

Vargas Llosa Kriminalromane

I

In mancher Hinsicht unterscheidet sich Vargas Llosa Poetik eklatant von den poetologischen Prinzipien, die man als eine Art Doxa des ‚modernen‘ (oder nach nordamerikanischem Sprachgebrauch: ‚postmodernistischen‘) Romans ansehen kann. Diese partielle Dissidenz von einem im emphatischen Sinn modernen Romantypus, wie ihn etwa der französische *Nouveau roman* vertritt, ist von Vargas Llosa nicht nur narrativ realisiert, sondern in einer langen Reihe theoretischer Stellungnahmen auch immer wieder explizit beansprucht und propagiert worden. Dabei bezeugt die Folge der Stellungnahmen eine erstaunliche Konsequenz. Dank solcher Konsequenz hat Vargas Llosa sich seit langem eine – nicht zuletzt literaturtheoretisch – durchaus eigenständige Position im Kanon dessen erarbeitet, was gegenwärtig die ‚Weltliteratur‘ ausmacht: eine Position, deren Begründungen man selbstverständlich kritisieren kann, die aber durch Argumente umrissen wird, welche sich auf jeden Fall durch bemerkenswerte Kohärenz und Zielstrebigkeit empfehlen.

Unter den Motiven, mit denen Vargas Llosa sich vom *mainstream* der deklariert modernen (‚postmodernistischen‘) Romanpoetik entfernt, verdienen nun zwei im Zusammenhang meines Themas besondere Aufmerksamkeit. Das erste Motiv besteht in dem Nachdruck, mit dem Vargas Llosa – in manchmal polemischer Distanzierung von den Verfahrensweisen des *Nouveau roman* – die Erzeugung eines *effet de réel* anstrebt. Das dominante Interesse an der Vermittlung eines Realitätseffekts bedeutet, daß Vargas Llosa im gleichen Ausmaß an der üblich gewordenen Entlarvung oder Durchkreuzung der ‚illusion référentielle‘, die etwa für die Tel-Quel-Gruppe den Ausgangspunkt und Stimulus aller textuellen Innovationen darstellte, desinteressiert sein muß, ja ganz im Gegenteil größten Wert darauf legt, eine solche ‚illusion référentielle‘ so weit – und so machtvoll täuschend – wie möglich zu bewahren. So wird Vargas Llosa seit den siebziger Jahren nicht müde, als den Schlüsselbegriff seiner Romanpoetik eben einen illusionsbildenden „poder de persuasión“ zu reklamieren, aus dem die paradoxe „verdad de las mentiras“ – die romaneske ‚Wahrheit der Lügen‘ – erwachsen soll. Die Wahrheit zu sagen, meine für den Romancier nämlich nichts anderes, als den Leser in eine Illusion zu versetzen, welche die Defekte des tatsächlichen Lebens kompensiere, während zu lügen bedeute, der ‚magischen‘ Kraft, die für solche Illusionierung alias ‚Zauberei‘ („hechicería“) notwendig ist, zu entbehren: „Toda buena novela dice la

verdad y toda mala novela miente. Porque ‚decir la verdad‘ para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y ‚mentir‘ ser incapaz de lograr esa superchería“ (Vargas Llosa 1986, II: 422). Von selbst versteht sich, daß hinter diesem Postulat eine außerordentliche, geradezu demiurgische Ambition wirkt. Sie erscheint um so größer, als die illusionäre Welt, welche der Autor seine Leser erleben läßt, die historisch vorhandene Welt ja nicht bestätigen, sondern ersetzen („suplantar“) und kontestieren soll. Demnach ist es nur folgerichtig, wenn Vargas Llosa den illusionsschaffenden Erzähler gerne mit einem Magier oder Taschenspieler vergleicht, wenn er sich bescheiden gibt, und mit einem Gott, der den Gott der Theologen verdrängt habe („el novelista, ese suplantador de Dios“), wenn er weniger bescheiden gestimmt ist (Vargas Llosa 1983: 190).

Das zweite Motiv einer Distanzierung von der idealtypisch modernen Poetik läuft auf eine weitgehende Absage an das Postulat der „opera aperta“ (Umberto Eco) hinaus. Es ist mit dem ersten Motiv der Bekräftigung einer ‚illusion référentielle‘ eng und gleichsam systematisch verbunden; denn das Erzählwerk kann dem Leser ja nur dann die Illusion verschaffen, zeitweilig in einer anderen Welt zu leben, wenn es selbst eine gewisse Geschlossenheit erlangt, welche der Konsistenz einer bestimmten Lebenswelt (sei diese in sich auch noch so widersprüchlich) äquivalent erscheint. Deshalb hat Vargas Llosa von Anfang an versucht, den „poder de persuasión“ seiner Romane nicht allein durch die illusionsbildende Konsistenz ihrer Wirklichkeitsmodellierung, sondern auch durch einen elaborierten und scharf konturierten narrativen Plot zu steigern. Während der moderne Roman von Proust bis Philippe Sollers oder Juan Goytisolo der Konstruktion des Plot, der unvermeidlich Züge von Konventionalität tragen muß, im allgemeinen keine primäre Aufmerksamkeit widmet, hält Vargas Llosa es genau umgekehrt. Aufschlußreich sind unter diesem Gesichtspunkt die Aspekte, welche er bei seinem intensiven kritischen Umgang mit dem Werk Flauberts hervorhebt. Beispielsweise erklärt er gleich zu Beginn von *La orgía perpetua* seine Vorliebe für „materiales melodramáticos“, die ihm – ähnlich wie erotisch-pornographische Elemente – dann willkommen seien, wenn sie in einen reicheren und komplexeren literarischen Kontext einträten (Vargas Llosa 1975: 26). Legitimiert sieht Vargas Llosa diese Vorliebe, die nicht einmal „coincidencias folletinescas“ verschmäh, eben durch das Modell von *Madame Bovary*, das ihm gleichzeitig in striktem Gegensatz zur „opera aperta“ als „ejemplo de obra clausurada“ gilt. Dabei wird der Charakter eines „libro clausurado“ sogar als der erste Grund für die faszinierte Beschäftigung mit Flauberts Roman genannt:

„La primera razón es, seguramente, esa propensión que me ha hecho preferir desde niño las obras construidas como un orden riguroso y simétrico, con principio y con fin, que se cierran sobre sí mismas y dan la impresión de la soberanía y lo acabado, sobre aquellas, abiertas, que deliberadamente sugieren lo indeterminado, lo vago, lo en proceso, lo a medio hacer“ (Vargas Llosa 1975: 18).

Symptomatisch wirkt im gleichen Zusammenhang, der frappant an ähnliche Präferenzen von Italo Calvino erinnert, die Freude, die Vargas Llosa einmal erkennen läßt, als er in Flauberts Briefwechsel auf eine Stelle stößt, an welcher der vermeintliche Prophet des „livre sur rien“ – wenngleich widerwillig – die fundamentale Bedeutung des „plan“, also des romanesken Plot, für den „style“, also die textuelle *écriture*, anerkennt:

„Je voudrais faire des livres où il n’y eût qu’à *écrire* des phrases [...], comme pour vivre il n’y a qu’à respirer de l’air. Ce qui m’embête, ce sont les malices de plan, les combinaisons d’effets, tous les calculs du dessous et qui sont de l’Art pourtant, car l’effet du style en dépend, et exclusivement“ (Flaubert 1980: 362).

Die tiefe Genugtuung, die Vargas Llosa nach der Lektüre dieses Passus erklärt, ist bezeichnenderweise gegen den berühmten Aufsatz „Flaubert le précurseur“ gerichtet, mit dem Nathalie Sarraute Flauberts Werk für die Vorgeschichte des *Nouveau roman* zu beanspruchen versuchte, während Vargas Llosa jetzt auf der Funktion insistiert, welche selbst für den ‚Stilisten‘ Flaubert „les malices du plan“ und mit ihnen das von der Avantgarde verschmähte Element der „anécdotha“ besaßen:

„[...] además de ser, en la práctica, un gran contador de historias, Flaubert fue perfectamente lúcido sobre la función de la anécdotha en la narrativa y consideró incluso que la eficacia de la prosa (lo que para él quería decir su belleza) dependía ‚exclusivamente‘ de ella“ (Vargas Llosa 1983: 219).

II

Beide Motive, denen ich in Vargas Llosas Romanpoetik zentrale Bedeutung zusprechen möchte, können erklären, weshalb diese Poetik neben einem privilegierten Modellautor, Flaubert, auch ein besonders intensiv kultiviertes romaneskes Sub-Genus kennt, nämlich den Kriminalroman. Tatsächlich wird das Interesse am Kriminalroman von der einen wie von der anderen Präferenz, von der Vorliebe für die „obra clausurada“ wie von dem Streben nach der ‚illusion référentielle‘, gefördert. Was die letztere betrifft, läßt sich kaum eine andere narrative Gattung denken, die nach ihren generischen Voraussetzungen in einem engeren Konnex mit der Erzeugung eines Realitätseffekts stünde. Das hängt damit zusammen, daß im Kriminalroman eine fiktionale Welt nicht nur suggeriert, sondern auch explizit analysiert wird. Das heißt: Je mehr ihre einzelnen Bestandteile analytisch in Frage gestellt werden, um so mehr muß der Leser an die Objektivität ihrer Existenz im Ganzen glauben. Falls ein solcher ‚effet de réel‘ im Kriminalroman nicht zustande kommt, verliert die Analyse der Realität, die hier gewissermaßen zum deklarierten Thema wird, jegliche Wirkungsmöglichkeit, gleichgültig ob es sich – wie im klassischen *Detective Novel* – um die Untersuchung eines rätselhaften Falles oder – wie in neueren Formen des Kriminalromans – um eine

Art sozialer Enquête handelt. Ebenso offensichtlich erscheint die Privilegierung des Kriminalromans unter dem Aspekt der „obra clausurada“, der geschlossenen Form, welche – um mit dem Beginn des Flaubert-Buchs zu sprechen – einen „orden riguroso“ verlangt. Auch hier bietet sich die Struktur des Kriminalromans als geradezu optimale Lösung an: vom – meist exordialem mitgeteilten – Ereignis des Verbrechens bis zur Vollendung der Aufklärung, die sich im traditionellen Kriminalroman, etwa dem britischen *Detective Novel*, als sozusagen potenziertes *Happy Ending* vollzieht, das heißt: als ein glückliches Ende, das sowohl die gute Ordnung des Rechts wie die gute Ordnung der Erkenntnis bekräftigt (Schulz-Buschhaus 1987: 290–292).

So ist leicht zu begreifen, daß Vargas Llosa beinahe konstant Romane geschrieben hat, die unter anderem auch Kriminalromane sind, oder genauer gesagt: in denen bestimmte typische Elemente des Kriminalromans ähnlich in einen „contexto más rico“ eingehen, wie das gleichfalls die in der Flaubert-Studie empfohlenen „materiales melodramáticos“ und „estimulantes eróticos“ tun sollen. Dabei fällt auf und beeindruckt, wie verschiedenartig die Formen erscheinen, in denen Vargas Llosa sich der populären Erzählstruktur bedient. Es gibt Varianten einer weitgehenden, fast dem Pastiche nahen Erfüllung des Gattungsschemas, wie sie am deutlichsten in *¿Quién mató a Palomino Molero?* durchgeführt ist, wo bereits die Titelformulierung die bewußte Affinität zum traditionellen Typus des *Whodunit-Novel* signalisiert. Bei anderen Varianten von höherer Komplexität spielt die *Whodunit*-Frage zwar auch eine zentrale Rolle, ergibt sich aber erst an einem sehr fortgeschrittenen Punkt der Erzählzeit, beispielsweise wie in *La ciudad y los perros* ziemlich genau in der Mitte des Romans. Einen Text wie *Historia de Mayta* kann man insofern als einen Kriminalroman betrachten, als er in immer neuen Anläufen – Interviews oder Verhören – die Enquête eines in vieler Hinsicht dunklen historischen Ereignisses betreibt. Darin Texten wie Poes *The mystery of Marie Rogêt* oder Sciascias *L'affaire Moro* verwandt, valorisiert er unter den konstitutiven Gattungselementen vorrangig das der Analyse. Dagegen werden in anderen Romanen eher die Elemente sensationeller Handlungssequenzen oder einer wachsenden Geheimnisspannung herangezogen, am wirkungsvollsten und zugleich am kunstreichsten vielleicht in *Conversación en la Catedral*: Dort entwickelt sich die übliche Frage *Whodunit* mit quälender Intensität zu einer psychologisch und soziologisch komplexeren Frage *Whydunit*. Außerdem sind die Passus, die eventuell als Antwort auf diese Frage dienen könnten, an derart entlegenen, unvorhersehbaren und antichronologischen Orten in die Erzählkomposition eingefügt, daß der Leser sich selbst in einen Detektiv der gesamten Romanstruktur verwandeln muß und auf jeden Fall, wenn er sich einigermaßen hinlänglich orientieren will, zu einer zweiten oder dritten, das heißt: eben detektivischen Lektüre des Romans gezwungen wird.

Ein Phänomen bleibt – soweit ich sehe – jedoch trotz aller Verschiedenartigkeit, die Vargas Llosas Rekurse auf die Schemata des Kriminalromans kennzeichnet, von den frühen bis zu den rezenten Texten bemerkenswert konstant. Es ist das die – ungeachtet der sonstigen Distanz gegenüber modernen Poetiken – doch essentiell moderne Weigerung, von der idealtypischen Erzählstruktur des Kriminalromans auch jenen Effekt moralischer und erkenntnistheoretischer Beruhigung zu übernehmen, welcher dessen Gattungskonventionen gewissermaßen immanent ist. Ein solcher Beruhigungseffekt kam im traditionellen Kriminalroman ja unweigerlich – und vor jeder spezifischen auktorialen Intention – dadurch zustande, daß jedes *Happy Ending* gleichsam eine Allegorie gelungener Aufklärung ergab: Indem die bürgerlich aufgeklärte Raison des Detektivs ein Rätsel löste und ein Verbrechen zu sühnen half, bestätigte sie immer auch den Erfolg von Aufklärung als einem vollendeten historischen Prozess. So prekär es sich mit den Errungenschaften und den Konsequenzen der Aufklärung in der geschichtlichen Realität des 20. Jahrhunderts auch verhalten mochte, im herkömmlichen Kriminalroman (*Detective Novel*) hatten sie eine lichtvolle Heimstätte, in der die Macht und die Güte aufklärerischer Rationalität stets wohltuend garantiert erschienen.

Durch den von der Erzählstruktur selbst ausgehenden Beruhigungseffekt ist der Kriminalroman für die Gegenwartsliteratur nun nicht nur zu einem interessanten Modell, sondern mehr noch zu einem Stein des Anstoßes, ja zu einem Skandalon, geworden. Der Rekurs auf dies Modell, das formale Geschlossenheit und Realitätseffekte bietet, vollzieht sich daher auch bei den ausgesprochenen Sympathisanten der Gattung nicht allein als dankbarer Anschluß, sondern mit wachsender Häufigkeit im Modus der ideologiekritischen Korrektur beziehungsweise Falsifikation (Schulz-Buschhaus 1997: 358–363). Als exemplarisch für einen ideologiekritisch beunruhigenden Umgang mit dem a priori Ruhe und Aufklärung garantierenden Gattungsschema kann wohl das Œuvre Leonardo Sciascias gelten; doch sind auch Vargas Llosas Kriminalromane beziehungsweise Verwendungen des Kriminalroman-Schemas von Anfang an durch solche Intentionen bestimmt. In der Tat benutzt Vargas Llosa schon in *La ciudad y los perros* eine typische Kriminalroman-Situation, für die der herkömmliche *Detective Novel* beruhigende Aufklärung zu versprechen pflegt, um an ihr eben die Grenzen und Aporien von Aufklärung festzuhalten. Das heißt: In der Mitte des Romans ereignet sich ein merkwürdiger Mordfall, der in seinen kuriosen Begleitumständen übrigens den Mordfällen in Sciascias *Todo modo* ähnelt, und zwar dergestalt, daß die narrative Inszenierung des Ereignisses als zentrales Problem für den zweiten Teil des Romans die Frage nach dem Täter provoziert. Eben diese von ihrer narrativen Inszenierung her mit größtem thematischen Gewicht versehene Frage bleibt im zweiten Romanteil jedoch unbeantwortet, und das mit einer gewissen Notwendigkeit, da der Autor die Indizien für und gegen die Täterschaft des Jaguar, des Hauptverdächtigen, wohl mit Absicht derart verteilt hat, daß sie sich wechselseitig durchkreuzen müssen (Schulz-Buschhaus 1992: 329–332).

Vertieft wird die Unentscheidbarkeit des Mordfalles in *Conversación en la Catedral*. Vargas Llosas vielleicht anspruchsvollster Roman läßt zwar nicht die Frage nach dem *Whodunit* unbeantwortet, doch bleibt dafür schwer entscheidbar, welche Motive Ambrosio zu dem Mord an der ‚Musa‘ getrieben haben und wie die Motive, die sich andeuten, moralisch allenfalls zu bewerten wären. Dabei trägt zur Schwierigkeit von Resümierung und Beurteilung bei, daß die Fragmente der Dialoge zwischen Ambrosio und Don Fermín, die hier von Belang sind, durch keinerlei auktorialen Kommentar erhellt werden und daß sie im Romantext überdies – wie schon gesagt – an einer unzeitgemäß frühen Stelle vorkommen, an der dem Leser das Mordereignis, auf das sie sich beziehen, noch gar nicht berichtet worden ist. Zu einer irritierenden Ambivalenz tendiert schließlich auch das Bild, das die Enquêtes in *Historia de Mayta* vom Romanprotagonisten zeichnen. Einerseits wird der trotzistische Revolutionär Mayta politisch belastet, da er – zumal infolge der Modellierung der aktuellen Situation, in der die Enquêtes stattfinden, als einer Bürgerkriegssituation – in der Rolle eines Vorläufers des *Sendero luminoso* erscheinen muß. Andererseits erhebt er sich dagegen über die Gestalten, die bei der Enquête Auskunft erteilen, durch das Pathos seines Idealismus und seines Außenseitertums. Der Leser kommt nicht umhin, gegenüber diesem Pathos eine Haltung von Einfühlung und Empathie zu entwickeln. Jedenfalls zwingen ihn die unablässigen Perspektivwechsel, bei denen Maytas Wahrnehmungen bald in der Er-Form des *style indirect libre* und bald in der Ich-Form des *monologue intérieur* zu Worte kommen, beinahe dazu, sich mit dem Revolutionär, dessen politisches Handeln er objektiv ablehnen soll, subjektiv – im Nachvollzug sozialer und psychischer Motive – mehr und mehr (und insgesamt unbequem) zu identifizieren.

III

Einen Sonderfall bilden in Vargas Llosas Werk die beiden Romane, die sich am stärksten dem üblichen Schema des Genus annähern: ich meine *¿Quién mató a Palomino Molero?* (1986) und *Lituma en los Andes* (1993). Sie haben eine Gemeinsamkeit darin, daß sie nach dem Balzacschen (oder Faulknerschen) Prinzip des „retour des personnages“ mit Lituma den Protagonisten von *La casa verde* wieder auftreten lassen: in *¿Quién mató?* an der Seite des Teniente Silva gleichsam als Nebendetektiv, in *Lituma en los Andes* als Hauptdetektiv, den der *guardia* Tomasito Carreño unterstützt, aber mehr noch ablenkt und perplex macht. Außerdem handelt es sich um narrativ verhältnismäßig einfach und übersichtlich angelegte Strukturen, die der Komplikationen, welche Vargas Llosas frühere Romane (meines Erachtens faszinierend) auszeichneten, weitgehend entbehren. Mit einer solchen Minderung der erzählerischen Komplexität mag auch zusammenhängen, daß die Kriminalfälle, die im Mittelpunkt dieser späteren Romane stehen, zu Aufklärungen von höherer Evidenz gelangen oder jedenfalls weniger Fragen offenlassen als in *La ciudad y los perros* oder *Conversación en la Catedral*.

So kann der Leser in *¿Quién mató?*, wo das detektivische Paar Silva und Lituma aufs engste nach dem Archetyp Sherlock Holmes-Doctor Watson modelliert ist, am Ende durchaus wissen, wie die Ereignisse, die zu Palomino Moleros grausamem Tod geführt haben, abgelaufen sind. Er erfährt, daß für den vom Teniente Dufó verübten Mord in letzter Instanz der Kommandeur der Militärbasis, Coronel Mindreau, verantwortlich ist, daß Mindreau auch seine Tochter, mit der ihn wohl ein inzestuöses Verhältnis verbunden hat, tötet und daß er schließlich Selbstmord begeht. Auf ähnliche Weise wird auch in *Lituma en los Andes* ein relativ klares Fazit gezogen. Hier bestanden die Fälle, mit denen Lituma als Hauptdetektiv konfrontiert war, aus dem mysteriösen Verschwinden von drei Personen, dem stummen Pedrito Tinoco, dem Albino Casimiro Huarcaya und dem *capataz* Demetrio Chanca alias Medardo Llantac: Phänomenen, die gleich einleitend detektivromanartig auf den Begriff eines „misterio de los tres“ gebracht werden (Vargas Llosa 1993: 16). Was die detektivische Lösung im engeren Sinn betrifft, schafft auch dieser Roman ziemliche Klarheit, obwohl sein Protagonist weit davon entfernt ist, die triumphale Rolle eines Sherlock Holmes zu spielen. Am Romanschluß, der – darin Joseph Conrads *Heart of Darkness* ähnlich – auf einen Effekt von wachsendem Horror hinausläuft, stellt sich heraus, daß die drei Verschwundenen zum Opfer von archaischen Ritualmorden geworden sind, deren – offenkundig illusorisches – Ziel war, die „apus“, die bösen Geister der Anden, zu beschwichtigen und für das Überleben der gefährdeten Siedlung Naccos gewogen zu stimmen.

Daß dem Leser in den beiden Lituma-Romanen, was die wesentlichen detektivischen Belange angeht, Aufklärung zuteil wird, bedeutet nun aber keineswegs, daß Aufklärung, wie man das vom klassischen *Detective Novel* erwartet, auch auf der Ebene der Romanhandlung triumphiert. Ja man könnte meinen, daß Vargas Llosa die detektivische Lösung hier nur deshalb so gattungsgerecht entschieden vermittelt, damit er um so eindringlicher festhalten kann, wie wenig die entschiedene Aufklärung in der gesellschaftlichen Realität Perus, der Flugwaffenbasis Talara oder dem Andennest Naccos, zu besagen hat und wie hilflos sie bleibt, sobald es darum gehen soll, aus ihr praktische Konsequenzen, etwa in Gestalt sozialer Reformen, zu ziehen. Oder mit anderen Worten gesagt: Die Möglichkeit von Aufklärung, wie sie das Erzählschema des Kriminalromans vorsieht, bestätigt sich jetzt zwar in der Beziehung zwischen Autor und Leser, doch kaum oder allenfalls mit realiter vereitelten Ansätzen in den Beziehungen zwischen den Romanfiguren. Dort bleibt, was sich an Aufklärung vollzieht, auf frustrierende Weise folgenlos, während das letzte und entscheidende Wort den Mythen zufällt. Solche Mythen haben in *¿Quién mató?* bereits die fatalen Ereignisse bestimmt, die zu den Morden führten: Mythen des Rassismus, der männlichen Ehre und einer moralischen Autonomie des Militärs, die sich über Recht und Gesetz erheben glaubt. Am Ende wird jedoch auch, was durch die Detektion und Mindreaus Geständnis kurzfristig an Aufklärung gewonnen wurde, aufs neue verschüttet, gleichsam unter einem Geröll von *idées reçues*, das im letzten Kapitel über die Affäre hereinbricht. Es handelt sich

um eine Art Schuttlawine aus populären Gerüchten, mit denen die Ortsansässigen auf die Geschehnisse reagieren, um sie ihren Interessen und Obsessionen anzupassen. Da meinen dann die einen, die Morde hätten mit Schmuggel zu tun, die anderen, es sei um Spionage gegangen; wieder andere glauben, in allem „la mano del Ecuador“ (sinistre Intrigen des Erzfeindes Ecuador), Machenschaften der „peces gordos“ oder trübe Verwicklungen von „mariconerías“ („las mariconerías, ya se sabe, tarde o temprano terminan en crímenes“) entdecken zu können. Und die Detektive werden für die Mühe ihrer Wahrheitsfindung nicht belohnt, sondern strafversetzt, Lituma in einen entlegenen Winkel der Anden, „un puestecito medio fantasma, en el departamento de Junín“ (Vargas Llosa 1986: 173–189).

In eben diesem Winkel der Anden namens Naccos treffen wir Lituma dann in *Lituma en los Andes* wieder. Damit ist er in eine Welt versetzt, in der die schlichte aufklärerische Rationalität, welcher der Detektivroman vertraut, noch weniger auszurichten vermag als in der gewissermaßen extraterritorialen Domäne des Militärs. In dieser Welt werden die „terrucos“ des *Sendero luminoso* – wie immer wieder angedeutet wird – ebenso als mythische Phänomene wahrgenommen wie die blutrünstigen „pishtacos“ oder die katastrophenträchtigen „apus“. Demnach vollzieht die Detektion sich hier, soweit sie erfolgreich ist, essentiell als eine ethnologische Exploration, welche auf Gegebenheiten stößt, die nicht einfach Polyethnizität, sondern in einem tieferen und härteren Sinn Multikulturalität bedeuten. Angesichts solcher Multikulturalität behaupten die detektivischen, aber auch die ethnologischen Stimmen der Aufklärung nicht mehr eine wirklich hegemoniale Position. Sie erscheinen vielmehr mit reduzierter Autorität als Stimmen – wenn man so will – modern europäischer Herkunft neben anderen, älteren Stimmen, welche klingen, als ob sie von einem anderen Planeten („de otro planeta“) kämen, und welche nur in einem ganz geringen Ausmaß mit den Begriffen europäisch-amerikanischer Zivilisationsrationalität zu kommunizieren vermögen (Vargas Llosa 1993: 119–121, 291).

Die Divergenz, ja Gegensätzlichkeit der Diskurswelten, die in *Lituma en los Andes* aufeinanderstoßen, hat zur Folge, daß die Erzählweise des Romans in höherem Maß, als das in *¿Quién mató?* der Fall war, von der einheitlichen Perspektivik des traditionellen Kriminalromans abweicht. Hier dominiert nicht, was man die ‚Zentralperspektive‘ detektivischer Analyse nennen könnte, sondern es kommt zu häufigen Perspektivenwechseln, wie sie zum einen in der Tradition des populären Feuilletonromans üblich waren und zum anderen in wesentlich elaborierter Form die Struktur von Vargas Llosas frühen Romanen prägten. Solche Perspektivenwechsel, die in mitunter harten Schnitten von einem Handlungsstrang zu einem anderen übergehen, sind zunächst geeignet, für jene melodramatischen Spannungs- und Emotionalisierungseffekte zu sorgen, an denen Vargas Llosa nach Auskunft seiner Flaubert-Studie ja besonders gelegen ist. So fällt zum Beispiel auf, daß die Episoden von Morden beziehungsweise Hinrichtungen des *Sendero luminoso* jeweils derart arrangiert sind, daß der Leser sie mit den Augen der Opfer, einem Paar naiver französischer Touristen oder der ökologisch engagierten

señora d'Harcourt und dem sie begleitenden Ingenieur, erlebt (Vargas Llosa 1993: 25, 122). Daneben besitzen die Perspektivenwechsel eine Bedeutung im Rahmen jener Juxtaposition, welche die eigentliche Kriminalhandlung um eine nur leicht untergeordnete Liebeshandlung beziehungsweise einen erotischen Plot bereichert. Dies Nebeneinander eines kriminalistischen und eines erotischen Plot hatte schon in *¿Quién mató?* existiert. Dort war die Nebenhandlung allerdings auf ein leichtes, quasi boccaceskes Register beschränkt geblieben, in dem die Erzählung von Silvas machistischer Gier nach der dicken Wirtin Doña Adriana mit der komischen Pointe endete, daß Silva – gleichsam kastriert – in eben dem Moment Lust und Potenz verlor, wie Doña Adriana ihrerseits sexuelle Aggressivität demonstrierte. In *Lituma en los Andes* erhält die erotische Nebenhandlung, die Tomasitos verzweifelte, aber überraschend glücklich endende Liebe zu einer sich emanzipierenden Prostituierten darstellt, dagegen größeres und ernsteres Gewicht. Es zeigt sich nämlich, daß der *amour fou*, die „locura de amor“ des *guardia*, der ein „serrucho“ ist, eine untergründige Beziehung von Analogie und Kontrast zur Haupthandlung aufweist (Vargas Llosa 1993: 276, 281, 296): Während die „locura“ in Gestalt von Tomasitos bedingungsloser Liebe, quasi mit Anklängen an Georges Bataille, positiviert wird, erscheint sie in der Haupthandlung negativiert als ein Phänomen, das den Aufklärer Lituma in ‚Fatalismus und Resignation‘ treibt angesichts einer Situation, in der ‚Teufel und Wahnsinn von Peru Besitz zu ergreifen‘ scheinen (Vargas Llosa 1993: 189: „Los diablos y la locura adueñándose del Perú“).

Indessen bringt die diskursive Polyphonie des Romans mit sich, daß auch in der Haupthandlung nicht ganz ohne Einschränkungen von einer Negativierung der „locura“ gesprochen werden kann. Essentiell negativiert erscheint das System archaischer Opferriten natürlich unter dem Gesichtspunkt des Detektivs und Aufklärers, der sich dem Horror von Menschenopfern und Anthropophagie nähert wie Joseph Conrads Marlow dem ‚Heart of Darkness‘. Dagegen wird selbst das Schrecklichste anders gesehen, wenn in der Multidiskursivität und Multikulturalität dieses Romans die Perspektive wechselt. Tatsächlich ergreift etwa ab der Mitte des Romans in bestimmten Abschnitten eine Figur das Wort, welche die Wiederbelebung des Archaischen nicht wie Lituma von außen betrachtet, sondern von innen sieht und vertritt: Es ist das die „bruja“ Adriana, die einst die „sabiduría“ von ihrem Gefährten gelernt hat, der bezeichnenderweise Dionisio heißt, wie ihr eigener Name an den der Ariadne anklingt. Wenn diese Adriana oder Ariadne spricht, werden die Atavismen der fremden Kultur zwar nicht legitimiert, aber doch in Ansätzen verständlich: als eine Welt, die sich dem zivilisierten Leser als Enklave des Dionysischen oder mit den Begriffen Bachtins als Domäne der ‚Karnevalisierung‘ erschließt (Vargas Llosa 1993: 242–243).

Dabei kommt es hier zu einer ähnlich dissonanten Dopplung der Sichtweisen, wie sie in *La ciudad y los perros* die Gestalt des Jaguar betraf, der dem Leser einmal in distanzierender Außenperspektive und ein andermal – zunächst anonym – in einer Empathie fördernden Innenperspektive gezeigt

wurde. In dieser Dopplung der Perspektiven verwandelt sich, was Lituma als äußerste Perversion aller Humanitätsprinzipien wahrnimmt, in einen verzweifelten Kampf gegen den Tod und das Verschwinden einer Kultur: einen Kampf, der bei aller ‚Unmenschlichkeit‘ bewegende Züge annimmt. Und es dürfte kein Zufall sein, wenn die Rede der dionysischen „bruja“ zum Schluß gerade dann das höchste Pathos gewinnt, wie sie am unerbittlichsten zum Mord oder – wie sie selbst es sieht – zur lebensstiftenden Opferung aufruft (Vargas Llosa 1993: 269–275). Es ist das ein Moment, in dem das „misterio de los tres“ vom Geheimnis gleichsam zum Mysterium wird. Durch ihn entfaltet der Kriminalfall des Verschwindens der drei Geopferten, aber auch des andinen Ortes Naccos, ein Irritationspotential, das – eben weil es zunächst die gattungskonstitutive Bestätigung detektivischer Rationalität erwarten ließ – über das eines Kriminalromans weit hinausgeht.

Bibliographie

- * Flaubert, Gustave (1980): *Correspondance II (1851–1858)*, Paris: Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade).
- * Schulz-Buschhaus, Ulrich (1987): „Kriminalroman und Post-Avantgarde“, in: *Merkur* 41/458 (Stuttgart): 287–296.
- (1992): „Verrätselung und Ambivalenz. Funktionen des Kriminalroman-Schemas bei Mario Vargas Llosa (insbesondere in *La ciudad y los perros*)“, in: *Romanistisches Jahrbuch* 43(Berlin/New York): 318–335.
- (1997): „Funktionen des Kriminalromans in der post-avantgardistischen Erzählliteratur“, in: Ulrich Schulz-Buschhaus/Karlheinz Stierle: *Projekte des Romans nach der Moderne*, München: Wilhelm Fink (Romanistisches Kolloquium; 8): 331–368.
- * Vargas Llosa, Mario (1975): *La orgía perpetua. Flaubert y „Madame Bovary“*, Madrid: Taurus.
- (1983): *Contra viento y marea (1962–1982)*, Barcelona: Seix Barral.
- (1986): *Contra viento y marea, II (1972–1983)*, Barcelona: Seix Barral.
- (1986): *¿Quién mató a Palomino Molero?*, Barcelona: Seix Barral.
- (1993): *Lituma en los Andes*, Barcelona: Planeta.