

Bataille – und Foucault – in Miraflores

Zu Mario Vargas Llosas *Elogio de la madrastra* (mit einem Exkurs über Italo Calvino)

1.

Zu den charakteristischen Merkmalen der rezentesten literarischen (Post)Moderne zählt die auffällige Neigung zu teils pastichierenden, teils verfremdenden Gattungsrekursen. Hatte das ästhetische Ethos einer sozusagen klassischen Moderne darin bestanden, Gattungen wie überhaupt generische Markierungen jeglicher Art zu kassieren, kann in der Gegenwartsliteratur von solchem Nominalismus kaum noch die Rede sein. Wie etwa die Fortüne der Intertextualitätspoetik verrät, erscheint es nicht länger zwingend, gegen einen allgemein anerkannten Unwert von ‚Konventionalität‘ ein abstraktes Postulat von ‚Authentizität‘ auszuspielen. Offenbar hat sich mit der Einsicht in die unvermeidliche Konventionalität des Authentizitätspostulats zugleich auch die Erkenntnis eingestellt, daß den Konventionen ihrerseits etwas latent Produktives anhaftet. Statt die Genera als Inbegriff einer konventionalisierten literarischen Sprachverwendung zu perhorreszieren (wie es die traditionelle, avantgardistische Moderne tat¹), zeigt sich die post-avantgardistische Moderne eher bemüht, die Genera und mit ihnen die jeweiligen sprachlichen Konventionen als Textgeneratoren zu benutzen². Und wo keine generischen Konventionen mehr verfügbar scheinen, kann es passieren, daß Autoren sich selbst ihre eigenen, anspruchsvolleren Spielregeln setzen: Man denke beispielsweise an die über alle gattungshaften Zwänge weit hinausgehende extreme Restriktion, der sich Georges Perec – eben der textuellen Produktivität wegen – in *La Disparition* unterworfen hat.

1 Zu deren Erschöpfung vgl. beispielsweise die unverblühten Äußerungen eines Alt-Avantgardisten wie Philippe Sollers, der 1980 in einem Interview über die Projekte der Avantgarde zwischen Futurismus, russischem Formalismus und Tel-Quel-Ästhetik desillusioniert feststellt: „Mais, aujourd’hui, dire que cette expérience d’avant-garde se poursuit, c’est fallacieux. C’est devenu académique, l’avant-garde [...]. Le poète d’avant-garde est parfaitement prévu sur l’échiquier, il n’a plus aucune fonction subversive [...]“ (Ph. S., *Improvisations*, Paris 1992, S. 175).

2 Zu den Motiven und Prämissen dieser poetologischen Wende vgl. ausführlicher Vf., „‚Literaturverfall?‘ Politische Desillusion und das Ende der Avantgarde (unter romanistischen Perspektiven betrachtet)“, *LiLi* Bd. 87–88/1992, S. 46–62, hier: S. 53–61.

So ist für weite Bereiche der Gegenwartsliteratur die außerordentliche Beliebtheit symptomatisch, welche einst für sublitterarisch gehaltene Schemata des Detektivromans oder des Spy-Novel neuerdings genießen³. Hier läßt sich bereits eine Art Tradition poetologischer ‚Konversionen‘ beobachten, bei denen gerade ehemalige Wortführer bestimmter Avantgarde-Ästhetiken nunmehr daran gehen, die noch unausgeschöpften Möglichkeiten etablierter kriminalistischer Gattungsregeln zu erproben. Zu dieser Tradition würde etwa ein Theoretiker der ‚Neo-Avanguardia‘ von 1963 gehören, der seit 1980 mit seinem raffiniert konstruierten mediävistischen Detektivroman Weltruhm erlangte⁴. Desgleichen ist ihr der wohl einfallsreichste Exponent der Tel-Quel-Gruppe zuzurechnen, welcher seine Leserschaft 1992 mit einem *Le Secret* betitelten Roman verblüfft, der nicht nur eine – für sein herkömmliches Publikum krass schockierende – Apologie des konservativen polnischen Papstes entwickelt, sondern sich bei dieser Apologie auch – an Graham Greene (explicite) und Leonardo Sciascia (implicite) erinnernd – typischer Versatzstücke des Mafiaromans und des Agententhillers bedient⁵.

Eine ähnliche Rolle wie die verschiedenen Varianten des Kriminalromans spielen in dem hier skizzierten post-avantgardistischen Kontext indes die Gattungen des erotischen beziehungsweise des pornographischen Romans⁶. (Dabei soll das „Beziehungsweise“ in meinem Sprachgebrauch nicht zwei distinkte Genera trennen, sondern innerhalb eines literarhistorisch evident nachweisbaren generischen Zusammenhangs lediglich Skalierungsmöglichkeiten andeuten. Gemeint sind mit ihnen unterschiedliche Grade der thematischen Konzentration und Spezialisierung von Texten im Bereich sexueller Phänomene. Liegt ein hoher Grad solcher Konzentration und Spezialisierung vor, empfehle ich, [selbstverständlich ohne apriorische Abwertung] von „pornographischer“ Literatur zu sprechen; dagegen würden sich Texte, die in diesem Bereich geringere Konzentrations- und Spezialisierungsgrade aufweisen, nach meinem Terminologievorschlag der Kategorie „erotischer“ Literatur nähern.) Wie die Schemata von Kriminalroman oder Agententhiller werden auch jene des erotisch-pornographischen Romans häufig eingesetzt, um als Instrument von Kritik zu dienen, welche sich dann bald als Sozialkritik mit realistischem Anspruch und bald als Diskurskritik ohne direkte Wirklichkeitsreferenz artikulieren kann. Beim ersten Typus habe ich Romane nach Art von Alberto Moravias *La Vita interiore* (1978) vor

3 Vgl. dazu Vf., „Kriminalroman und Post-Avantgarde“, *Merkur* Bd. 458/1987, S. 287–296.

4 Über die Aspekte des „divertimento“ und einer „metafisica poliziesca“, welche für die Konstruktion von *Il nome della rosa* entscheidend waren, äußert sich Umberto Eco in *Postille a „Il nome della rosa“*, Milano 1984 (zunächst in: *Alfabeta* Bd. 49/1983), S. 31–37.

5 Vorweggenommen sind solche poetologischen wie ideologischen Provokationen in dem bereits erwähnten Interview von 1980, das den bezeichnenden Titel „On n’a encore rien vu“ trägt; vgl. Sollers, *Improvisations*, S. 193 („vous avez ce pape, justement, qui m’intéresse beaucoup“) oder S. 176 („Je suis un romancier à la Balzac!“).

6 Zu verschiedenen Modi ihrer Funktionalisierung in der neueren englischsprachigen Erzählliteratur vgl. die anregende Übersicht von W. Wolf, „The Flame of Sex“. Neue Funktionen dargestellter Sexualität in englischsprachigem Erzählen der Postmoderne“, *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* Bd. 17/1992, S. 269–302.

Augen. Beim zweiten, von der ‚écriture‘ her moderneren Typus, in dem die kritisierten gesellschaftlichen Strukturen unter der Oberfläche des Erotischen vorwiegend als bestimmte Ordnungen des Diskurses in Kraft treten, könnte man an Texte wie Robert Coovers *Spanking the Maid* (1982) oder Elfriede Jelineks *Lust* (1989) denken.

Wenn man solche sozial- oder diskurskritischen Verwendungen kriminalistischer und pornographischer Genera miteinander vergleicht, ist freilich kaum zu übersehen, daß die Erotica sich weit weniger eindeutig für „höhere“ Zwecke instrumentalisieren lassen als die Formen des Kriminalromans. Jedenfalls bewahren sie gegenüber ihren Themen eine Ambivalenz, welche in den angestrebten Prozessen moralisch-rationaler Klärung selten oder nie aufgeht. Diese Ambivalenz hängt in erster Linie damit zusammen, daß den unmittelbaren Gegenstand auch noch des distanziertesten erotisch-pornographischen Romans eben die Lust (und nicht etwa die Kriminalität) bildet. Besonders frappant zeigt sich das an den Beispielen von Coover und Jelinek, das heißt genauer gesagt: an deren Programm einer Entlarvung oder Stigmatisierung patriarchalischer Diskurs- und Sexualgewalt. Halbwegs unvoreingenommen gelesen, irritieren und fesseln Coovers und Jelineks Texte nämlich nicht zuletzt deshalb, weil sie sich den kritischen Intentionen, die für ihre Autoren zweifellos maßgebend waren, keineswegs wie kontrollierte Essays fügen, sondern durch ihre diskursive Mimesis – in diesem Fall – sadistische und masochistische Faszinationen verraten, welche das ihnen auferlegte Moralprogramm immer wieder unterlaufen und durchkreuzen müssen⁷.

2.

Indessen ist der gattungsimmanente Widerstand gegenüber „aufklärerischen“ Moralisierungen nicht die einzige Ambivalenz, die sich bei post-avantgardistischen Rekursen auf den erotisch-pornographischen Roman ergibt. Ein anderes, dazu gewissermaßen komplementäres Problem besteht wohl in dem Umstand, daß eine hochspezialisierte Exklusivität sexueller Thematik nicht auch schon im gleichen Maß einen Effekt erotischer Intensität gewährleistet oder ihn doch nicht bei allen Lesern garantieren kann. Als Zeugen für diese Beobachtung möchte ich Mario Vargas Llosa aufrufen, der in seiner –

⁷ Vgl. zu dieser Ambivalenz auch die scharfsichtige Interpretation von H. H. Hiebel, „Elfriede Jelineks satirisches Prosagedicht *Lust*“, *Sprachkunst* Bd. 23/1992, S. 291–308. Hiebel bestimmt die Intention des Jelinekschen Textes zunächst – dem Selbstkonzept der Autorin entsprechend – als eine Art „exorzistische Anti-Pornographie“ (die gegen „den männlichen Diskurs und das männliche Genre der Pornographie“ gerichtet sein soll), nm dann zu fragen: „Kann aber die Mimesis von Pornographie [...] dem Pornographischen entkommen?“ und schließlich zu vermuten: „Eine geheime sadomasochistische Lust am Obszön-Schrecklichen – vergleichbar der ‚Angstlust‘ – scheint am Werk zu sein.“ (vgl. S. 293f.). Von einer ähnlichen Problematik ist meines Erachtens ebenfalls Angela Carters Erzählung *The Bloody Chamber* geprägt, welche Werner Wolf im Genre der anti-patriarchalischen Sexualitäts- und Lust-Darstellung (Stigmatisierung?) als Beispiel anführt; vgl. Wolf, „The Flame of Sex“, S. 273–281.

überhaupt sehr bemerkenswerten – Studie über Flauberts *Madame Bovary* ein doppeltes Geständnis in Sachen ‚Erotik und Literatur‘ abgelegt hat. Zum einen verwehrt er sich gegen die früher übliche Fiktion, nach der allein ‚kommerzieller Pornographie‘ die Funktion zukomme, ihre Leser sexuell zu stimulieren, also gegen die Übereinkunft: „únicamente la pornografía comercial persigue excitar a los lectores, función incompatible con la auténtica literatura“. Dazu Vargas Llosas Kommentar und Replik: „¡Cuántas patrañas! En mi caso, ninguna novela me produce gran entusiasmo, hechizo, plenitud, si no hace las veces, siquiera en una dosis mínima, de estimulante erótico.“⁸ Andererseits behauptet er jedoch, daß literarische Texte die Wirkung erotischer Stimulation – zumindest was seine eigene Sensibilität angeht – gerade dann am intensivsten ausüben, wenn sie nicht (wie spezialisierte Pornographie) strukturell monothematisch angelegt sind:

He comprobado que la excitación es más profunda en la medida en que lo sexual no es exclusivo ni dominante, sino se complementa con otras materias, se halla integrado en un contexto vital complejo y diverso, como ocurre en la realidad: me excita menos un libro de Sade, donde el monotematismo desvitaliza el sexo y lo convierte en algo mental, que, por ejemplo, los episodios eróticos (muy escasos) de *Splendeurs et misères des courtisanes*, de Balzac (recuerdo sobre todo los roces de unas rodillas en un carruaje), o los que salpican *Las mil .y una noches* en la versión del doctor Mardrus.⁹

In diesem Sinn feiert Vargas Llosa mit besonderer Anteilnahme die erotische Intensität der *Madame Bovary*, von den „silencios eróticos“ der berühmten Kutschenfahrt durch Rouen bis zu jenen Rendezvous, bei denen ‚die Empfindung von Gefahr, die Vorahnung einer Katastrophe‘ Emmas ‚Sinnlichkeit‘ – wie es heißt – ‚zu vervielfältigen scheinen‘:

Muchas veces la he esperado en ese cuarto mullido, la he visto llegar siempre ‚plus enflamée [sic], plus avide‘, he oído el silbido de culebra con que cae el lazo de su corsé, la he espiado correr de puntillas a ver si la puerta estaba cerrada, y luego, con qué alegría, la he visto despojarse del vestido y avanzar, pálida y seria, hacia los brazos de Léon Dupuis.¹⁰

Den Wirkungsfaktoren, die Vargas Llosa hier poetologisch unterstreicht, der Integration des Erotischen in einen Geschichts- und Lebenszusammenhang sowie der Suggestion fantasieanregender Leerstellen, entspricht in der literarischen Praxis auf verblüffende Weise eine der zehn Romanepisoden, welche Italo Calvino's *Se una notte d'inverno un viaggiatore* als eine Art Enzyklopädie (post)moderner

8 Vgl. M. Vargas Llosa, *La orgía perpetua*. Flaubert y *Madame Bovary*, Barcelona 1975, S. 35.

9 Ebd.

10 S. 36.

Erzählmöglichkeiten präsentiert. Gemeint ist das achte Fragment, das den Titel „Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna“ trägt und Szenen eines japanischen Romans entwickelt, der – freilich nur von ferne – an Junichiro Tanizakis *Kagi (Der Schlüssel)* erinnert¹¹. Zu diesem Fragment bemerkt Cesare Segre mit Recht, daß es in Calvinos Werk, das bis dahin ja nicht gerade um speziell erotische Themen zentriert war, ebenso eindrucksvoll wie überraschend wirkt: „[...] ora Calvino ha raggiunto una tale cristallina limpidezza, da poter *anche* affrontare quell’eros che finora, mi pare, costituiva un’apparizione molto rara nei suoi scritti“¹². In der Tat erlangt das Erotische in dieser Calvinoschen Etüde – um mit Segre zu sprechen – eine ‚brennende Intensität‘:

I rapporti di desiderio, soddisfatto o insoddisfatto, tra il protagonista, Miyagi e Makiko, nel romanzo VIII, sono certo controllati e utilizzati freddamente dal signor Okeda, ma la tensione erotica degli incontri con le donne è forte proprio perché espressa attraverso una raffinatezza, quasi impalpabilità delle sensazioni; che, rielaborate immediatamente nel pensiero, acquistano un’intensità bruciante.¹³

Dem kann ich als Leser nur beipflichten; doch lassen sich die textuellen Momente, welche den von Segre treffend beschriebenen Effekt erzielen, vielleicht noch etwas genauer charakterisieren. Entscheidend scheint mir für ihn weniger die geschilderte Szene selbst zu sein, die zwischen dem Ich-Erzähler, offenbar einem Universitätsassistenten, seinem Lehrer, dem Professor Okeda, dessen Frau Miyagi und dessen Tochter Makiko eine erotische Konstellation herstellt, deren komplizierte, vorwiegend voyeuristische Struktur fast an die Elaboriertheit mancher Sadescher Lust-Architekturen erinnert. Wesentlicher ist wohl die ganz und gar undramatische Art, in der die Anbahnung der Szene mit diskursiven Mitteln berichtet wird, deren Subtilität bei der Differenzierung verschiedener Wahrnehmungen, Empfindungen oder Gefühle eher auf Proust als auf Sade verweist. Man denke etwa an den Augenblick, in dem der Erzähler beim Pflücken von Seerosen den ersten körperlichen Kontakt mit den Damen Miyagi und Makiko verspürt:

La riva del laghetto era bassa e in pendenza; per sporgersi senza troppa imprudenza le due donne si tenevano dietro le mie spalle protendendo le braccia una da una parte, una dall’altra. A un certo momento sentii un contatto in un punto preciso, tra il braccio e, la schiena, all’altezza delle prime costole; anzi, due contatti diversi, alla sinistra e alla destra. Dalla parte della signorina Makiko era una punta tesa e come pulsante, mentre dalla parte della signora Miyagi una pressione insinuante, di striscio. Compresi che per un caso raro

11 Mögliche ‚Quellen‘ der Episode bei Tanizaki oder Kawabata skizziert C. Segre, „Se una notte d’inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori“, *Strumenti critici* Bd. 39–40/1979, S. 177–214, hier: S. 213, Anm. 30.

12 S. 209.

13 Ebd.

e gentile ero stato sfiorato nello stesso istante dal capezzolo sinistro della figlia e dal capezzolo destro della madre, e che dovevo raccogliere tutte le mie forze per non perdere quel fortunoso contatto e per apprezzare le due sensazioni simultanee distinguendone e confrontandone le suggestioni.¹⁴

Noch bemerkenswerter wirkt das subtile Moderato des *Récit* in dem Moment, wie der Erzähler, der mit Gesten, Worten und Fantasien – vergeblich – der jungen Makiko nachstellt, statt dessen auf deren Mutter Miyagi stößt, die sich – erfahren wie sie anscheinend ist – die Erregung des jungen Mannes geschickt zunutze zu machen weiß:

La mossa di Makiko aveva suscitato in me un'eccitazione subitanea, e questo mio stato forse non sfuggì alla signora Miyagi, dato che i miei passi sbadati m'avevano portato a venirle addosso a quel modo. Comunque, la signora, senz'alzare lo sguardo, agitò contro di me il fiore di camelia che stava disponendo nel vaso, come volesse battermi e respingere la parte di me che si protendeva su di lei o anche giocarci, provocare, incitare con una frustata-carezza. Io abbassai le mani per cercare di salvare dallo scompiglio la disposizione delle foglie e dei fiori; intanto anche lei stava manovrando tra i rami, protesa in avanti; e accadde che nello stesso momento una mia mano confusamente s'infilasse tra il kimono e la pelle nuda della signora Miyagi e si trovasse a stringere un seno morbido e tiepido di forma allungata, mentre intanto una mano della signora di tra i rami di keiakí (detto in Europa: olmo del Caucaso; n. d. t.) aveva raggiunto il mio membro e lo teneva con presa franca e salda estraendolo dagli indumenti come stesse procedendo a un'operazione di sfrondata.

15

In beiden Passagen – wie überhaupt in dem gesamten Text – gehen das Psychische und das Physische, die Ebenen von mentaler Perzeption und sexueller Lust, beinahe unmerklich ineinander über, ohne daß das eine gegenüber dem anderen auch nur durch den geringsten Registerwechsel exaltiert würde. So erwähnt der Erzähler in einem der Gespräche, die er mit seinem Lehrer über Wahrnehmungspsychologie und Erkenntnistheorie führt und die narrativ der gleichen Aufmerksamkeit wert sind wie die erotischen Begegnungen mit den Damen des Hauses¹⁶, einmal ‚die Lektüre eines Romans von ruhigem Erzählrhythmus und gedämpftem Ton‘: ‚la lettura d'un romanzo, in cui un'andatura della narrazione molto calma, tutta sullo stesso tono smorzato, serve a far risaltare delle sensazioni sottili e precise su cui si vuole richiamare l'attenzione del lettore‘¹⁷. Offenkundig handelt es sich hier um die verbreitete

14 I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino 1979, S. 201f.

15 S. 205f.

16 Bezeichnenderweise konzentriert sich Cristina Benussi bei einem Versuch, den ‚Inhalt‘ der Episode knapp zu resümieren, sogar völlig auf deren erkenntnistheoretische ‚Tiefen‘-Handlung, indem sie als Sujet des Fragments Folgendes festhält: ‚Il personaggio [...] si accorge che il dato fondamentale nell'atto percettivo è il vuoto che separa un oggetto dall'altro, come il non scritto dice di più dello scritto.‘ (vgl. Benussi, *Introduzione a Calvino*, Bari 1989, S. 137).

17 Calvino, *Se una notte*, S. 203.

Figur der „mise en abyme“; denn ein solcher Roman, den vor allem die „andatura della narrazione molto calma, tutta sullo stesso tono smorzato“ kennzeichnet, ist ja eben jener, in dem der Erzähler selbst sich befindet. Für das Sexuelle hält dieser Roman thematische und diskursive Formen bereit, die Vargas Llosas Postulaten erstaunlich genau entsprechen, zumal was die Vermeidung eines pornographisch spezialisierten „monotematismo“ auch im erotischen Genre betrifft. Dazu kommt indessen der „tono smorzato“, das moderate Gleichmaß des Stils, der die sexuellen Beziehungen nicht anders, das heißt: mit derselben ruhigen Detailliertheit, vermittelt wie die psychologischen Sachverhalte. Es ist das ein Ton, der – auf Sexualität bezogen – in der Überlieferung abendländischer Literatur völlig extraordinär wirkt. Zu den semiotischen Regelmäßigkeiten der europäischen Literaturtradition – zumindest der von jüdisch-christlichen Mentalitäten geprägten – gehört nämlich als eine Art diskursives Apriori die Gepflogenheit, über Sexuelles entweder im Register der Komik oder mit großer Emphase zu sprechen. Dabei bildet die komische Degradierung der „Veneris copula“ zu den „Ridicula“, wie sie mittelalterliche Poetiken empfahlen¹⁸ und wie sie von den Fabliaux bis zu Aretinos *Ragionamenti* üblich war, wohl die ältere Konvention, während die Emphasisierung, welche beim Marquis de Sade zu beobachten ist und noch bei Bataille nachwirkt, demgegenüber eine neuere Entwicklung darstellt. In Calvins Fragment „Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna“ kann jedoch weder von Emphasisierungs- noch von Komisierungsansätzen die Rede sein, und vielleicht ist das auch ein Grund dafür, daß die Szenen des erotischen Romans sich hier eben nicht in einem okzidentalen, sondern in einem fernöstlichen Dekor abspielen, das quasi metonymisch für die Möglichkeit eines – angesichts europäischer Traditionen – alternativen Diskurses über Sexualität und Körperlichkeit eintreten soll.

3.

Wenn Calvins japanisches Romanfragment der Poetik des Erotischen, die Vargas Llosa in *La orgía perpetua* formuliert, entgegenkommt, so ist das in noch höherem Maß natürlich von einem späteren Versuch zu erwarten, den Vargas Llosa selber im Genre der „novelita erótica“ unternommen hat. Tatsächlich verdanken wir dem Peruaner mit dem 1988 publizierten *Elogio de la madrastra* einen Text, der gewissermaßen die Probe aufs Exempel der Poetik von 1975 macht und resoluter als seine vorangegangenen Romane die – nach Vargas romanesk unerläßliche – Funktion eines „estimulante erótico“ zu erfüllen versucht. Daß diese Erzählung sich bewußt in der Gattungstradition erotischer

18 Vgl. dazu E. R. Curtius, *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, Bern/München 41963, S. 434.

Literatur situiert, zeigt zunächst schon ihr Publikationskontext an¹⁹. Sie wurde bei Tusquets Editores (Barcelona) als 58. Band in der Reihe *La sonrisa vertical* veröffentlicht, einer „Colección de Erótica dirigida por Luis G. Berlanga“, und dem Herausgeber der Reihe, eben Luis G. Berlanga, ist der Text auch – „con cariño y admiración“ – gewidmet. Daneben gibt es zum Spiel mit dem Genus „novelita erótica“ indes noch weitere textinterne Hinweise. So begegnet dem Leser der Gattungsbegriff einmal in expliziter Weise, als Fonchito, der ‚unschuldige‘ Verführer seiner Stiefmutter doña Lucrecia, seinem Vater, don Rigoberto, jenen verräterischen Schulaufsatz „Elogio de la madrastra“ präsentiert, der dem Roman den Titel gegeben hat. Auf Fonchitos naive Frage „¿Qué te parece?“ antwortet don Rigoberto: „Muy bien, es un buen título“, um dann – bereits geängstigt und deshalb „con una risotada falsa – hinzuzufügen: „Parece el de una novelita erótica“ (S. 172)²⁰. Des weiteren wird mitgeteilt, daß don Rigoberto die 23 Bände der von Guillaume Apollinaire – gleichsam als dem Vorläufer Luis G. Berlangas – herausgegebenen Reihe „Les Maîtres de l’amour“ besitzt (vgl. S. 165)²¹, und außerdem ist er der Eigentümer einer Sammlung erotischer Stiche und Postkarten, die er mit der ‚Lupe des Philatelisten‘ zu studieren pflegt (vgl. S. 130), um sich für die Nächte seiner ‚Vollkommenen Ehe‘ mit doña Lucrecia zu wappnen (vgl. S. 65).

Zur spezifischen Gattungstradition der „novelita erótica“ ist, gleichfalls wohl der Umstand zu zählen, daß die ‚erotische Novelle‘ bzw. der ‚erotische Roman‘ sich hier wie beim Marquis de Sade (oder auf andere Art auch in Calvins japanischem Romanfragment und dessen Reflexionen über Wahrnehmungsmodalitäten) mit einem ‚conte philosophique‘ verbindet. Diese Kombination wird in *Elogio de la madrastra* durch ein Nebeneinander von – einschließlich des Epilogs – neun erzählenden Kapiteln und sechs schwerer zu klassifizierenden Prosastücken verwirklicht, in denen in Form einer klassischen Prosopopöie jeweils Gemälde oder, genauer gesagt: bestimmte Bildfiguren, zu reden beginnen, wobei die Kunstwerke, die hier teils narrativ, teils essayistisch interpretierend zu Wort kommen, von Fra Angelico, Tizian, Jordaens, Boucher, Francis Bacon und Vargas Llosas Freund Fernando de Szyszlo stammen²². Ein anderes Merkmal des ‚conte philosophique‘, der die „novelita erótica“ ergänzt und expliziert, mag man in dem Schema der fünf Sinne erblicken, welches die

19 Zu Anlaß und Entstehung der Erzählung vgl. J. J. Armas Marcelo, *Vargas Llosa. El Vicio de escribir*, Santafé de Bogotá (Editorial Norma) 1991, S. 407ff.; und Th. M. Scheerer, *Mario Vargas Llosa. Leben und Werk*, Frankfurt a. M. 1991, S. 163.

20 Die Seitenangaben nach den Zitaten beziehen sich hier wie im Folgenden auf Vargas Llosa, *Elogio de la madrastra*, Barcelona 31989.

21 Zu deren Bedeutung für Vargas Llosas eigene literarische Bildungsgeschichte vgl. die Auskünfte in den Interviews mit Ricardo Cano Gaviria (*El buitre y el ave Fénix. Conversación con Mario Vargas Llosa*, Barcelona 1972, S. 107) und Thomas M. Scheerer (*Mario Vargas Llosa*, S. 164f.).

22 Zur Rolle der Gemälde bei der Komposition des Textes vgl. Scheerer, *Mario Vargas Llosa*, S. 167

Kapitelfolge untergründig strukturiert, freilich mit wechselnder Intensität dergestalt, daß Gehör („Las orejas del miércoles“), Gesicht („Ojos como luciérnagas“) und Geruch („Tuberosa y sensual“) etwa gegenüber dem Geschmack („La sal de sus lágrimas“) relativ privilegiert erscheinen.

Mit Calvinos „Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna“ hat die ‚Eloge der Stiefmutter‘ neben den ‚philosophischen‘ Aspekten des weiteren die auffällige ‚Ruhe des Erzählrhythmus‘ (die „andatura della narrazione molto calma“) und die narrative Rundung zu einem Plot gemeinsam, welcher sich anders als in der herkömmlichen Pornographie nicht in ‚monothematischen‘ Variationsreihen erschöpft. Auch bei Vargas Llosa ist der Erzähler sorgfältig bemüht, das Moderato eines mittleren Stilregisters zu wahren, das weder zum Emphatischen. noch zum Komischen hin durchbrochen werden soll. Vor allem die Abwehr drastischer Komik hat dabei gewiß einige Anstrengung gekostet; denn insbesondere die ausführlich geschilderten Hygiene-Rituale don Rigobertos berühren ja eine physisch-kreatürliche Materie, für die von der literarischen Tradition gemeinhin der Ton burlesker Obszönität vorgesehen ist. Die Rundung zum Plot ergibt sich statt der pornographisch üblichen Episoden- und Reihungsstruktur um so eindringlicher, als die Dreiecksbeziehung zwischen doña Lucrecia, ihrem Gatten don Rigoberto, mit dem sie seit vier Monaten verhehlicht ist, und ihrem Stiefsohn, dem Kind Fonchito, unverkennbar die mythische Konstellation der Phaedra, des Theseus und des Hippolytus aufgreift.

Aus dieser Konstellation erwächst bei Vargas Llosa nun eine so lusterfüllte wie beunruhigende Geschichte. Sie beginnt als eine Art familial-erotischer Idylle und endet mit einer – vom insgesamt heiteren Ton der Erzählung her dissonant überraschenden – Katastrophe. Für die beiden Erwachsenen, doña Lucrecia und zumal don Rigoberto, bedeutet diese Katastrophe ein Unglück, das den Bereich des Tragischen streift, während sie für das Kind lediglich Anlaß eines unbesorgten Lachens ist, welches die Moral des Lesers so merkwürdig. berührt wie der Schluß der Geschichte überhaupt, aber vom Text – durch die Epitheta „fresca, rotunda, sana, infantil“ geschmückt – als eine „risa [...] con auténtica alegría“ gefeiert wird (S. 198). Indes läßt sich der – auf der *Histoire*-Ebene eigentlich einfache – Verlauf der Geschichte kaum erfassen, ohne die perspektivischen Besonderheiten ihres *Discours* zu berücksichtigen. Sie bestehen darin, daß die Erzählung – um mit Franz K. Stanzel zu sprechen – über zwei Reflektor-Gestalten verfügt, aus deren Blickwinkel wir den Gang der Ereignisse wahrnehmen²³. Es sind dies – naheliegenderweise – die Eheleute, die einander in der Reflektorrolle von Erzählkapitel zu Erzählkapitel abwechseln. So wird dem Leser – regelmäßig alternierend – Einblick in die Gedankenwelt doña Lucrecias und don Rigobertos gewährt, und zwar – dem Genus der „novelita erótica“ entsprechend

23 Abwegig, ja pointiert irreführend ist daher die Darstellung von Armas Marcelo, der in bezug auf die Erzählsituation des *Elogio de la madrastra* von einem „distante narrador (omnisciente)“ spricht; vgl. *Vargas Llosa*, S. 416. Hätte die Erzählung einen ‚allwissenden‘ Erzähler, müßte auch der Leser über Fonchitos Wesen – das zentrale Rätsel des Textes – zuverlässig Bescheid wissen, und die Struktur der Erzählung wäre eine total andere.

– speziell in ihre Vorstellungen vom optimierten sinnlichen Glück, der „dicha“ oder „felicidad“, wie es meistens heißt. Hier folgt don Rigoberto einem Konzept, das der Disziplin penibler Selbstkontrolle anhängt, während doña Lucrecia sich auf die Transgression familialer Ordnungen einläßt und im Liebesspiel mit Fonchito, ihrem „amorcillo“, die Realisierung ihrer „soberanía“ (S. 146 und S. 153) zu erreichen meint.

Unzugänglich bleibt für den Leser dagegen das Innere des Knaben Fonchito. Er ist für seine gerade vierzigjährige Stiefmutter ein Objekt geheimer Begierde und zugleich ein – selbst höchst aktiver – Verführer. Beides hängt damit zusammen, daß Fonchito in den Augen doña Lucrecias wie die „personificación de la inocencia“ (S. 19) erscheint; denn eben als personifizierte kindliche ‚Unschuld‘ läßt er unentscheidbar offen, wo die moralische Wahrheit seines amourösen Verhaltens liegen mag: ob sie eher die „carita de Niño Jesús“ bestätigt, die Lucrecia anfangs in ihm erblickt (vgl. S. 16), oder ob sie auf jenen „diablillo cruel y frío que llevaba dentro“ zurückgeht, welcher am Ende die Zofe Justiniana beunruhigt (vgl. S. 196), bei der Fonchito im Epilog – nachdem die gelobte Stiefmutter offenbar ohne großes Bedauern ihres kindlichen Liebhabers aus der Familientrinität verstoßen wurde – nunmehr zu neuerlichen Verführungen anzusetzen scheint. Sicher ist nur, daß Fonchito – ob willentlich oder wahrscheinlich doch eher unwillentlich – das Liebes- und Familienidyll zerstört hat, dessen Stabilität von don Rigoberto mit methodischer Hingabe gepflegt wurde: zunächst indem er Lucrecias letzte Skrupel durch eine Taktik der (wohl naiv egoistischen) Erpressung auszuräumen versteht, dann indem er seine Erfahrungen (wohl ebenso naiv) vor dem entsetzten Vater ausplaudert, dessen kunstvoll konstruierte „felicidad“ unter dem Choc des Schulaufsatzes, der eine „novelita erótica“ ist, schließlich wie ein ‚Kartenhaus‘ (S. 170: „un hermoso castillo de naipes“) zusammenbricht.

Demnach spielt Fonchito in dieser Geschichte eine Rolle, die Zerstörung bewirkt und dennoch – wie das ‚fröhliche‘ Lachen am Romanschluß bekundet – von triumphierender Vitalität erfüllt ist. Es ist die Rolle des Kindes, dessen Unschuld einerseits faszinierend die Sehnsucht der Erwachsenen weckt und andererseits deren Ordnungen unheilvoll korrumpiert. Einen solchen Blick auf die symbolische Funktion von Kindlichkeit hat Vargas Llosa ohne Zweifel von Georges Bataille übernommen, und diese Übernahme kann auch noch näherhin spezifiziert werden. Sie entstammt im wesentlichen den Aufsätzen des 1957 erschienenen Bandes *La Littérature et le mal* und hier wiederum in erster Linie den Essays über Emily Brontë und über Kafka.

Von besonderer Bedeutung ist dabei die Beschreibung der Welt von *Wuthering Heights* unter dem Titel „L’Enfance, la raison et le Mal“²⁴. In ihr wird ein „royaume de l’enfance“, das sich dem „libre jeu de la naïveté“ oder mit anderen Worten der „souveraineté naïve“ überläßt, konfrontiert mit

24 Vgl. G. Bataille, *La Littérature et le mal*, Paris (idées/gallimard) 1975, S. 14–19.

den „raisonnables conventions des adultes: raisonnables, calculées de telle façon que l’avantage de la collectivité en résulte“. Im Rahmen dieser Opposition ist es Heathcliff, von dem Bataille sagt, „qu’il incarne une vérité première, celle de l’enfant révolté contre le monde du Bien, contre le monde des adultes, et, par sa révolte sans réserve, voué au parti du Mal“. Wie Berechnung und Vorsorge der Erwachsenen, welche das gesellschaftlich „Gute“ ausmachen, auf die Zukunft gerichtet sind, bleibt der „mouvement primesautier“ des Kindes, der als das gesellschaftlich „Böse“ gilt, verantwortungslos dem jeweils gegenwärtigen Augenblick verhaftet: „Dans l’éducation des enfants, la préférence pour l’instant présent est la commune définition du Mal. Les adultes interdisent à ceux qui doivent parvenir à la ‚maturité‘ le divin royaume de l’enfance.“²⁵ Um zum ‚Königreich der Kindheit‘ – jenem ‚royaume de l’enfance dont les mouvements procèdent de la naïveté et de l’innocence“ – zurückzufinden, ist deshalb stets die ‚Transgression‘ eines Verbots vonnöten: „il est nécessaire de retrouver le domaine de l’instant (le royaume de l’enfance), et cela demande la transgression temporaire de l’interdit“²⁶.

Die hier ein wenig aufs Geratewohl zitierten Sätze mögen genügen, um die evidente Nähe des *Elogio de la madrastra* zueinigen Grundmotiven von Batailles Bild des „Erotisme“, der Gesellschaft und der Literatur zu belegen. Diese Nähe zeigt sich insbesondere an der Verbindung jener „soberanía“, welche doña Lucrecia (nach den Begriffen der ihr zugeordneten direkten und erlebten Rede offenbar eine gute Bataille-Leserin) erträumt, mit dem Zauber kindlicher Spontaneität und Verantwortungslosigkeit. Sie wird bei Bataille etwa durch einen thesenhaften Zwischentitel des Kafka-Aufsatzes deutlich: „L’heureuse exubérance de l’enfant se retrouve dans le mouvement de liberté souveraine de la mort.“

²⁷ Und schließlich hat sogar Fonchitos Lachen, das – „fresca, rotunda, sana, infantil“ – den Text der „novelita erótica“ beschließt, ein konzeptuelles Vorbild in *La Littérature et le mal*, wo es über die „contemplation libérée de la réflexion discursive“, wie sie für die Intensität des Mystischen und des Erotischen gleichermaßen charakteristisch ist, einmal heißt, sie besäße die „simplicité d’un rire d’enfant“²⁸.

Freilich würde ich kaum mit solcher Sicherheit auf die Batailleschen Interpretationsparadigmen verweisen, die dem *Elogio de la madrastra* zugrunde liegen, wenn Vargas Llosa sich nicht auch selber über sie geäußert hätte. Die Bataille-Lektüre hat für Vargas Liosas intellektuelle und ideologische Entwicklung in der Tat eine wichtige Etappe dargestellt, welche zu Beginn der siebziger Jahre insbesondere die Abkehr von Jean-Paul Sartre, dem „maître-penseur“ seiner Jugend, besiegelte.

25 S. 21.

26 S. 21f.

27 Vgl. S. 191ff.

28 Vgl. S. 28.

Aufschlußreich ist in diesem Zusammenhang vor allem der Aufsatz „Bataille o el rescate del mal“ aus dem Jahr 1972, der – wie ich vermute – auch das wesentliche Motiv für die spätere Niederschrift einer eigenen „novelita erótica“ erkennen läßt. Mit der ausgesprochen sympathischen Würdigung von Batailles Essays sowie der in ihnen entwickelten Ideen wird hier nämlich eine – ebenso prononciert – herbe Kritik an Batailles fiktionalen erotischen Texten verbunden. Was die letzteren betrifft, tadelt Vargas Llosa unter anderem Folgendes: „su miseria estilística, la rudeza de su construcción, su aspecto de ficciones salvajes, de narrativa en estado bruto“²⁹. Natürlich seien solche Mängel durchaus mit Absicht („premeditación“) entstanden: „ninguna complacencia ‚literaria‘ debía aguar la materia infernal de esos textos en los que Bataille vuelca, con la mayor pureza y objetividad, su subjetividad: sus obsesiones, su locura“³⁰. Doch könne die Intentionalität der Monomanien nicht das – im engeren Sinn – literarische Scheitern von Batailles Romanfragmenten kaschieren. Wie Vargas Llosa es sieht, verfehlen sie wegen der unbearbeiteten Rohheit ihrer – zumal religiösen – Obsessionen die „totalidad humana“ und ergeben sich demzufolge in jenen Reihungen, die der Kritiker als ‚devitalisierenden‘ „monotematismo“ ablehnt, das heißt: in einer „monotonía tenaz“ und in einer „reiteración maniática“³¹.

Damit wird wohl ein zentraler literarischer Impuls für Vargas Llosas Versuch im erotischen Genre sichtbar. Offenbar ist er aus dem nach dieser Kritik verständlichen Plan erwachsen, Batailles Romane gleichsam zu korrigieren und ihrer ‚nackten Authentizität‘ (ihrer ‚desnudez y honestidad‘) eine ‚elaboración verbal‘ und ‚un orden de composición, una estructura‘ entgegenzustellen³². Ein solcher Plan mochte Vargas Llosa um so begründeter, ja dringlicher erscheinen, als er sich mit den Hauptideen von Batailles Essayistik – anders als mit *Ma Mère*, *L’Abbé C* oder *Le Bleu du ciel* – ja geradezu enthusiastisch einverstanden erklärt. So kreist die Würdigung des ‚Theoretikers‘ Bataille in einem weithin identifikatorischen Gestus um die Positivierung der Begriffe „rebelión“, „irracionalidad“ und „Mal“ zum Konzept „soberanía“, das Vargas Llosa – wie doña Lucrecia – am intensivsten fasziniert zu haben scheint. Nicht zufällig zitiert Vargas Llosa aus dem Kafka-Essay eine Passage, welche die „attitude proprement souveraine, où le moment présent se délie de ceux qui suivront“ verteidigt und

29 Vgl. M. Vargas Llosa, *Contra viento y marea II (1972–1983)*, Barcelona 1986, S. 25.

30 Ebd.

31 Vgl. S. 26.

32 Vgl. S. 27. Diese Intention wird übrigens auch durch den Umstand bestätigt, daß Vargas Llosa im Gespräch mit Thomas M. Scheerer besonders auf der „artistischen Strenge und Qualität“, ja dem „preziösen Prunk“ seines Textes insistiert; vgl. Scheerer, *Mario Vargas Llosa*, S. 163.

ausdrücklich mit Ja *vie luxueuse, inutile, et l'enfantillage*“ gleichsetzt³³. Und wenig später schreibt er Bataille in dessen Bild vom Dichter jene Ambivalenz von „Mal“ und „inocencia“ zu, die in *Elogio de la madrastra* eben auch die rätselhafte Ambivalenz des Kindes Fonchito ausmacht: „Para él, el poeta era la negación de la razón, de la responsabilidad, en otras palabras el Mal (o la inocencia) en estado puro.“³⁴

4.

Die Korrektur von Batailles Erzählungen unter (weitgehender) Bewahrung ihrer Konzepte muß für Vargas Llosa also bedeuten, diesen Texten die diskursive, psychologische und schließlich auch soziale Tristesse ihres „monotematismo“ zu nehmen, über die er sich angesichts von *L'Abbé C* beklagt hat: „[...] el clima y el tono son siempre lúgubres, de una desoladora tristeza y, a veces [...], de una monotonía tenaz“³⁵. Hier wird nun zunächst dadurch Abhilfe geschaffen, daß Vargas Llosa die Handlung seiner „novelita“ tatsächlich in die Sphäre einer „vie luxueuse“ verlegt, das heißt: in das großbürgerliche Milieu von Miraflores, wo don Rigoberto als wohlhabender Manager einer Versicherungsgesellschaft (vgl. S. 138) residiert und sich gelegentlich zu – für den Plot unerläßlichen – Geschäftsreisen absentiert. Wesentlicher ist freilich noch die psychologische und diskursive Diversifikation, welche der Roman durch die ausgeprägte Eigenständigkeit seiner drei Hauptakteure erhält. Dabei sind vor allem die symbolischen Oppositionsbeziehungen zwischen Fonchito und don Rigoberto von Belang. Spätestens am Romanende werden sie ja mittels einer Art Geräuschkonkurrenz explizit gemacht, bei der Fonchitos fröhliches und gewissenloses Lachen das gedämpfte Wasserrauschen, das don Rigobertos kontinuierliche Körperpflege begleitet, siegreich übertönt. In diesem akustischen Sieg mag sich so etwas wie der grausame Triumph erotischer Anarchie ausdrücken, an der Rigobertos sexuelle und hygienische Methodik traurig gescheitert ist.

Indessen fällt nun auf, daß die Erzählstruktur des Romans don Rigobertos Methodik genaugenommen weit mehr Aufmerksamkeit schenkt als dem Eklat von Fonchitos anarchischer „inocencia“ und „soberanía“: Eine andere Aufmerksamkeitsverteilung hätten die perspektivischen Verhältnisse, die den Text arrangieren, im übrigen auch gar nicht gestattet. So wird Rigobertos sorgfältige Präzision im Sexuellen bereits vom ersten Kapitel hervorgehoben, und zwar zunächst unter Lucrecias Perspektive.

33 Vgl. Bataille, *La Littérature et le mal*, S. 195; und Vargas Llosa, *Contra viento y marea II*, S. 22. Sehr kurios wirkt dabei in der mir vorliegenden Ausgabe ein Druckfehler (?), der aus Batailles Satz „La seule attitude souveraine admise dans le cadre du *communisme* [Kursivierung U. S.-B.] est celle de l'enfant“ den – politisch offenbar orthodoxeren und jedenfalls erwünschteren – Satz macht: „La única actitud soberana admitida en el marco del consumismo [sic] es la del niño.“

34 Vargas Llosa, *Contra viento y marea II*, S. 23.

35 S. 26.

Wie Rigoberto mit ihr seinen, ehelichen Pflichten, die für ihn in höchstem Maße Neigungen und Lüste sind, nachkommt, hat Lucrecia bei Rigobertos Küssen schon die ‚verbotene‘ Vision des kleinen Erotos, der ihr dann zum Verhängnis wird: „En el fondo del torbellino placentero que eran ella, la vida, como asomando y desapareciendo en un espejo que pierde su azogue, se delineaba a ratos una carita intrusa, de ángel rubicundo.“ (S. 22) Dagegen beachtet Lucrecias Ehemann konzentriert die Ordnung von Zärtlichkeiten, die durch – wie es heißt – ‚zirkuläre und methodische Bewegungen‘ vermittelt werden: „Su marido le había levantado el camisón y le acariciaba las nalgas, en un movimiento circular y metódico, mientras le besaba los pechos.“ (Ebd.) Des weiteren wird nicht verschwiegen, daß don Rigoberto sich auch selber mit Sorgfalt – „cuidadosamente“ – für die eheliche Begegnung hergerichtet hat: „luego, [doña Lucrecia, U. S.-B.] lamió despacito aquellos nidos que tanto lo exaltaban y que don Rigoberto había lavado y perfumado cuidadosamente para ella antes de acostarse: las axilas“ (S. 22f.).

Von diesen Herrichtungen und hygienischen Vorbereitungen, die hier erst ganz summarisch erwähnt werden, handeln darauf nicht weniger als drei Kapitel („Las orejas del miércoles“, „Las abluciones de don Rigoberto“, „Tuberosa y sensual“) mit bemerkenswerter und – sicherlich bewußt – disproportionaler Ausführlichkeit. Durch sie wird der Leser zum Zeugen noch der geringfügigsten (und romanesk ja gewöhnlich für irrelevant erachteten) Details von Rigobertos Toilette. Das heißt: Der Leser darf (muß) in diversen, mikroskopisch beschriebenen Einzelheiten verfolgen, wie don Rigoberto aus Ohren und Nase störende Haare entfernt, wie er die Zähne säubert, die Fußnägel abrundet und – in elaborierter Harmonie von Magen und Darm – den Stuhlgang zelebriert. Dabei sind auch in diesen Schilderungen, deren pietätvoller Respekt selbst für das Kleinste bald an Joyce und bald (kurioserweise) an Stifter denken läßt, unverkennbar bestimmte Motive aus Batailles *La Littérature et le mal* präsent. Zu ihnen gehört beispielsweise das Pathos einer Steigerung individueller Lebensintensität, welche gegen die Optimierung des kollektiven Nutzens ausgespielt wird: So meint don Rigoberto, die Müßigkeit von „ideales colectivos“, denen er einst als Aktivist der „Acción Católica“ gehorchte, eingesehen und durch die Verlagerung seines Perfektionsideals aus dem Gesellschaftlichen in das ‚isolierte Individuum‘ („el individuo aislado“) ersetzt zu haben (vgl. S. 80, auch S. 48)³⁶. Desgleichen lassen sich auf Bataille manche sakralen Konnotationen beziehen, welche Rigobertos Kult des Körpers quasi zu einem Gottesdienst erheben, in dessen Rahmen die Reinlichkeit wie ein ‚Ritus‘ und das ‚Badezimmer‘ wie ein ‚Tempel‘ erscheinen (vgl. S. 132 und passim).

36 Vgl. dazu das prinzipielle Fazit von Vargas Liosas Bataille-Lektüre in *Contra viento y marea* 11 (S. 20): „La existencia de la prohibición, de la regla, del tabú, en el pensamiento individualista de Bataille garantiza la posibilidad de transgredir, es decir la posibilidad de alcanzar la soberanía, la propia totalidad. [...] Es para mí una de las conclusiones más desmoralizadoras de esta parte del pensamiento de Bataille. Ella excluye de hecho que una civilización, una sociedad, de cualquier clase, alcancen globalmente la plenitud, forjen una vida soberana para todos los seres que las componen, ella condena al sector mayoritario de toda comunidad a vivir siempre enajenado de una parte esencial de su ser.“

Trotzdem ist die Eigentümlichkeit solcher Schilderungen nicht hinlänglich zu erfassen, wenn man die Tendenzen ihrer Stilisierung allein von den Konzepten Batailles ableitet. Mit den Batailleschen Begriffen verbindet sich in den Kapiteln, die don Rigobertos Hygiene beschreiben, nämlich noch eine andere Sehweise, welche gegenüber den Perspektiven Batailles eine keineswegs widersprüchliche, wohl aber komplementäre Funktion übernimmt. Dieser zweite Aspekt, den die „abluciones de don Rigoberto“ aufweisen, assoziiert statt Batailles ‚transgressiver‘ ‚souveraineté‘ (die in *Elogio de la madrastra* ja nicht Rigobertos, sondern Fonchitos oder allenfalls Lucrecias Sache ist) die disziplinierte und disziplinierende *Volonté de savoir* Michel Foucaults. Ob er auf bewußte auktoriale Intentionen zurückgeht, ist schwer zu entscheiden; denn anders als Bataille wird Foucault von Vargas Llosa eher selten erwähnt oder gar zitiert. Immerhin erweisen sich die gedanklichen Analogien zu Foucaults späten Schriften immer dann als evident, wenn die Erzählung an den Manifestationen von don Rigobertos Körperpflege und Sexualität neben und über dem Rituellen das gleichsam wissenschaftlich Methodische ihrer Prozeduren betont.

Methodisch geordnet ist z. B. das Wochenprogramm, nach dem don Rigoberto zur Kontrolle seiner ‚Organe und Glieder‘ schreitet: „Tenía la semana distribuida en órganos y miembros: lunes, manos; miércoles, orejas; jueves, nariz; viernes, cabellos; sábado, ojos y, domingo, piel.“ (S. 86) Daraus ergibt sich die Praxis einer Gleichbehandlung, welche vorzüglich den Maximen der guten Verwaltung entspricht:

Dueño cada órgano y sector por un día de sus afanes, quedaba garantizada la perfecta equidad en el cuidado del conjunto: no había favoritismos, postergaciones, nada de odiosas jerarquías en el trato y consideración de la parte y del todo. Pensó: ‚Mi cuerpo es aquel imposible: la sociedad igualitaria.‘ (Ebd.)

So könnte man sagen, daß Rigobertos „Souci de soi“ einer gewissermaßen administrativen Konzeption vorsorglicher Überwachung folgt. Wenn Foucault als das historische Resultat der wissenschaftsorientierten „technologie de pouvoir centrée sur la vie“ die Existenz einer „société normalisatrice“ konstatiert³⁷, dann ist es Rigobertos speziell modernes Verdienst, einen solchen „pouvoir essentiellement normalisateur“ mit immer wacher Disziplin auf den eigenen Körper zu applizieren. In der Tat stehen seine Anstrengungen, die bezeichnenderweise von der Depilation widerspenstiger und an falschen Orten wuchernder Haare ausgehen, im Dienste der ästhetischen, aber auch physiologischen Normalisierung, welche sich – auf eine Reihe korrigierender Techniken gestützt – an den unberechenbaren Irrationalitäten der Physis abzarbeiten hat:

37 Vgl. M. Foucault, *Histoire de la sexualité*, Bd. 1: *La Volonté de savoir*, Paris 1976, S. 190.

La férrea voluntad de domeñar las ingratas arbitrariedades de su cuerpo, obligando a éste a existir dentro de ciertas pautas estéticas, sin desbordar unos límites fijados por su soberano gusto [...] gracias a unas técnicas de extirpación, recorte, expulsión, riego, frote, tonsura, pulimento, etcétera, que había llegado a dominar como un eximio artesano su oficio, lo aislaba del resto de los hombres y le producía esa milagrosa sensación [...] de haber salido del tiempo. (S. 131)

Demnach ist es nur folgerichtig, wenn Rigoberto zum Abschluß seiner langen Hygienearbeit – im Hinblick auf sensuelle Extravaganzen, wie sie von Schiller (und seinen faulen Äpfeln) oder Michelet (und seinem Fanatismus der Menstruation) berichtet werden – das selbstzufriedene Fazit zieht: „Comparado a esos originales qué normal soy“, pensó“ (S. 138).

Im Hochgefühl solcher Normalität und vollkommener körperlicher Funktionserfüllung wird don Rigoberto insbesondere während der Episode seines Stuhlgangs gezeigt. Aus dieser Episode, die zugleich einen Höhepunkt schriftstellerischer Virtuosität in Vargas Llosas Romanproduktion bildet, erfahren wir, daß don Rigoberto auch seinen Magen zu einem Mechanismus abgerichtet hat, der ‚diszipliniert und pünktlich‘ wie eine ‚Schweizer Uhr‘ abzulaufen pflegt („Su estómago era un reloj suizo: disciplinado y puntual se vaciaba siempre a estas horas“, S. 80). Wenn Rigoberto defäkiert, vollzieht sich also ein Vorgang, bei dem aus der eingeübten Beherrschung des Körpers ein beträchtlicher Selbstgenuß entspringt. Das beginnt folgendermaßen:

Don Rigoberto entrecerró los ojos y pujó débilmente. No hacía falta más: sintió al instante el cosquilleo bienhechor en el recto y la sensación de que, allí adentro, en las oquedades del bajo vientre, algo sumiso se disponía a partir y enrumbaba ya por aquella puerta de salida que, para facilitarle el paso, se ensanchaba. Por su parte, el ano había empezado a dilatarse, con antelación, preparándose a rematar la expulsión del expulsado, para luego cerrarse y enfurruñarse, con sus mil arruguitas, como burlándose. (S. 81)

Darauf folgt eine Phase, in der lustvolle Reflexionen die organische Aktivität begleiten und klarmachen, daß der „pouvoir sur la vie“, der hier am Werke ist, auf keinen Fall etwas zwanghaft Repressives haben darf:

Don Rigoberto sonrió, contento. ‚Cagar, defecar, excretar, sinónimos de gozar?‘, pensó. Sí, por qué no. A condición de hacerlo despacio y concentrado, degustando la tarea, sin el menor apresuramiento, demorándose, imprimiendo a los músculos del intestino un estremecimiento suave y sostenido. No había que ir empujando sino guiando, acompañando, escoltando graciosamente el desliz de los óbolos hacia la puerta de salida. (Ebd.)

Und schließlich stellt sich das vollbrachte Werk der Entleerung – nun wieder Foucault mit Bataille verbindend – als ein Surrogat vormals religiöser Handlungen dar. Wie Rigobertos Hygiene insgesamt die Säkularisierung von „Ejercicios espirituales“ geistlichen Übungen in jesuitischer Tradition – vollzieht, so wird speziell der Stuhlgang zu einem weltlichen Pendant der Beichte³⁸ :

Habitualmente desalojaba cinco óbolos; partido el quinto, luego de unos segundos de espera para dar a músculos, intestinos, ano, recto, el tiempo debido a fin que recobraran sus posiciones ortodoxas, lo invadía ese íntimo regocijo del deber cumplido y la meta alcanzada, la misma sensación de limpieza espiritual que lo poseía de niño, en el colegio de La Recoleta, después de confesar sus pecados y cumplir la penitencia que le imponía el padre confesor. [...] Su estómago estaba limpio ahora, no cabía duda. Entreabrió las piernas, agachó la cabeza y espió: esos volúmenes cilíndricos y parduzcos, semiahogados en la taza de loza verde, lo probaban. Qué confesado podía, como él ahora, ver y (si lo deseaba) palpar las inmundicias pestilentes que el arrepentimiento, la confesión, la penitencia y la misericordia de Dios retiraban del alma? (S. 82f.)

Der semiotische Effekt, den die Episode gerade in ihrer deskriptiven Einläßlichkeit erzielt, ist dabei strikt an den Ernst des Stilregisters gebunden, in dem sie sich ausdrückt. Das heißt: Die Beschreibung von Rigobertos Stuhlgang überantwortet die Utopie eines perfekten „pouvoir sur la vie“, der in der rationalen Domestikation des Kreatürlichen verfolgt wird, eben dadurch subversiver Ironie, daß sie auf alle dem Gegenstand traditionell anhaftenden Elemente der Komik verzichtet. Unmittelbar komisch wirken allenfalls einige Gedanken, die don Rigoberto – ein wenig schadenfroh – dem Gerücht von der chronischen Verstopfung des großen ultramontanen Gelehrten Menéndez y Pelayo widmet³⁹, nicht aber die Abläufe der eigenen Normalität, welche Konzentration verlangen und auch konzentriert genossen werden.

Ob in Passagen wie den gerade zitierten ein direktes Echo von Foucaults Studien zu den Strategien der Normalisierung im Bereich von Sexualität und Bio-Politik vorliegt, läßt sich – wie gesagt – kaum eindeutig bestimmen, da Schlüsselwörter und Schlüsselbegriffe Foucaultscher Provenienz bei Vargas Llosa weit spärlicher erscheinen als solche, die (unmißverständlich) auf Bataille verweisen. Auf jeden Fall existieren aber insbesondere zu *La Volonté de savoir* Affinitäten, die in der Sache oder – besser gesagt – in der Konzeption selbst begründet sind. Sie wirken im übrigen um so eindrucksvoller, als sie

38 Zur – kontrollierenden und intensivierenden – „mise en discours“ du sexe“, die neuzeitlich eben von einer detaillierteren Regulierung des Beichtens ausgeht, vgl. S. 26ff.; und – in einem Foucaults diskursarchäologische Perspektive ergänzenden zivilisationsgeschichtlichen Begriffskontext – A. Hahn, „Zur Soziologie der Beichte und anderer Formen institutionialisierter Bekenntnisse: Selbstthematisierung und Zivilisationsprozeß“, *Kölner Zeitschrift für Soziologie und Sozialpsychologie* Bd. 34/1982, S. 407-434, bes. S. 425ff.

39 Vgl. S. 85: „Dio un pujo final, discreto e insonoro, por si tal vez. ¿Sería cierta aquella anécdota según la cual el erudito bibliógrafo don Marcelino Menéndez y Pelayo, que padecía de constipación crónica, pasó buena parte de su vida, en su casa de Santander, sentado en el excusado, pujando?“

sich keineswegs in *Elogio de la madrastra* als einzigem Text erschöpfen. Frappanter berührt den Leser, was die implizite Foucault-Nähe angeht, eigentlich noch der – wie ich finde – allgemein unterschätzte Roman *Pantaleón y las visitadoras* aus dem Jahr 1973⁴⁰, der davon handelt, wie der Hauptmann Pantaleón Pantoja für die Streitkräfte im Urwald quasi als mobiles Bordell ein Prostitutionsbataillon – bürokratisch: den SVGPFA („Servicio de Visitadoras para Guarniciones, Puestos de Frontera y Afines“) – einrichtet.

In der 1976 – also drei Jahre später – veröffentlichten Skizze *La Volonté de savoir* entwickelt Foucault bekanntlich eine These, welche – grob resümiert – darauf hinausläuft, daß die (zumal politische) Macht in der Moderne Sexualität nicht einfach unterdrückt (so der einst von Wilhelm Reich bis Sartre verbreitete und beliebte Konsens), sondern zur eigenen Konsolidierung diskursiv allererst produziert, erfaßt und regelt: „Police du sexe: c’est-à-dire non pas rigueur d’une prohibition mais nécessité de régler le sexe par des discours utiles et publics.“⁴¹ Eben für diese „police du sexe“, die Foucault diskursanalytisch rekonstruiert, kenne ich aber keinen überzeugenderen fiktionalen Agenten als Vargas Llosas Hauptmann Pantoja. An dessen Berichten über die Einrichtung des SVGPFA ist idealtypisch zu studieren, wie die administrative „mise-en-discours“ der Sexualität funktioniert. So umfaßt sie in Pantojas Protokollen beispielsweise die Enquête empirischer Sozialforschung:

La señora Curinchila explicó al suscrito que, muy al contrario de lo que éste ingenuamente sospechaba, no es una mayoría sino una reducida minoría de clientes la que se contenta con una prestación simple y normal (tarifa: 50 soles; duración: 15 a 20 minutos), exigiendo los más una serie de variantes, elaboraciones, añadidos, distorsiones y complicaciones que encajan en lo que se ha dado en llamar aberraciones sexuales. Que entre la matizada gama de prestaciones que se brindan, figuran desde la sencilla masturbación efectuada por la meretriz (manual: 50 soles; bucal o „corneta“: 200), hasta el acto sodomita (en términos vulgares „polvo angosto“ o „con caquita“: 250), el 69 (200 soles), espectáculo sáfico o „tortillas“ (200 soles c/u), o casos más infrecuentes como los de clientes que exigen dar o recibir azotes, ponerse o ver disfraces y ser adorados, humillados y hasta defecados, extravagancias cuyas tarifas oscilan entre 300 y 600 soles.⁴²

40 In ihm pflegt die Kritik wenig mehr als eine (tragi)komische Militärsatire oder eine Parodie jenes „Kitsch“ zu sehen, wie ihn „la ignorancia y las pobres perspectivas vitales de un pueblo atrasado“ erzeugen sollen. Vgl. dazu etwa J. M. Oviedo, *Mario Vargas Llosa: La invención de una realidad*, Barcelona/Caracas/México 1982, S. 275f.; oder Scheerer, *Mario Vargas Llosa*, S. 99, wo dem Roman als einem typischen Beispiel „erfolgreiche[r] Unterhaltungsliteratur“ die „Strategie“ zugeschrieben wird, „Probleme zur Sprache [zu] bringen, eine weltanschaulich genaue, kritische Position aber [zu] verweigern oder in humorvoller Form [zu] neutralisieren“.

41 Vgl. Foucault, *La Volonté de savoir*, S. 35 und passim.

42 Vargas Llosa, *Pantaleón y las visitadoras*, Barcelona 1983, S. 48.

Und dieser Bestandsaufnahme folgt dann die Planung, die in einer ersten Phase zwar auf das Elementare beschränkt bleibt, doch für spätere Phasen – im Sinne einer „incorporation des perversités“ – auch die sogenannten „aberraciones“ zu organisieren und zu kontrollieren verspricht:

Que teniendo en cuenta la ética sexual imperante en el país y el reducido presupuesto del SVGPFA, el suscrito ha tomado la decisión de limitar los servicios que exigirá de sus colaboradoras y a los que por tanto podrán aspirar los usuarios, a la *prestación simple y normal*, excluyendo todas las deformaciones enumeradas y parientes en espíritu. [...] Lo cual no impide que, cuando el Servicio haya llegado a cubrir plenamente la demanda en términos cuantitativos, si sus medios financieros se incrementan y los parámetros morales del país se anchan, se pueda considerar la conveniencia de introducir un principio de diversificación cualitativa en las prestaciones, para atender casos, fantasías o necesidades particulares (si la superioridad así lo admite y autoriza).⁴³

Freilich scheitert Pantaleón Pantojas „police du sexe“ nicht weniger als don Rigobertos „souci de soi“, indem sie eine unvorhersehbare Dynamik entwickelt und sich in so anarchischen wie archaischen Irrationalitäten verfängt. In beiden Fällen zerbricht, was die *Volonté de savoir* „Scientia sexualis“ nennt, unter der Revanche von Trieben, die offenbar durch keinerlei Diskurs und Wissenschaftsdisziplin zu umhegen sind: ein trauriges Ende für die unglücklich beflissenen Protagonisten – doch zugleich ein (paradoxales) Happy-Ending für das Souveränitätsbegehren, das sich hinter Batailles – und wohl auch Foucaults – Theorien verbirgt.

43 S. 48f.