peruanische Autor in seinen Romanen und Theaterstücken wie in seinen Essays und literaturwissenschaftlichen Untersuchungen berichtet, ist die der Flaubert'schen „orgie perpétuelle“, die seiner Liebe zur Literatur als orgiastischer Erfahrung. Nicht umsonst inszeniert das erste Kapitel der Flaubert-Studie die Annäherung an den Gegenstand als Liebesgeschichte, als „historia de amor“.¹⁹

Es geht freilich um eine Liebe, die – und dies sollte die Philologie beherzigen, welche ebenfalls die Liebe in ihrem Namen trägt – keineswegs auf eine individuelle Liebesgeschichte zurückgestutzt ist, sondern sich ihrer gesellschaftlichen Bedeutung und Tragweite bewusst wird. Dass die Literatur eine Lust ist, eine Tatsache, die immer wieder gerne von vermeintlich wissenschaftlicher Warte aus vergessen wird, heißt keinesfalls, dass sie sich selbst nur ihr eigenes Kamasutra oder gar nur ihre eigene Gymnastik und sinnliche Leibesübung wäre. Selbstbeschäftigungen gibt es in den Philologien schon viel zu viele. Nicht umsonst hielt Mario Vargas Llosa unmissverständlich fest:

Weil ich davon überzeugt bin, dass eine Gesellschaft ohne Literatur oder in welcher die Literatur wie gewisse uneingestandene Laster an die Ränder des sozialen Lebens verbannt und in so etwas wie einen Sektenkult verwandelt ist, dazu verurteilt ist, sich geistig zu barbarisieren und ohne jede Freiheit zu kompromittieren.²⁰

Die Literatur übt damit nicht nur eine gleichsam zivilisatorische Wirkung auf die Lebenspraxis – und vielleicht auch Liebespraxis – des Individuums, sondern auch auf das gesellschaftliche und politische Leben insgesamt aus; eine These, die Mario Vargas Llosa ebenso in seinem literarischen wie seinem literaturwissenschaftlichen Oeuvre über Jahrzehnte entwickelte. Genau deshalb –

¹⁸ Vgl. hierzu die kritische Ausgabe der deutschen Übersetzung in Barthes, Roland: *Die Lust am Text*. Aus dem Französischen von Ottmar Ette. Kommentar von Ottmar Ette. Berlin: Suhrkamp Verlag (Suhrkamp Studienbibliothek 19) 2010.

¹⁹ Vargas Llosa, Mario: *La orgía perpetua*, S. 47.

²⁰ Vargas Llosa, Mario: *La literatura y la vida*, S. 43.

und dies scheint mir ein auch von den Philologien zu beherzigender Aspekt zu sein – muss sich die Literatur und mit ihr auch die Literaturwissenschaft an ein möglichst breites Publikum wenden oder dort, wo dieses nicht oder nicht mehr auszumachen ist, ein Lesepublikum erfinden. Denn klar ist: Sind Literatur und Literaturwissenschaft Lebensmittel im eigentlichen Sinne und damit gesellschaftlich wie individuell unverzichtbar, dann müssen sie sich *auch* (wenn auch nicht ausschließlich) auf die Öffentlichkeit einlassen. Denn eine Wissenschaft, die ihr Wissen nicht in die Gesellschaft schafft, verkennt ihre gesellschaftliche Bringschuld und ist am Ende selbst schuld, wenn die Gesellschaft sie um ihre Mittel bringt.

Solche Überlegungen dürften Vargas Llosa beseelt haben, als er alles daran setzte, das weithin dem Vergessen preisgegebene spätmittelalterliche Epos des *Tirant lo Blanc* allen Widerständen zum Trotz wieder ins Licht der Öffentlichkeit zu rücken: „Aber wichtiger als den Grund des Vergessens herauszufinden, in welchem dieser Roman gelebt hat, ist es, ihn aus den akademischen Katakomben zu entreißen und die definitive Probe aufs Exempel in Form der Straße zu machen.“²¹ Gewiss, dies ist für die Philologien keine unbedingt schmeichelhafte Einschätzung!

Dem in „Filosofía y Letras“ promovierten Mario Vargas Llosa ist es mit seinen frühen Arbeiten zum Werk von Joanot Martorell, mit seiner luziden Arbeit über Gabriel García Márquez' erzählerisches Schaffen und über jene Emma Bovary Gustave Flauberts, die man – wie wir sahen – als weltlichen und als weiblichen Don Quijote bezeichnen kann,²² auf wirkungsvolle Weise gelungen, nicht nur im Bereich der Katalanistik und Mediävistik, der Lateinamerikanistik und der Galloromanistik wichtige, teilweise sogar entscheidende fachwissenschaftliche Impulse und Akzente zu setzen, sondern diese Impulse auch an eine breite internationale Öffentlichkeit zu adressieren. Damit hat er einen gewichtigen Beitrag dazu geleistet, die Literaturwissenschaften aus den akademischen Katakomben zu holen und zugleich den akademischen Katakomben – wenn man denn so sagen darf – neues Leben einzuhauchen. Und dieses wird

²¹ Vargas Llosa, Mario: Carta de batalla por 'Tirant lo Blanc'. In (ders.): *Carta de batalla por Tirant lo Blanc*, S. 10: „Pero más importante que averiguar la razón del olvido en que ha vivido esta novela es arrebatarla a las catacumbas académicas y someterla a la prueba definitiva de la calle.“

²² Vgl. hierzu Schulz-Buschhaus, Ulrich: Stendhal, Balzac, Flaubert. In: Brockmeier, Peter / Wetzel, Hermann H. (Hg.): *Französische Literatur in Einzeldarstellungen*. Bd. 2: von Stendhal bis Zola. Stuttgart: Metzler 1982, S. 7 ff; sowie Fox, Soledad Carmen: *Cervantes, Flaubert, and the Quixotic counter-genre*. Ph.D. City University of New York 2001. Vgl. zu dieser Problematik auch Ette, Ottmar: *LiebeLesen*.S. 677–683.

heute dringender denn je gebraucht, sehen sich die Philologien – und nicht zuletzt auch die Romanistik – heute doch in der Gefahr, in unseren Gesellschaften immer mehr an die Ränder gedrückt zu werden und zu Katakombenwissenschaften zu verkommen.

Die Gründe für den eklatanten Erfolg von Mario Vargas Llosas literaturwissenschaftlichen Tun sind vielfältig. Zweifellos war es die überwältigende Popularität jenes Schriftstellers, den man gemeinsam mit anderen Autoren der sogenannten ‚Boom-Literatur‘ schon seit Ende der siebziger Jahre als ‚Superstar‘ der internationalen Literaturszene zu apostrophieren begann,²³ welche die Aufmerksamkeit nicht weniger Leserinnen und Leser schon früh auch auf das literaturwissenschaftliche Oeuvre des peruanischen Autors lenkte. In zweiter Linie aber ist es die durchdachte Konzeption einer *Literaturwissenschaft*, die ihre wissenschaftliche Fundierung, die genaue Datenrecherche, die kritische Auseinandersetzung mit der Forschungslage und die methodologisch-theoretische Absicherung ihrer Analyseschritte mit Ausdrucksformen und Verfahren koppelt, die der Literatur entstammen und zugleich neue Begeisterung für die Literatur zu wecken verstehen.

Literatur und Literaturwissenschaft bilden keinerlei Gegensätze, sondern sind im Idealfall komplementär. Mario Vargas Llosas auf umfangreichsten Recherchen beruhende und auch bezüglich ihrer Disziplin an Gustave Flaubert gemahnende literarische Praxis zeigt, dass Literatur der Wissenschaft bedarf. Und seine Wissenschaftspraxis belegt, dass Literaturwissenschaft, so sie ein breiteres Publikum erreichen will, nicht ohne die kreative Einbeziehung der Literatur selbst – und eben nicht allein auf der Gegenstandsebene – zu denken ist.

Gerade in *La orgía perpetua* sind die spezifisch literarischen Verfahren – von der autobiographischen Einbettung bis zur Gesamtkonstruktion des Buchs – so überzeugend mit der wissenschaftlichen Analyse verwoben, dass man getrost von einem Lehrstück einer so konzipierten *Literaturwissenschaft* sprechen darf.²⁴ Da gibt es keinen Zweifel: Eine derart mit der Literatur verknüpfte und verbundene Wissenschaft verdient es, aus den von Vargas Llosa beschworenen ‚akademischen Katakomben‘ herauszutreten und die Probe aufs Exempel, die „prueba de la calle“, zu bestehen.

²³ Vgl. hierzu Franco, Jean: Narrador, autor, superestrella. La narrativa latinoamericana en la época de cultura de masas. In: *Revista iberoamericana* (Pittsburgh) 114–115 (enero – junio 1981), S. 129–148.

²⁴ Vgl. zur Flaubert-Studie und ihren Beziehungen zum Gesamtwerk von Vargas Llosa Jurt, Joseph: *Vargas Llosa y Flaubert. ‘La Casa Verde’ y ‘La Educación sentimental’: una lectura paralela*. Salamanca: Publicaciones del Colegio de España 1985.

Die seit seinen Studien über *Tirant lo Blanc* unübersehbare und doch oft übersehene Allgegenwart des Lebensbegriffs erlaubt es uns überdies, Vargas Llosas wissenschaftliche Vorgehensweise als die einer lebenswissenschaftlich reflektierten *Literaturwissenschaft* zu kennzeichnen. Ihr Ziel ist nicht allein die Belebung des literarischen, sondern des gesellschaftlichen Lebens überhaupt. Der Anspruch einer derartigen *Literaturwissenschaft* ist – wie sollte es bei Vargas Llosa anders sein? – ein totaler: Denn anders als die Life Sciences, die sogenannten ‚Lebenswissenschaften‘, bemüht sich eine so konzipierte Lebenswissenschaft, den Begriff *bios* in seiner gesamten, auch und gerade kulturellen Fülle vor Augen zu führen. Aus dieser Perspektive wird die große Pragmatik, aber zugleich die beeindruckende Ärmlichkeit des biowissenschaftlichen Lebensbegriffs überdeutlich.

Die literaturwissenschaftlichen Aktivitäten von Mario Vargas Llosa konzentrieren sich zwar auf das, was wir die ‚Romanischen Literaturen der Welt‘ nennen könnten, sind aber weit von einer Eingrenzung auf den Bereich der Romanistik entfernt. Wir könnten unter Verweis auf Erich Auerbach, Ernst Robert Curtius, Leo Spitzer und so viele andere nun kontern, dass sich gute Romanistinnen und Romanisten gerade dadurch auszeichnen, sich nicht an die disziplinären Grenzen der Romanistik zu halten.

Die selbstverständliche Grenzüberschreitung wird bei Mario Vargas Llosa – wenn wir ihn denn als Romanisten sehen wollen – beispielsweise anhand des 1990 veröffentlichten Sammelbandes mit dem schönen barocken Titel *La verdad de las mentiras* deutlich, in dem es keineswegs um ein vordergründiges Spiel von Schein und Sein, von „ser“ und „parecer“ geht; vielmehr wird in unterschiedlichsten Nationalliteraturen auf literaturwissenschaftliche wie literaturkritische Weise dem nachgespürt, was die Fiktionen erst mit Leben erfüllt: „Sie werden geschrieben und gelesen, damit die Menschen jene Leben bekommen, auf die sie nicht verzichten mögen. Im Embryo jedes Romans brodeln Inkonformismus, schlägt ein Begehren.“²⁵

Diese verschiedenen Leben (und Lebenskonzeptionen) spielt Vargas Llosa anhand seiner Untersuchungen von Saul Bellow, Heinrich Böll, Albert Camus, Elias Canetti, John Dos Passos, William Faulkner, Scott Fitzgerald, Max Frisch, Günter Grass, Graham Greene, Ernest Hemingway, Hermann Hesse, Aldous Huxley, James Joyce, Yasunari Kawabata, Doris Lessing, Henry Miller, Alberto Moravia, Vladimir Nabokov, Boris Pasternak, Alexander Issajewitsch Solschenizyn,

²⁵ Vargas Llosa, Mario: *La verdad de las mentiras. ensayos sobre la novela moderna*. Lima: Peisa 1993, S. 8: „Ellas se escriben y se leen para que los seres humanos tengan las vidas que no se resignan a no tener. En el embrión de toda novela bulle una inconformidad, late un deseo.“

John Steinbeck, Giuseppe Tomasi di Lampedusa und Virginia Woolf virtuos und stets mit autobiographischer Verknüpfung durch. Die romanischen Literaturen der Welt entwickeln so ihr Eigenleben innerhalb eines weit – wenn auch nicht wirklich weltweit – gespannten Literaturhorizonts, wobei die deutschsprachigen Autoren darin keinen marginalen Platz einnehmen.

Dieses Interesse am deutschsprachigen Roman reicht weiter zurück als in die Zeit seines ersten Besuchs in Berlin aus Anlass des *Horizonte*-Literaturfestivals 1982, seines Aufenthalts 1991/1992 als Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin – wo er unter anderem an seinen Memoiren, *El pez en el agua* (1993), sowie an einem Buch über George Grosz arbeitete – und seiner 1998 erfolgten Rückkehr nach Berlin im Rahmen des DAAD-Künstlerprogramms. So gibt es eine kontinuierliche Verbindung des peruanischen Schriftstellers mit der deutschsprachigen Literatur im Allgemeinen, aber auch mit Berlin als Wirkungsstätte des eigenen Schreibens im Besonderen. Gerade das Ibero-Amerikanische Institut und seine in Europa einmaligen Bibliotheksbestände sind für Vargas Llosa unter anderem bei den Recherchen für seinen im Jahre 2000 veröffentlichten Diktatorenroman *La Fiesta del Chivo* sehr wichtig geworden. So kann man durchaus von einer besonderen Beziehung des peruanischen Schriftstellers zu Berlin sprechen, die sich nicht nur in der Tatsache niederschlägt, dass die Bibliothek des Berliner Instituto Cervantes den Namen des Literaturnobelpreisträgers trägt.

Das Verfahren der „cajas chinas“ beziehungsweise der ineinander geschachtelten ‚russischen Puppen‘ ist bekanntlich von Vargas Llosa sowohl in der literarischen Praxis anhand der unterschiedlichsten Subgattungen des Erzählens vorgeführt als auch in der literaturwissenschaftlichen Theorie expliziert und analysiert worden. Wie kein anderer lateinamerikanischer Schriftsteller hat er sich sorgsam, Stück für Stück, auf der diegetischen Ebene seiner Romane zunächst die Welt Perus, dann die anderer hispanoamerikanischer Länder, schließlich mit *La guerra del fin del mundo* im Jahre 1981 auch Brasilien sowie mit *La Fiesta del Chivo* im Millenniumsjahr die Karibik mit ihren vielen Verbindungen zur anglophonen Welt Amerikas romantisch ‚einverleibt‘. Doch diese diegetische Ausweitung seiner narrativen Welt, die sich 2003 mit *El paraíso en la otra esquina*²⁶ oder mit *El sueño del celta*²⁷ 2010 fortsetzte, ist nicht alles.

Denn diese differenzierte Konstruktion einer amerikanischen Hemisphäre lässt sich ohne weiteres anhand seiner literatur- und kulturwissenschaftlichen Arbeiten in verblüffender Parallelität ebenso nachzeichnen: Setzte er sich schon

²⁶ Vgl. hierzu den ersten Band der Reihe „Aula“ in Ette, Ottmar: *ReiseSchreiben* (2020), S. 543ff.

²⁷ Vgl. hierzu nochmals den dritten Band der Reihe „Aula“ in Ette, Ottmar: *Von den historischen Avantgarden bis nach der Postmoderne* (2021), S. 944ff.

früh literaturwissenschaftlich wie literaturkritisch mit der peruanischen Literatur und insbesondere José María Arguedas auseinander, dem er 1996 den kontrovers diskutierten Band *La utopía arcaica. José María Arguedas y las ficciones del indigenismo* widmete, so beschäftigte er sich neben der frühen Studie von Gabriel García Márquez auch mit vielen anderen Autoren Hispanoamerikas und – wie im Falle von Reinaldo Arenas – der Karibik.

Daneben aber machte er sich auch mit dem Werk des bis heute vieldiskutierten, aber in Spanisch-Amerika ansonsten kaum wahrgenommenen Brasilianers Euclides da Cunha vertraut, dessen *Os Sertões* zum entscheidenden intertextuellen Bezugspunkt für *La guerra del fin del mundo* wurde. Die anglophone Welt Amerikas ist dabei – wie wir anhand der Aufsätze in *La verdad de las mentiras* bereits sahen – stark repräsentiert. Es sind freilich gerade die europamerikanischen Literaturbeziehungen, die Vargas Llosas Romane, aber auch seine literaturwissenschaftlichen Untersuchungen angezogen haben.

In diesem Zusammenhang ist eine solche Fülle von Untersuchungen entstanden, dass man auf Mario Vargas Llosa selbst beziehen darf, was dieser gleich zu Beginn seines 2004 erschienenen Buches über Victor Hugo und *Les Misérables* schrieb. Ein Biograph des französischen Romantikers hatte ausgerechnet, dass ein fleißiger Leser, der sich vierzehn Stunden täglich nur die in der Bibliothèque Nationale vorhandenen Bücher über Victor Hugo vornehmen würde, zwanzig Jahre seines Lebens dafür opfern müsste.²⁸ Wie lange aber bräuchte man, so fragt sich der Peruaner, um nur das Gesamtwerk Victor Hugos einschließlich seiner gigantischen Korrespondenz und seiner Notizen durcharbeiten? Seine Antwort darauf stellte er gleich seinen Leserinnen und Lesern zur Verfügung:

Nicht weniger als zehn Jahre, aber nur dann, wenn die Lektüre seiner Seiten die einzige und obsessive Beschäftigung wäre, die man im Leben hätte. Die Fruchtbarkeit dieses für die Romantik in Frankreich emblematischen Dichters und Dramaturgen könnte schwindelig machen, wer sich diesem bodenlosen Universum nähert.²⁹

Mit guten Gründen darf man sich heute und damit zu einem Zeitpunkt fragen, zu dem das gesamte Lebenswerk des Literaturnobelpreisträgers überschaubar wird, ob nicht das Gesamtwerk Vargas Llosas der Victor Hugo zugeordneten „tentación de lo imposible“, der Versuchung des Unmöglichen, gehorcht. Ist nicht auch Vargas Llosas eigene Welt längst ein „universo sin fondo“? In der Tat ist die Forschungsliteratur zum Autor von *La casa verde*, aber auch das Gesamtwerk des peruanischen Autors selbst kaum mehr zu überblicken.

²⁸ Vargas Llosa, Mario: *La tentación de lo imposible*, S. 15f.

²⁹ Ebda., S. 16.

Seine zahlreichen literaturwissenschaftlichen Arbeiten haben ihm daher folgerichtig auch nicht nur einen ehrenhaften Dokortitel der Universidad Complutense in Madrid, sondern im Verbund mit seinem Erzählwerk auch viele Dokortorentitel ehrenhalber eingetragen, die sich seit langem nicht mehr zählen lassen. Das ist nicht mehr als gerecht und wird durch den Professorentitel *honoris causa* der Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas noch abgerundet. Ehrung und Ehre sind bei derartigen akademischen Feierlichkeiten stets beiderseitig. Die Ehrendoktorwürden für Mario Vargas Llosa begannen 1990 mit der Florida International University in Miami und setzten sich unter anderem fort an den Universitäten von Boston, Genua, Guatemala, der Georgetown University, in Yale, Rennes, Murcia, Valladolid, an seiner Heimatuniversität San Marcos in Lima sowie in Arequipa, an der Ben-Gurion-Universität in Israel, in London, Harvard, in Rom, in Französisch-Polynesien, in Melbourne, in Louvain (Leuven), in Oxford, Tegucigalpa, in Warwick, an der Pariser Sorbonne oder eben auch an der Humboldt Universität zu Berlin. Man kann getrost von mehr als fünfzig Ehrendoktorwürden innerhalb von drei Jahrzehnten ausgehen.

Ein schier unendliches Gesamtwerk ist entstanden, dessen geduldige Realisierung man mit Alexander von Humboldt, den rastlosen Schöpfer des *Kosmos*, als einen ‚tollen Einfall‘ bezeichnen darf. Mit Alexander und Wilhelm von Humboldt verbindet Mario Vargas Llosa übrigens vieles – gerade dann, wenn wir sein literaturkritisches und literaturwissenschaftliches Schaffen ganz selbstverständlich als einen Teil seines Gesamtwerks begreifen. Wir haben gesehen, dass die unterschiedlichsten Texte des peruanischen *poeta doctus* längst ein Universum, ein „universo sin fondo“, bilden, innerhalb dessen der Gottesmörder längst zum Demiurgen und Weltenschöpfer geworden ist.

Was anders aber war jener Alexander von Humboldt, der sein ganzes Leben lang letztlich auf jenen ‚Entwurf einer physischen Weltbeschreibung‘, auf jenen *Kosmos* hinarbeitete, in dessen Vorrede – die er auf Potsdam im November 1844 datierte – er gleich auf der ersten Seite auf seinen „unwiderstehlichen Drang nach verschiedenartigem Wissen“³⁰ zu sprechen kam?³¹ Dass der Kenner Spanisch-Amerikas nicht mit derselben Bewunderung von Lima und seinen Frauen sprach, wie dies nach ihm Flora Tristan oder Johann Moritz Rugendas taten, ist Mario Vargas Llosa sicherlich nicht ganz verborgen geblieben. Wäre der Besuch

30 Humboldt, Alexander von: *Kosmos. Entwurf einer physischen Weltbeschreibung*. Stuttgart – Tübingen: J.G. Cotta'scher Verlag 1845, Bd. 1, S. V.

31 Zu den verschiedenen Schriften Alexander von Humboldts vgl. auch den ersten, vierten, fünften und siebten Band der Reihe „Aula“, folglich die Bände von Ette, Ottmar: *ReiseSchreiben* (2020), *Romantik zwischen zwei Welten* (2021), *Aufklärung zwischen zwei Welten* (2021) und *Erfunden Gefunden* (2022), op. cit.

des Preußen in Lima nicht ein wunderbares Romansujet? Gelegenheit für Spiegelungen zwischen den beiden Weltenschöpfern gäbe es auch sonst genug. Die Demiurgen eint nicht nur ihr religiöser Agnostizismus: Beide haben sie sich zu Herren über einen Kosmos gemacht, der der Ihre ist und doch allen Menschen offen steht, die ihr Leben durch faszinierende Lesereisen beleben wollen.

Aber auch mit Alexanders älterem Bruder drängen sich vielfältige Parallelen nicht nur bezüglich einer sprachlichen, bisweilen sprachorgiastischen Reflexionstiefe oder hinsichtlich ihres gemeinsamen Strebens nach der Herstellung eines ‚Totaleindrucks‘ auf. Denn beide sind höchst politische Köpfe.³² So beeindrucken noch heute die Kühnheit und der Mut, mit dem Wilhelm von Humboldt in seinem auf Königsberg, den 12. Mai 1809 datierten „Antrag auf Errichtung der Universität Berlin“ die Sache der universitären wie der allgemeinen geistigen Bildung in schwierigen Zeiten zu der Seinen machte. Er betonte in diesem Antrag schon eingangs, es werde „befremdend erscheinen, dass ich im gegenwärtigen Augenblick einen Plan zur Sprache zu bringen wage, dessen Ausführung ruhigere und glücklichere Zeiten vorauszusetzen scheint.“³³ Doch im Einverständnis mit dem preußischen König gelte es, „auch mitten im Drange beunruhigender Umstände, den wichtigen Punkt der National-Erziehung und Bildung nicht aus den Augen“ zu verlieren.³⁴

Wir können daraus nur lernen: Gerade mitten im Drange beunruhigender Umstände gilt es, dem unwiderstehlichen Drang nach verschiedenartigem Wissen gesellschaftlichen Raum zu geben; und dies auch in Zeiten, die von der weltweiten Finanzkrise, von den immer gewaltigeren Migrationswellen, von der Corona-Pandemie, von dem Angriffskrieg Russlands gegen die Ukraine, vor allem aber von der planetarischen Klimakrise und ihren weltweiten Folgen geprägt sind. Es kommen für eine wirklich nachhaltige Priorisierung von Bildung und Ausbildung keine besseren Zeiten als diese!

Von Mario Vargas Llosa wissen wir: Die Literatur, aber auch ihre treue Freundin, die Philologie, verwandeln die Vergangenheiten wie die möglichen Zukünfte in ein gelesenes und dadurch zugleich intensiver gelebtes gegenwärtiges Leben. Diese Intensität ist selbst noch bei den späten Texten des peruanischen Schriftstellers allgegenwärtig. Es ist die Dimension einer orgiasti-

³² Vgl. zu den beiden Brüdern Humboldt u. a. Ette, Ottmar: Wilhelm & Alexander von Humboldt oder: Die Humboldtsche Wissenschaft. In: Spies, Paul / Tintemann, Ute / Mende, Jan (Hg.): *Wilhelm und Alexander von Humboldt: Berliner Kosmos*. Köln: Wienand Verlag 2020, S. 19–23.

³³ Humboldt, Wilhelm von: Antrag auf Errichtung der Universität Berlin. In (ders.): *Werke*. Herausgegeben von Wolfgang Stahl. Mundus Verlag 1999, Bd. 6, S. 29.

³⁴ Ebda.

schen Erfahrung, eines orgiastischen Erlebens von Lesen und vor allem Schreiben, wie er dies in seinem Buch über Gustave Flaubert zum Ausdruck brachte und mit weitergehenden Überlegungen mit Blick auf die Kunst und deren Reich verband:

Vom *Aparte* seiner Welt aus unterhielt Flaubert mittels der Literatur eine aktive Polemik mit dieser ihm verhassten Welt, er machte aus dem Roman ein Instrument *negativer Teilhabe* am Leben. In seinem Falle verhinderten Pessimismus, Enttäuschung oder Hass nicht die unersetzliche Kommunikation, das einzige, was der Literatur eine Funktion in der Gesellschaft sichert, die wichtiger ist, als eine Luxustätigkeit oder ein überlegener Sport zu sein, sondern die vielmehr dem Dialog zwischen Schöpfer und Gesellschaft eine ziehende und risikoreiche, mitreißende und vor allem aufrührerische Natur verschaffen. [...] Die Literatur bildete für Flaubert diese Möglichkeit, stets weiterzugehen als das, was das Leben erlaubt: ‚Darum liebe ich die Kunst. Denn dort zumindest ist alles Freiheit in dieser Welt der Fiktionen. Man erfüllt dort alles, man kann dort alles machen, man ist zugleich sein eigener König und sein Volk, aktiv und passiv, Opfer und Priester. Es gibt keine Grenzen [...].‘³⁵

Wir sollten uns von diesen Formulierungen nicht täuschen lassen; und noch einmal: Es geht ebenso Flaubert wie Vargas Llosa nicht um eine Evasionsbewegung oder gar um eine Evasionsliteratur! Der zentrale Begriff in Vargas Llosas Kommentar ist das Leben, und es ist diese Dimension, von der aus die Flaubert'sche Position Sinn macht. Denn es geht darum, an diesem Leben teilzuhaben, auf welche Weise auch immer, dieses Leben zu gestalten, auf welcher Ebene auch immer, ein erfülltes Leben zu leben. Und wir erkennen zugleich, inwiefern die Literatur mit der Lust, der unstillbaren Lust verbunden ist, inwiefern sich in diesen Formulierungen eine Dimension abzeichnet, die Roland Barthes im Jahre 1973 einmal wunderschön in seinem Buch *Le Plaisir du texte* untersuchte und die er in seinem letzten zu Lebzeiten veröffentlichten Band, *La Chambre claire*, mit einer anderen zentralen Dimension des Lebens, mit der Mutterliebe, verband.

Denn in diesem Band – und Sie gestatten mir bitte einen letzten Exkurs – holte Roland Barthes beziehungsweise sein Erzähler die große Liebe seines Lebens, die eigene Mutter Henriette, die wenige Jahre zuvor verstorben war und der er ein bewegendes *Journal de deuil* widmete, aus ihrer zwangsläufigen Abwesenheit in eine funkelnde Präsenz, wie sie allein die Kunst zu vermitteln vermag. Der französische Schriftsteller hatte sich im März 1979 auf die Arbeit an jenem Buch vorbereitet,³⁶ das ihn wenige Wochen später in den eigenen Tod begleiten

³⁵ Vargas Llosa, Mario: *La orgía perpetua*, S. 213.

³⁶ Vgl. Calvet, Louis-Jean: *Roland Barthes. Eine Biographie*. Aus dem Französischen von Wolfgang Beyer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 322.

sollte. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie* war kein Buch über Literatur, es war Literatur.

Noch im Sommer 1977, also noch vor dem Tod seiner Mutter, hatte Barthes davon gesprochen, über die Photographie (wie auch die Musik) erst dann schreiben zu können, wenn er eine gewisse „Weisheit“ erreicht habe, scheitere man doch stets beim Sprechen über das, was man liebe.³⁷ *La Chambre claire* entstand während weniger Wochen – Barthes gab am Ende des Bandes den Zeitraum vom 15. April bis zum 3. Juni an – und erschien nur kurze Zeit vor seinem eigenen Tod.³⁸ Es hielt, wie Jacques Derrida in seinem Nachruf auf den Verfasser von *Am Nullpunkt des Schreibens* treffend formulierte, „wie nie zuvor ein Buch seinem Autor die Totenwache“.³⁹

In diesem Band, der auf den ersten Blick eine Untersuchung über die Photographie zu sein scheint, wird zwischen drei verschiedenen Praktiken unterschieden, die sich um das Photo gruppieren: „tun, geschehen lassen, betrachten“.⁴⁰ Doch ich kann an diesem Punkte unsere Untersuchung nicht fortsetzen, da ich in einer anderen Vorlesung bereits ausführlich zu *La Chambre claire* Stellung genommen habe⁴¹ und Sie darauf verweisen kann.

Dieses letzte zu Lebzeiten Barthes' erschienene Buch ist von einer Vielzahl literarischer Verfahren und Verweissysteme gekennzeichnet, wobei intratextuelle Bezüge zu anderen Werken aus der Feder des französischen Kulturtheoretikers überaus stark zu gewichten sind. Die autobiographische Aufladung der eingeführten Erzählerfigur, die wir nicht mit dem textexternen Autor verwechseln sollten, lässt uns insbesondere auf die Tatsache blicken, dass existentielle Elemente in *La Chambre claire* und die Definition der Photographie als ein *Dagewesen-Sein*, als ein *ça a été*, die Position dieser Erzählerfigur autobiographisch semantisieren. Die Tatsache, dass in diktionalen Texten das Ich im Buch allgemein mit dem textexternen Autor gleichgesetzt wird, tut ein Übriges.

37 Vgl. Compagnon, Antoine (Hg.): *Prétexte: Roland Barthes. Colloque de Cerisy*. Paris: Union Générale d'Éditions – 10/18 1978, S. 126 f.

38 In einem am 20. April 1980, also fast einen Monat nach Barthes' Tod in *Le Nouvel Observateur* abgedruckten Interview betonte Barthes, er hoffe, mit diesem Buch zu seinem kleinen, liebgewonnenen Publikum zurückfinden zu können; vgl. Barthes, Roland: *Le Grain de la voix. Entretiens 1962–1980*. Paris: Seuil 1981, S. 338.

39 Derrida, Jacques: Die Tode des Roland Barthes. In: Henschen, Hans-Horst (Hg.): *Roland Barthes*. München: Boer 1988, S. 33.

40 Barthes, Roland: *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers Cinéma – Galilimard – Seuil 1980, S. 22.

41 Vgl. hierzu den sechsten Band der Reihe „Aula“ in Ette, Ottmar: *Geburt Leben Sterben Tod* (2022), S. 1024 ff.

Das *Da-gewesen-Sein*, die Verbindung der Photographie mit dem Tod und dem Toten, ruft unmittelbar die Frage des Lebenswissens auf, das sich auch in der Form eines Todeswissens zu äußern versteht. Denn „in jeder Photographie“, so heißt es nun, „ist jene ein wenig schreckliche Sache vorhanden: die Rückkehr des Toten“. ⁴² Kurz zuvor schon war die für den Ich-Erzähler existentielle Bedeutung dieser Tatsache blitzartig erleuchtet worden:

Jedes Mal, wenn ich etwas über die *Photographie* las, dachte ich an jenes geliebte Foto, und das brachte mich in Rage. Denn *ich* sah immer nur den Referenten, das begehrte Objekt, den geliebten Körper; doch eine lästige Stimme (die Stimme der Wissenschaft) sagte mir dann in strengem Ton: „Kehr zur Photographie zurück. Was Du hier siehst und was Dich leiden macht, fällt unter die Kategorie ‚Amateurphotographie‘, die ein Soziologenteam behandelt hat [...]“. ⁴³

Barthes spielt in dieser Passage an auf eine Untersuchung unter Leitung des Feldsoziologen Pierre Bourdieu, der wie Barthes aus dem Südwesten Frankreichs stammte. ⁴⁴ Doch nicht diese durchaus spannende Studie ist für uns von Interesse, sondern das *literaturwissenschaftliche* Schreiben von Roland Barthes. In diesem Text wird zum ersten Mal nicht *die* Photographie als wissenschaftlicher Gegenstand (der mit einer Majuskel versehen wird), sondern *eine* bestimmte Photographie eingeführt, die im ersten Teil des Buches stets kleingeschrieben wird.

Die ‚innere Stimme der Wissenschaft‘, einem wissenschaftlichen Über-Ich gleich, wendet sich der *Photographie* zu, der Untertitel des Buches aber kennzeichnet sich als *Note sur la photographie*. Damit ist dem gesamten Band schon im Untertitel gleichsam kryptographisch eingeschrieben, dass er nicht der Stimme der Wissenschaft folgt: *La Chambre claire* ist eine Bemerkung – fast könnte man im musikalischen Sinne Adornos von einer ‚Note‘ sprechen ⁴⁵ – zu einer bestimmten Photographie in ihrer existentiellen Bedeutung für den Ich-Erzähler, der nicht Roland Barthes ist, aber doch viele Biographeme mit diesem teilt.

Doch auch vor diesem Ich macht ‚die Rückkehr des Toten‘, die Rückkehr der Toten nicht Halt. Das vom Photographen ins Bild gesetzte Ich ist zum „Ganz-und-gar-Bild“, zum „Tod in Person“ geworden. ⁴⁶ An dieser Stelle stoßen

⁴² Barthes, Roland: *La Chambre claire*, S. 23.

⁴³ Ebda., S. 19.

⁴⁴ Bourdieu, Pierre et al. (Hg.): *Un art moyen. Les usages sociaux de la photographie*. Paris: Minuit 1965.

⁴⁵ Barthes' mehrfacher Vergleich der Photographie mit einer Sonate wiese in dieselbe Richtung.

⁴⁶ Barthes, Roland: *La Chambre claire*, S. 31.

wir auf einer anderen Ebene auf jene Angst, die Barthes in seinem Vortrag „Das Bild“ in Cerisy-la-Salle zum Ausdruck brachte,⁴⁷ auf jene Angst nämlich, zum ausgelieferten Objekt, zum Bild der anderen verdinglicht zu werden. Doch der Ich-Erzähler setzt sich absolut: „ich verabschiede alles Wissen, jegliche Kultur, ich verzichte darauf, einen anderen Blick zu beerben.“⁴⁸ Die Beziehung zwischen Bild und Text ist nicht die einer wie auch immer gearteten ‚Verankerung‘ des Ikonischen im Skripturalen, in der Schrift. Beide Zeichensysteme bilden eine prekäre Einheit: *La Chambre claire* ist im vollen Sinne ein Ikonotext, in dem Schrift und Bild, Bild-Schrift und Schrift-Bild eng miteinander verwoben sind.⁴⁹

Roland Barthes hat sein letztes Buch als Schriftsteller modelliert, ohne zugleich seinen wissenschaftlichen Blick abzulegen, der es ihm erlaubt, die verschiedenen Photographien zu analysieren. Was aber ist mit jener Photographie der Mutter, die als einzige nicht in *La Chambre claire* enthalten ist? Der zweite Teil des Bandes, der wie der erste vierundzwanzig Kapitel umfasst, beginnt stärker noch als der erste in Proust'scher Modellierung:

Nun, an einem Novemberabend, kurz nach dem Tod meiner Mutter, ordnete ich Fotos. Ich hoffte nicht, sie „wiederzufinden“, ich versprach mir nichts von „diesen Photographien einer Person, durch deren Anblick man sich weniger an diese erinnert fühlt, als wenn man nur an sie denkt“ (Proust).⁵⁰

Die direkte, präzise zitierte Bezugnahme auf Marcel Prousts *Auf der Suche nach der verlorenen Zeit* setzt nicht nur die eigene Modellierung in Szene, sondern auch Metasprache und Objektsprache in eins. Das Autobiographische verschmilzt mit dem Literarischen, das Intratextuelle mit dem Intertextuellen, und erweist sich angesichts des allgegenwärtigen Todes analog zum Vorbild als ein Anschreiben gegen den Tod der Mutter und ein Anschreiben gegen den eigenen Tod. Wusste Barthes, dass nach dem Tod der Mutter ihn bald schon sein eigener Tod erwartete?

Das Erzähler-Ich erweist sich als Autorkonstruktion, welche literarischen Gesetzmäßigkeiten gehorcht. Die lichtvolle Helle der Augen der Mutter durchzieht wie eine innere Verletzung jene Photographien,⁵¹ die dem ordnenden Ich zu Gesicht kommen. Das Ich sucht nach der „Wahrheit des Gesichts, das ich

⁴⁷ Vgl. den zitierten Band von Compagnon, Antoine (Hg.): *Roland Barthes*.

⁴⁸ Barthes, Roland: *La Chambre claire*, S. 82.

⁴⁹ Vgl. zum Begriff des Ikonotexts Wagner, Peter (Hg.): *Icons – Texts – Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*. Berlin – New York: Walter de Gruyter 1996.

⁵⁰ Barthes, Roland: *La Chambre claire*, S. 99.

⁵¹ Ebda., S. 104.

geliebt hatte“.⁵² Es ist diese Gesichtlichkeit, die seit Barthes' Texten der fünfziger Jahre immer wieder für die Wahrheit, für die Totalität des Menschen steht. Und an diese Gesichtlichkeit heftet sich das Lebenswissen der Erzählerfigur.

Es gibt einen Schlüssel zu diesem Lebenswissen, das nicht von der Literatur, sondern von einer Photographie aufbewahrt wird, sich aber nur mit literarischen Mitteln auszudrücken vermag, die in *La Chambre claire* entfaltet werden. Diese Wahrheit der Gesichtlichkeit wird in einer alten Photographie zugänglich, welche die Mutter als fünfjähriges Mädchen zusammen mit ihrem zwei Jahre älteren Bruder im Wintergarten zeigt.⁵³ Aus der Lektüre des Bilds der Mutter als kleines Mädchen entsteht der Tod der Mutter, aber auch der eigene Tod; es ist eine Lektüre der Liebe der Mutter und der Liebe zur Mutter, die sich – ganz im Proust'schen Sinne – zum Schreibprojekt gegen den Tod verbinden:

Nun, da sie tot war, hatte ich keinerlei Grund mehr, mich dem Gang des Höheren Lebens (der Gattung) anzupassen. Meine Singularität würde sich nie mehr ins Universale wenden können (es sei denn, utopisch, durch das Schreiben, das Projekt, das seitdem zum alleinigen Ziel meines Lebens werden sollte). Ich konnte nur noch auf meinen vollständigen, undialektischen Tod warten.

Das war es, was ich in der *Photographie* aus dem Wintergarten las.⁵⁴

Es ist erschütternd, vergegenwärtigt man sich diese Sätze rund um die These, dass nur noch ein Warten auf den undialektisch eintretenden Tod bleibt, und zugleich die Tatsache, dass dieses Stück Literatur die Zeit des Wartens verkürzte und Roland Barthes noch einmal einen publizistischen Erfolg eintrug. Das Lebenswissen oder besser: das Todeswissen von *La Chambre claire* lässt einen sprachlos angesichts des Faktums, dass Roland Barthes wenige Wochen nach dem Erscheinen des Bandes beim Überqueren einer Straße angefahren wurde und später im Krankenhaus entkräftet und matt verstarb.

In dieser Passage des zweiten Teils des Bandes ist die Photographie der Mutter, im Gegensatz zum ersten Teil, zur Photographie schlechthin geworden. In dieser Aufnahme verbinden sich die Liebe und der Tod⁵⁵ mit dem Projekt des eigenen Schreibens, das sich gerade im Gewand der Proust'schen Suche nach der verlorenen Zeit nach literarischen Ausdrucksformen sehnt. Im Gegensatz zu Proust allerdings führt die willentliche Suche, das Ordnen der Photographien,

⁵² Ebda., S. 106.

⁵³ Ebda.

⁵⁴ Ebda., S. 113.

⁵⁵ Häufig ist auf die Todessehnsucht Barthes' nach dem Tod seiner Mutter verwiesen worden; vgl. etwa Morin, Edgar: Le retrouvé et le perdu. In: *Magazine littéraire* (Paris) 314 (octobre 1993), S. 29.

zur ‚Entdeckung‘ des eigenen Wegs zum Schreiben. Aber war dieser Weg schon das Verfassen von Literatur?

Wie bei Proust wird das Projekt dieses Schreibens durch eine sinnliche, eine körperliche Wahr-Nehmung ausgelöst und gleichsam *punktiert*. Die sinnliche Erfahrung ‚trifft‘ den Ich-Erzähler und lässt die Vergangenheit in ihrer Totalität gegenwärtig werden. Es ist, als hätte die Photographie der fünfjährigen Mutter dieselbe Wirkung wie die Proust’sche Szene der in Tee getauchten Madeleine auf den Ich-Erzähler in *À la recherche du temps perdu*. Ziel ist eine totale Erinnerung für ein totales Schreiben: Leistete dies bei Proust der Geschmacksinn (ein Gebäckstück) oder der Tastsinn (ungleich hohe Pflastersteine), so wird dies in Barthes’ Text durch den Blickkontakt bewerkstelligt. Und doch steht *La Chambre claire* nur für das Erreichen der Schwelle der Textualität auf dem Weg zur ersehnten Literatur. Der Band ist nur ein Meilenstein mehr für die *Préparation du roman*.⁵⁶

Der Diskurs der Liebe fand seine sprachliche Grenze in der körperlichen Vereinigung, dem ‚kleinen Tod‘, dessen Bedeutung wir in einer anderen Vorlesung näher untersucht haben.⁵⁷ Der Diskurs der Liebe zur Mutter findet seine Grenze im Tod des geliebten Wesens: „Ich habe keinen anderen Rückhalt als diese *Ironie*: darüber zu sprechen, dass es ‚nichts zu sagen gibt‘.“⁵⁸ Hier ist die Grenze des Sprechens, des Philosophierens, des Schreibens erreicht. Kurze Zeit nach dem Erscheinen des Buches sprach Roland Barthes in einem Interview von einer „Philosophie, welche die Photographie und den Tod miteinander in Verbindung bringt“.⁵⁹ Es ist das Schweigen im Zentrum des Schriftstellers, jenes Schweigen, das bereits in *Am Nullpunkt des Schreibens* thematisiert wurde.⁶⁰ Jetzt ist es ein leer gewordenes, ein leeres Zentrum, das doch immer wieder neu zum Sprechen gebracht werden muss, um die Hoffnung auf den Roman aufrechtzuerhalten.

Denn wie *Das Reich der Zeichen* ist auch *Die helle Kammer* um ein leeres Zentrum gebaut. Im Reigen all jener Photographien, die von Barthes in dieses

56 Barthes, Roland: *La Préparation du roman I et II. Notes de cours et de séminaires au Collège de France 1978–1979 et 1979–1980*. Texte établi, annoté et présenté par Nathalie Léger. Paris: Seuil – Imec 2003.

57 Vgl. hierzu den zweiten Band der Reihe „Aula“ in Ette, Ottmar: *LiebeLesen* (2020), S. 141 u. S. 380.

58 Barthes, Roland: *La Chambre claire*, S. 145.

59 Barthes, Roland: *Le Grain de la voix*, S. 133. Zu dieser philosophischen Dimension vgl. auch Ette, Ottmar: Der Schriftsteller als Sprachendieb. Versuch über Roland Barthes und die Philosophie. In: Nagl, Ludwig / Silverman, Hugh J. (Hg.): *Textualität der Philosophie: Philosophie und Literatur*. Wien – München: R. Oldenbourg Verlag 1994, S. 161–189.

60 Vgl. hierzu das erste Kapitel in Ette, Ottmar: *Roland Barthes. Eine intellektuelle Biographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 1998.

Buch aufgenommen wurden, fehlt folglich eine einzige: die Photographie des fünfjährigen Mädchens im Wintergarten.⁶¹ In *L'Empire des signes* war dieses leere Zentrum durch einen zitierten Text von Philippe Sollers ‚gefüllt‘ und gerade dadurch als leer markiert gewesen. In *La Chambre claire* weist der ausgestreckte Arm des jungen Mannes nicht nur auf den zweiten Teil des Buches, sondern auch auf die nächste Photographie, auf jene, die wir nur vor unserem inneren Auge sehen.

Anstelle des jungen Mädchens im Wintergarten sehen wir eine Photographie von Nadar, die eine alte, weißhaarige Frau zeigt. Die Photographie trägt den im Kontext des Buches vielfach beziehbaren Titel „Mutter oder Frau des Künstlers“. ⁶² Um als leeres Zentrum wahrgenommen werden zu können, muss dieses Zentrum markiert sein: Die Greisin signalisiert das Fehlen des Mädchens, dessen Bild uns nur durch die bruchstückhafte Ekphrasis des Erzählers ‚vor das innere Auge‘ geführt wird. Das Fehlen der Mutter ist eine allgegenwärtige Absenz.

Zugleich deutet dieses Fehlen, deutet diese Photographie Nadars auf die künstlerische, die literarische Dimension des gesamten Bandes, der sich auf dem Weg zur Literatur befindet und eine Mischung aus Literatur und Wissenschaft ist. Im Fehlen des biographisch auf den textexternen Autor beziehbaren ikonischen Elements affirmiert sich der Text in seiner Verfertigung, in seinem Gewoben-Sein, und entzieht sich jeglicher strikt autobiographischen Fixierung: Wir *sehen* die Mutter von Roland Barthes nicht, so wie auch der Künstler selbst als Bild nicht präsent ist. Hat nicht die Bildbeschreibung, die Ekphrasis, ein Bild in uns evoziert?

Gewiss, vor unserem inneren Auge wurde längst die Photographie der Mutter als fünfjähriges Mädchen belichtet. Doch dieses in uns heraufbeschworene Bild des Gesichts mit den hellen Augen, diese Hypotypose, ist – glauben wir einer Jahre zuvor gemachten Bemerkung Roland Barthes’ – nicht mehr als „eine Täuschung“. ⁶³ Das letzte Bild des ersten und das erste Bild des letzten Teils verweisen wechselseitig auf das leere Zentrum und auf dessen Inszenierung. Im Zentrum, im Herzen von *La Chambre claire* steht damit die Leere, steht

⁶¹ Gabriele Röttger-Denker hat in Anschluss an eine Bemerkung Derridas auf erstaunliche Parallelen zwischen dieser Szenerie und Walter Benjamins Beschäftigung mit einer Photographie des sechsjährigen Kafka in einer Wintergartenlandschaft hingewiesen. In Benjamins *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* tritt an die Stelle des jungen Kafka der Autor selbst. Vgl. den schönen, noch zu vertiefenden Exkurs in Röttger-Denker, Gabriele: *Roland Barthes zur Einführung*, S. 108f.

⁶² Barthes, Roland: *La Chambre claire*, S. 108.

⁶³ Barthes, Roland: *Œuvres complètes*, Bd. 1, S. 1432.

somit das Schweigen. Im Gegensatz zu *Das Reich der Zeichen* wird in *Die helle Kammer* dem ikonischen (und nicht dem schrifttextlichen) Element des Ikonotexts die Aufgabe überantwortet, die Leere des Zentrums zu re-präsentieren und für diese Leere einzustehen.

Roland Barthes scheint gezögert zu haben, bevor er die Photographie im Wintergarten aus seinem Text herauslöste.⁶⁴ Doch gab er damit seinem Buch über die Photographie (der Mutter) die Struktur eines Auges, in dessen Zentrum – leicht verschoben – sich ein blinder Fleck befindet.⁶⁵ Der Ikonotext nimmt die Struktur des Auges in sich auf, wird zum Auge. Der blinde Fleck im letzten Buch von Roland Barthes markiert nicht nur den leer gewordenen Platz, den die Mutter im Leben des Zeichentheoretikers und Schriftstellers hinterließ. Er deutet auch auf das leere Zentrum im Gesamtwerk des am 26. März 1980 Verstorbenen, dessen Schriften ein einziges *LebensZeichen* darstellen.⁶⁶

Diese Barthes'sche *Camera lucida* ist vor allem dies: eine in der Bewegung des eigenen wissenschaftlichen Tuns verankerte Antwort auf den Tod der eigenen Mutter und – wie ich hinzufügen könnte – des eigenen Vaters, deren Bilder, die meinem Schreibtisch nahe sind, in dieser Vorlesung selbstverständlich ebenfalls fehlen. *La Chambre claire* ist ein strahlendes Zeichen für ein literaturwissenschaftliches Schreiben, das den französischen Zeichentheoretiker und Schriftsteller in eine enge Verbindung mit dem peruanischen Schriftsteller und Literaturwissenschaftler rückt, zu dessen Texten wir nun ein letztes Mal zurückkehren.

Halten wir zunächst fest: Beide Autoren, der peruanische wie der französische Schriftsteller, haben Formen eines Schreibens entwickelt, welche sich zwischen Literatur und Wissenschaft, zwischen Wissenschaft und Literatur bewegen! Was aber zeichnet die Literaturen der Welt mit ihrem spezifischen Sensorium gegenüber den Wissenschaften aus? Was befähigt diese Literaturen, in ihren Recherchen Hintergründe und Elemente zu Tage zu fördern, welche den Wissenschaften verborgen bleiben? Mario Vargas Llosa gibt in seinen Reflexionen über Miguel de Cervantes und die Fiktion eine mögliche Antwort:

Eine gelungene Fiktion verkörpert die Subjektivität einer Epoche, und daher kommunizieren uns die Romane, auch wenn sie sorgsam verglichen mit der Geschichte lügen, eine Reihe flüchtiger und sich auflösender Wahrheiten, welche stets den wissenschaftlichen Beschreibern der Realität entgehen. Allein die Literatur verfügt über die Techniken, um

64 Vgl. Calvet, Louis-Jean: *Roland Barthes. Eine Biographie*, S. 324.

65 Vgl. auch Melkomian, Martin: *Le corps couché de Roland Barthes*. Paris: Librairie Séguier 1989, S. 38; Calvet weist auf diese Stelle hin.

66 Vgl. hierzu Ette, Ottmar: *LebensZeichen. Roland Barthes zur Einführung*. Zweite, unveränderte Auflage. Hamburg: Junius Verlag 2013.

dieses fragile Elixier des Lebens zu destillieren: die Wahrheit, die im Herzen der menschlichen Lügen verborgen liegt. Weil es in den Täuschungen der Literatur keine Täuschung gibt. Zumindest sollte es sie nicht geben, außer für die Naiven, welche glauben, dass die Literatur gegenüber dem Leben in einem objektiven Sinne getreu und so abhängig von der Realität sein muss wie die Geschichte.⁶⁷

Entscheidend in dieser Passage ist die Ausrichtung der Literatur am Leben und nicht etwa an der Realität. Denn es geht nicht um die ‚dargestellte Wirklichkeit‘ – um eine Formulierung Erich Auerbachs wiederaufzunehmen –, sondern um die literarische Darstellung gelebter Wirklichkeiten, lebbarer Wirklichkeiten, erst noch zu erlebender und zu lebender Wirklichkeiten. Das Leben ist der zentrale Richtwert für die Literatur; die Realität überlässt sie den Historikern. Denn die Lügen der Literaturen der Welt, ihre Fiktionen und Erfindungen, treiben ein Wissen, treiben ein Lebenswissen hervor, welches außerhalb der Reichweite der Historiographie und aller anderen wissenschaftlichen Schreibformen liegt.

Doch die Literatur lässt mit ihren Lügen die Realität nicht nur einfach beiseite, sondern begehrt gegen diese Realität auf. Lassen Sie mich an dieser Stelle einfügen, was Mario Vargas Llosa in seinem 2005 erschienenen ‚verliebten‘ Nachschlagewerk zu Lateinamerika unter dem Eintrag „Littérature“ veröffentlicht hat:

Die Literatur spricht nicht zu Menschen, die von ihrem Schicksal befriedigt sind, zu jenen, die sich mit ihrem Leben zufrieden geben. Sie nährt vielmehr die rebellischen Geister, predigt die Verweigerung jeglicher Unterwerfung und stellt einen Fluchort gegen die Lücken wie die Überfülle der Existenz dar [...]. Aus diesem Blickwinkel betrachtet ist die gute Literatur selbst wider ihr eigenes Wissen oder wider Willen stets aufrührerisch, niemals unterworfen, rebellisch: eine Herausforderung für alles Reale.⁶⁸

Lassen Sie mich an diesem Punkt unserer Vorlesung und unseres Weges durch die Literaturen der Welt zu einem Abschluss kommen – und zu einem Abschluss, der stets eine Öffnung auf das Kommende, auf das Künftige sein sollte! Die Literaturen der Welt begehren stets gegen ein So-Sein der Wirklichkeit auf, geben sich nicht mit dem erreichten Leben oder dem im Leben Erreichten zufrieden, sondern versuchen, auf ihrer Suche nach der verlorenen Zeit stets die Dimensionen des Prospektiven, stets die Zukunft im Blick zu haben und weit über die faktische Realität hinauszugehen. Sie sind daher im besten Sinne – um es mit jener Formel Victor Hugos zu sagen, welche Vargas Llosa als Titel seines Buches über den französischen Schriftsteller diente – die Versuchung des Unmöglichen: *La tentation de l'impossible*.

⁶⁷ Vargas Llosa, Mario: *Cervantes y la ficción*, S. 65.

⁶⁸ Vargas Llosa, Mario: *Littérature*. In (ders.): *Dictionnaire amoureux de l'Amérique latine*. Traduit de l'espagnol par Albert Bensoussan, Dessin d'Alain Bouldouyre. Paris: Plon 2005, S. 436 f.