

Mario Vargas Llosa: „Conversación en la Catedral“

An der ‚Schwelle‘ zu Vargas Llosas anspruchsvollstem Buch, gewiß einem der bedeutendsten Texte der neueren (nicht nur) lateinamerikanischen Literatur, steht als Motto ein Balzac-Zitat: „Il faut avoir fouillé toute la vie sociale pour être un vrai romancier, vu que le roman est l’histoire privée des nations.“ Mit diesem Epigraph ließ der noch junge Autor von zwei Romanen (*La ciudad y los perros* und *La casa verde*), die Welterfolge geworden waren und wesentlich zum ‚Boom‘ der „nueva novela hispanoamericana“ beigetragen hatten, im Jahr 1969 einen gesteigerten Ehrgeiz erkennen und riskierte zugleich bewußt eine poetologische Provokation. Erschien *La ciudad y los perros* 1963 unter der epigraphischen Protektion Jean-Paul Sartres und Paul Nizans durchaus in Übereinstimmung mit dem literarischen Zeitgeist, der auch in Lateinamerika zum politischen Engagement und zu existentiellem Pathos drängte, so beruft sich *Conversación en la Catedral* sechs Jahre später auf jenen Erzklassiker des bürgerlichen Realismus, welcher für die damals tonangebenden Poetiken der „littérature engagée“ und erst recht des „nouveau roman“ bekanntlich als deren entscheidende Kontrastfigur, ja als ‚bête noire‘ galt.

Derart impliziert das Balzacsche Motto über Vargas Llosas dritten Roman neben dem gleichsam „klassisch“ realistischen Anspruch eine nicht minder kühne Absage, die sich in späteren literaturästhetischen und -politischen Stellungnahmen dann übrigens resolut verschärft hat. Sie trifft eine vom experimentellen Sprachspiel ausgelastete *écriture*, der die Wirklichkeit programmatisch gleichgültig ist, ebenso wie eine subjektivistische Literatur, welche bloß minimale Realitätsausschnitte größtmöglicher Enge und Nähe wahrnehmen möchte.¹ Dagegen rehabilitiert das Motto den latent historiographischen Gehalt, durch den sich der Roman einst als Komplementärgeschichte zur offiziellen Historie, das heißt: als „histoire privée des nations“, ausgezeichnet hatte. Gleichzeitig deutet die Beschwörung des Verfassers der *Comédie humaine* an, daß Vargas Llosa mit Lust zu akzeptieren bereit ist, was etwa für die französische Avantgarde den unablässig verfolgten Makel der „illusion référentielle“ darstellt. Oder genauer und provokativer formuliert: Die „illusion référentielle“ ist dem peruanischen Romancier nicht nur kein Makel, sondern ganz im Gegenteil das primäre Kriterium der ‚Wahrheit‘ und

1 Vgl. beispielsweise die Distanzierungen von der „soporifera revista *Tel Quel*“ oder der „vanguardia narrativa en Francia“ insgesamt, über die Vargas Llosa bemerkt, daß ihre „experimentos [...] muestran cada vez mayores síntomas de atonía“ (M. Vargas Llosa, *Contra viento y marea*, Barcelona 1983, S. 121 und 279).

Überzeugungskraft eines Romans: „Si no hay ‚ilusión‘ no hay novela“ wird Vargas Llosas Essay *El arte de mentir* in den achtziger Jahren behaupten, um mit pointiertem Widerspruch gegen die anti-mimetische Ästhetik des „nouveau roman“ und des „nouveau nouveau roman“ hinzuzufügen: „Porque ‚decir la verdad‘ para una novela significa hacer vivir al lector una ilusión y ‚mentir‘ ser incapaz de lograr esa superchería.“²

In diesem Sinn besteht die „ilusión“ oder „superchería“, welche *Conversación en La Catedral* verwirklicht, aus einem Einblick in die „vie sociale“ bzw. die „histoire privée“ Perus während der achtjährigen, von 1948 bis 1956 währenden Diktatur des Generals Odría. Dabei wird die Geschichte des „Ochenio“, die – wie chronologisch unmittelbar plausibel ist – auch Vargas Llosas Jugenderinnerungen geprägt haben muß, in der Manier eines panoramatisch angelegten Al-Fresco-Gemäldes vermittelt. Es umfaßt eine Fülle von Figuren, bei denen Arbeiterschaft und Lumpenproletariat ebenso repräsentiert sind wie das Establishment der gesellschaftlichen Gruppen, die in lateinamerikanischen Staaten seit eh und je „zählen“ („los grupos que cuentan“): „el Ejército“, das Militär; „el club Nacional“, die Oligarchie der Geschäftswelt und der Latifundien; „los gringos“, die Agenten des nordamerikanischen Imperialismus, dessen Autorität ähnlich jener eines „deus absconditus“ allerdings bezeichnenderweise mehr durch die verschreckten Reaktionen einheimischer peruanischer Politiker sichtbar wird als durch eine direkte Schilderung eigener Initiativen (vgl. S. 429).³ Zwischen diesen Figuren und Gruppen entwickeln sich zahlreiche verschiedene Handlungsstränge, aus denen bald die melodramatischen Koinzidenzen⁴ von „scènes de la vie privée“ (um weiterhin Balzacsche Begriffe zu verwenden) und bald die intriganten Verwicklungen politischer Haupt- und Staatsaktionen hervortreten.

Demnach entspricht *Conversación en La Catedral* als Roman-Projekt geradezu emphatisch den Vorstellungen, welche Vargas Llosa – unbekümmert um die seinerzeit herrschenden literaturkritischen Sprachregelungen – gerne und häufig auf den Nenner eines „designio totalizador del género novelesco“ gebracht hat.⁵ Einem solchen „designio totalizador“ war bereits der zweite Roman *La casa verde* mit seinen Kontrasten von Santa María de Nieva und Piura, Urwald und Wüstenstadt, Kloster und Bordell gefolgt,⁶ und erst recht sollte das Konzept einer ‚totalisierenden‘ Summe menschlicher Erfahrungen das Prosaepos der *Guerra del fin del mundo* bestimmen, das dem geschichtlichen Material von Euclides

2 M. Vargas Llosa, *Contra viento y marea*, Bd. 2, Barcelona 1986, S. 422.

3 Die Seitenangaben im Text beziehen sich jeweils auf die Ausgabe: M. Vargas Llosa, *Conversación en La Catedral*, Barcelona 1981.

4 Zur Apologie der Verwendung von „materiales melodramáticos“ im Roman vgl. M. Vargas Llosa, *La Orgia perpetua – Flaubert y „Madame Bovary“*, Barcelona 1975, S. 26ff.

5 Vgl. ebd., S. 249 und passim.

6 Vgl. dazu C. Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana*, Mexico 1980, S. 44.

da Cunhas *Os Sertões* unverkennbar ein lateinamerikanisches Pendant zu Tolstojs *Krieg und Frieden* abzugewinnen sucht. Niemals hat Vargas Llosa bei seinen Entwürfen indes historisch und romanesk weiter ausgegriffen als in *Conversación en La Catedral*, woder Roman einer Gesellschaft zugleich als Roman einer Epoche geplant ist und folglich –, von den Intentionen her – nicht nur mit Balzacs *Comédie humaine*, sondern auch mit Emile Zolas zwanzigbändiger ‚Natur- und Sozialgeschichte einer Familie‘ ‚sous le Second Empire‘ vergleichbar erscheint.

Die Polyphonie der Dialoge

Freilich betreffen die Analogien zu solchen und anderen Modellen des ‚totalisierenden‘ realistischen Romans im wesentlichen die Ebene der Planung und viel weniger die der konkreten narrativen Entfaltung eines Balzac oder Zola nahen Geschichtsprojekts. Was die erzählerische Faktur des Textes im einzelnen angeht, läßt sich sogar kaum ein Roman vorstellen, der von den typisch Balzacschen Verfahrensweisen, wie sie ja beispielsweise auch noch in Prousts *Recherche* fort dauern, weiter entfernt wäre als *Conversación en La Catedral*. Den Hauptunterschied macht hier der Umstand aus, daß bei Vargas Llosa die aus Balzacs Romanen vertraute Figur des in zahllosen essayistischen Exkursen omnikompetent erklärenden und urteilenden Erzählers vollständig verschwunden ist. Im Anschluß an Flaubert – und (unter dem Aspekt der erzähltechnischen Konsequenz) noch entschieden über Flaubert hinaus – hat sich Vargas Llosa bemüht, die Rolle des Erzählers auf ein Minimum unbedingt notwendiger szenischer Anweisungen einzuschränken und statt dessen mit einer Beharrlichkeit, für die es zwischen Vergas *I Malavoglia*, Dos Passos' *Manhattan Transfer* oder Celas *La Colmena* bis dahin nur wenige Vorbilder gab, seinen Figuren selber das (grundsätzlich unkommentierte) Wort zu überlassen.

Der Titel des Romans bezeichnet also nicht nur die Rahmensituation der gesamten Erzählung, sondern steht auch für ein erzähltechnisches Programm. Zum einen gibt er den Ort an, die schmierige Kneipe „La Catedral“ (S. 24: ein „sitio [...] de pobres“), wo sich das ungefähr vier Stunden dauernde Gespräch zwischen Santiago, dem rebellierenden, inzwischen sozial auch degradierten Sohn des Wirtschaftsmagnaten Fermín Zavala, und dem Neger⁷ Ambrosio Pardo, ehemals Chauffeur im Hause Zavala (wie vorher im Hause Bermúdez), ereignet, das Anfang und Ende des Romans miteinander verbindet. Zum anderen weist er auf eine Fülle weiterer Gespräche hin, welche mit der titelgebenden „Conversación“ in einer den Leser zunächst radikal verwirrenden Weise vermischt sind. Bei diesen weiteren Dialogen, die den Hauptteil des Textes bilden, soll offensichtlich suggeriert werden, daß sie gewissermaßen als ein Referat sekundärer Gespräche in dem primären Gespräch Santiagos und

⁷ Oder genauer: dem „Sambo“ bzw. „Zambo“, einem „hijo de negro e india“; vgl. dazu Oviedo (1982), S. 220.

Ambrosios enthalten sind; doch bleibt das genaugenommen bloße Suggestion, da Umfang und zeitliche wie räumliche Dispersion der sekundären Gespräche die eventuelle Einlagerung in das primäre Gespräch „en La Catedral“ nach realistischen Wahrscheinlichkeitskriterien kaum plausibel machen können.

In Wahrheit kommt es auf eine solche hierarchisierende Zuordnung der verschiedenen Dialog- und Redefragmente auch gar nicht an; vielmehr wird durch die relative Selbständigkeit der Gesprächsebenen, die nur mühsam in das zentrale Gespräch zu integrieren sind, zum wachsenden Erstaunen des Lesers eine anfangs ungeahnte Tiefe der Zeit und des Raumes erschlossen, und aus dem meist abrupten Nebeneinander nicht immer distinkt zurechenbarer Stimmen entsteht allmählich ein eigentümlicher Effekt symphonischer Polyphonie: „ondas dialógicas“ (wie J. M. Oviedo formuliert),⁸ welche aufgrund ihrer rhythmischen Abstimmung etwas unwiderstehlich Mitreißendens und aufgrund ihres oft verschleierte Identitätsbezugs zugleich etwas Rätselhaftes (und gleichsam zur detektivischen Identifizierung Herausforderndes) besitzen.

Zu diesem Eindruck ‚dialogischer Wellen‘, die den Leser umfassen, trägt vor allem die Vielfalt an Formen bei, in denen die (spärliche) Erzählerrede und die (abundante) Rede der Figuren vermittelt werden. Zunächst gehen Erzählerrede und Figurenrede beständig ineinander über. Das geschieht oft dank des hierfür klassischen Instruments der erlebten Rede (*style indirect libre*); doch können den Bericht des Erzählers auch immer wieder Momente von direkter Rede oder innerem Monolog unterbrechen und sozusagen auflösen. Charakteristisch erscheint insbesondere die Häufigkeit der strenggenommen kunstwidrigen Kombination erlebter und direkter Rede (etwa durch direkte Apostrophen im *style indirect libre*) sowie das gleichfalls ungewöhnliche Arrangement von Dialogen aus erlebter Rede, welche dann eine Art „dialogue indirect libre“ ergeben. Als Beispiel für solche Modulationen der Redewiedergabe sei an dieser Stelle lediglich das bewegende Ende des Romans zitiert. Santiago, der den ehemaligen Chauffeur (und Geliebten) seines Vaters als Gelegenheitsarbeiter und Hundefänger wiedergetroffen hat, fragt – selber von seinem öffentlichen und privaten Geschick tief frustriert – nach Ambrosios Zukunftsplänen, um darauf zu erfahren, wie die nicht bloß subjektive, sondern objektive Hoffnungslosigkeit der Unterschicht aussieht. Dabei konnotiert die Grundierung im „dialogue indirect libre“ wohl die resignative Gedämpftheit des Tons, während die tastenden Einschübe direkter Rede um so schmerzlicher die Monotonie der Perspektiven und die Vergeblichkeit aller affektiven Anteilnahme hervortreten lassen:

8 Vgl. ebd., S. 249.

¿Y cuando se acabara la rabia se acabaría tu trabajo en la perrera, Ambrosio? Sí, niño. ¿Y qué haría? Lo que había estado haciendo antes de que el administrador lo hiciera llamar con el Pancras y le dijera okey, échanos una mano por unos días aunque sea sin papeles. Trabajaría aquí, allá, a lo mejor dentro de un tiempo había otra epidemia de rabia y lo llamarían de nuevo, y después aquí, allá, y después, bueno, después ya se moriría ¿no, niño? (S. 669)

Vielleicht noch wichtiger für die Eigenart des Romans sind neben den gewissermaßen internen Variationen der Rede- und Gesprächsgestaltung die montagehaften Überlagerungen von Dialogfragmenten, die auf verschiedene Sprecher zurückgehen und oft aus ganz unterschiedlichen Sprechsituationen stammen. Hierbei handelt es sich um eine Technik, welche ihr kanonisches Modell in Flauberts berühmter Szene der „Comices agricoles“ hat, in deren Verlauf sowohl konträr wie äquivalent stilisierte Diskurse der Liebe und der Administration sich wechselseitig durchkreuzen und kompromittieren mußten. Von Vargas Llosa ist diese Technik, welche in *Madame Bovary* noch durchaus punktuell erschien, nun zu einem – in sich wiederum reich variierten – Prinzip generalisiert worden.

Eine solche Generalisierung berührt zunächst schlicht die Zahl der montierten Dialoge, die von zwei bis auf achtzehn (wie J. M. Oviedo in Kapitel III 4 zu registrieren meint)⁹ anwachsen können. Dadurch entsteht häufig ein Effekt zumindest vorübergehender Desorientierung, der von zwei weiteren Aspekten des Montage-Verfahrens vertieft werden kann. Einerseits ergibt sich eine „Zuspitzung der Rätselwirkung, wenn längere Zeit unsicher bleibt, wer der jeweilige Sprecher ist oder auf wen und auf was sich das jeweilige Gespräch bezieht: diese Unsicherheit spielt eine entscheidende Rolle etwa bei den unzeitgemäß früh mitgeteilten Dialogfragmenten, in denen Ambrosio und Don Fermín Zavala über das Motiv für Ambrosios erst viel später erzähltes Verbrechen reden. Dazu kommt andererseits der gelegentlich weite Abstand, der in der erzählten Zeit und im erzählten Raum Gespräche trennt, die nach der Syntax von Erzählzeit und Erzählraum unmittelbar nebeneinanderstehen. Er konfrontiert den Leser immer wieder mit der Aufgabe, selbständig die raum-zeitliche Ordnung der Ereignisse zu rekonstruieren, welche ihm vom Autor zwar keineswegs völlig entzogen, wohl aber kontinuierlich verstellt und verborgen wird.

Indessen sind es nicht allein solche Rätsel- und Desorientierungseffekte, auf die das Nebeneinander an sich diegetisch unzusammenhängender Dialoge hinaus möchte. Eine andere Wirkung, welche aus Vargas Llosas Technik der Dialog-Montage erwachsen kann, besteht in der wechselseitigen Erhellung, die für manche nebeneinandergestellten Episoden durch überraschende Kontrast- oder Analogie-Relationen hervorgerufen wird. So fällt ein desillusionierendes Licht auf Santiagos Liaison und Ehe mit der farbigen Krankenschwester Ana, wenn in Kapitel IV 2 ein Gespräch mit Ana aus der Zeit, als sich

9 Vgl. ebd., S. 252f.

Santiago „por accidente“ verliebte, und das spätere Gespräch mit Ambrosio über Ana und den Verlauf der Ehe alternierend ineinandergreifen (vgl. S. 552). Oder in Kapitel I 7 kommt es zu einer Engführung von zwei Dialogen – einerseits zwischen Fermín Zavala und Cayo Bermúdez (alias Alejandro Esparza Zañartu)¹⁰, der grauen Eminenz des Odría-Regimes, andererseits zwischen Ambrosio und seinem halbkriminellen Vater Trifulcio – aus extrem konträren gesellschaftlichen Sphären: Dialogen, die mit signifikant verschiedener Intonation indes die gleiche Thematik – Kontakte zu käuflichen Frauen und das schwierige Verhältnis zwischen Vätern und Söhnen – betreffen (vgl. S. 150ff.). Ähnlich, obwohl im moralischen Resümee noch bitterer inszeniert, ist das Ende des dritten Buches (III 4), in dem eine regimeinterne Intrige den Sturz Cayo Bermúdez bewirkt. Dabei erscheint Trifulcio, der in Arequipa ‚wie ein Hund‘ begraben wird (vgl. S. 509), als quasi namenloses Instrument und Opfer dieser Intrige, während der ehrgeizige Streber Ludovico Pantoja, dem das Talent des opportunen Vergessens gegeben ist (vgl. S. 516f.), bei derselben Gelegenheit einen (bescheidenen) Karrieresprung auf die feste Gehaltsliste macht. Diesen Erfolg („¡Me metieron al escalafón!“) teilt Ludovico dem unglücklichen Kumpan Ambrosio in eben dem Moment mit, als der ihm berichten muß, wie Don Fermín auf seiner Entfernung aus Lima besteht, welche durch die Juxtaposition der Dialoge wiederum zum trüben Analogon der zugleich parallelen und gegensätzlichen Entfernung des Politikers Bermúdez ins komfortable Exil wird (vgl. S. 513f.). Derart erweisen sich die Analogien und Oppositionen, die aus der Durchmischung der „ondas dialógicas“ resultieren, in gewisser Hinsicht als ein Ersatz für den fehlenden auktorialen Kommentar: zugleich diskreter und wirkungsmächtiger dokumentieren sie das Unrecht gesellschaftlicher Verhältnisse, welche in den abgegriffenen Diskursen essayistischer Empörung heute kaum noch zu skandalisieren vermögen.

Eine peruanische „Education sentimentale“

Schon nach dem bisher Gesagten dürfte die – Gegenstand wie Erzählweise umfassende – Nähe Vargas Llosas zur Romanwelt Flauberts unübersehbar geworden sein. In *Conversación en La Catedral* betrifft sie spezifischer als in den vorangegangenen oder nachfolgenden Werken einen bestimmten Flaubertschen Text: *L'Education sentimentale*, bezeichnenderweise also jenen Roman, der in Flauberts Œuvre dem epigraphisch gefeierten Balzac typologisch am nächsten kommt.¹¹ Mit der *Education*

¹⁰ Vgl. ebd., S. 227, sowie Lewis (1983), S. 115f.

¹¹ Weniger prägnant erscheinen mir die Ähnlichkeiten zwischen *L'Education sentimentale* und *La casa verde*, denen J. Jurt („*La casa verde* und *L'Education sentimentale* – Berührungspunkte und Analogien“, in: *Iberoamerica – Homenaje a G. Siebenmann*, München 1983, Bd. 1, S. 389–415) nachgegangen ist. Sie reduzieren sich weithin auf gewisse Parallelen zwischen den Bordellen der „Casa verde“ und der „Maison de la Turque“, die in den beiden Romanen aber doch recht verschiedene Konnotationen erhalten und narrativ auch ganz unterschiedlich funktionalisiert werden.

sentimentale, der sie im Jahre 1969 sozusagen ein säkulares Hommage entrichtet, wird die *Conversación en La Catedral* zunächst durch die Intention verbunden, ein ausgesprochen komplexes und weitläufiges Sujet, das an sich nach einer zyklischen Behandlung in der Manier Balzacs verlangen würde, in die Geschlossenheit eines einzigen Romantextes zu fassen. Hier wie dort geht es um die – gleichsam unter historiographischer Kontrolle durchgeführte – Verkettung öffentlich politischer und privat erotischer Angelegenheiten, vor allem aber um den Versuch des jugendlichen Protagonisten, Träume sowohl der Liebe als auch der revolutionären Emanzipation zu verwirklichen.

Dabei ist der prononciert enttäuschende Gang, welchen die Ereignisse in Vargas Llosas Roman nehmen, dann ebenfalls mit dem desillusionierenden Fazit der *Education sentimentale* zuvergleichen. Als ein Indiz dafür kann bereits die Epanalepse der Kreisfigur gelten, die in beiden Romanen den Schluß zum Beginn des Textes zurückkehren läßt. Einmal ist es das Gespräch zwischen Frédéric und Deslauriers, ein andermal jenes zwischen Santiago und Ambrosio, das in einer Atmosphäre grauer Resignation das Scheitern einstiger Hoffnungen und Pläne registriert. Was die Realität des Romanendes für Ambrosio bereithält, haben wir oben zitiert, und es soll nur noch hinzugefügt werden, daß der letzte Textabschnitt mit einer Reihe unscheinbarer Anspielungen zu zeigen versucht, wie Ambrosios elender Lebensweg allmählich in genau die gleichen Bahnen einmündet, welche – unter dem Druck der Verhältnisse – auch schon sein heimatlos marodierender Vater Trifulcio beschritten hat. Für Santiagos eher subjektives Scheitern steht dagegen am Ende von Kapitel I 1 im chronologisch spätesten Moment der Geschichte ein symbolträchtiger Blick auf die Lethargie des Wetters:

La cortina tiene una esquina plegada y Santiago puede ver un retazo de cielo casi oscuro, y adivinar, afuera, encima, cayendo sobre la Quinta de los duendes, Miraflores, Lima, la miserable garúa de siempre. (S. 32)

So wird es auch kein bedeutungsloser Zufall sein, wenn selbst der tiefgründig zwiespältige Satz „Et ils résumèrent leur vie“, der Frédéric und Deslauriers im letzten Kapitel der *Education sentimentale* noch einmal zu Freunden macht,¹² bei Vargas Llosa fast wortwörtlich wiederkehrt, als es – allerdings in einem anderen Moment der Romangeschichte – über die ähnlich distanzierten Freunde Santiago Zavala und Popeye Arévalo heißt: „conversaron sin bajar del automóvil. Escarbaban los recuerdos comunes, se resumieron sus vidas“ (S. 533).

Das auffälligste Element intertextueller Anknüpfung stellt indessen ohne Zweifel die Gestalt Santiagos als eines Frédéric Moreau redivivus dar. Mit Flauberts sensiblem (freilich anders als Santiago vaterlos aufgewachsenen) Protagonisten hat Vargas Llosa Bürgersohn die literarischen Neigungen gemein, welche nach den *idées reçues* der lateinamerikanischen Oberschicht offenbar

12 Vgl. G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, hrsg. von P. M. Wetherill, 1984, S. 426.

lediglich Homosexuelle auszeichnen (vgl. S. 80: „anda a escribir tus versitos de maricón“; die Ironie der Geschichte liegt dann darin, daß nicht der revoltierende Sohn, sondern gerade der exemplarisch statusbewußte Vater sich als homosexuell erweisen wird). Dazu kommen die Zentralmotive des ersten Buchs, das hauptsächlich Santiagos Studium an der plebejischen Universidad de San Marcos schildert: die jugendbewegte Sympathie für die Revolution sowie die leidenschaftliche Liebe zur revolutionären Genossin Aída. Daß beide Motive im Sande verlaufen, daß der studentische Kampf scheitert, Santiago sich aus der politischen Aktivität zurückzieht und die geliebte Aída an den energischeren Jacobo verliert, hängt nicht allein, aber doch entscheidend mit dem zusammen, was zumal in dieser Periode als Santiagos wesentliches Manko gilt: seiner zweifelnden Unentschiedenheit und Wankelmütigkeit.

Bei diesen Schwächen, die Santiago in selbstquälerischer Introspektion immer wieder als das Syndrom seiner zum optimistischen Engagement unfähigen „falta de fe“ beschreibt (vgl. z. B. S. 117ff. und 159ff.), handelt es sich bekanntlich um die gleichen Fehler, welche von der Kritik seit eh und je Frédéric Moreau, mitunter auch dessen Autor Flaubert selber zum Vorwurf gemacht werden.¹³ In *Conversación en La Catedral* erscheinen solche Charakterzüge im Sinne eines Defizits sogar insofern vertieft, als der Autor sie hier – wenigstens partiell – noch unter einer unverkennbar Sartreschen Perspektive betrachtet, die den agnostischen Hang zum Zweifeln gerne als existentiellen Sündenfall passiver Entscheidungslosigkeit dämonisiert. So klingt es durchaus nach authentischem Sartre, wenn Santiago einmal auf Ambrosios Frage „¿No está contento con su matrimonio?“ antwortet:

– Sí estoy [...] Lo que pasa es que ni eso lo decidí realmente yo. Se me impuso solo, como el trabajo, como todas las cosas que me han pasado. No las he hecho por mí. Ellas me hicieron a mí, más bien. (S. 542)

Immerhin ist für den Romancier Vargas Llosa bezeichnend, daß er auch vor der später expliziten Konversion von einem Sartreschen zu einem Flaubertschen Ethos des Schriftstellers¹⁴ seinen so luziden wie entschlußschwachen Protagonisten nicht einfach zur (negativen) Illustration von Begrifflichkeit und Moral der „littérature engagée“ degradiert. Gegen die Sicht Santiagos als einer Figur, an der Vargas Llosa im Gefolge Sartres ein moralisch-politisches Exempel statuieren möchte, sprechen insbesondere zwei Argumente, die sich auf jeweils verschiedene Ebenen der Textbetrachtung beziehen. Zum einen kann man, was die Ebene der dargestellten Wirklichkeit angeht, nicht übersehen, daß Santiago trotz oder wegen aller Unentschlossenheit – allein schon, weil er stärker als andere Figuren vom Privileg des

13 Vgl. dazu als Resümee einer kritischen Tradition, die über Bourdieu vor allem auf Sartre zurückgeht, J. Jurt, „Die Wertung der Geschichte in Flauberts *Education sentimentale*“, in: *RZL – CHLR* 7 (1983), S. 141–168.

14 Vgl. zu ihr die (retrospektiven) Betrachtungen in dem Aufsatz „El Mandarin“ von 1980 (M. Vargas Llosa, *Contra viento*, a. a. O., S. 387–401).

inneren Monologs profitiert – im Laufe des Romans mehr und mehr zu einem Heros der Selbstkritik wird. Wenn er auch jenes befreiende Lebensglück verfehlt, auf dessen Suche ihn die Studienjahre des ersten Buches zeigen, so gönnt ihm Vargas Llosa doch statt der großen Befreiung wenigstens den Stolz einer kleinen Emanzipation, welche der Verzicht auf das Erbe und der – wie es scheint – endgültige Bruch mit der paternalistischen Familienordnung bedeuten.

Freilich war der Autor, wenn man die Ebene der poetischen Wirklichkeitsdarstellung bedenkt, zu solcher Generosität auch in gewisser Weise verpflichtet. Für die Interessen der panoramahaften Romankonstruktion mußte nämlich garantiert werden, daß Santiagos Wankelmut und Unbeständigkeit ihn wie vormals Frédéric Moreau in eine schwankende soziale Zwischenstellung bringen, über welche sein journalistischer Kollege Carlitos verächtlich befinden mag: „ni proletario ni burgués, Zavalita. Sólo una pobre mierdecita entre los dos“ (S. 162). Denn allein ein solches Schwanken des Protagonisten in unansehnlichen Zwischenstellungen erlaubt ja, die an sich unvereinbaren gesellschaftlichen Klassen und Subsysteme zum – wie immer zerrissenen – Kosmos einer romanischen ‚Comédie humaine‘ zusammenzufügen. Nicht anders hatte einst Frédéric’s vielgetadelte Wanderschaft zwischen den gegensätzlichen sozialen Welten eine schlechterdings unverzichtbare narrative Notwendigkeit dargestellt, ohne deren Hilfe keinem von Frédéric’s Kritikern je das Glück zuteil geworden wäre, dem Finanzaristokraten Dambreuse und dem Proletarier Dussardier in ein und derselben Romanhandlung zu begegnen.

Der Leser als Detektiv eines Mordmotivs und der Erzählstruktur

Eine ähnliche Funktion, wie sie die gesellschaftliche Duplizität des Protagonisten erfüllt, hat in dem Roman auch die Affäre um den Mord an Hortensia, der eine Zeitlang von Cayo Bermúdez zur Befriedigung verwickelter sexueller und machtpolitischer Bedürfnisse ausgehaltenen ‚Musa‘: jene Affäre, welche die peruanische *Education sentimentale* in einer – wenn man so will – postmodernen Gattungskombination ebenfalls zu einem (beinahe) regelrechten Kriminalroman macht. Ziemlich genau in der Mitte der Romankomposition erzählt, obwohl sie in der Handlungschronologie eher gegen Ende stattfindet, dient die Mordangelegenheit nicht zuletzt dazu, die auseinanderlaufenden Fäden der Erzählung aufs neue zu einer Art Knoten zu verknüpfen und die wesentlichen psychologischen wie sozialen Relationen zwischen den Hauptgestalten ein letztes Mal dramatisch zu problematisieren.

Dabei tangiert die Aufklärung des Verbrechens, welche sich – wie im Genre Kriminalroman üblich – mit einer sensationellen Pointe vollzieht, in erster Linie Santiago Zavala, der als Zeitungsreporter inzwischen einen glanzlosen, doch vom Elternhaus unabhängigen Lebenserwerb gefunden hat. Mit der Identifizierung des Mörders in Ambrosio ist für Santiago nämlich eine tief beunruhigende Enthüllung

über seinen Vater, Don Fermín, verbunden. Von Fermín Zavala wird im Verlauf der Recherchen nicht nur bekannt, daß zwischen ihm und dem Mörder eine homosexuelle Beziehung bestand, sondern daß auch der Mord selbst auf vorerst ungeklärte Weise mit dieser Beziehung zu tun hatte. Möglicherweise, so muß Santiago fürchten, wurde das Verbrechen durch Ambrosio – wie Queta, die Freundin Hortensias behauptet (vgl. S. 395) – sogar im direkten Auftrag des von Hortensia erpreßten Familienvaters ausgeführt.

Die Fragen, welche Santiago sich nach der relativ raschen Lösung des Whodunit-Problems stellt, betreffen deshalb vordringlich den Anlaß und die Motivation zu Ambrosios Tat. Von ihrer Beantwortung muß für Santiago und mit ihm für den Leser das moralische Urteil abhängen, das er einerseits über Ambrosio und Don Fermín, andererseits über das in ihrer skandalösen Liaison implizierte (zumindest ebenso skandalöse) gesellschaftliche Verhältnis zwischen (lumpen-)proletarischer Unterschicht und sozusagen feudal-kapitalistischer Oberschicht sprechen möchte. Freilich sorgt die Romanstruktur dafür, daß wenigstens dem Leser eine eindeutige Antwort und ein scharfes Urteil hier schwerer fallen, als man erwarten sollte. Dieser Entzug von Eindeutigkeit wird zunächst durch eine (wieder ausgesprochen kriminalromanhafte) Technik der narrativen Suspension bewirkt, welche halbwegs evidente Auskünfte über das Mordmotiv bis zum vorletzten Kapitel aufschiebt. Erst in Kapitel IV 7 werden wir Zeugen eines Gesprächs zwischen Ambrosio und Queta, in dem Ambrosio flehentlich bittet, Hortensia möge Don Fermín nicht weiter erpressen (vgl. S. 641–7). Es handelt sich also um ein Gespräch, das chronologisch – in der ‚histoire‘ des Romans – vor der Ermordung Hortensias stattgefunden hat, im ‚discours‘ jedoch, damit Informationen von wesentlicher Bedeutung lange verborgen b[il]eiben, ans Ende der Erzählung disloziert wird.

Indessen sind auch die Auskünfte dieser Szene alles andere als erschöpfend. Eine irritierende Unsicherheit entsteht insbesondere durch den Umstand, daß Ambrosios Bindung an Don Fermín in der eigenen Sicht und in Quetas Perspektive völlig verschieden bewertet wird: Wo Ambrosio so etwas wie einen Prozeß der Menschwerdung erfährt (vgl. S. 319f.), nimmt Queta ein Phänomen ekelregender ‚Servilität‘ wahr, das sie von Ambrosio – nicht ohne Ressentiment – als einem gedungenen Killer („matón“) sprechen läßt.¹⁵ So kommt der Leser nicht umhin, selber die Rolle des Detektivs zu ergreifen und nach weiteren Indizien zu suchen. Tatsächlich stellt sich dann heraus, daß die labyrinthische Welt des Textes eine Reihe solcher Anhaltspunkte enthält, welche vom detektivischen Leser allerdings erst bei einer zweiten Lektüre entdeckt und identifiziert werden können. Sie bestehen aus Fragmenten von Gesprächen zwischen Ambrosio und Don Fermín, die im ersten und zweiten Buch wie verstreute Stücke

15 Auffällig ist, daß Oviedo bei dem Bild, das er in seiner Interpretation des Romans von Ambrosio entwirft, fast ausschließlich auf Quetas Perspektive rekurriert, als wäre sie mit der des Erzählers oder gar des impliziten Autors schlechthin identisch; vgl. Oviedo (1982), S. 220–227.

eines Puzzle in andere Gespräche eingefügt sind, ohne daß die Identität der Gesprächspartner sofort enthüllt würde. Bei der ersten Lektüre wirken diese Gesprächsfragmente um so rätselhafter, als ihr Hauptthema der Mord ist, von dessen Ereignis der linear avancierende Leser an den jeweiligen Stellen noch keine Kenntnis hat. Erst wenn er bei seiner zweiten Lektüre gleichsam die Erzählstruktur selbst als kriminalistisches Rätsel begreift¹⁶ (und sich damit auch angesichts eines entschieden realistischen Romans autoreflexiv über eine bloß mimetisch illusionierte Lesehaltung erhebt), vermag er das am Anfang scheinbar Sinnlose zu dechiffrieren und zur Klärung der Fragen einzusetzen, welche der linear erschlossene Text zunächst ohne Antwort beließ.

Zu eindeutigen Lösungen kann freilich auch ein solches detektivisches Lesen nicht mit Sicherheit führen; denn die Indizien, die über den ersten und zweiten Romanteil verstreut sind, werden ja ebensowenig durch eine verlässliche erzählerische Autorität beglaubigt wie jene, denen der Leser nach dem Bericht des Mordfalls begegnet. Immerhin besitzen die ersteren aufgrund ihrer Entlegenheit und der daraus folgenden Mühe, welche ihre Auffindung kostet, ein größeres semiotisches Gewicht, so daß der Leser angehalten ist, ihnen gewissermaßen den Rang des ‚letzten Wortes‘ zuzuschreiben. Dies ‚letzte Wort‘ hat nun insofern etwas Überraschendes, als es dazu neigt, die beiden Gestalten, welche am tiefsten in den Mordfall verstrickt sind und derart vor allen anderen den verborgenen Zusammenhang des gesellschaftlichen Unheils repräsentieren, zwar nicht zu entlasten, aber doch zu enttypisieren und über die (unmenschliche) Rolle strikter sozialer Repräsentanz hinauswachsen zu lassen. Jedenfalls ergibt sich das Paradox, daß eben die Beziehung, die dem Kritiker J. M. Oviedo zufolge „toda la degradación de Fermín“ zeigen soll,¹⁷ den beiden Anti-Helden in verstörender Ambivalenz zugleich einen Restbestand von Generosität einräumt (welcher im übrigen ja nicht einmal dem fatalen Cayo Bermúdez entzogen wird, der zwar ein kalter Voyeur und Technokrat der Macht ist, aber andererseits standhaft seine jugendliche Revolte durchhält und schwer an dem durch eine rassistische Gesellschaft induzierten Inferioritätskomplex des „cholo“ zu tragen hat).

Offenkundig wird die Ambivalenz insbesondere in den Gesprächsfragmenten, die am Ende des Kapitels I 9 stehen (vgl. S. 188ff.), bezeichnenderweise nicht allzu weit von den Passagen des Kapitels I 10 entfernt, in denen es mit der Beziehung zwischen Santiago und der Studentin Aída ebenso kritisch wird wie hier mit der Beziehung zwischen Santiagos Vater und dem Chauffeur. Wie immer auch von den sozialen Abhängigkeiten verzerrt, treten in diesen Momenten Züge von Leidenschaft und Leiden

16 Im Sinne einer Lektüre-Detektion, die nach Stefano Tani dem Typus des „Meta-fictional Anti-Detective Novel“ angemessen ist; vgl. S. Tani, *The Doomed Detective*, Carbondale/Edwardsville 1984, S. 113: „By now the detective is the reader who has to make sense out of an unfinished fiction that has been distorted or cut short by a playful and perverse ‚criminal‘, the writer.“

17 Vgl. Oviedo (1982), S. 234.

zutage, welche nicht zuletzt durch den Rhythmus ihrer Äußerung kommuniziert werden. Dabei sprechen Wortlosigkeit und Tränen für Ambrosios Hingabe, während Don Fermíns Obsession in der von Anfang an manisch wiederholten Frage „¿Lo hiciste por mí?“ zum Ausdruck kommt (vgl. S. 52, 73, 90), einer Frage, der später das ebenso intensiv wiederholte „Está bien“ korrespondiert (vgl. S. 190). Auf jeden Fall ist Don Fermín bei diesen Fragen und bei diesem Trost etwas anderes als der „típico burgués acomodado“, den Oviedo in ihm erblickt,¹⁸ und auch Ambrosio gewinnt ein Pathos, das mit der (unglücklichen) Formel vom „grado cero de las posibilidades humanas que un proletario del Perú tiene frente a las vallas de su clase“¹⁹ keineswegs auf den Begriff zu bringen ist. Gewiß geht es gerade in den Gesprächen zwischen Ambrosio und Santiagos Vater um die Verblendung, die aus den falschen Werten der gesellschaftlichen Hierarchie resultiert; doch zeigen sich die objektiven Faktoren des Unheils um so bedrängender, je weniger der Subjektivität seiner Opfer und selbst seiner Agenten die *Pietas* einer Anteilnahme verweigert wird, welche in jedem Menschen (in jeder Textfigur) mehr sieht als den Repräsentanten eines Typs, einer Klasse oder eines Systems.

Literatur

Textausgaben:

Mario Vargas Llosa, *Conversación en La Catedral*, Barcelona: Seix Barral 1969. Zitiert wird *Conversación en La Catedral* im Text nach der Ausgabe Barcelona 1981.

Deutsch: *Gespräch in der Kathedrale*. Übersetzung von Wolfgang A. Luchting, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1984.

Sekundärliteratur:

Boldori de Baldussi, Rosa (1974), *Vargas Llosa. Un narrador y sus demonios*, Buenos Aires.

Cano Gaviria, Ricardo (1972), *El Buitre y el Ave Fenix, Conversaciones con Mario Vargas Llosa*, Barcelona.

Fernández, Casto Manuel (1977), *Aproximación formal a la novelística de Vargas Llosa*, Madrid.

Fuentes, Carlos (⁶1980), *La nueva novela hispanoamericana*, Mexico.

¹⁸ Vgl. ebd., S. 230.

¹⁹ Ebd., S. 223.

- Giacoman, Helmy F., Jose Miguel Oviedo (Hrsg.) (1971), *Homenaje a Mario Vargas Llosa. Variaciones interpretativas en torno a su obra*, New York/Madrid.
- Lewis, Marvin A. (1983), *From Lima to Leticia. The Peruvian Novels of Mario Vargas Llosa*, Lanham/ New York/London.
- Martin, José Luis (1974), *La narrativa de Vargas Llosa. Acercamiento estilístico*, Madrid.
- Oviedo, José Miguel (³1982), *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*, Barcelona.
- Rossman, Charles, Alan Warren Friedman (Hrsg.) (1978), *Mario Vargas Llosa. A Collection of Critical Essays*, The University of Texas Press.
- Scheerer, Thomas M. (1991), *Mario Vargas Llosa. Eine Monographie*, Frankfurt a.M.