

Gustave Flaubert, Johann Wolfgang Goethe, Gabriel García Márquez oder wie man sich verliebt

Zweifellos war diese Vorlesung viel zu kurz, um alles über die Liebe im Abendland und in den abendländischen Literaturen zu erfahren! Aber zum Trost sei Ihnen in diesem allerletzten Teil unserer Vorlesung mitgegeben, was Roland Barthes einmal bezüglich einer seiner Vorlesungen am *Collège de France* sagte. Er wies darauf hin, dass die ideale Vorlesung niemals erschöpfend sein dürfe, sondern viele Aspekte und Gegenstände zu weiterer Bearbeitung den Hörerinnen und Hörern überlassen solle.

Zu guter Letzt möchte ich an dieser Stelle die literarische und gewiss auch philologische wie liebeswissenschaftliche Frage stellen, wie man sich eigentlich verliebt. Sie wissen das vielleicht alle ganz genau und winken angesichts dieser gar nicht einfach zu beantwortenden Frage schlicht ab! Ich bin mir sicher, dass viele von Ihnen sich nun einen ganz bestimmten, angesichts Ihres Alters gar nicht lange zurückliegenden Vorgang vor das innere Auge holen und versuchen, sich möglichst genau und bildreich daran zu erinnern, wie es eigentlich begann, wann es eigentlich funkte und was an diesem Augenblick funkensprühend war. So will ich Sie gerne Ihrer jeweiligen Hypotypose überlassen ...

Aber war es wirklich der Augen-Blick in dem Sinne, wie wir ihn gemeinhin verstehen, also die plötzliche Begegnung zweier Augenpaare, die abrupt aneinander hängen bleiben: *et leurs yeux se rencontrèrent* ... und schon schlug der Blitz ein? War es nicht vielleicht eher und häufiger ein belangloser Kontext, innerhalb dessen einer der künftigen Liebespartner – oder vielleicht auch beide – mit gänzlich nebensächlichem Tun beschäftigt war und gerade nicht auf den großen Augenblick wartete, auf den man ansonsten in einsamen Bars oder überfüllten Diskotheken mit klopfendem Herzen nicht selten vergeblich zu warten pflegt? Und was ist aus dieser Ihrer ganz persönlichen Liebesgeschichte geworden? Oder war es vielleicht so, wie es zwischen Charles Bovary und Mademoiselle Emma Rouault begann? Rekapitulieren wir dazu kurz jene Romangeschichte, die Gustave Flaubert berühmt machte und die zu einem Klassiker des französischen Romans im 19. Jahrhundert avancierte!

Flauberts Roman *Madame Bovary* erschien, wie im 19. Jahrhundert üblich, zunächst als Feuilletonroman ab 1856 in der *Revue de Paris*, bevor er 1857 in Buchform publiziert wurde. Dabei beruhte alles auf einem Misserfolg, rieten literarische Freunde nach anstrengenden Lektüren eines nicht enden wollenden Romanmanuskripts – es handelte sich um die erste Fassung von *La Tentation de Saint-Antoine* – doch dringlich, der junge Autor möge sich bitte mit zeitgenössischen Themen beschäftigen und ein durchweg alltägliches Geschehen als

Ausgangspunkt für sein Schreiben wählen. So kam Flaubert auf die eher triviale Geschichte einer Frau und Ehebrecherin, die sich – wie er zunächst Zeitungsberichten entnahm – nach einigen Liebesaffären schließlich 1848 vergiftet hatte.

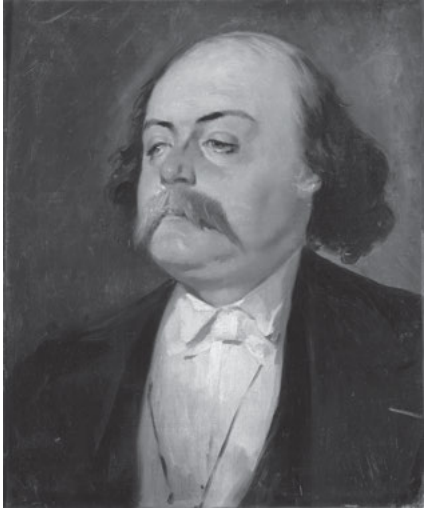


Abb. 114: Gustave Flaubert (Rouen, 1821 – Canteleu, Normandie 1880), gemalt von Eugène Giraud, um 1857.

Mit ungeheurer Leidenschaft und höchster dokumentarischer Akribie widmete sich Flaubert ein ganzes Jahr fünf der literarischen Gestaltung dieses Stoffes, mit Hilfe dessen es ihm gelang, die Gesellschaft seiner Zeit und deren Veränderungen hinreißend zu portraituren. Jedes Wort in diesem Roman ist ganz nach dem Willen Flauberts – der vom *mot juste* sprach – an seinem Ort. Doch bis zu diesem Erfolg war es ein langer Weg, denn nur höchst langsam arbeitete er sich voran, besuchte die Originalschauplätze, fluchte über die „Schrecknisse des Stils“, aber blieb bei der Sache und gab nicht auf. Die Sklavenarbeit – wie Flaubert sie selbst nannte – lohnte sich und bescherte dem französischen Autor nicht nur einen alle Mühen überstrahlenden Erfolg, sondern auch das, was der peruanische Literaturnobelpreisträger Mario Vargas Llosa – der in vielem Flaubert durchaus nahesteht – eine „andauernde Orgie“ nannte.¹ Gustave Flaubert landete einen Skandalerfolg, wurde wie weitere zeitgenössische französische Autoren des Immoralismus angeklagt² und erhielt so die große nationale Bühne. Er war nach seinem Freispruch ein gemachter Mann, der sich jenseits des Skandalon freilich

¹ Vgl. Vargas Llosa, Mario: *La orgía perpetua. Flaubert y Madame Bovary*. Barcelona: Seix Barral 1969.

² Vgl. hierzu die klassische Studie von Heitmann, Klaus: *Der Immoralismusprozeß gegen die französische Literatur im 19. Jahrhundert*. Bad Homburg – Berlin – Zürich: Verlag Gehlen 1970.

nun erst recht sein literarisches Prestige erkämpfen musste, denn ein Skandalautor wollte er nicht sein.

Die Geschichte des dumpfen und anspruchslosen Landarztes Charles Bovary wird ab dem Augenblick interessant, an dem die junge Emma in sein Leben tritt. Er wird ihre Liebe wie ihre Sehnsüchte, genährt von der Lektüre vieler romantischer Romane, die sie während ihrer Erziehung auf einer Klosterschule andächtig verschlang, niemals verstehen und so auch niemals begreifen, was ihm eigentlich widerfuhr. Wir haben in unserer Vorlesung ja bereits gesehen, wozu die Lektüre romantischer Romane diesseits wie jenseits des Atlantiks fähig ist; doch ganz so, wie Charles niemals Emma verstehen wird, so wird auch sie niemals die Herkunft ihrer Sehnsüchte und Traumbilder begreifen.

Die Banalität des Alltagslebens als Gemahlin eines Landarztes erschüttert die junge Frau. Die Rührigkeit, aber zugleich Anspruchslosigkeit ihres Ehemanns stößt sie ab und erfüllt sie mit einem Sehnen nach einem anderen Leben, das sich in der Folge auf die unterschiedlichsten Gegenstände richtet. Nur kurz ist ihr Mutterglück, nur kurz sieht sie sich als Inkarnation der Tugend: Bald schon wird sie von verschiedensten Liebhabern verführt und zur Ehebrecherin, also genau dem, wovon sich Huysmans als literarischer Tradition in seinem *A rebours* mit Grauen abwendet. Doch ihre Träume von einem erfüllteren, glücklicheren Leben zerplatzen rasch und am Ende steht ihr Selbstmord, ausgeführt mit Hilfe von Arsen, das sie aus der Apotheke von Monsieur Homais entwendet. Dieser Apotheker Homais ist eine von Flaubert mit Witz und bitterer Komik gestaltete Figur, die den unaufhaltsamen Aufstieg eines phantasie- und niveaulosen Bürgertums vor Augen führt. Noch in Emmas lange Todesszene hinein streut Flaubert den Hohn ihrer Zeit und die ausweglose Borniertheit, welche die gesamte dumme Provinzgesellschaft beherrscht.

Flaubert gab später zu Protokoll, er habe bei der Vergiftung seiner Heldin am eigenen Körper, sozusagen auf seiner Zunge, das Arsen gespürt: „Emma Bovary, das bin ich!“ Doch er zeichnet nicht allein die *bêtise amoureuse* und die *bêtise bourgeoise*, sondern den ganzen *ennui* einer der Kunst wie hohen moralischen Werten entfremdeten Gesellschaft. Mit bewundernswerter Leidenschaftslosigkeit entwirft Flaubert ein Sittengemälde, das akribisch zeitbezogen ist und zugleich Überzeitlichkeit beanspruchen darf, denn Flauberts Roman hat bis in die Gegenwart eine zahlreiche Nachkommenschaft hinterlassen.

Ich kann hier nicht auf die perspektivische Darstellungsweise Flauberts oder auf seinen berühmten *style indirect libre* eingehen, den er zwar nicht erfand, wohl aber zur literarischen Meisterschaft führte. Unbarmherzig spießt Flaubert die Gefühlsklischees romantischer Liebesträumereien auf, ohne doch in seinen Roman kommentierend eingreifen zu müssen. Kein Autor hat eindrucksvoller die Gemeinplätze seiner Zeit – deren Verzeichnis er führte – unter Beschuss

genommen. Wir können uns leider nicht mit der Frage auseinandersetzen, wie es Flaubert gelang, wissenschaftliche Darstellungsweisen in sein Romankonzept zu integrieren; wohl aber können wir auf die große Sachlichkeit und Objektivität eines Erzählstils verweisen, der jegliche romantische Überhöhung zerpfückt und jeder Sentimentalität unbestechlich den Spiegel vorhält. Flauberts Schreibweise war klangdurchdacht, seine Prosa musikalisch und rhythmisch bis in alle Miniaturisierungsformen gesprochener Musik durchkomponiert; er bereitete entscheidend die weitere Entwicklung des Romans im 20. Jahrhundert vor.

Vor diesem Hintergrund stellen wir uns nun der Darstellung des alles entscheidenden Augenblicks in Gustave Flauberts *Madame Bovary*. Charles Bovary ist wegen einer banalen Sache auf den Hof der Rouault geholt worden, wo der im Grunde unglücklich verheiratete Landarzt die Tochter des Hauses erblickt:

Die Fraktur war einfach, ohne jede Komplikation. Charles hätte nicht gewagt, um eine noch einfachere zu bitten. [...] Um Schienen dafür zu fertigen, holte man unter einem Karren ein Packen Holzplatten hervor. Charles wählte eine davon aus, sägte sie in Stücke und polierte sie mit einer Glasscherbe, während die Magd Stoff zerriss, um daraus Bandagen zu fertigen, während Fräulein Emma Polster zu nähen suchte. Da sie lange mit der Suche nach ihrem Etui beschäftigt war, wurde ihr Vater ungeduldig; sie antwortete nichts; aber sie stach sich beim Nähen in die Finger, die sie sogleich zum Munde führte, um sie auszusaugen.

Charles war überrascht, wie weiß ihre Fingernägel waren. Sie glänzten und strahlten alles in allem reiner noch, mandelförmig geschnitten, als das Elfenbein von Dieppe. Ihre Hand hingegen war nicht schön, bei weitem nicht bleich genug vielleicht und etwas trocken an den Fingergliedern; sie war außerdem zu lang und ohne weiche Rundungen konturiert. Schön an ihr waren aber ihre Augen: Obwohl sie braun waren, schienen sie aufgrund der Wimpern schwarz, und ihr Blick richtete sich auf einen mit naiver Kühnheit.

[...] Die Reitpeitsche war zu Boden gefallen, zwischen Säcke und Mauer. Fräulein Emma bemerkte es; sie neigte sich zu den Getreidesäcken hin. Charles machte aus Galanterie eine rasche Bewegung, und da auch er seinen Arm in derselben Bewegung ausstreckte, fühlte er, wie seine Brust leicht den Rücken des jungen Mädchens berührte, die sich unter ihm krümmte. Sie richtete sich puterrot wieder auf und sah ihn über ihre Schulter an, wobei sie ihm seinen Ochsenziemer hinhielt.³

So banal kann das Leben sein – und daher auch die Fiktion! Auf diese Weise also kommt es zum ersten Kontakt zwischen den beiden so ungleichen Partnern. Ohne an dieser Stelle auf die gesamte Abrechnung Flauberts mit den romantischen Liebeskonzeptionen, die wir in *Emma Bovary* finden, eingehen zu können, ist hier doch entscheidend, auf welcher meisterhaften Weise es Flaubert versteht, gleich-

³ Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*. In (ders.): *Œuvres complètes*. Bd. 1: *Écrits de Jeunesse. Premiers romans. La tentation de saint Antoine. Madame Bovary. Salambo*. Paris: Seuil 1964, S. 579.

sam nebenbei, noch nach der Dienstmagd, das junge Mädchen völlig belanglos einzuführen und sie bei der Verrichtung einer Tätigkeit zu zeigen, bei der sie sich erstmals dem Blick des Mannes zeigt.

Es ist eine im 19. Jahrhundert typisch weibliche Tätigkeit, die des Nähens; und zugleich verhält sie sich ungeschickt dabei, ja verletzt sich leicht, führt damit aber ihren weiblichen Körper ein und vor allem auch die Flüssigkeit, welche nun die gesamte Struktur dieser Passage einfärbt: das Blut. Diese Einführung des Körperlichen lenkt den Blick des Erzählers, hinter dem wir an dieser Stelle den Blick von Charles annehmen können, auf andere körperliche Besonderheiten der jungen Emma, etwa ihre so weißen Fingernägel, die in einem eigenartigen Kontrast nicht nur zu ihrer Hand, sondern auch zu ihren „schwarzen“ Augen stehen. Wir halten fest: Für den Haushalt scheint Emma nicht gemacht!

Die Zerstörung der heilen Oberfläche ihres Körpers, das Erscheinen des Blutes und damit der Herzensflüssigkeit, die sie wiederum an ihren Mund führt und aussaugt, stellen eine gestische Bewegung dar, die nunmehr den Körper, den fragmentierten Körper, in den Mittelpunkt des Interesses rückt. Um weibliche Schönheit geht es dabei nicht an erster Stelle! Emmas Hände werden ausführlich als eher nicht so schön beschrieben. Aber ihre Farbe steht in einem eklatanten Gegensatz zur Röte ihres Blutes, das an den Fingern erscheint. Und diese Röte taucht dann auch in Emmas starkem Erröten wieder auf, als es zu einer ersten Körperberührung zwischen beiden kommt. Sie hat sich gerade gebeugt, um Charles' psychoanalytisch leicht deutbare Reitpeitsche aufzuheben, als er sie von



Abb. 115: „Gustave Flaubert, der Madame Bovary zergliedert“, Karikatur von Achille Lemot, 1869.

hinten berührt und damit erneut das Blut zum Vorschein auf der Hautoberfläche bringt. Auch diese Szenerie ist mehr als banal, etabliert aber einen ersten direkten Körper- und Augenkontakt, der Folgen haben wird.

Die Zufälligkeit des gesamten Geschehens, vom Nadelstich zum Herzstich sozusagen, ist wunderbar inszeniert, so wie die Augen ebenfalls derart eingeführt werden, dass sie bereits auf grundlegende Paradoxien im Leben und Lieben der künftigen Emma Bovary verweisen. Kein Wunder also, wenn Emma dem Landarzt gleichsam seinen *nerf de bœuf*, seinen Ochsenziemer, darbietet: Sie reicht ihm die Reitpeitsche, das Symbol der Männlichkeit, das zu Boden gefallen war, zurück, wobei er den *bœuf*, den Ochsen, schon in seinem Namen Bouvard trägt. Flaubert hatte auf seiner Orientreise lange an diesem Namen gebastelt, um sein Hornvieh dann danach zu benennen. Übrigens wird er am Ende seiner Schriftstellerkarriere noch einmal zu den Ochsen zurückkehren in der Benennung eines seiner Protagonisten in *Bouvard et Pécuchet*.

Charles Bovary jedenfalls hat Blut geleckt! Er wird in der Folgezeit unmotiviert dem Hof Visiten abstatten, denn auch er ist getroffen, gleichsam durchbohrt, in jedem Falle von der jungen Frau berührt. Sein erster Blick auf sie hatte schon jene Flüssigkeit zum Vorschein gebracht, die nicht nur für das (romantische) Herz, sondern gerade für den weiblichen Körper wie keine zweite steht: eben das Blut, das periodisch in der Menstruation erscheint. Hätten Sie gedacht, dass man sich auf so banale und doch zugleich hinterhältige Art verlieben kann? Und dann auch noch auf so vielsagende Weise, die den Verlust von Charles' Männlichkeit und die Dominanz des Blickes von Emma in ihrer Beziehung bereits ankündigt? Gustave Flaubert ist ein Meister in der Banalisierung all jener Gesten, die vor ihm romantisch verklärt worden waren, aber auch im Pathos jener Banalität, die dem Handeln seiner Figuren im bürgerlichen Milieu auf dem Lande eignet.

Wir werden in der Folge sehen, dass der kolumbianische Schriftsteller und Literaturnobelpreisträger Gabriel García Márquez in seinem Roman *El amor en los tiempos del cólera* sich einen anderen Arzt auswählt und ihn sich in seine künftige, aber von ihm niemals zu befriedigende Frau gleichfalls bei einer banalen Visite verlieben lässt. Auch bei García Márquez sind überdies viele Anspielungen auf die berühmte literarische Szene der ersten Berührung in Flauberts *Madame Bovary* enthalten. Dies überrascht freilich nicht, war Flauberts Roman doch eine Art Generalabrechnung mit dem Topos der romantischen Liebe und überdies mit einer Literatur, die nur Sinnenschwüle fördert und herbeilockt.

Schon Gustave Flauberts ungeheuer präzise konstruierter Roman ist in gewisser Weise ein Text über die Liebe *nach* der Liebe. Wenn von der Liebe des romantischen *amour-passion* im Sinne Stendhals nicht viel mehr übrig ist als die

ewig gleichen Worte, die ewig wiederholten Gesten, die beständig und beschwörend repetierten Figuren, die auf seltsame Weise immer wieder leerlaufen, was bleibt dann noch von der Liebe überhaupt?

Was die Liebe nach der Liebe sein kann, wollen wir uns gleich näher bei Gabriel García Márquez anschauen. Doch zuvor sollten wir uns die Frage stellen, wie sich ein anderer, vielleicht noch berühmterer Liebender der Weltliteratur in seine Angebetete verliebte, wie es bei Werther geschehen konnte, dass er sich in seine Lotte verknallte. Auch an dieser Stelle zunächst ein kurzer Blick auf die Kontexte dieses Romans, der in seiner ersten, noch nicht von Goethe überarbeiteten Fassung im Jahre 1774 erschien. Wir gehen also ins letzte Drittel des 18. Jahrhunderts zurück ...

In diesem Roman, der unzweifelhaft auf autobiographische Erlebnisse des jungen und verliebten Goethe zurückgeht, versucht der jugendliche und empfindsame Werther, in einer Reihe von Briefen, zwischen Mai 1771 und Dezember 1772 seine große, schwärmerische Liebe zu verdeutlichen, die freilich an die Grenzen einer bürgerlichen Gesellschaft stößt. Doch die Gefühlsbewegungen einer für den *Sturm und Drang* charakteristischen Liebe fallen so heftig und die sture Gegenwehr einer bourgeoisen Umgebung so ablehnend aus, dass dem jungen Werther schließlich kein anderer Ausweg als der Selbstmord zu bleiben scheint. Ein Selbstmord mit Folgen, brachten sich die Leser von Goethes Roman doch gleich reihenweise selbst um; eine von Goethe durchaus nicht beabsichtigte Folge intensiver identifikatorischer Lektüre. Denn Lesen ist alles andere als harmlos – aber dies wissen Sie ja bereits!

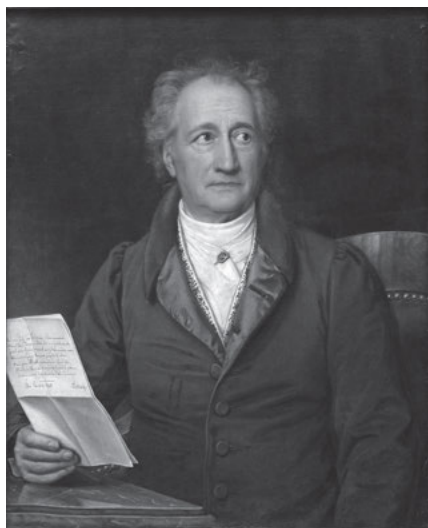


Abb. 116: Johann Wolfgang von Goethe (Frankfurt am Main, 1749 – Weimar, 1832) im 80. Lebensjahr.

Durch die vertrauliche Briefform des Romans war einer derartigen Identifikation der Leserschaft freilich Vorschub geleistet worden: Erlebnishaftes Landschaftsdeutung und empfindsame Erlebnislyrik sorgen für ein aufgewühltes Gefühlsklima, das mit seiner exaltierten Sinnlichkeit für die Zeitgenossen ansteckend wirkte. Denn das Sich-Bescheiden mit dem Gegebenen, dem unmittelbar Erreichbaren, auf Kosten des vielleicht doch irgendwie Möglichen und Realisierbaren, war Werthers Sache nicht; und genau in diesem unbändigen Drang folgte ihm eine große begeisterte Leserschaft, für welche die ästhetischen Qualitäten einer rhythmisierten Prosa oder die kunstvollen Naturschilderungen des Romans zweitrangig blieben.

Auffällig ist, wie stark Werthers Gefühle in seinen Lektüren gründen, wie sehr er also ist, was er liest: Immer wieder werden explizit seine Lektüren von Klopstock, Ossian oder Homer erwähnt und in die Handlungsstränge eingebaut. Werthers Liebe zu Lotte, einer schon vergebenen jungen Frau, nährt sich aus Lektüren und ist stark intertextuell aufgeladen. Das Phänomen der Lektüre beflügelt also nicht nur die Rezeption des Romans, sondern bereits das Romangeschehen selbst und bildet folglich eine wichtige Rezeptionsvorgabe für die geneigte Leserschaft. Auch Werthers leidenschaftliches Plädoyer für den Selbstmord, das von seinem Gegenspieler in Sachen Lotte entrüstet verworfen wird, darf getrost als ein Vorprogrammieren des Überspringens eines solchen Handelns vom Roman auf eine lektüretrunkene Leserschaft gedeutet werden; denn noch die Selbstmordszene ist von Goethe kunstvoll in eine Lektüre von *Emilia Galotti* gekleidet.

Goethe hatte zweifellos ein Bedürfnis bei der Leserschaft getroffen, ihre Kritik an einer ständischen Gesellschaft und Verhältnissen, an denen sich das kühne Individuum abarbeitete, in eine Figur zu packen, mit der sich dieses Lesepublikum identifizieren konnte. Eine epidemiehaft um sich greifende Werther-Mode, aber auch zahlreiche literarische Nachkommenschaft waren die Folge. Doch nicht dieser, sondern der Frage gehen wir ja nach, wie man sich denn verliebt. Und damit nun zu jener Szene, von der aus alles seinen Anfang nahm; von jenem Augenblick an, der das ganze Unheil auslösen und Werther in den Taumel, in den Strudel der Liebe ziehen sollte, aus dem er sich nicht mehr befreien konnte. In einem auf den 27. Mai datierten Brief – im Wonnemonat Mai also – schreibt Werther seinem Freunde das Folgende:

Ich ging durch den Hof nach dem wohlgebauten Hause, und da ich die vorliegenden Treppen hinaufgestiegen war und in die Tür trat, fiel mir das reizendste Schauspiel in die Augen, das ich je gesehen habe. In dem Vorsaale wimmelten sechs Kinder, von eilf zu zwey Jahren, um ein Mädchen von schöner Gestalt, mittlerer Größe, die ein simples weißes Kleid, mit blaßroten Schleifen an Arm und Brust, anhatte. Sie hielt ein schwarzes Brot und schnitt ihren Kleinen ringsherum jedem sein Stück nach Proportion ihres Alters und Appetits ab, gabs jedem mit solcher Freundlichkeit, und jedes rufte so ungekünstelt sein: Danke! indem es mit den kleinen

Händchen lange in die Höhe gereicht hatte, ehe es noch abgeschnitten war, und nun mit seinem Abendbrote vergnügt entweder wegsprang, oder nach seinem stillen Charakter gelassen davonging nach dem Hoflore zu, um die Fremden, und die Kutsche zu sehen, darinnen ihre Lotte wegfahren sollte. [...] Ich machte ihr ein unbedeutendes Kompliment, meine ganze Seele ruhte auf der Gestalt, dem Tone, dem Betragen, und ich hatte eben Zeit, mich von der Überraschung zu erholen, als sie in die Stube lief, ihre Handschuhe und den Fächer zu holen.⁴



Abb. 117: „Vorlesung aus Goethes *Werther*“, Öl auf Leinwand von Wilhelm Amberg, 1870.

In dieser Passage soll es uns nicht um den gesamten Text, sondern nur um die Szene gehen, in der die libidinöse Besetzung durch den Briefeschreiber beginnt und zu jener starken Liebe führt, die mit dem Selbstmord Werthers endet. Denn alles wird fortan auf diese Szene und auf das weiße Kleidchen mit den blassroten Schleifen projiziert, auf jene Szene einer weiblichen Tätigkeit, in der die Geliebte gerade ganz eingetaucht ist und somit zur Überraschung des Betrachters – auch hier fehlt das Element der Überraschung nicht – ein Stück Intimität preisgibt.

⁴ Goethe, Johann Wolfgang: *Die Leiden des jungen Werther. Erster Theil*. Leipzig: Weygand 1774, S. 30f.



Abb. 118: „Werther holt Lotte zum Ball ab“, Radierung von Wilhelm von Kaulbach, 1859–1861.

Dieses Stückchen Intimität wird zum Ansatzpunkt der libidinösen Besetzung durch den nicht mehr interesselosen Betrachter der Szene. Es handelt sich um eine gleichsam unschuldige Szene, in der ein noch unschuldiges, wenn auch nicht mehr ‚freies‘ Mädchen in der Rolle der Mutter oder älteren Schwester Brotstücke verteilt, ein Lebensmittel also, das gleichsam eine lebensnotwendige Bedeutung und Semantik in unserer Gesellschaft besitzt. Die Dimension des Blutes hat sich gleichsam in eine blassrote Farbe verflüchtigt, und doch scheinen die Schleifchen an Armen und Brust – ebenfalls ein scheinbar harmloses Detail – die Augen und das Gemüt des Ich-Erzählers, des briefschreibenden Werther, so sehr an sich gezogen zu haben, dass sie ihn mit ihren Schleifchen eingefangen haben und mit der Gestalt Lottes untrennbar verknoten.

Das männliche Ich betrachtet die ihm noch unbekannt junge Frau in Aktion, ohne dass sie wüsste, dass sie beobachtet wird: eine Voyeur-Stellung. Intimität entsteht also gerade durch diese voyeurhafte Beziehung zu einem Objekt, das zuvor unbekannt war, von dessen Existenz man gar nicht wusste, in dessen Intimität man geradezu unversehens eintaucht und eindringt, ohne dies geplant gehabt zu haben. Die noch unbekannt junge Frau, deren ganze Gestalt mit Wohlgefallen erblickt wird, hat sich gerade mehreren dankbaren Kindern zugewandt und weiß nichts von dem männlichen Blick, dem Augen-Blick, der auf ihr ruht. Genau dies erlaubt die libidinöse Besetzung, gleichsam die Investierung aller Lust in diesen Punkt – und auf einen Schlag: Werther hat sich verliebt!

Lotte verteilt hier ein Grundnahrungsmittel; und ebenso wird ihre ganze Gestalt für Werther zu einem Lebens-Mittel,⁵ dessen Entzug schließlich zu seinem Tode führen muss, als sie sich ihm endgültig aus größter Nähe entzieht, in ihr Zimmer läuft und sich einschließt. Dies ist die Verweigerung jener starken Geste, mit der sie ihm erschienen war; aus dieser Intimität wird sie ihn für immer ausschließen und ihm wird nichts anderes übrigbleiben, als diese Beziehung ein für alle Mal zu kappen, sich ohne Abschied zu verabschieden und sich die Pistolen zu besorgen, mit denen er sich erschießen wird.

Gleichzeitig ist auch deutlich, dass die Geste Lottes, die glaubt, unbeobachtet zu sein, etwas unbestreitbar Mütterliches hat; eine mütterliche Intimität, die von Werther überrascht wird und in die Werther eindringt. Damit haftet der libidinösen Besetzung auch etwas Inzestuöses an, gleichsam eine Übertragung einer inzestuös besetzten und daher tabuisierten Beziehung auf eine noch unschuldige Frauengestalt, deren blassrote Schleifen eine deutliche Symbolsprache sprechen. Wir haben es mit einem Stück Mutterliebe zu tun, das übertragen wird auf eine erhoffte geschlechtliche Beziehung zu einer Werther zunächst noch unbekanntem, aber letztlich doch schon so vertrauten Figur, auf die er seine Liebe projiziert. Die Intimität selbst ist also mit Mutterliebe besetzt, und genau deshalb wird Werther von diesen Schleifen angezogen und gefesselt. Vielleicht lässt sich auch die Spur des Selbstmords gleichsam schon in der blassroten Farbe der Schleifen lesen, nicht anders, als die unwillentliche Selbstverletzung Emmas in der vorigen Szene schon auf ihre Selbstzerstörung aufmerksam macht, auf die zerstörerische Kraft, die sich letztlich an ihrem eigenen Körper entfalten wird, hat sie erst einmal Arsen zu sich genommen.

Lassen Sie mich nun aber zu einem Roman kommen, der ähnlich wie Gustave Flauberts *Madame Bovary* gleichsam ein Roman über die Liebe nach der Liebe ist, freilich nicht in den Hochzeiten der Moderne, sondern in den ‚unbeschwerten‘ Zeiten der Postmoderne: Gabriel García Márquez’ Roman *El amor en los tiempos del cólera!* Bevor wir eine Stelle daraus analysieren, die wir als Szene eines einseitigen Sich-Verliebens verstehen dürfen, vorab auch hier einige Hintergrundinformationen zu diesem weltweit äußerst erfolgreichen Erzähltext des von der Karibikküste stammenden Kolumbianers.

In diesem 1985 erschienenen Roman des Literaturnobelpreisträgers von 1982 erhalten wir Einblicke in Liebesbeziehungen in einem Dreiecksverhältnis, wobei

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

es sich dabei freilich nicht – wie gewöhnlich – um eine gleichzeitige Beziehung einer Frau zu zwei Männern oder eines Mannes zu zwei Frauen handelt, sondern die Liebesverhältnisse nacheinander stattfinden. Sie mögen einwenden, dass es dann kein Dreiecksverhältnis mehr sei; aber sehen wir uns zunächst einmal die Roman- und Handlungsstruktur näher an! Denn nach dem Tod ihres Mannes nach über fünfzigjähriger Ehe taucht noch am Abend der Totenfeier ein Liebhaber auf, den die in Trauer versunkene Witwe Fermina Daza ein halbes Jahrhundert zuvor entschieden abgewiesen hatte: Florentino Ariza bewahrte seine Liebe für die von ihm verehrte Frau sein ganzes Erwachsenenleben hindurch für sie auf und legt sie Fermina nun in diesem Augenblick zu Füßen. Doch die Witwe reagiert unmissverständlich und wirft ihren Liebhaber in spe entschlossen ein weiteres Mal hinaus.

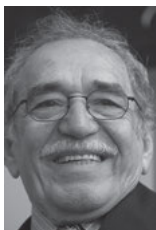


Abb. 119: Gabriel García Márquez (Aracataca, Kolumbien, 1927 – Mexiko-Stadt, 2014), 1982.

Dies schreckt diesen jedoch nicht ab, denn nach einundfünfzig Jahren, neun Monaten und vier Tagen des Wartens gibt sich Florentino mit einer erneuten Absage keineswegs zufrieden. Er glaubt zu wissen, dass seine Fermina ihren Ehemann nur geheiratet hatte, weil ihr Vater dies wollte und weil es sich um einen höchst angesehenen Arzt handelte – also das, was man landläufig eine gute Partie nennt. Beide lernten in einem ein halbes Jahrhundert umfassenden Prozess, einen der Liebe nicht unähnlichen Zustand zu erzeugen, der freilich mit dem jähen Tod des Arztes abbricht. Aus einer Vernunftheirat war eine stabile eheliche Liebesbeziehung entstanden – nicht mehr, aber auch nicht weniger. Kein Wunder also, wenn Fermina Daza um ihren Ehemann trauert und ihren alten Liebhaber, stolz wie schon immer, weit von sich weist.

Doch Ariza hatte ein Leben lang auf seine Chance gewartet und ist nicht bereit, seine Hoffnungen auf eine späte Erfüllung seiner großen Gefühle einfach fahren zu lassen. Er war gesellschaftlich aufgestiegen, war zum einflussreichen Chef der karibischen Flussschiffahrtsgesellschaft avanciert und hatte als provinzieller Don Juan ephemere Liebesbeziehungen gelebt, die ihn von seiner großen, einzigen Liebe jedoch nicht abbringen konnten. Denn seine romantischen Gefühle, in Aberhunderten von Liebesbriefen bezeugt, gelten einzig und allein der einstmaligen schönen Fermina.

Es gelingt ihm aufopferungsvoll, die trauernde Witwe von der Notwendigkeit eines Weiterlebens zu überzeugen, so dass sie neuen Lebensmut fassen kann. Bald schon sind seine regelmäßigen Besuche bei ihr ein Lebenselixier für die verwitwete Frau. So kommt es, dass sie gegen den Willen ihrer Kinder Florentino Ariza auf eine Schiffsreise auf dem Río Magdalena folgt. Und beiden gelingt es in ihrem Alter, die Liebe neu zu erfinden. Der Titel des Romans erklärt sich daraus, dass man auf dem Schiff die gelbe Cholera-Flagge hisst, um die den Liebenden feindlich gesonnene Gesellschaft, welche die Liebe der beiden Alten als unschicklich ablehnt, definitiv auszuschließen und die erfundene und endlich gefundene Liebe, ihrer gealterten Körper zum Trotz, endlich in vollen Zügen genießen zu können.

Mehr müssen Sie über diesen Roman, der in einer wunderschön ausladenden, barocken Erzählweise aus auktorialer Perspektive daherkommt, nicht wissen! Wir haben es mit dem Werk eines Schriftstellers zu tun, der niemandem mehr seine Meisterschaft beweisen muss und seiner Fabulierlust freien Lauf lassen kann. Sehen wir uns also nun näher an, wie innerhalb dieses Romans eine Liebe beginnt, die über ein halbes Jahrhundert auf ihre Erfüllung – zu der es am Ende ja kommen wird – warten muss und versuchen wir zu verstehen, auf welche Weise die Fäden einer Beziehung geknüpft werden, welche Florentino Ariza von Fermina Daza (und weniger umgekehrt) nicht mehr wird loskommen lassen!

Es vollzieht sich alles, wie Sie gleich sehen werden, eher nebensächlich, beiläufig, aber nicht ohne Überraschungsmomente: Florentino, der junge Telegraphistenlehrling, hatte ein Telegramm erhalten, das er nicht ohne weiteres zustellen konnte, so dass er gezwungen war, den Empfänger dieses Telegramms persönlich aufzusuchen und ihm das Telegramm auszuhändigen. Auf diese Weise gelangt er erstmals in das Haus des Vaters von Fermina, dem er zunächst die Nachricht überbringt, dann aber rasch wieder herausgeführt wird, ohne dass es eigentlich zu einem Treffen mit der Tochter hätte kommen können. Aber der Zufall will es anders!

Später verabschiedete er ihn mit einem Händedruck, der mit einem Boten vom Telegrafamt nicht üblich war, und die Hausangestellte begleitete ihn bis zum Tor zur Straße, weniger um ihn zu führen, als ihn zu beaufsichtigen. Sie absolvierten denselben Parcours durch den Arkadengang in umgekehrter Richtung, aber diesmal wusste Florentino Ariza, dass es da noch jemanden im Haus gab, weil die Helle des Patio von einer Frauenstimme eingenommen wurde, welche eine Vorlesektion wiederholte. Als er am Nähzimmer vorbeiging, sah er durch das Fenster eine ältere Frau und ein Mädchen, die beide eng in zwei Sesseln zusammen saßen: Beide folgten dem Lesetext im selben Buch, das bei der Frau offen auf dem Schoß lag. Es erschien ihm wie eine seltsame Vision: Die Tochter brachte der Mutter das Lesen bei. Diese Einschätzung war nur zum Teil unzutreffend, weil die Frau

die Tante und nicht die Mutter des Mädchens war, obwohl sie sie großgezogen hatte, so als wäre sie tatsächlich die Mutter. Die Lektion wurde nicht unterbrochen, aber das Mädchen hob den Blick, um zu sehen, wer da vor dem Fenster vorbeiging, und dieser zufällige Blick war der Ursprung eines Liebeserdbebens, das noch ein halbes Jahrhundert später nicht aufgehört hatte.⁶

Wieder ist bei der Liebe ab dem ersten Augenblick der Zufall im Spiel und es ist erneut ein Augen-Blick, der über alles weitere entscheidet. Florentino Ariza sieht also das kleine Schulmädchen Fermina, wie sie gerade damit beschäftigt ist, ihrer Tante Escolástica (ein hübscher Namenseinfall) das Lesen beizubringen. Auch hier haben wir es mit einer fast klassischen Frauenrolle, jener der Hauslehrerin, zu tun, auch wenn in diesem Falle die Rollen etwas anders verteilt sind, da das ‚Kind‘ dieser Lehrerin nicht wirklich ihr Kind ist, sondern eine eigentlich ältere Frau, die im kolumbianischen Hinterland offensichtlich nicht alphabetisiert wurde.

Auch in dieser Passage kommt der Blick von außen und dringt in eine Intimität vor, die jene im Zusammenhang einer fast mütterlichen Rolle ist, obwohl sich die junge Dame damals noch mitten in ihrer Schulausbildung befindet und weit entfernt davon ist, an Liebe zu denken. Es ist die Vision des gleichsam ungeschützten Innenlebens eines Frauendaseins, das den männlichen Blick so anzieht und fasziniert, dass es daraus kein Entweichen mehr geben kann. Es sind die kleinen Gesten, die alles entscheiden ...

Bei *Madame Bovary* war es das Nähen und Blutsaugen, also der Stich und die Geste, mit der sich Emma den Finger an den Mund führt. In Goethes *Werther* war es Lottes Verteilen des Brotes unter den Kindern, eine schwesterliche oder mütterliche Geste, welche ebenfalls auf den ersten Blick nichts mit Liebe zu tun hat. Und in García Márquez *El amor en los tiempos del cólera* schließlich war es ein leichtes Kopfbeugen innerhalb der Szenerie des Hausunterrichts, welche dem männlichen Voyeur einen intimen Bereich vor Augen führt, zu dem er eigentlich keinen Zutritt haben sollte. Dieser gibt ihm aber ein Inneres, gleichsam das Innere eines Frauenzimmers, preis.

Freilich gibt es noch einen zweiten *moment d'amour* in der Geschichte der Liebesverhältnisse in diesem Roman von Gabriel García Márquez; jenen Augenblick, in dem sich Doktor Juvenal Urbino, der hochangesehene, in Frankreich ausgebildete, mit Frauen erfahrene und von vielen Frauen nach seiner Rückkehr nach Lateinamerika begehrte Arzt in Fermina verliebt. Auch er betritt nicht

⁶ García Márquez, Gabriel: *El amor en los tiempos del cólera*. Barcelona: Buivguera 1987, S. 77f.

aus privaten, sondern aus beruflichen Gründen erstmals ihr Haus. Denn er wird von ihrem Vater gerufen, weil dieser fürchtet, seine Tochter könnte sich mit der Cholera, die zum damaligen Zeitpunkt in der Stadt wütete, angesteckt haben, was sich bald aber als Fehleinschätzung herausstellt. Wir erhalten so die Gelegenheit, den jungen Arzt bei seiner Visite zu sehen, bei der es freilich zu keinem Doktorspielchen kommt!

Alles läuft routiniert und geschäftsmäßig ab; und doch passiert irgendetwas, das niemand so genau erklären kann. Denn der junge Arzt ist zunächst unbewegt, die junge Dame aber durchaus schamhaft berührt, als es zu jenen Untersuchungen kommt, die feststellen sollen, ob die Krankheitssymptome Ferminas tatsächlich auf eine Choleraansteckung hindeuten. Sehen wir uns diese wichtige Stelle einmal näher an! Wie sich dies gehörte, sitzt der Vater – als der künftige Kuppler übrigens – im Halbschatten im Hintergrund:

Es wäre nicht einfach herauszufinden gewesen, wer von beiden schüchterner war, der Arzt mit seinem schamhaften Taktgefühl oder die Kranke mit der Zurückgezogenheit einer Jungfrau in ihrem Seidenhemdchen; aber beide sahen sich nicht in die Augen, vielmehr fragte er mit unpersönlicher Stimme und sie antwortete mit zitternder Stimme, wobei sie beide den Mann im Halbschatten im Auge hatten. Am Ende bat Doktor Juvenal Urbino die Kranke, sich zu setzen, und öffnete ihr mit ausgesuchtester Behutsamkeit das Nachthemdchen bis zum Gürtel: Ihr vollständiger und stolzer Busen strahlte mit seinen noch kindlichen Brustknospen einen Augenblick lang wie ein Feuerschein in der Dunkelheit des Alkoven auf, bevor sie sich beeilte, ihn mit ihren überkreuzten Armen zu verbergen. Unbeeindruckt öffnete der Mediziner ihre Arme, ohne sie anzusehen, und hörte sie direkt mit dem Ohr an ihrer Haut ab, zunächst ihre Brust und dann ihren Rücken.

Doktor Juvenal Urbino pflegte zu erzählen, dass er keinerlei Emotion verspürte, als er die Frau kennenlernte, mit der er bis zum Tage seines Todes zusammenleben sollte. Er erinnerte sich an das himmelblaue Nachthemdchen mit Spitzenrändern, an die fiebrigen Augen, an das lange, über die Schultern fließende Haar, aber er war durch das Auftauchen der Pest in der kolonialen Altstadt so abgelenkt, dass er nichts von dem vielen wahrnahm, das sie von einer jungen Frau in Blüte besaß, abgesehen von auch nur den kleinsten Anzeichen, die bei ihr auf eine Pest deuten würden. Sie war unverblümt: Dieser junge Arzt, von dem sie so viel gerade mit Blick auf die Cholera gehört hatte, erschien ihr als ein Pedant, unfähig, irgendetwas anderes zu lieben als sich selbst. Die Diagnose lautete auf Lebensmittel zurückgehende intestinale Infektion, die man mit Hausmittelchen in drei Tagen werde beheben können.⁷

Auch hier haben wir die Ingredienzien von Intimität und alltäglicher Begegnung. Doch in dieser Szenerie kommt es – wie wir sehen – gar nicht erst zum erotischen Augenblick zwischen beiden im Sinne eines Blickkontakts, obwohl zusätzlich

⁷ García Márquez, Gabriel: *El amor en los tiempos del cólera*, S. 153f.

das Element der Nacktheit und damit einer körperlichen Intimität gegeben ist. Der Blickkontakt wird geradezu peinlich genau vermieden, da er ja möglicherweise unkontrollierbare Emotionen und vielleicht sogar Liebesregungen auslösen könnte.

Die Gefühle der beiden sind freilich völlig unterschiedlich: Für den Mediziner steht ausschließlich die Ausbreitung einer Cholera-Epidemie im Vordergrund, alles andere hat sich für ihn verdunkelt; er tritt gleichsam mit einem Tunnelblick an die Kranke heran. Sie hingegen hält ihn für einen Pedanten, der aufgrund seiner Routine und Betriebsamkeit nicht ihre Befindlichkeiten als junge Frau wahrzunehmen fähig sei. Die Begegnung, der *encuentro*, erweist sich als *desencuentro*, als ein Sich-Verpassen zweier Menschen, die zu diesem Zeitpunkt freilich noch nicht ahnen konnten, dass sie einen Großteil ihres Lebens miteinander verbringen würden.

Und doch hatte es deutliche Anzeichen für die Liebe gegeben! Das künftige Ehepaar hatte diese freilich noch nicht erkennen können, denn unter der Beziehung zur Cholera verbirgt sich im Roman immer die Beziehung zur Liebe. Wir erfahren bei der Lektüre von García Márquez' Roman, dass Florentino etwa Cholera-Symptome produziert, während er sich seiner unglücklichen Liebe zu Fermina bewusst wird. Die Liebe erscheint wie eine Krankheit, die von innen den Körper befällt und in Symptomen nach außen tritt, welche eindeutig bestimmten Erkrankungen zugeordnet werden können. Bis zu seinem Ende durchläuft den Roman ein roter Faden von Pest und Liebe, die sich an der Körperoberfläche in ihren Anzeichen ähneln und darauf verweisen, dass sich bei der wahren Liebe wie bei Cholera und Pest die entscheidenden Vorgänge im Inneren und damit den Blicken verborgen abspielen. Die Liebe, so scheint es, ist eine Krankheit, die von innen kommt ... aber das kennen Sie ja bereits aus Chateaubriands *Atala*!

Aufschlussreich ist an dieser Stelle, dass wir es wie bei Flaubert – García Márquez war ein äußerst kundiger Leser – mit einem Arztbesuch zu tun haben, der nach der ersten Visite medizinisch völlig unbegründet recht häufig wiederholt wird. Denn ganz so, wie Charles Bovary bei dem von ihm erfolgreich behandelten Vater Emmas gerne mal ‚vorbeischaute‘, um die hübsche Emma dabei sehen zu können, wird auch Doktor Juvenal Urbino immer wieder dem Haus Ferminas einen Besuch abstatten. Und er tut dies trotz der demonstrativen und verletzenden Abweisung durch die von ihm erwählte stolze Frau.

Wie bei Flaubert ist auch bei García Márquez der Vater ausschlaggebend dafür, dass es zu einer Liebesbeziehung zwischen den beiden kommt. Übrigens aus durchaus materiellen Gründen, will er sich doch die gute Partie für seine Tochter nicht durch die Lappen gehen lassen. Anders als bei Flaubert aber ist der Patient die junge Dame selbst, die von den fachmännischen, aber irgendwie doch

männlichen Fingern des Arztes abgetastet und von seinem männlichen Ohr an Brust und Rücken abgehört wird. Wir wissen freilich nicht, was konkret die Liebesgefühle des jungen Arztes auslöste; zwar hatte Juvenal die körperliche Schönheit der jungen Frau sehr wohl gesehen, ließ sich davon laut Erzähler aber nicht beeindrucken. Nicht anders die zunächst abwehrende Haltung Ferminas; denn Liebessymptome bringt der Körper der jungen Frau, die eben nicht verliebt ist, keineswegs zustande, im Gegenteil. Es ist eher eine Magenverstimmung, die von einer Lebensmittelvergiftung oder ähnlichem ausgelöst wurde und bald wieder geheilt sein wird.

Und doch ist der Arzt von der Liebe getroffen, trotz Meiden des Blickes, trotz des Versuches, alles möglichst professionell und unbeteiligt ablaufen zu lassen. Das Licht geht nicht von Ferminas Augen, sondern gleichsam – zumindest für einen kurzen Augenblick, einen *fogonazo* – von ihren Brustspitzen aus. Dies dürfte offensichtlich genügt haben! Auch in dieser Passage hat die Szenerie etwas geradezu Jungfräuliches; und bei Fermina Daza ist, anders als bei Lotte oder bei Emma, im Übrigen auch keine Spur Herzblut dabei. Fermina wird sich im Grunde niemals wirklich Hals über Kopf in Doktor Juvenal Urbino verlieben oder mit ihm in tiefer Liebe verbunden sein, auch wenn sie über lange Phasen ein erträgliches und bisweilen sogar zärtliches Eheleben mit ihm führt. An dessen Ende wird ihr Juvenal kurz vor seinem Tod gestehen, sie könne gar nicht wissen, wie sehr er sie geliebt habe.

Fermina Daza ist und bleibt im Grunde die Verschlussene, die sich erst im Alter und als ihr Körper längst nicht mehr ihren Ansprüchen genügt, gänzlich einem Manne öffnen wird. Interessant ist aber ohne Zweifel, dass das Ausblenden der Augen und des Augenblicks nicht immer hilft, um ein Verlieben oder Sich-Verlieben zu verhindern. Denn in der obigen Szene sind es vorrangig das Taktile wie das Auditive, welche letztlich die Liebe auslösen. Dabei ist alles eingebunden in eine Situation großer Intimität, in die das männliche Subjekt von außen eindringt. Dies dürfte die Konstante all jener *moments érotiques* sein, die oft so banal und nebensächlich erscheinen und gerade nicht so sind, wie sie die Liebes- und Heimatromane melodramatischen Zuschnitts nur allzu gerne porträtieren.

Florentino Ariza, den Fermina Daza hatte abblitzen lassen, bewahrte seiner Angeboteten – wie wir bereits sahen – seine Liebe über ein halbes Jahrhundert auf. Gleichwohl bedeutet dies nicht, dass er jungfräulich in diese letzte Phase seines Lebens eingetreten wäre. Aus purer Verzweiflung hatte er ein Schiff der Flussschiffahrtsgesellschaft den Río Magdalena aufwärts genommen; dabei waren auch drei Frauen mit einem schlafenden Kind eingestiegen. Es sollte ihm auf immer unklar bleiben, welche der drei Frauen es war, die ihn eines Abends, als er an einer Kajütentür vorbeiging, am Hals packte, ins Kajüteninnere zerrte,

auf ein Bett warf, auszog und vergewaltigte – für ihn die erste Erfahrung körperlicher Liebe und damit Entjungferung Florentino Arizas, die ihm ein Leben lang in allen Gliedern stecken bleiben sollte! Jedenfalls wird er die Frau, hinter der er eine der drei Mitreisenden, am wahrscheinlichsten eine gewisse Rosalba vermutete, niemals identifizieren und schon gar nicht wiedersehen.

Seit diesem Zeitpunkt spielt die Liebe an Bord eines der Schiffe der Flussschiffahrtsgesellschaft auf dem Río Magdalena in seinem Leben eine wichtige Rolle; schließlich war dies ein Vorspiel zur Erfüllung seiner Liebe zu Fermina. Denn an ihrem Lebensabend verbarrikadieren sich beide auf einem Schiff, hissen die Cholera-Flagge und fahren den Fluss hinauf und hinab, hinauf und hinab ... Sie richten sich auf diesem Schiff ein, das zu ihrer ganz persönlichen Heterotopie wird, und kosten jene Liebe aus, die sie im Verlauf ihres Lebens zuvor nie in ihrer ganzen Fülle hatten erfahren dürfen.

Seit seiner denkwürdigen Vergewaltigung entwickelte Florentino Ariza freilich eine Neigung zur körperlichen Liebe, welche diesem neuen Don Juan Hunderte und Aberhunderte von Frauen zuführte: Frauen, die er zwar körperlich liebte, die ihm auch jeweils sehr sympathisch waren, um die er bisweilen lange kämpfen musste, die ihm letztlich aber immer erliegen; und mit denen er sich oftmals gleichzeitig im Hinterzimmer seiner Chefetage zu nächtlichen oder täglichen Spielen traf. Es ist eine Liebe nach der großen Liebe und zugleich eine Liebe im Wartezustand, bevor sich am Ende des Romans doch noch einmal das Tor zur großen, wahren Liebe öffnen wird. Die Letzte in dieser langen Reihe von Liebesbeziehungen im Wartezustand wird wieder ein junges Schulmädchen sein, América Vicuña, die aus seiner eigenen Verwandtschaft stammt. Damit wird wiederum ein inzestuöses Element in die Handlung eingebracht. Auf ihr trauriges und tödliches Schicksal will ich am Ende noch kurz zu sprechen kommen.

Zunächst aber soll es um Olimpia Zuleta gehen, die Florentino einst beim Füttern ihrer Brieftauben aufgefallen war und die ihm einen mehrmonatigen verbissenen Widerstand entgegengesetzt hatte, bevor sich die verheiratete Frau schließlich dem Werben des gesellschaftlichen Aufsteigers hingab! Zur ersten großen Liebesnacht kommt es an Bord eines gerade in der Werft befindlichen Schiffes, in dessen Kajüte sich beide ein Liebessteldichein geben. Dabei spielen die rote Farbe und das Blut – wie wir gleich sehen werden – eine entscheidende Rolle:

Sechs Monate nach ihrem ersten Treffen sahen sie sich endlich in der Kajüte eines Flussschiffes, das wegen Malerarbeiten an der Mole des Flusses lag. Es war ein wunderbarer Nachmittags. Olimpia Zuleta besaß die fröhliche Liebe eines vielbesuchten Taubenschlages und es gefiel ihr, mehrere Stunden lang nackt zu bleiben, in einer langsamen Erholung, welche für sie so viel Liebe besaß wie die Liebe. Die Kajüte war auseinandergelagert, nur

halb bemalt, und der Geruch nach Terpentin war gut geeignet, um ihn in der Erinnerung an einen glücklichen Nachmittag zu bewahren. Plötzlich machte Florentino Ariza, einer unerhörten Eingebung folgend, einen Behälter mit roter Farbe auf, der in Reichweite der Schlafkoje stand, tauchte seinen Zeigefinger ein und malte auf die Scham der schönen Taubenhalterin einen nach Süden gerichteten blutigen Pfeil und schrieb einen Text auf ihren Bauch: *Diese Muschel ist mein*. In derselben Nacht zog sich Olimpia Zuleta vor ihrem Ehemann aus, ohne noch an die Aufschrift zu denken, und er sagte nicht ein Wort, nicht einmal sein Atem ging anders, nichts, er ging nur ins Bad, um sein Rasiermesser zu holen, während sie sich das Nachthemd anzog, und schlitzte ihr mit einem Schnitt die Kehle auf.⁸

Ist dies Liebe oder pure patriarchalische Sexualität? Im Grunde führt die Szene zum einen eine unbeschwertere, ja glückliche Erotik vor, wie sie Florentino immer wieder mit unterschiedlichen Frauen während seiner langen Wartezeit auf Fermina erleben durfte; und doch ist dies für ihn nie die Verkörperung der echten, wahren Liebe. Ob es zu einer solchen in seinem Leben noch einmal kommen wird, kann er nicht wissen, so dass diese Liebesbeziehungen gewiss auch die Sicht der Liebe nach der großen Liebe bieten. Zum anderen aber zeigt sich wieder, dass die Farbe Rot von ungeheurer Bedeutung ist: Florentino schreibt mit roter Farbe einen blutigen Pfeil auf das Geschlecht und seinen Besitzanspruch auf den Körper Olimpias, die damit im doppelten Sinne kein unbeschriebenes Blatt mehr ist. Nach der ersten körperlichen Liebe ist sie für ihn zu einem Objekt geworden, einem Gegenstand, auf dem er seine Erfahrungen wie seinen Besitzanspruch einschreibt. Wir haben es mit einer Liebesbeziehung in Zeiten patriarchalischen Besitzdenkens zu tun.

Doch noch einmal zurück zu jener Farbe, die in allen literarischen Darstellungen dieses Epilogs eine wichtige Rolle spielt! Die Farbe Rot ist in der obigen Szene von einer grundlegenden Ambivalenz gekennzeichnet: Sie dokumentiert zum einen Florentinos Liebe, nimmt aber zugleich auch schon die blutrote Rache jenes Ehemannes vorweg, der an ihr eine patriarchalisch fundierte Bluttat verübt. Rot ist die Farbe des Herzens und damit der Liebe, zugleich aber auch des Blutes und damit des Lebens. Der gehörnte Ehemann wird Olimpia schlicht mit seinem Rasiermesser aufschlitzen und seine Frau wie ein Stück Vieh ausbluten lassen, bevor man ihn dafür ins Gefängnis steckt. Der rote Pfeil ist die männliche Geschlechtlichkeit, welche den weiblichen Körper durchdringt, perforiert und letztlich dieses eindringen noch ein letztes Mal mit Hilfe des tödlichen Messers vor Augen führt. Das Messer aber steht im Grunde nur als letztes Element in einer unerbittlich logisch – um mit Derrida zu sprechen – phallogozentrischen Abfolge.

⁸ García Márquez, Gabriel: *El amor en los tiempos del cólera*, S. 276.

Was für Florentino Ariza lediglich eine von vielen Frauenbeziehungen darstellt und gleichsam die Halbzeit zwischen Rosalba und Fermina in der Heterotopie des Schiffes markiert, wird für Olimpia Zuleta zu einem tödlichen Spiel mit fatalem Ausgang. Keiner der Protagonisten oder Protagonistinnen in *El amor en los tiempos del cólera* wird wirkliche Befriedigung oder gar die erträumte Liebe in der körperlichen Vereinigung finden; ja mehr noch: Als sich Fermina und Florentino am Ende ihres Lebens nackt gegenüberstehen und sich mit ihren alt und unansehnlich gewordenen Körpern lieben, da geht dieses erotische Liebesspiel völlig daneben, man könnte auch sagen – in die Hose. Kein Zweifel, wir haben es hier mit der Liebe *nach* der Liebe zu tun!

Doch diese Schwierigkeiten und körperlichen Unzulänglichkeiten werden die Liebeserfüllung nur ein wenig stören, keineswegs aber wirklich gefährden oder gar verunmöglichen. Die körperliche Liebe ist bei García Márquez zweifellos ein wichtiges Element, aber sicherlich nicht das entscheidende für jene wahre Liebe, die doch das Schwierigste im ganzen Leben ist. Die Figur einer körperlichen Liebe, die in der Vereinigung mit einem Geliebten oder einer Geliebten gipfelt, enthält keine weiteren Glücksversprechen in diesem Roman über die Liebe nach dem Ende der Liebe. In ihr ist keinerlei Zukunft, keinerlei Rettung und Glücksversprechen enthalten; und sie macht zugleich auch auf die Dimension (männlicher) Gewalt aufmerksam, die in dieser Zirkulation des Blutes und des blutroten männlichen Pfeiles enthalten ist.

Auch in Gustave Flauberts *Madame Bovary* bietet eine bewusst angestrebte körperliche Liebesvereinigung jenseits einer wirklichen Liebesbeziehung keinerlei Lösung. Dies mag vielleicht eine jener Szenen am deutlichsten machen, die Flauberts Roman die Anklage im gegen ihn erhobenen Immoralismusprozess einbrachten: Emma Bovary hat bei einem Besuch in Rouen den ehemals in sie verliebten Clerc Léon wiedergetroffen und sich nach anfänglichem Zögern als nun reife Frau mit dem jungen Mann eingelassen. Eine berühmt gewordene stundenlange Kutschenfahrt mit geschlossenen Vorhängen durch Rouen hatte ihre erotische Beziehung besiegelt und zugleich angedeutet, dass es letztlich nur eine unkontrollierte und unkontrollierbare Irrfahrt sein würde, die beide auf den Wegen der Liebe absolvieren sollten.

Emma aber ist stolz, einen Liebhaber zu besitzen – denn sie hat León weit mehr zu ihrem Geliebten gemacht als er sie zu seiner Mätresse. Charles, ihr Ehemann, hat nicht den blassesten Schimmer – nicht umsonst hatte er in der Szene der ersten Berührung seinen Ochsenziemer verloren – und ist völlig einverstanden, als Emma unter dem Vorwand, regelmäßig Klavierstunden in Rouen nehmen zu müssen, häufig ihren jungen Liebhaber besucht und mit ihm ein Schäferstündchen nach dem anderen genießt. Flauberts Leserschaft wird zunächst

noch im Unklaren darüber gelassen, ob diese Liebschaft Madame Bovary aus ihren Problemen heraushelfen wird.

Doch der Genuss, die Lust, ja Wollust, sind nicht von allzu langer Dauer, denn schnell schon schleicht sich eine gewisse Ermüdung in diese Figur körperlicher Liebe ein, aller Verführungskünste zum Trotz, die Emma anbietet, um Léon weiterhin bei der Sache zu halten. Gustave Flaubert ist es gelungen, in einer denkwürdigen Szene all dies zu konzentrieren und gerade im höchsten erotischen Akt die größte Ermüdung, Leere, Monotonie und Sinnlosigkeit aufscheinen zu lassen: Nein, der körperliche Vollzug der Liebe allein bietet keinen Ausweg, so schön er auch sein mag!

Die eheliche Liebe aber ist längst für Madame Bovary keine Alternative mehr; und so zeichnet sich in diesem Kapitel nicht nur die von Lheureux geschickt genutzte Verschwendungssucht Emmas ab, die in ständig neuen Verkleidungen ihre Lust mit Léon erhöhen möchte, sondern es taucht auch jener blinde Bettler auf, der ein frivoles kleines Liedchen singt, das in ihrer Sterbeszene dann alles zu Kälte erstarren und erschauern lässt. Mitten in das Herz einer großen erotischen Szene hinein ist all dies gebaut; doch kann ich Ihnen nur den zentralen Teil dieser meisterhaft dargestellten Episode bieten:

Sie versprach sich ständig für ihre nächste Reise ein tiefes Glück; doch danach gestand sie sich, nichts Außergewöhnliches zu fühlen. Diese Enttäuschung verwischte rasch wieder unter einer neuerlichen Hoffnung, und Emma kehrte zu ihm noch entflammter, noch gieriger zurück. Sie zog sich auf brutale Weise aus, riss sich das leichte Bändchen ihres Korsetts vom Leibe, welches um ihre Hüften piff wie eine dahingleitende Schlange. Sie ging auf ihren nackten Zehenspitzen noch einmal nachsehen, ob die Türe wohl verriegelt war, dann ließ sie alle ihre Kleider in einer einzigen Geste fallen; – und bleich, wortlos, ernst ließ sie sich mit einem langen Erschauern auf seine Brust fallen.

Gleichwohl gab es auf dieser Stirne, die von kalten Schweißtropfen bedeckt war, auf diesen stammelnden Lippen, in diesen geweiteten Augäpfeln, in der Umklammerung dieser Arme, etwas Extremes, Undeutliches und Finsteres, was sich aus Léons Sicht zwischen sie beide so subtil schob, als wollte es sie trennen. Er wagte nicht, ihr Fragen zu stellen; aber wenn er sie so überaus erfahren sah, musste sie, so sagte er sich, durch alle Prüfungen des Leidens und der Lust gegangen sein. Was ihn früher angezogen hatte, erschreckte ihn nun etwas. Im Übrigen revoltierte er gegen die jeden Tag noch größere Absorption seiner Persönlichkeit. Er grollte Emma wegen ihres permanenten Sieges. Er zwang sich sogar, sie nicht zu liebkosen; dann wiederum fühlte er sich beim Krachen ihrer Stiefelchen feige wie die Betrunkenen, wenn man ihnen starke Schnäpse zeigt.⁹

In dieser wunderbaren Szene zeigt sich, wie Emma Bovary die Bänder an ihrem aufspringenden Korsett geradezu wie Schlangen pfeifen lässt, eine letzte Reminiszenz an die christliche Symbolik der verführerischen Schlange, mit der Eva von

⁹ Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*, S. 669.

Beginn aller abendländischen Überlieferung an im Bunde steht. Doch unübersehbar ist zugleich auch, dass all dies gegen die ständige Enttäuschung aufgeboten wird, eine unausweichliche Enttäuschung bei aller Suche nach Erfüllung und Befriedigung, Glück und Liebe. Die Reize müssen ständig verstärkt werden, um das Spiel noch weiterspielen zu können, das doch im Grunde längst verloren ist; die körperliche Vereinigung muss immer schärfer gewürzt werden, um an die Stelle einer Liebeskonzeption zu treten, die Emma Bovary als Mädchen und Jugendliche in den romantischen Büchern gelesen hatte, Traumvorstellungen, von denen sie als Erwachsene nicht mehr loskommt. Wie Cervantes in seinem *Don Quijote* versieht Flaubert in seiner *Madame Bovary* die Literatur mit einem Warnschild, das von einer identifikatorischen Lektüre abhalten soll. Aber gibt es unter dem Lesepublikum da nicht Trinker, denen man starke Alkoholika zeigt?

Gustave Flaubert macht mit einer unerbittlichen Schärfe deutlich, wie sehr all dies Emmas Illusionen fernsteuert und die Liebe somit nichts Natürliches, sondern etwas im höchsten Maße kulturell Geformtes und Tradiertes ist. Liebe erscheint als Emotion aus zweiter Hand, erzeugt und weitertransportiert von Literatur, die ihrerseits auf Literatur zurückgreift – nicht zuletzt auch auf jene Art von Literatur, welche wir in unserer Vorlesung behandelt haben und die den von Denis de Rougemonts so stark ins Zentrum gerückten Gegensatz zwischen der christlichen und der höfischen Liebe in all ihren lustbetonten Varianten in den Mittelpunkt stellte.

Gestatten sie mir an dieser Stelle, einen Song von Tina Turner einzublenden, und zwar *What's Love got to do with it*, zu dessen Beginn es heißt:

You must understand though the touch of your hand
 Makes my pulse react
 That it's only the thrill of boy meeting girl
 Opposites attract
 It's physical
 Only logical
 You must try to ignore that it means more than that ooo
 What's love got to do, got to do with it
 What's love but a second hand emotion
 What's love got to do, got to do with it
 Who needs a heart when a heart can be broken.

Ohne auf alle Facetten des Songs eingehen zu können, der gewiss auch manch autobiographische Reminiszenz an Ike Turner beinhaltet, so ist doch die zentrale Vorstellung die, dass es sich bei der Liebe um ein Gefühl aus zweiter Hand handelt und dass uns dieses Gefühl nicht gleichsam innerlich gegeben ist, sondern uns gleichsam von außen vermittelt und eingespeist wird. So heißt es gegen Ende des Songs, der in seiner visuellen Inszenierung durch die US-amerikanische

Sängerin heterosexuelle Liebesbeziehungen im Kontext großer ethnischer Diversität vor Augen führt:

But I have to say
 I've been thinking about my own protection
 It scares me to feel this way oh oh oh
 What's love got to do, got to do with it
 What's love but a second hand emotion
 What's love got to do, got to do with it
 Who needs a heart when a heart can be broken
 What's love got to do, got to do with it
 What's love but a sweet old fashioned notion
 What's love got to do, got to do with it
 Who needs a heart when a heart can be broken.

Noch immer spielt das Herz eine entscheidende Rolle; doch bei der Liebe handle es sich um einen altmodischen Begriff, welcher in diesem Text gleichsam verabschiedet wird. Als Erfahrung aus zweiter Hand erscheint die Liebe nicht mehr als Erfüllung, sondern als Bedrohung. Nun erscheinen Beziehungen *nach* der Liebe als denkbar und pragmatisch realisierbar, da sie dem Herzen keinen Schaden mehr zufügen können. Auch Tina Turners Song siedelt sich unverkennbar *nach* der Liebe an.

Doch kehren wir noch einmal zurück zu Denis de Rougemont und seiner Unterscheidung zwischen zwei antagonistischen Liebeskonzeptionen. Erinnern wir uns an Chateaubriands *Atala* oder auch an Bernardin de Saint-Pierres *Paul et Virginie*, so mussten beide romantische Liebespaare jeweils an diesen Gegensätzen zerschellen, zerbrechen an einer Konzeption der Liebe, wie sie das Christentum entfaltet hatte. Doch bereits bei Gertrudis Gómez de Avellanedas *Sab* hatten wir bemerkt, dass die sakralisierte christliche Liebe zunehmend durch ein kapitalistisches Profitdenken ersetzt wird, welches nach den Vorteilen einer bestimmten Verbindung fragt und darauf aus ist, auch die Liebesbeziehung an einem noch höheren Wert auszurichten, dem des Geldes und der Profitmaximierung.

Bei Flaubert zeigt sich unverkennbar, dass die christliche Konzeption der Liebe im Grunde keine Gegenposition mehr darstellt; sie ist gleichsam implodiert unter dem Ansturm bürgerlich-kapitalistischer Zweckrationalität. Dies bedeutet aber nicht, dass – wie allein schon der Fall der Titelheldin zeigt – die Menschen aufgehört hätten, sich nach der Liebe zu sehnen. Doch ist es bereits ein Sehnen, das sich sozusagen schon *nach* der Liebe anzusiedeln beginnt; mit anderen Worten: Es geht um die Suche nach der Liebe unter den Bedingungen einer Moderne, in der die das Abendland konstituierende und garantierende Liebeskonzeption über Bord geworfen worden ist.

Insoweit ist bereits Flauberts *Madame Bovary* unverkennbar nicht nur ein Erzähltext, in dem die verschiedensten Figuren der Liebe durchgespielt werden, sondern auch ein Roman, der die Liebe *nach* der Liebe zu entwickeln sucht und dabei das Scheitern seiner Heldin und seiner Helden zu Protokoll gibt. Gustave Flaubert hat die Tatsache, dass die das christliche Abendland komplex zum Ausdruck bringende Liebeskonzeption an ihr Ende gekommen ist, vielleicht am deutlichsten in jener berühmten Szene der *Comices Agricoles* mit der für ihn typischen Leidenschaftslosigkeit dargestellt, in der die Figur des Verführers Rodolphe mit jenen Versatzstücken eines im Grunde schon damals überholten Diskurses der Liebe zu spielen beginnt, als gleichzeitig die Ochsen und Zuchtbullen oder eine alte Magd prämiert und ausgezeichnet werden. Die alte Liebeskonzeption ist längst zu Markte getragen; das Ineinanderschneiden des Bäuerlich-Banalen und der trivialen, aber Emma betörenden Verführungskünste Rodolphes machen diesen Konflikt in aller Schärfe deutlich!

Flaubert rechnet in derlei Passagen nicht allein mit der Romantik ab, sondern auch mit der Moderne und den allfälligen Modernisierungsprozessen seiner Zeit. Sein berühmter Ausspruch „*Madame Bovary, c'est moi*“ deutet darauf hin, dass hier ein Prozess stattgefunden hat, der nicht anders denn als kritische Wertung einer Entwicklung zu verstehen ist, die *seiner* Emma im Grunde nur noch Illusionen und Sinn- wie Sinnenleere, mithin bunte Luftblasen zu bieten hat. Aus der Wut auf die Bourgeoisie speist sich angesichts einer solchen Entwicklung das Romanwerk wie das ästhetische Denken Gustave Flauberts. Wie sonst wären die bitteren Beifügungen und trauernden Tropen zu verstehen, welche Flaubert seinen Texten – auch in der oben aufgeführten Passage – beigab?

Der historische Zeitraum, mit dem sich Gabriel García Márquez' *El amor en los tiempos del cólera* auseinandersetzt, ist ein ganz anderer: Zum Zeitpunkt des Erscheinens dieses Romans ist so etwas wie eine Epochenschwelle erreicht, eine Grenze der Moderne ist sichtbar geworden, aus deren Perspektive die gesamte Epoche überschaubar geworden zu sein scheint. So verwundert es nicht, wenn der Roman des kolumbianischen Schriftstellers nicht nur an intratextuellen, sondern auch intertextuellen Verweisen nur so strotzt, ohne dass dies freilich den Spaß an der Lektüre zu einem pedantischen Unterfangen verkommen ließe. Er überblickt gleichsam – bei Gabriel García Márquez nicht ungewöhnlich – einen Zeitraum von einhundert Jahren, der von allerlei Modernisierungen geprägt wurde: von Verbesserungen im Bereich der Medizin bis hin zur größeren Effizienz der Flussschifffahrt. An deren Beispiel wird aber vor allem deutlich, dass Modernisierung und Fortschritt nur durch größere Umweltschäden erkaufte werden können. Dies sind die Zerstörungen, die im Grunde die Last und das Erbe der Moderne darstellen – und wir dürfen aus heutiger Sicht hinzufügen: auch das Erbe der Postmoderne. Der Mensch tritt heute – und bei weitem nicht allein

im Abendland – in eine neue Epoche ein; ob er dieser Epoche, die wir stolz das Anthropozän getauft haben, seinen Stempel aufdrückt oder sie ihn von diesem Planeten verjagt, wird die Zukunft zeigen ...

Die Liebe aber ist aus diesen Prozessen der Modernisierung und Kannibalisierung der Umwelt nicht ausgenommen, denn sie ist – zumindest zu einem hohen Prozentsatz – von geschichtlich-kultureller Natur und keineswegs bloße, nackte Natur. Dies sollte man gerade in Zeiten betonen, in denen Genforscher jedweder Couleur plötzlich alles auf genetische Anlagen zurückführen zu können meinen. Die Liebe ist in diesem Sinne gerade kein ‚klassischer‘ Mythos, sondern – wie Roland Barthes dies ausdrücken würde – als bürgerlicher Mythos ein geschichtliches Phänomen, dessen Sprache man gleichsam entführen muss, um ihm ein Überleben zu sichern.¹⁰ Vielleicht könnte man *Die Liebe in den Zeiten der Cholera* als einen derartigen Versuch deuten, gleichsam die Liebe und den Liebesdiskurs in einer Zeit zu retten, in der beide bestenfalls noch als Mythos und Bezugspunkt für in der Zeit Stehengebliebene erscheinen. Dieser Roman eines kolumbianischen Literaturnobelpreisträgers ist also die literarisch raffinierte Darstellung einer *Liebe nach der Liebe* und zwar nicht nur in jenem inhaltlichen Sinne, in dem Fermina Daza und Florentino Ariza am Ende nach all ihrer vergangenen Liebe doch noch zusammenkommen; er ist vielmehr eine historische Bestandsaufnahme.

Dass es sich auf verschiedenen Ebenen um eine Liebe *nach* der Liebe handelt, zeigen jene Passagen, in denen sich Florentino an all seine verflissenen Liebschaften erinnert, die er unzweifelhaft in sein Herz geschlossen hat. Diese Szenerie situiert sich unmittelbar vor der Wendung zu einem Happy End, wenn denn das unendliche Befahren des Río Magdalena als ein glücklicher Ausgang beschrieben werden kann. Gegen Ende des Romans, als beiden Liebenden die Rückkehr an Land und damit in die Gesellschaft droht, die sie ein letztes Mal vermeiden können, scheint jene andere Seite der Liebe auf, die – gleichsam aus postmoderner Sicht – etwas jenseits der Geschichte Angesiedeltes besitzt, obwohl oder gerade weil sie in der Geschichte tief verwurzelt ist. Gibt es vielleicht doch noch eine Liebe, die in allen geschichtlichen Liebesverhältnissen anwesend ist; eine Liebe, die durch alle Eheerfahrungen hindurch fortbesteht, sozusagen einen harten Kern der Liebe besitzt?

Dies scheint die Frage zu sein, der sich Fermina und Florentino kurz vor dem Ende ihres Weges stellen, der sich ihrer Sterblichkeit zum Trotz dann doch noch

¹⁰ Vgl. zur Methode des Sprachendiebstahls 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.

auf eine unabschließbare Bewegung hin öffnet. Ich möchte Ihnen diese wichtige Passage nicht vorenthalten:

Am Vorabend der Ankunft veranstalteten sie ein großes Fest mit Papiergirlanden und Farbspiegeln. [...] Sie trank so viel Anisschnaps, dass sie ihr helfen mussten, die Treppen hinaufzukommen, und sie erlitt einen Lachanfall mit Tränen, welcher alle alarmierte. Als sie den Anfall schließlich im parfümierten Stauwasser der Kajüte beherrschte, liebten sie sich dennoch wie etwas abgenutzte Großeltern ruhig und gesund, was sich in ihrer Erinnerung als das schönste Andenken ihrer mondsüchtigen Reise erwies. Sie fühlten sich nicht wie ein frisches Brautpaar, anders als es der Kapitän und Zenaida vermuteten, und weniger noch wie späte Liebhaber. Es war vielmehr, als hätten sie den schweren Kreuzweg des Ehelebens übersprungen und wären ohne weitere Umwege in den Kern der Liebe vorgedrungen. Sie gingen schweigsam wie zwei alte, vom Leben klug gewordene Ehepartner vorüber, jenseits aller Fallen der Leidenschaft, jenseits des brutalen Spotts der Illusionen und Spiegeleien der Desillusionen: jenseits der Liebe. Denn sie hatten zusammen genug erlebt, um sich Rechenschaft darüber abzulegen, dass die Liebe in jedweder Zeit und an jedwedem Ort die Liebe war, umso dichter, je näher am Tod.¹¹

In dieser Passage werden Fermina und Florentino zu jenem bewundernswerten Paar, das im hohen Alter eine gewisse Weisheit der Liebe, zumindest aber ein tiefes Wissen um die Liebe erworben hat, welches letztlich nicht nur ein Liebes-, sondern vor allem ein Lebenswissen ist. Im gesamten Roman von Gabriel García Márquez ist die Frequenz des Wörtchens *vida* sehr hoch, aber kaum irgendwo höher als gegen Ende, von wo aus nun beider – und vieler anderer – Leben deutlicher überschaubar wird. Die beiden alten Leutchen scheinen zum Kern der Liebe vorgestoßen zu sein, in dem auch ihre alten und verlebten Körper etwas von ihrer Lust erfüllt bekommen, ohne dass damit doch allzu viele Illusionen und Hoffnungen verknüpft wären. Denn der Tod ist diesem Leben schon nahe ...

Dabei erscheint nun doch am Ende jenes Zipfelchen an Ewigkeit als Verlockung, die wir bereits zu Beginn unserer Vorlesung am Horizont ausgemacht hatten. Um ein letztes Mal mit Nietzsche zu sprechen: Alle Liebe – wie alle Lust – will Ewigkeit, will tiefe tiefe Ewigkeit! Die beiden Alten sind zu einer Stelle vorgestoßen, in der die Liebe *jenseits der Liebe* aufgetaucht ist, eine paradoxe Formulierung, die aber anzeigt, um welchen Preis diese Liebe für sie zu haben war: um den Preis unendlicher Geduld und vielleicht auch um den Preis dessen, was Roland Barthes – ich hatte ebenfalls zu Beginn der Vorlesung darauf aufmerksam gemacht – die *délicatesse* genannt hatte. Es ist eine Liebe, die den Anderen nicht in ein Bild packt und nicht fixiert, eine Liebe, in der das Ich und das Du nicht allzu viel Gewicht haben, nicht *pesados* werden und dem Anderen und vor allem

¹¹ García Márquez, Gabriel: *El amor en los tiempos del cólera*, S. 439f.

der Liebe auf die Nerven gehen, auf den Wecker fallen. Liebe scheint hier in jeglicher Hinsicht auch leicht sein zu können!

So entsteht bei García Márquez eine Art Utopie des Zusammenlebens, eine Utopie liebevoller Konvivenz. Diesen U-Topos aber hat der kolumbianische Schriftsteller an einem wunderschönen Ort angesiedelt: in einer Utopie als Heterotopie nämlich, die als Ort *kein Ort – nirgends* ist, weil sie sich in ständiger Bewegung befindet. Wir haben es folglich mit einer Vektopie zu tun.¹² Das Schiff, auf dem die beiden Liebenden fahren, soll ständig den Río Magdalena hinauf- und herunterfahren, in ständiger Bewegung sein, vom Zugriff und vom Zugang der anderen geschützt durch die gehisste gelbe Flagge, die die Cholera, die Pest an Bord signalisiert. Wie lange aber soll denn diese Reise dauern? Die letzten Sätze des Buches geben auf die diesbezügliche Frage des Kapitäns eine einfache und erschütternde Antwort:

Danach blickte er Florentino Ariza an, seine unbesiegbare Herrschaft, seine unerschrockene Liebe, und es erschreckte ihn der späte Verdacht, dass es das Leben weit mehr als der Tod ist, das keine Grenze besitzt.

„Und bis wann glauben Sie, dass wir weiter bei diesem verdammten Hinauf und Herab bleiben?“, fragte er ihn.

Florentino Ariza hatte seit dreiundfünfzig Jahren, sieben Monaten und elf Tagen mit ihren Nächten die Antwort parat:

„Das ganze Leben“, sagte er.¹³

Am Ende des Textes steht damit das Wörtchen „Leben“, ganz schlicht; und zwar ein ganzes Leben lang. Denn unübersehbar ist, dass die Liebe – wie auch das vorige Zitat deutlich machte – ohne den Tod gar nicht vorstellbar und gar nicht denkbar ist, und dass die Liebe umso stärker ist, je stärker sie am Tod partizipiert; und selbstverständlich auch den kleinen Tod immer schon in sich aufgenommen hat. Liebeswissen ist Lebenswissen, und dieses Lebenswissen ist keineswegs nur süß.

Denn beide Liebende haben eine ganze Reihe von Missetaten und selbst Toten auf ihrem Gewissen. Die letzte in der langen Serie von Geliebten im Wartestand der Liebe Florentinos, América Vicuña, die zu Beginn so alt war wie einst das Schulmädchen Fermina Daza zum Zeitpunkt der ersten Begegnung, konnte

¹² Vgl. zu diesem Begriff Ette, Ottmar: *Welterleben / Weiterleben*. Zur Vektopie bei Georg Forster, Alexander von Humboldt und Adelbert von Chamisso. In: Drews, Julian / Ette, Ottmar / Kraft, Tobias / Schneider-Kempf, Barbara / Weber, Jutta (Hg.): *Forster – Humboldt – Chamisso. Weltreisende im Spannungsfeld der Kulturen*. Mit 44 Abbildungen. Göttingen: V&R unipress 2017, S. 383–427.

¹³ García Márquez, Gabriel: *El amor en los tiempos del cólera*, S. 442f.

es nicht verwinden, ihren Geliebten Florentino Ariza verloren zu haben, der doch so viel älter war als sie. Und so bringt sich das junge Mädchen noch während der Schiffsreise von Fermina und Florentino kurzerhand um.

Dieser Selbstmord lastet auf dem Glück der beiden Liebenden und dem Ende der hochkompliziert verlaufenen Lebensläufe. Der Tod ist auch hier allgegenwärtig! So wie das Leben nur definiert werden kann, wenn wir den Tod in unsere Bestimmung miteinbeziehen, so kann auch die Liebe nur bestimmt werden, wenn wir den Tod nicht aussparen, sondern beständig mitdenken. Mit dem Tod freilich kommt die Frage der Grenzen, des Anfangs und Endes, auf uns zu. Noch aber sind wir in unserer Vorlesung nicht an das Ende gekommen ...