

José Morales Saravia

Humor, Parodie und Komödie in Vargas Llosas *Pantaleón y las visitadoras*

I

Die Geschichte des Hauptmanns Pantaleón Pantoja, dessen Vorgesetzte ihn damit beauftragen, ein mobiles Lusthaus für die im Urwald stationierten Soldaten einzurichten, bildet das Thema von *Pantaleón y las visitadoras*. Dieser Roman stieß unmittelbar nach seinem Erscheinen im Jahre 1973 auf starke Kritik. Der umstrittene Punkt war der Humor.¹ Bis zu diesem Datum hatte Vargas Llosa sozialkritische Fiktionen veröffentlicht und seine Position als "francotirador" galt als poetisches und politisches Bekenntnis, wie seine Rede "Literatur ist Feuer" bei der Verleihung des Preises Rómulo Gallegos 1967 klar ausdrückte.² Was diese kritische Rezeption noch mehr zuspitzte, war Vargas Llosas

¹ In seiner Besprechung schreibt Vilumara (1974: 40) folgendes: "Si el principal propósito de una farsa (y la novela pretende serlo, según se nos informa en la contraportada) es el de hacer reír, *Pantaleón y las visitadoras* se queda a medio camino. Por lo demás, de un escritor a quien 'le irritan los humoristas' se espera siempre algo más que diversión. Especialmente si este escritor se llama Mario Vargas Llosa". Egea (1974: 40) referiert folgendes: "Frente a *Pantaleón y la visitadoras* una parte de la crítica-crítica ha pretendido mostrarse muy dura. Las consideraciones de tipo negativo han saltado generalmente desde revistas o periódicos de mayor tirada". Luchting (1975: 216) redet von einer Konversion zum Humor und schreibt: "It is well-known that Mario Vargas Llosa over many years was 'allergic' to humor in fiction, as he himself expresses it. Then *Pantaleón y la visitadoras* came along, a hilarious book. It was the point of no return". Vgl. auch Tarquini (1980: 83-107).

² Vargas Llosas (1983: 134) Rede sagte unter anderem folgendes: "Es preciso, por eso, recordar a nuestras sociedades lo que les espera. Advertirles que la literatura es fuego, que ella significa inconformismo y rebelión, que la razón de ser del escritor es la protesta, la contradicción y la crítica. Explicarles que no hay término medio".

frühere Aussage über seine “Allergie” gegenüber dem Humor.³ Mit diesem Roman schien den damaligen Lesern nun, daß der peruanische Schriftsteller einen Wandel in seiner sozialkritischen Position und seinem poetologischen Verständnis vollzogen hatte: das Aufgeben des Ernstes und der Kritik, und stattdessen die Übernahme einer leichten, marktorientierten Heiterkeit – so die damalige Kritik.⁴ Und in der Tat war Vargas Llosa humorfeindlich, als er *Pantaleón y las visitadoras* schrieb; so äußerte er in einem langen Interview mit Ricardo Cano Gaviria, der von einem Wandel in Vargas Llosas Schaffen redete, folgendes:

“Realmente, es el primer texto que yo siento risueño [...] tengo muchas prevenciones contra el humor en literatura. Me río en la vida, claro, pero en literatura el humor me parece un ingrediente muy peligroso. Tiende a congelar, a helar, a matar las vivencias, a menos que sea sarcástico y feroz [...] Pero reconozco que en el asunto de Pantaleón hay un elemento risueño, un elemento humorístico congénito a la materia narrativa” (Cano Gaviria: 1972: 92).

Diese Meinung relativierte Vargas Llosa nach dem Erscheinen von *Pantaleón y las visitadoras* und erkannte dem Roman als Gattung nicht nur eine aufklärerische, sondern auch – in Polemik mit dem *Nouveau roman* und anscheinend in Übereinstimmung mit einem aufkommenden ästhetischen Paradigma⁵ – eine unterhaltsame Funktion zu:

³ Das Wort “Allergie” hat Vargas Llosa selbst benutzt. Vgl. Oviedo (1974: 333): “Es verdad que muchas veces, antes de escribir *Pantaleón*, dije que era alérgico al humor en literatura; lo pensaba así”.

⁴ Egea (1974: 40) faßt die kritischen Punkte folgendermaßen zusammen: “Parece ser que las acusaciones de ‘comercialización’ y ‘obra menor’ vienen propiciadas por el tono humorístico en que se desenvuelve la trama”. Zur positiven Rezeption vgl.: Grande (1973: 415-421); Oquendo (1973: 86-89); Hiriart (1974: 169); Lewis (1977: 77-81); Hoffman (1978: 387); Korn (1978: 1196).

⁵ Vargas Llosa spielt auf den *Nouveau roman* an, wenn er sagt: “Hay en este momento una corriente muy fuerte, sobre todo entre los narradores jóvenes, que quiere hacer de la novela un mero experimento lingüístico, privándola de lo que pienso constituye su alma: la historia. A esta amenaza, que, si triunfa matará a la novela o matará a los lectores (de aburrimiento), hay que responder con una narrativa cada vez más anecdótica, que no vacile en hacer suyos los temas, los estilos, las técnicas y los símbolos de los géneros populares” (Oviedo 1974: 334). Für die theoretische Ausarbeitung dieses aufkommenden Paradigmas erwähne ich stellvertretend die

“el humor no sólo es una dimensión importante de la experiencia humana, [...] sino que además es una veta riquísima para explorar al hombre y representarlo literariamente [...] En *Pantaleón* he usado un tipo de humor tosco y directo tratando de sacarles la vuelta a una serie de tópicos [...] ahora creo que hay que exigirle a la literatura no sólo que preocupe, abra los ojos de las gentes sobre lo que no saben o no quieren ver, y estimule la imaginación y la inteligencia de los lectores, sino también, y *al mismo tiempo*, que los divierta” (Oviedo: 1974: 333-334).

II

Anlässlich des Kolloquiums über das Komische, das 1974 von der Forschungsgruppe “Poetik und Hermeneutik” veranstaltet wurde, prägte Odo Marquard den Begriff “Exile der Heiterkeit”. Er zeigte, wie die Heiterkeit im damaligen Zeitgeist – gemeint ist die Frankfurter Kritische Theorie und Sartres Begriff der *littérature engagée* – zunächst aus der Realität und dann folgerichtig auch aus der Kunst verbannt wurde, also von Exil zu Exil getrieben wurde.⁶ Inzwischen sind nun 25 Jahre vergan-

Ausführungen von Jauß (1984: 158), der bezüglich der rezeptiven Seite der ästhetischen Erfahrung folgende kritische Sätze über einen Vertreter des *Nouveau romans* schreibt: “Was Flaubert nicht selten zum Novum einer ‘Dingpoesie’ steigert [...], versachlicht Robbe-Grillet in den litaneiartig wiederkehrenden Plantagenbeschreibungen von *La Jalousie* zur Extremform quasimathematischer Dingwahrnehmung, die dem Leser eine völlig ungewohnte, die Langweiligkeitgrenze überschreitende Wahrnehmungsaskese abnötigt. Damit kann [...] das Verfahren der erschwerten Wahrnehmung seine kritische Funktion wieder verlieren und ein ‘materialistischer Szientismus’ schließlich die zweckentbundene Instrumentalität zu einer eigenen Erlösungsfiktion stilisieren”.

⁶ Ich zitiere folgenden Abschnitt aus Marquardt (1976: 137): “Es besteht eine Schuldvermutung gegen die durch Heiterkeit definierte Kunst: in eine scheinbare Autonomie entzieht sie sich – scheint es – jener absoluten und absolut ernstesten Aufgabe, der sich – wenn die Kritik, die Ernst machen will, recht hat – nichts entziehen darf: dem vermeintlich unbedingten und totalen Pensum, die traurigen Verhältnisse zum Besseren, zum Besten wenden, also der Weltverbesserung. Wenn das so ist, kommt es darauf an, die Kunst zum Ernst zurückzurufen, sie zur Verantwortung zu ziehen und ihr ihre Heiterkeit auszutreiben durch die argwöhnische Frage, wie sie zu dieser absoluten Aufgabe sich verhalte [...]. Diese kritische Frage verschafft der Kunst schlechtes Gewissen und zerstört dadurch die Heiterkeit der Kunst”.

gen und das Komische scheint aus diesen Exilen zurückgekehrt zu sein. Theoretische Abhandlungen wie Bachtins Buch über Rabelais retten die Lachkultur und werten sie auf.⁷ Fiktive Texte wie Umberto Ecos Roman *Il nome della rosa* lassen als Ausdruck einer Sehnsucht nach der Rückkehr des Komischen Aristoteles' verschollenes Buch über die Komödie auftauchen und wieder verschwinden.⁸ Literaturwissenschaftler – hier ist vor allem Jauß' Auseinandersetzung mit Adorno und Barthes und der *Tel-Quel*-Gruppe gemeint – rechnen mit der von den kritischen Theoretikern proklamierten Negativität in der Kunst ab und sehen als legitim eine Ästhetik, die identifikatorische, bejahende und komische Elemente anerkennt.⁹ So scheint die Ästhetik der Negativität – in Burkes wirkungsästhetischer Terminologie eine Ästhetik des Furchtbar-Erhabenen¹⁰ und

⁷ Bachtin (1987: 117) schreibt bezüglich des Verhältnisses der Renaissance zum Lachen folgendes: “das Lachen hat eine tiefe philosophische Bedeutung, es ist eine Form der Wahrheit über die Welt im Ganzen, die Geschichte und den Menschen; es vermittelt eine besondere Sichtweise der Welt, sieht sie anders, aber nicht weniger richtig als der *Ernst*. Deshalb ist das Lachen in der großen Literatur (auch wenn sie universale Probleme ausspricht) ebenso gerechtfertigt wie der Ernst; wesentliche Bereiche der Welt sind überhaupt nur dem Lachen zugänglich”.

⁸ Aus Ecos Roman (1996: 611) zitiere ich den entsprechenden Abschnitt: “‘Ich will etwas sehen’, sagte William [...]. ‘Ich will das Buch sehen, das du [Jorge de Burgos] hier verwahrst, seit du es gelesen hast, weil du nicht willst, daß andere es lesen, das Buch, das du hier mit Hilfe allerlei raffinierter Machenschaften versteckt hältst und nicht zerstört hast, weil einer wie du keine Bücher zerstört, sondern hütet und vor fremden Blicken bewahrt. Ich will das zweite Buch der Poetik des Aristoteles sehen, das für alle Welt als verschollen oder niemals geschrieben gilt und dessen womöglich letzte Abschrift du hütest”.

⁹ Jauß (1984: 64-65) schreibt diesbezüglich folgendes: “Adorno hat die Theorie der ästhetischen Erfahrung vor allem dadurch herausgefordert, daß er die Reinheit der Reflexion, zu der sich das einsame Subjekt vor dem Kunstwerk läutern und erheben soll, gegen alles genießende Verstehen der Kunst ausspielte, in dem ihre kommunikativen Funktionen begründet sind. Er mußte darum auch der rezipierenden Seite einen aktiven Anteil an der Sinnkonstitution versagen. Rezeption, Kunstgenuß, Geschmacksbildung, Identifikation, Katharsis und Kommunikation sind in der *Ästhetischen Theorie* stets unter pejorativen Vorzeichen beschrieben, als falsches Verhältnis zur Kunst, das den Konsumenten im Zeitalter der Kulturindustrie unentrinnbar kennzeichne”. Zur Kritik an Barthes und an der “Metaphysik der *rupture*” der *Tel-Quel*-Gruppe siehe Jauß (1984: 58-59).

¹⁰ Jauß (1984: 147) verweist auf die von Burke geleistete Befreiung der Aisthesis vom traditionellen Kanon des Schönen, die später der Avantgarde- bzw. der negativen Ästhetik ihre Ansätze liefern wird. Burke (1989: 72) definiert das Erhabene

in Rosenkranz' Auffassung eine des Häßlichen¹¹ – revidiert zu sein. Paradox scheint nun, daß z. B. Jorge de Burgos alias Jorge Luis Borges in *Ecos* Roman der Vertreter der Ästhetik dieses Furchtbar-Erhabenen ist und daß ebendieser Jorge Luis Borges in Jauß' Abhandlungen als Vorläufer des neuen Paradigmas gedeutet wird.¹² Ich möchte mich mit dieser Paradoxie nicht auseinandersetzen – dahinter steht die für meine Zwecke nicht ganz nützliche Diskussion über die Moderne und die Postmoderne –;¹³ sie dient aber meinen folgenden Ausführungen in zweierlei Hinsicht: erstens wirft sie die Frage nach dem Komischen als

folgendermaßen: "Alles, was auf irgendeine Weise geeignet ist, die Ideen von Schmerz und Gefahr zu erregen [...] ist eine Quelle des *Erhabenen*".

- ¹¹ Burke (1989: 160) erwähnt die mögliche Verbindung des Häßlichen mit dem Erhabenen: "Häßlichkeit ist nach meiner Auffassung ebenso gut verträglich mit der Idee von Erhabenem; ich möchte aber keineswegs behaupten, daß Häßlichkeit an sich eine erhabene Idee ist; sie ist es nur, wenn sie mit solchen Qualitäten verbunden ist, die einen starken Schrecken verursachen". Rosenkranz (1990: 5) definiert seinen Gegenstand folgendermaßen: "Der Begriff des Häßlichen als des Negativschönen macht also einen Teil der Ästhetik aus. Es gibt keine andere Wissenschaft, welcher derselbe überwiesen werden könnte, und es ist also richtig, von der Ästhetik des Häßlichen zu sprechen".
- ¹² In *Ecos* Roman fragt die Hauptperson William von Baskerville Jorge de Burgos, warum er Aristoteles' Abhandlung über das Lachen aus der Welt schaffen will. Jorge de Burgos' Antwort lautet: "Das Lachen befreit den Bauern von seiner Angst vor dem Teufel [...]. Doch dieses Buch könnte lehren, daß die Befreiung von der Angst vor dem Teufel eine Wissenschaft ist" (Eco 1996: 622). Jauß (1989: 13) schreibt diesbezüglich folgendes: "Ein untrügliches Kennzeichen dafür, daß sich ein neuer Epochenbegriff durchgesetzt hat, ist seine Bestreitung durch Vordatierung seiner Anfänge, mit dem Nachweis, daß alle behaupteten Innovationen schon bei Vorgängern zu finden seien [...]. Das gilt in besonderem Maße für Jorge Luis Borges, der zurecht als eine der Gründerfiguren der literarischen Postmoderne angesehen wird".
- ¹³ Ich verweise hier zunächst auf den Versuch von Rincón (1991: 246-264), Jorge Luis Borges innerhalb dieser Diskussion zu plazieren und auf die Revision des Postmoderne-Begriffs, die verschiedene Autoren in der Zeitschrift *Merkur* 594/595 unternommen haben, deren Fazit die Herausgeber folgendermaßen zusammenfassen: "Das Ergebnis ist eine Entdramatisierung: Es zeigt sich, daß wichtige Oppositionen zwischen Moderne und Postmoderne Differenzen sind, die es sozusagen von jeher schon gab, nicht nur in der Moderne" (Bohrer/Scheel 1998: 755).

einem Ausweg aus der ästhetischen Negativität auf,¹⁴ zweitens zeigt sie die Problematik eines literarischen Wandels in der lateinamerikanischen Literatur: Ricardo Cano Gaviria spricht im Zusammenhang mit Vargas Llosas Roman *Pantaleón y la visitadoras* von einer Alternative.¹⁵ Zu fragen wäre, ob der Rekurs auf den Humor, den dieser Roman anscheinend aufweist, eine Zäsur in Vargas Llosas Schaffen bedeutet, ob hinter diesem tatsächlich eine komische Sichtweise steht.¹⁶ Außerdem stellt sich die Frage, ob dieser Rekurs auf den Humor einen Strukturwandel mit sich bringt, der ein literarisches System innerhalb einer Geschichte des lateinamerikanischen Romans abschließt, das auf einer Ästhetik des Furchtbar-Erhabenen basiert, und andeutungsweise ein neues literarisches System eröffnet. Aus der kritischen Rezeption von *Pantaleón y las visitadoras* läßt sich bestätigen, daß das Komische für das damals geltende literarische System einen Bruch bedeutete und deswegen die

¹⁴ Rosenkranz (1990: 14) sieht z. B. das Häßliche nur als ein integriertes Moment innerhalb eines Prozesses und beschreibt den Ausgang aus der Negativität folgendermaßen: “Dieser innere Zusammenhang des Schönen mit dem Häßlichen als seiner Selbstvernichtung begründet daher auch die Möglichkeit, daß das Häßliche sich wieder aufhebt [...]. Das Häßliche befreit sich in dieser Bewegung von seiner hybriden, selbstischen Natur. Es gesteht seine Ohnmacht ein und wird *komisch*”.

¹⁵ Cano Gaviria (1972: 92) sagt in seinem Interview folgendes: “Por lo que veo me da la impresión de que este tema [Pantaleóns Geschichte], en relación con los temas de tus libros anteriores, te va a plantear una alternativa ante algo por lo que no profesas al parecer mucha simpatía: una especie de humor negro, recóndito”.

¹⁶ Bell-Villada (1979: 347) schreibt: “As in the author’s earlier books, *Captain Pantoja* sniffs out corruption in high places, but it also presents something of a break, Vargas Llosa here shedding his high seriousness and adopting a humorous, ribald tone”. Kristal (1998: 69-90) ordnet diesen Roman (zusammen mit *La tía Julia y el escribidor*) einer Übergangsphase (“transition”) innerhalb des literarischen Schaffens von Vargas Llosa zu; seine Kriterien sind allerdings nicht ästhetischer bzw. literarischer, sondern ideologischer Natur. Scheerer (1991: 99) sieht hier auch einen Bruch und weist den Roman (zusammen mit *La tía Julia y el escribidor*) der Unterhaltungsliteratur zu, deren Strategie er kritisch definiert: “Probleme zur Sprache bringen, eine weltanschaulich genaue, kritische Position aber verweigern oder in humorvoller Form neutralisieren”. Zur Zäsur-Problematik vgl. auch Roy (1975: 464-472).

Erwartungen der Leser, die durch diese Ästhetik geprägt waren, enttäuscht wurden.¹⁷

III

Wie ist nun der Humor im Roman konstruiert? Peter Bergers Ausführungen über das Komische weisen auf ein charakteristisches Element hin, nämlich auf das Zusammenkommen zweier unvereinbarer Ebenen als Ursache des Lachens (Berger 1998: 3-17). In der Tat wird beim Lesen von *Pantaleón y las visitadoras* oft gelacht – eher ein Lachen *über* die Hauptperson als ein Lachen *mit* der Hauptperson¹⁸ – und seine Ursache liegt in diesem Zusammenkommen von Unvereinbarem. Die Grundsituation für das Lachen wird durch eine hyperbolische Betrachtungsweise zugespitzt. Hier ist es weniger wichtig, daß dieses Zusammenkommen einer realen Begebenheit entspricht, wie Vargas Llosa in einem Interview über die realen Ereignisse erzählt, auf denen der Roman basiert (so etwas wie ein Prostituierten-Service für Soldaten im Urwald mag existiert haben),¹⁹ sondern wie diese Ereignisse künstlerisch zur komischen Grundsituation verarbeitet sind. Die Übertreibung geht von

¹⁷ Neben Scheerers zitierte Zuweisung dieses Romans zur Unterhaltungsliteratur sind auch andere enttäuschte Autoren zu erwähnen: Bumpus (1979: 635) schreibt: “the novel’s plot is skimpy and the pace slow”; Lorenz (1979): “Es bleibt zu hoffen, daß Mario Vargas Llosa [...] diesen literarischen Verkehrsunfall heil übersteht”.

¹⁸ Jauß (1976: 107) erklärt diesen Unterschied folgendermaßen: “Das Vergnügen am komischen Helden setzt die Unbetroffenheit des Zuschauers und damit die Fähigkeit voraus, die komische Auflösung heroischer Erwartungen zu erkennen und genießen. Es ist ein *Lachen über* [...], im Unterschied zum grotesken Lachen, das sich als ein *Lachen mit* [...] an der Lachgestalt einer komischen Figur entzündet, das Gegenüber von Zuschauer und ‘Held’ aufhebt”. Zu diesem *Lachen mit*, fügt Jauß (1976: 109) hinzu, gehört auch der Heldentypus des humoristischen Helden; dieser, “der über sich selbst zu lachen vermag, [kann] durch den Triumph des Bewußtseins über Ansprüche und Ungunst der Realität im Zuschauer oder Leser eine humoristische Einstellung zur Welt freisetzen und derart die admirative Identifikation auf der Ebene der Heiterkeit wiederherstellen, die das Lachen über den herabgesetzten idealen Helden durchbrach”.

¹⁹ Vgl. Cano Gaviria (1972: 90-91), wo Vargas Llosa auf das reale Substratum der Geschichte von *Pantaleón y la visitadoras* hinweist.

der verbreiteten Meinung aus, daß das warme und feuchte Klima der Tropen den sexuellen Trieb steigert. Im Roman läßt dieser gesteigerte Trieb die im Urwald stationierten Soldaten die Frauen der naheliegenden Dörfer vergewaltigen, was natürlich Unfrieden bei der Bevölkerung verursacht. So sehen sich die militärischen Behörden gezwungen, nach einer triebregulierenden und friedensstiftenden Lösung zu suchen. Zu der Hyperbel der sexuellen Steigerung, die das Problem ausmacht, kommt ein zweites Komik erzeugendes Element, nämlich die disparate Lösung: die Behörden beauftragen zunächst einen Ernährungswissenschaftler aus der Schweiz, für die Soldaten eine gewürzlose Diät zu gestalten, und geben dieser Lösung – ein drittes Element des Komischen – einen amtlichen Namen, der eine lachhafte Parodie ist: “Operation Rancho Suizo”. Da die erste scheitert, folgt ihr die zweite disparate Lösung: den begabtesten Verwalter der militärischen Kräfte zu beauftragen, ein mobiles Lusthaus bzw. einen Truppenbetreuungsdienst zu organisieren. Zu der Hyperbel der Topik “Urwald und lascivia”, zu der Disparatheit der Lösung und zur Parodie der amtlichen Sprache des Militärs kommt nun als weiteres Komik erzeugendes Element die Unvereinbarkeit der Aufgabe mit der dafür gewählten Methode hinzu: die zügellose Sexualität soll durch effizientes Verwalten in militärische Disziplin übergeführt werden. Der Ausgangspunkt des Romans ist mit der Erschaffung dieser komischen Grundsituation gestaltet. Wie sich diese Grundsituation entwickelt, läßt sich an der parodierten Sprache, an der Darstellung des komischen Helden und am Plot betrachten.

IV

Die Sekundärliteratur hat sich ausführlich mit der komischen Sprache in *Pantaleón y las visitadoras* beschäftigt und dabei auf die burlleske Nachahmung, auf die Parodie hingewiesen.²⁰ Sie durchdringt alle diskursiven Formen des Romans, nämlich Dialoge, Berichte, Wiedergabe von Träumen, Rundfunksendungen und Zeitungsartikel. Bei

²⁰ Zur Parodie in *Pantaleón y las visitadoras* siehe: Campos (1973: 11); Castro-Klarén (1979: 105-118); McMurray (1978: 44-53); Morello-Frosch (1979: 40-44); Richards (1986: 243-250); Uria-Santos (1979: 10-12).

solchen diskursiven Parodien wird das Lachen erzeugt, indem der Leser zunächst die Nachahmung einer Sprache, eines Diskurses, erkennt, gleichzeitig aber das Vorhandensein anderer, diesen Sprachen und Diskursen quer- oder entgegengesetzten Elemente wahrnimmt. Ich nenne einige wenige Beispiele.

Bei den Berichten, die Pantaleón Pantoja mit allem Ernst und Pflichtbewußtsein für seine Vorgesetzten verfaßt, verwendet er die unpersönliche Sprache des Amtlichen, fügt aber sehr persönliche, sogar intime Bekenntnisse hinzu, beschreibt so detailliert bis zum Obszönen seine Handlungen und Maßnahmen, verwendet dabei unerwartet Ausdrücke aus der Wissenschafts- und Umgangssprache und benutzt geschmacklose Bezeichnungen für das Sexuelle. Das Lachen über diese parodierten Berichte besteht darin, daß am Ende tatsächlich eine Amtssprache bleibt, die aus Intimität, Jargon, Pseudowissenschaft und Ganovenslang komponiert ist.²¹

Bei der Wiedergabe von Pantojas Träumen taucht eine Art Es-Erzähler auf, der Floskeln aus der Avantgarde-Poesie mit kitschigen Ausdrücken und abgenutzten literarischen Redewendungen verbindet.²² Der Leser hat durch diese Sprache den Eindruck, durch diese Parodie Zugang zu dem unmöglichen, abgewerteten und nicht ernstzunehmenden Unbewußten der Hauptperson gefunden zu haben. In ähnlicher Weise parodiert ein Zeitungsartikel, der das Leben und den Tod der Brasileña, der ermordeten Prostituierten darstellt, den naturalistischen Roman à la Zola und seine heute hohl klingende Rhetorik.²³ Die Sprache der Sensations-

²¹ Ein gutes Beispiel ist im Abschnitt zu finden, wo Pantaleón Pantoja die Preise je nach besonderer Dienstleistung beschreibt. Vgl. Vargas Llosa (1973: 48).

²² Ich zitiere ein Beispiel: "Una húmeda nostalgia ha impregnado el aire, nublado el sol, silenciado las cornetas, los platillos y el bombo, una sensación de agua que se escurre entre los dedos, de escupitajo que se traga la arena, de ardientes labios que al posarse en la mejilla se gangrenan, un sentimiento de globo reventado, de película que acaba, una tristeza que de pronto mete gol" (Vargas Llosa 1973: 54). Zur Funktion der Traum-Abschnitte vgl. Kerr (1986: 97-103).

²³ Der Zeitungsartikel trägt den Titel "Inquieta y escandalosa fue la vida de la visitadora fallecida". Ich zitiere einen Abschnitt: "Con un poco de suerte para ésta [Olguita], cuando la niña tendría unos ocho o nueve años, Traguito Hermes [ihre alkoholisierte Mutter] desapareció de Nanay abandonando a la desamparada chiquilla, la que fue recogida caritativamente por las Adventistas del Séptimo Día en su pequeño orfelinato [...] En dicha institución, esa pobre niña que hasta entonces se

presse wie auch die der Rundfunksendungen werden mit allen ihren Floskeln und Tricks im Roman transkribiert, wobei sich regionalistische, nationalistische, pseudo-modernisierende Diskurse je nach Gelegenheit miteinander kreuzen und so ihre Falschheit, heuchlerischen Absichten und ihren Opportunismus bloßstellen.²⁴ Dem Leser wird die kritische, wenn nicht moralisierende Funktion der Parodien offensichtlich: die Parodie wird hier Satire.

Wenn Pantojas Berichte in der Tat das Lachen erwecken, weil sie eine disparate Sprache vorführen, wird diese Hilarität schaffende Parodie durch Spott ersetzt, wenn Pantojas Träume dargestellt und die Hauptpersonen durch ihre Dialoge charakterisiert werden. Bei diesen Dialogen ist ein versteckter Erzähler zu sehen, der die Handlungen beschreibt und die Aussagen der Hauptpersonen in knapper Form kommentiert, der auch die Handelnden und Dialogisierenden mit Spitznamen und lächerlichen Verkleinerungen anredet.²⁵ Dieser Spott geht noch einen Schritt weiter und wird Satire bei der Wiedergabe der Sendungen und Zeitungsaufsätze. Humor im eigentlichen Sinne wird nur in zwei Fällen offensichtlich: Pantojas Frau Pocha – d. h. Consuelo – schreibt einen Brief an ihre

había criado como un animalito chusco, en la suciedad y en la ignorancia, recibí las primeras enseñanzas, aprendí a leer, escribir y contar, y llevé una vida modesta pero sana y pulcra, regulada por los severos preceptos morales de esa iglesia” (Vargas Llosa 1973: 266).

²⁴ “El Sinchi pregunta: ¿hasta cuándo, padres y madres de familia de la civilizada Loreto, vamos a seguir sufriendo angustias para impedir que nuestros hijos corran, inocentes, inexpertos, ignorantes del peligro, a contemplar como si fuera una kermesse o un circo, el tráfico de hetairas, de mujerzuelas desvergonzadas, de PROSTITUTAS para no hablar con eufemismos [...] No nos atemorizan las amenazas, nadie puede sobornarnos, nada atajará nuestra cruzada por el progreso, la moralidad, la cultura y el patriotismo peruano de la Amazonía” (Vargas Llosa 1973: 187-188).

²⁵ Ich zitiere ein Beispiel: “Imágenes de la humillación, instantáneas de la agría e inflamada historia del cosquilleo atormentador: en la estricta, fastuosa formación del Día de la Bandera, ante el Monumento a Francisco Bolognesi, el cadete de último año de la Escuela Militar de Chorrillos, Pantaleón Pantoja, mientras ejecuta con gallardía el paso de ganso, es súbitamente transportado en carne y espíritu al infierno, mediante la conversión en avispero de la boca de su ano y tubo rectal” (Vargas Llosa 1973: 79-80). Ich zitiere einen anderen Abschnitt: “–Despierta, hijito, ya son las seis – toca la puerta, entra al dormitorio, besa a Panta en la frente la señora Leonor–. Ah, ya te levantaste” (Vargas Llosa 1973: 211).

Schwester, der ein ganzes Repertoire von Parodien an verschiedenen Sprachebenen der peruanischen Mittelschicht vorzeigt; dieser Brief enthält nicht nur allerlei Witze, sondern ist von einer selbstironischen Schreiberin verfaßt.²⁶ Humor zeigt auch die Brasileña, die Prostituierte, die Pantojas Geliebte wird, als er sie für den Dienst engagiert und ihr die ganze Organisation mit der ernsten Sprache des militärischen Verwalters erklärt.²⁷ Pantojas Frau und Geliebte sind die einzigen Figuren, die Distanz zu sich selbst bzw. zu Pantojas Unternehmen bewahren; sie machen Witze, lachen und finden die von Pantoja so ernst genommenen Pflichten lustig; sie sind aber funktionale Hauptpersonen und kaum Träger der komischen Handlung.

V

Wenn die parodierte Sprache im Roman mehr eine kritisch-satirische als eine humoristische Auffassung zeigt, wie verhält sich dann das Komische bei der Darstellung der Hauptperson? Der Hauptmann Pantaleón Pantoja ist auf verschiedenen Ebenen dargestellt. In der privaten Sphäre – dazu gehören seine Frau Pocha und seine verwitwete Mutter Sra. Leonor – ist er Sohn und Ehemann. Als Sohn wird er von der Mutter, die sich um seine Gesundheit, Ernährung und seinen guten Ruf kümmert und ihn mit der Verkleinerung Panta oder Pantita anredet, wie ein kleines Kind behandelt. Als Ehemann steht er gegenüber seiner Frau, die ihn jeden Morgen weckt und zum Aufstehen auffordert, nicht weniger da wie ein kleines Kind. Das intime Eheleben ist auch von diesem infantilen Charakter geprägt: die Sexualität, die Lust, der Körper werden durch Verkleinerungen bezeichnet: “hacer cositas”, “mordiditas”, “orejitas”. Pantojas Infantilismus in der privaten Sphäre, der nicht zur Beschreibung

²⁶ “Estuve leyendo un folleto que me dio el doctor, todo muy bien explicado, te quedas bizca con el milagro de la vida. Si quieres te lo mando, así te vas instruyendo para cuando sientes cabeza, te cases, pierdas la virginidad y sepas lo que es manjar blanco, flaca bandida” (Vargas Llosa 1973: 72).

²⁷ “–¿Convoyes son los viajes a los cuarteles? – se asombra, palmorea, suelta una carcajada, hace un guiño pícaro, se disfuerza la Brasileña –. Y prestaciones deben ser, ay, qué risa” (Vargas Llosa 1973: 131).

eines Hauptmanns paßt, zielt aber auf die Hervorhebung seiner Unschuld und sollte dem Leser ein humoristisches Lachen entlocken. Ist aber dieser Infantilismus der Hauptperson in der privaten Sphäre eine Karikatur des Militärs, so erweitert sich diese Karikatur auf die Sphäre des Auftrags von Pantoja. Er ist auf der Arbeitssphäre der effiziente Verwalter, der sich als solcher unter seinen Kommilitonen an der Militärakademie einen Namen gemacht hat, aber auch unter seinen Vorgesetzten in den verschiedenen Ämtern, die er als Oberleutnant bekleidet hat. Der infantile Privatmann ist ein bis zur Besessenheit effektiver Verwalter, der den Truppenbetreuungsdienst, d.h. ein mobiles Bordell, erfolgreich einrichten, organisieren und funktionstüchtig machen muß. Sein Pflichtbewußtsein und sein Effizienzstreben werden bei ihm zur Monomanie, die bald über die Zusammenhänge und Konditionierungen die Oberhand gewinnt und ihn zur Realitätsfremdheit führt. Der Verwalter wird zu einer Karikatur der Effizienz, und diese Szenen bilden die besten lachhaften Momente des Romans. Ein gutes Beispiel dieser Komik ist Pantaleóns Auffassung, daß er kein mobiles Lusthaus verwaltet, sondern eine Sonderabteilung der militärischen Kräfte: eine Einschätzung, die er bei den Prostituierten und Zuhältern, aber nicht bei den unmittelbaren Vorgesetzten durchsetzen kann.²⁸ Ebenso komisch wirkt sein Bemühen, das Lusthaus und seine Funktion durch eine militärische Amtssprache zu kennzeichnen, sowie die Prostituierten als Soldaten und das Lusthaus als Kaserne zu führen.²⁹ Trägt Pantojas Handeln in der Arbeitssphäre zunächst quichotehafte Züge, so geht seine Karikierung durch die Übertreibung jener Züge auf der Ebene des Institutionellen noch einen Schritt weiter. Als Offizier zeigt sich Pantoja diszipliniert und gehorsam; seine amtlichen Berichte zeugen von dieser Facette, doch das besessene Effizienzstreben und seine Realitätsfremdheit, seine Monomanie, führen ihn nicht nur zu lachhaften, clownartigen Situationen, sondern sie treiben ihn

²⁸ “–Hay incompatibilidad entre visitadora y puta, con perdón de la expresión –sentencia el señor Pantoja–. Ustedes son funcionarios civiles del Ejército y no traficantes del sexo” (Vargas Llosa 1973: 117).

²⁹ “El Servicio de Visitadoras para Guarniciones, Puestos de Frontera y Afines se permite hacerle llegar estas Instrucciones, que, de ser estrictamente aplicadas, permitirán a su unidad aprovechar de manera racional y fructífera los servicios del SVGPFA y a este organismo cumplir su misión con eficacia y prontitud” (Vargas Llosa 1973: 147).

sogar bis zum Geschmacklosen und zur Obszönität, wie etwa bei der Erprobung aller lokalen Aphrodisiaka an seinem Körper und vor allem bei der keine Einzelheiten aussparenden Berichterstattung über diese Erprobungen und Handlungen.³⁰ Eine Karikatur eines Hauptmanns läßt sich nicht wirkungsvoller vorführen. Sind nun alle diese Karikierungen noch lachhaft, so nimmt das Lachhafte bei der Darstellung von Pantojas Alpträumen ab und die Karikatur wirkt schmerzlich. Die Darstellung von Pantojas Psyche ist in der Tat eine Karikatur des Unbewußten, und sie ist nicht nur – wie schon erwähnt – durch sprachliche Parodie konstruiert: die Verwandlung der marschierenden Soldaten in laszive Frauen unter dem spottenden Lachen der Vorgesetzten – der erste Alptraum –, die Darstellung der Hämorrhoidenoperation und die schmerzliche postoperative Folge – der zweite Alptraum –, und die Vermischung von Figuren, die zum Erhabenen und Niedrigen gehören, wie die Mutter mit der Matrone – der dritte Alptraum. Alle diese Szenen verursachen Pantoja Unglück und zeigen ihn nicht mehr als eine Karikatur, sondern als Opfer einer Situation, der er kaum Herr ist. So lassen Infantilismus, Realitätsfremdheit, Karikatur, Monomanie und Opfersein die Hauptperson des Romans letztendlich in einer extrem herabgesetzten Situation erscheinen: weder ist er ein Privatmann, noch ein Realist und Arbeitspragmatiker, noch behält er Distanz zu sich und den Institutionen.

Diese Herabsetzung, die fast den ganzen Roman durchzieht und Pantaleón Pantoja allmählich als eine humorlose und gescheiterte Figur erscheinen läßt, wendet sich in einer Heraufsetzung moralischer Implikationen am Ende des Romans, als die Folgen dieses Scheiterns eingeblendet werden.³¹ Diese Wendung rettet Pantaleón Pantoja nicht vor dem

³⁰ “Que en su afán de no escatimar esfuerzos para el mejor cumplimiento de la misión que la superioridad le ha encomendado y aun a riesgo de su salud física y de la estabilidad familiar, el suscrito decidió igualmente probar en su persona algunas de las recetas que la sabiduría y la lujuria popular loretanas proponen para el retorno o el refuerzo de la virilidad, vulgarmente llamadas, con perdón de la expresión, levantamueertos o, peor todavía, parapingas” (Vargas Llosa 1973: 90).

³¹ Zu den Begriffen “Herabsetzung” und “Heraufsetzung” schreibt Jauß (1976: 104) folgendes: “Die Umkehrung des ‘ernsten’ in einen ‘komischen’ Helden hat wenigstens zwei grundverschiedene Aspekte, je nachdem ob das Komische der Herabsetzung eines heroischen Ideals in eine Gegenbildlichkeit oder ob es der Heraufsetzung des materiell Leiblichen der menschlichen Natur entspringt”. Jauß (1976:

Scheitern, aber sie erhellt die sozialkritische Beurteilung des versteckten Erzählers gegenüber den Institutionen und ihren Vertretern: diese nämlich und nicht ihr Diener Pantoja erweisen sich nun als wahre Heuchler und Opportunisten.³² Bei dieser Wendung gerät Pantaleón Pantoja unter eine Sichtweise, die ihn als tragische Figur zeigt. Auf der Ebene des Privaten erscheint er nun als fürsorglicher Vater, treuer Ehemann und musterhafter Sohn. Auf der Arbeitsebene wird er zu einem von einem utopischen Impuls getriebenen Verwalter. Institutionell gesehen zeigt er moralische Integrität und Verantwortungsbewußtsein gegenüber seinen Vorgesetzten und Untergeordneten. Der karikierte Hauptmann wird am Ende des Romans als Vertreter eines abstrakten Idealismus dargestellt, der seine Größe im Scheitern gewinnt, im Scheitern gegen die Realität, die er wegen seiner von der Utopie getriebenen Sicht nicht wahrnehmen kann.³³ Wie jeder abstrakte Idealist zeigt er am Ende, daß er die Situation nicht verstanden hat. Er durchläuft demzufolge keinen Reifeprozess.³⁴ Vom komischen Helden ist nichts geblieben. Sein nicht Wahrnehmen-

125-130) sieht diese "Heraufsetzung" vor allem bei dem *humoristischen* Helden, der durch eine Komik der Unschuld zur 'humoristischen Katharsis' führt".

³² Der von Anfang an die Moral vertretende und gegen die Truppenbetreuung stehende Kaplan Beltrán, der gescheitert sein Militäramt aufgibt, wird am Ende in einem Dialog mit der Prostituierten Peludita folgendermaßen dargestellt: "–Me apresuré, retirándome en vez de dar la última batalla – recuesta la cabeza en la hamaca, mira al cielo y suspira el padre Beltrán–. Te confieso que extraño los campamentos, las guardias, los galones. En estos meses he soñado a diario con espadas, con la corneta de la diana. Estoy tratando de volver a vestir el uniforme y parece que la cosa tiene arreglo. No olvides las bolitas, Peludita" (Vargas Llosa 1973: 305).

³³ Lukács (1971: 83) definiert den abstrakten Idealisten folgendermaßen: "Die strukturbestimmende Problematik dieses Heldentypus besteht also in einem vollständigen Mangel an innerer Problematik und als Folge dieses Mangels in einem vollständigen Fehlen an transzendentalen Raumgefühl, an der Fähigkeit, Abstände als Wirklichkeit zu erleben". Zur Heldentypus-Problematik in diesem Roman vgl. auch Siemens (1977: 481-493); Dauster (1980: 269-285); Montenegro (1985: 269-293).

³⁴ Vgl. das Ende des Romans, wo Pantaleón Pantoja seine realitätsfremde Auffassung der Pflicht wieder ungebrochen zeigt: "–Brrrr, qué frío, que frío – se estremece Pochita–. Dónde están los fósforos, dónde la maldita vela, qué horrible vivir sin luz eléctrica. Panta, despierta, ya son las cinco. No sé por qué tienes que ir tú mismo a ver los desayunos de los soldados, maniático" (Vargas Llosa 1973: 309).

können und -wollen bedeutet aber ein kritisches Urteil über die mangelhafte und degradierte Realität.

VI

Was den Plot betrifft, sind die meisten Autoren über das Komische – Northrop Fryes Ausführungen in *Anatomy of Criticism* folgend³⁵ – einig und definieren es als eine dreisätzliche Form: “eine feste und harmonische Ordnung werde durch Torheit, Besessenheit, Vergeßlichkeit, Stolz und Vorurteil oder auch durch Geschehnisse, die den handelnden Personen unbegreiflich sind, umgestoßen und dann wiederhergestellt” (Fuhrmann 1976: 65). Die Sekundärliteratur hat mehrmals auf die parallel verlaufenden, komplementär wirkenden und gegensätzlich funktionierenden zwei Plots in *Pantaleón y las visitadoras* hingewiesen.³⁶ Hermano Franciscos Plot verläuft unterschwellig zu Pantaleóns Erfüllung seiner Aufgabe und weist auf der Erzählebene kein komisches Element auf: der selbsternannte Prediger, der eine Sekte im Urwald gründet, Christi Kreuzigung aus dem Kontext herausnimmt und zum alleinigen rituellen Handlungsmodell seiner Sekte erhebt, kommt im Roman zunächst als eine winzige, ferne und komische Angelegenheit vor.³⁷ Bald erfährt der Leser jedoch indirekt, daß die Sekte bei der Bevölkerung gut angekommen ist und daß diese das rituelle Handlungsmodell mit Begeisterung aufgenommen hat. Der Kreuzigung aller Lebewesen, vor allem der Tiere und Insekten, folgt zum Entsetzen des Lesers die der Menschen, deren Höhepunkt die Kreuzigung des konsequenten Hermano Francisco selbst bildet. Diesem Plot liegt eine Sichtweise zugrunde, die sehr an Borges’ Ironie in der Erzählung “La pasión según

³⁵ Ich beziehe mich auf die deutsche Ausgabe: Frye (1964: 165-188).

³⁶ Siehe u. a. Roy (1974: 197-199); Tusa (1977); Williams (1977: 469-480); Christ (1978: 38-44); Díez (1978: 54-61); García (1978: 1-25); McMurray (1978: 44-53); Morello-Frosch 1979: 40-44.

³⁷ Vgl. Vargas Llosa (1974: 12, 16-17, 24, 30, 32-33). Ich zitiere die erste Erwähnung: “–En el nombre del Padre y del Espíritu Santo y del Hijo QUE MURIO EN LA CRUZ – eleva los ojos a la noche, baja los ojos a las antorchas el Hermano Francisco–. Mis manos están amarradas, el leño es ofrenda, ¡persíguese por mí!” (12).

San Mateo" erinnert, wenn die christlichen Dogmen in "barbarische" Hände geraten und wortwörtlich interpretiert werden.³⁸ Der Roman parodiert diese Dogmen und bringt sie – vor allem die Bedeutung des Opfers Christi – bis zum abstrakten und zusammenhanglosen und deswegen absurden Opferritual.

"Barbarisiert" dieser Plot die christliche Religion und läßt er die Urwaldbevölkerung als opfergierig erscheinen, so hat der Plot von Pantojas Handlungen zivilisatorische Züge und ist ein Versuch, im Urwald eine Ordnung herzustellen, die sich allerdings als solche nicht entlarven darf und versteckt bleiben muß. Pantojas Plot beginnt in der Tat mit der Feststellung einer harmonischen Ordnung. Der Oberleutnant Pantoja hat musterhaft seine Pflichten erfüllt und bis jetzt erfolgreich alle ihm zugesprochenen Ämter im Militärleben bekleidet. Von seinen bisherigen Vorgesetzten gelobt, bekommt er die erwartete Beförderung und wird Hauptmann. Diese Beförderung geht – wie im Militärleben üblich – mit einem neuen Dienstort, einem neuen Amt und einer neuen Aufgabe einher. Die erfolgreiche Erfüllung dieser Aufgabe wird seinem beruflichen Aufstieg weiter helfen. Der erste Abschnitt der dreisätzigen Form der Komödie ist so als Ausgangspunkt dieses Plots angegeben. Der zweite Abschnitt fängt im Grunde genommen mit Pantojas Auftrag an. Er hat eine wichtige, aber geheime Mission, die gegen sein Militärbewußtsein, seine Selbstachtung und seine Arbeitsmoral verstößt, er ist aber dafür wegen seiner Eignung und seines Talents ausgewählt worden: er ist ein disziplinierter Offizier. Die Zerstörung der anfänglichen Ordnung wird dadurch eingeleitet. Pantoja muß mit den Schwierigkeiten, die diese neue Situation mit sich bringt, fertig werden, und die schon erwähnten lachhaften Episoden ergeben sich aus dem Bestreben, diese Schwierigkeiten zu beseitigen: die Militarisierung des Prostituierten-Service, die Erprobung von Aphrodisiaka, die detaillierten Berichte etc. Als die ersten Hindernisse für die Erfüllung der Aufgabe beseitigt sind, Pantoja ein Erfolgserlebnis hat und sich eine gewisse Normalität innerhalb der außergewöhnlichen Situation einzustellen scheint – sie bietet weitere komische

³⁸ Zu dem realen Substratum der Figur Hermano Francisco hat Vargas Llosa (1978: 120-121) selbst informiert. Vgl. Borges (1989: 1060-1072).

Episoden, z. B. die über die Hymne des Lusthauses –,³⁹ tauchen weitere Schwierigkeiten auf, die diese scheinbare Normalität zerstören und den zweiten Abschnitt weiter entwickeln. Je effizienter und erfolgreicher die organisatorischen und verwaltungsmäßigen Maßnahmen nun sind, desto schwerwiegender und größer werden die Hindernisse, die das Unternehmen zum Scheitern bringen. Die Zivilbevölkerung klagt jetzt nicht mehr wegen der Vergewaltigung ihrer Frauen, stattdessen beschweren sich die Männer über ihren Ausschluß vom Service der Truppenbetreuung. Der Tod der Brasileña, der Geliebten Pantojas, die einer Auseinandersetzung zwischen Soldaten und Männern der Zivilbevölkerung zum Opfer fällt und gekreuzigt wird, hat keine komische Wirkung mehr. Pantojas überdimensioniertes Pflichtbewußtsein und seine Realitätsfremdheit lassen ihn bei ihrem Begräbnis in Militäruniform erscheinen und eine Trauerrede halten, als ob es sich um einen im Dienst gefallenen Soldaten handelt: damit ist das Geheimnis des Unternehmens verraten. Das Scheitern des Verwalters, des Hauptmanns Pantoja und seines Unternehmens ist vollzogen. Die militärischen Behörden schaffen den Service ab und Pantaleón Pantoja wird zum Hauptquartier beordert, um ihn aus dem Militärdienst zu entlassen. Der dritte Abschnitt der dreisätzigen Komödie bleibt aus. Stattdessen folgt eine andere Szene: da Pantaleón Pantoja den Militärdienst nicht verlassen möchte, unterzieht er sich einer Strafversetzung in die höchste und kälteste Region der Anden, die für einen Mann von der peruanischen Küste einem Exil gleicht. Der komische Plot mit seiner Wiederherstellung der anfänglichen Ordnung ist nicht vollzogen und das Exil der Hauptperson in diese ferne Region entspricht dem immer weiter getriebenen Exil des Komischen aus der Wirklichkeit. Diese Strafversetzung ähnelt Leutnant Gamboas Strafversetzung im

³⁹ Ich zitiere die ersten Zeilen von Pantaleóns entsprechendem Bericht an seine Vorgesetzten: "Que con motivo de celebrarse el día 4 de este mes el primer aniversario del SVGPFA, el suscrito se permitió ofrecer al personal masculino y femenino de este organismo, un sencillo almuerzo de camaradería, en el local del río Itaya, que, para no agravar demasiado el magro presupuesto del Servicio, fue elaborado por un grupo voluntario de visitadoras bajo la dirección de nuestra jefe de personal, doña Leonor Curinchila (a) Chuchupe" (Vargas Llosa 1973: 153).

Roman *La ciudad y los perros*⁴⁰ und auch Litumas Strafversetzung im Roman *Lituma en los Andes*. Rückblickend und mit Verweis auf Burkes Ästhetik des Furchtbar-Erhabenen könnte man sogar behaupten, daß Pantaleón Pantoja in den Anden die furchterregenden Geschehnisse erfahren wird, die die Hauptperson Lituma Jahre später im oben genannten Roman erlebt.⁴¹

VII

Als *Pantaleón y las visitadoras* erschien, wurde der Roman wegen seines "elemento risueño" als ein Wandel im Schaffen des peruanischen Schriftstellers verstanden. In der Tat weist der Roman *Pantaleón y las visitadoras* die damals so negativ bewerteten Elemente des Komischen auf und in der Tat hätte ihr Vorhandensein in einem literarischen System, das das Komische aus produktions- und rezeptionsästhetischen Prinzipien verdammt, einen Strukturwandel und eine Alternative zu dem damals herrschenden literarischen Erzählparadigma bedeutet. Die hier auf drei Ebenen vorgeführte Analyse des Komischen zeigt nun, daß das Komische zu seiner Abgeschlossenheit eigentlich nicht kommt. Das Komische in der Sprache wird Parodie, Verspottung eines gegebenen Stils, wobei diese Parodie das Satirische, d. h. das Kritische, noch intensiviert. So haben wir statt erlösenden Humors oder versöhnenden Lachens eine moralische Verurteilung. Dies läßt sich auf der Ebene der dargestellten Hauptperson weiter bestätigen: Identifikationsmöglichkeiten mit ihr bleiben dem Leser vorenthalten, da ihre Herabsetzung, wenn sie auch zunächst lustig scheint, völlig negativ geprägt ist. Die abschließende Heraufsetzung des Pantaleón Pantoja erfolgt nur im Zusammenhang mit der moralischen Verdammung der Institutionen, mit denen er sich

⁴⁰ Für die entsprechenden Abschnitte aus diesem Roman vgl. Vargas Llosa (1962: 315 und 322). Zum Thema der Intellektuellen und Militärs bei Vargas Llosa vgl. Oviedo (1978: 16-23).

⁴¹ Es handelt sich um den Tod von Touristen durch die Gewalt der terroristischen Gruppe "Sendero Luminoso" und vor allem um den Tod eines Bauern durch die rituelle Gewalt der Einwohner des Dorfes Naccos in den Hochanden. Vgl. Vargas Llosa (1993).

identifiziert, die ihn aber scheitern lassen. Wenn er am Ende einen Hauch von Positivität erhält und als abstrakter Idealist, als Utopist auftaucht, geschieht dies nur in Form einer Manipulation, die weiter der Kritik der Gesellschaft, ihrer Institutionen und Vertreter dient. Nichts ist bei Pantoja von einem humorvollen Helden zu verzeichnen, der sich selbst mit Ironie betrachtet. Der Leser lacht eher negativ über ihn als versöhnend mit ihm.⁴² Auch auf der Ebene des Plots sind die als komisch bezeichneten Elemente mangelhaft. Der abschließende Abschnitt der Komödie, der die umgestoßene anfängliche Ordnung wiederherstellt, fehlt im Roman. Weder taucht die erste Harmonie des beförderten Hauptmanns wieder auf, noch versöhnt sich Pantoja mit der Gesellschaft, eher bleibt er wie im zweiten Abschnitt realitätsfremd, unfähig zum Lachen und zur Selbstdistanz.

Hayden White macht auf ein vorkritisches Element bei der Konstruktion des Plots in der Geschichtsschreibung aufmerksam, das eine Sichtweise – er nennt es Ideologie – impliziert. So könnte einem tragischen Plot wie Pantojas Geschichte eine bestimmte, eine radikale Sichtweise entsprechen.⁴³ Vargas Llosas bisherige kritische Romane wiesen einen Plot auf, der die Hauptpersonen immer wieder an der Gesellschaft scheitern läßt. Vargas Llosa scheint zunächst dieser Sachverhalt, den White später formuliert hat, bewußt gewesen zu sein, wenn er in einem Interview sagt:

⁴² Jauß (1976: 130) beschreibt die Funktion des humoristischen Helden folgendermaßen: “Die wachsende Sympathie setzt ein Einvernehmen von Autor und Leser voraus, das [...] in einer Art von gesellschaftlichem Vertrag, einem gemeinsamen ‘Patronatsrecht’ gegenüber einer Gesellschaft wurzelt, derer wir bedürfen und die wir hassen, die wir aber eben auch darum lieben können. Ein humoristischer Held, der durch seine Unschuld komisch und zugleich sympathisch ist, gedeiht nur in einer Welt, in der wir mit ihm hassen und lieben, verachten und bewundern können”.

⁴³ White (1991: 44) faßt seinen Ansatz folgendermaßen zusammen: “Ich behaupte, daß sich das ethische Moment einer Geschichtsdarstellung in der Art der ideologischen Implikation spiegelt, durch die eine *ästhetische* Wahrnehmung (die Modellierung der Erzählstruktur) und eine *kognitive* Operation (die formale Schlußfolgerung) so miteinander kombiniert werden, daß sich normative Aussagen aus Feststellungen ableiten lassen, die zunächst rein deskriptiv oder analytisch zu sein schienen”. Zur Verbindung zwischen tragischem Plot und radikaler Auffassung siehe auch White (1991: 48).

“Podiera ser que esos personajes que fracasan tanto en mis novelas [...] quizá sean en buena parte una proyección de ese sentimiento de fracaso implícito en la vocación del novelista” (Cano Gaviria 1972: 97).

Im gleichen Interview verweist er dann seine mögliche vorkritische Entscheidung bei der Konstruktion des Plots auf den Charakter der Wirklichkeit zurück:

“Dudo que de alguna de mis novelas se pueda decir que sus coordenadas no son históricas, que las frustraciones humanas que se dan en ellas derivan de un sino fatídico, anterior y superior a la existencia *concreta* de esos personajes. Es decir [como si se dijera] que el fracaso de los personajes no es histórico sino ontológico, que es implícito a la condición humana” (Cano Gaviria 1972: 98).

Damit steht er – auch mit Pantojas Geschichte – in der Tradition der kritischen Theorie, die die Heiterkeit aus der Wirklichkeit verbannt.

In diesem Kontext läßt sich die Aufregung der Leser, als *Pantaleón y las visitadoras* 1973 erschien, erklären. Die vom damaligen revolutionären Zeitgeist geprägten Leser – ich erinnere an die kubanische und peruanische Revolution, an die Unidad Popular in Chile – mußten sich zunächst in ihren Erwartungen enttäuscht fühlen, als Vargas Llosa dieses “elemento risueño” in den Roman einführte. Dennoch haben meine Ausführungen gezeigt, daß der Roman eine Welt entwirft, Hauptpersonen ausmalt und Handlungen vorführt, die trotz dieses Elements durch und durch von Kritik, Negativität und Furcht getränkt sind, d. h. daß sie dem damaligen literarischen System völlig entsprechen. Auch in diesem Roman erweist sich Vargas Llosas sozialkritische Auffassung, daß “die Literatur Feuer ist”. Die mögliche Zäsur, die Alternative, die tatsächlich eine komische, humorvolle Sichtweise bedeutet und die der Roman vertreten sollte, bleibt aus. Der Systemtheorie folgend kann man behaupten, daß ein neues Element einen Strukturwandel verursacht, wenn dieses eine Änderung der Struktur im System bedeutet. Das Komische kann in diesem Roman und in diesem literarischen System nur in der Form der Satire anschlufähig werden, hat aber keinen

Strukturwert.⁴⁴ Die damalige kritische Rezeption des Romans verwechselte beide: Anschlußfähigkeit und Strukturwert. Dieser am Anfang erwähnte Wandel in Vargas Llosas Schaffen zeigt sich möglicherweise in dem letzten Roman *Los cuadernos de don Rigoberto*, in dem eine Positivierung, d. h. eine Entdämonisierung der Geschichte, des Plots und ihrer Träger vollzogen wird und dadurch die Möglichkeit einer Versöhnung mit dieser bisher als negativ empfundenen Geschichte auftaucht. In diesem Roman ist Vargas Llosa vielleicht zum ersten Mal tatsächlich ein komödienhafter Plot gelungen, selbst wenn der Humor nicht vorhanden ist. Aber das ist jetzt nicht mehr mein Thema.

⁴⁴ Luhmann (1996: 383-384) definiert den Begriff "Strukturwert" folgendermaßen: "Der Strukturbegriff präzisiert [...] die Relationierung der Elemente über Zeitdistanzen hinweg [...] Das heißt nicht, daß jede Struktur mit jeder Art von Elementen materialisiert werden kann, wohl aber, daß Strukturen auch beim Auswechseln der Elemente fortbestehen und reaktualisiert werden können [...] Strukturwert gewinnen diese Relationen nur dadurch, daß die jeweils realisierten Relationen eine *Auswahl aus einer Vielzahl von kombinatorischen Möglichkeiten* darstellen und damit die Vorteile, aber auch die Risiken einer selektiven Reduktion einbringen. Und nur *diese Auswahl* kann bei Auswechseln der Elemente *konstant* gehalten, das heißt mit neuen Elementen reproduziert werden". Zum Begriff "Anschlußfähigkeit" innerhalb der Theorie autopoietischer Systeme schreibt Luhmann (1996: 387) folgendes: "Die Reproduktion muß konkrete Elemente durch konkrete Elemente ersetzen. Die Beschreibung [dieser Elemente] kann sich mit statistisch kalkulierten Wahrscheinlichkeiten begnügen. Im einen Falle ist eher Anschlußfähigkeit, im anderen eher Redundanz gefragt".

Bibliographie

- Bachtin, Michael (1987): *Rabelais und seine Welt*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Bell-Villada, Gene (1979): "From the ribald to the bureaucratic", in: *Commonweal* 106, 8. Juni (New York): 346-347.
- Berger, Peter L. (1998): *Erlösendes Lachen. Das Komische in der menschlichen Erfahrung*, Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- Bohrer, Karl Heinz/Kurt Scheel (1998): ["Vorwort"], in: *Merkur* 594/595 (Stuttgart): 755.
- Boland, Roy C. (1982): "Pantaleón y las visitadoras: A Novelistic Theory Put into Practice", in: *Revista de Estudios Hispánicos* XVI, 1 (Alabama): 15-33.
- Borges, Jorge Luis (1989): *Obras completas 1923-1972*, Buenos Aires: Emecé.
- Bumpus, Jerry (1979): "The good soldier", in: *Partisan Review* XLVI, 4 (Boston): 634-635.
- Burke, Edmund (1989): *Philosophische Untersuchung über den Ursprung unserer Ideen vom Erhabenen und Schönen*, Hamburg: Felix Meiner.
- Campos, Jorge (1973): "Sátira y realidad en Vargas Llosa", in: *Insula* 323 (Madrid): 11.
- Cano Gaviria, Ricardo (1972): *El buitre y el ave fénix. Conversaciones con Mario Vargas Llosa*, Barcelona: Anagrama.
- Castro-Klarén, Sara (1979): "Humor y clase en *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Revista de crítica literaria latinoamericana* V, 9 (Lima): 105-118 [auch als "Humor and class in *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Latin American Literary Review* VII, 13, 1978 (Pittsburgh): 64-79].
- (1990) *Understanding Mario Vargas Llosa*, Columbia: University of South Carolina.
- Christ, Ronald (1978): "Rhetorics of the Plot", in: *World literature today* 52,1 (Oklahoma): 38-44.
- Dauster, Frank (1980): "Pantaleón and Tirant: Points of contact", in: *Hispanic Review* 48, 3 (Philadelphia): 269-285.
- Díez, Luys A. (1978): "Another Chapter of Peru's *Comédie Grottesque*", in: *Latin American Literature and Art Review* 23 (New York): 54-61.
- Eco, Umberto (1996): *Der Name der Rose*, München: DTV.
- Egea, Jean (1974): "*Pantaleón y las visitadoras. Hacia la obra bien hecha*", in: *Camp de l'Arpa* 9 (Barcelona): 40-42.
- Foster, David William (ed.) (1981): "Vargas Llosa, Mario (1936-)", in: *Peruvian literature. A Bibliography of Secondary Sources*, Westport, Connecticut/London, England: Greenwood Press: 283-303.
- Frye, Northrop (1964): *Analyse der Literaturkritik*, Stuttgart: Kohlhammer.

- Fuhrmann, Manfred (1976): "Lizenzen und Tabus des Lachens – Zur sozialen Grammatik der hellenistisch-römischen Komödie", in: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hrsg.): *Das Komische*, München: Fink: 65-101.
- García, Franklin (1978): "Distintas formas de montaje en la novelística hispanoamericana contemporánea", in: *Revista canadiense de Estudios hispánicos* 3, 1 (Toronto): 1-25.
- Gladieu, Marie-Madeleine (1989): *Mario Vargas Llosa*, Paris: L'Harmattan.
- Grande, Félix (1973): "Visitar a los hambrientos", in: *Cuadernos hispanoamericanos* 277-278 (Madrid): 415-421.
- Hiriart, Rosario (1974): "Notas sobre *Pantaleón y las visitadoras* y *El fondo del vaso*", in: *Insula* 331 (Madrid): 16.
- Hoffman, Marcia R. (1978): "Vargas Llosa, Mario. Captain Pantoja an the Spacial Service", in: *Library Journal* 103, 1, February (New York): 387.
- Jauß, Hans Robert (1976): "Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden", in: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hrsg.): *Das Komische*, München: Fink: 103-132.
- (1984): *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- (1989): *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Kerr, Roy Albert (1986): "The Function of Dream Sequences in Mario Vargas Llosa's *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Revista de Estudios hispánicos* XX, 3 (New York): 97-103.
- Korn, Eric (1978): "Carry on the Amazon", in: *Times Literary Supplement* 3994, 20. October (London): 1196.
- Kristal, Efraín (1998): *Temptation of the Word. The Novels of Mario Vargas Llosa*, Nashville: Vanderbilt University Press.
- Lewis, Marvin A. (1977): "Reading *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Hispanófila* 60 (Chapel Hill, N.C.): 77-81.
- Lorenz, Günter W. (1979): "Auch Große können stolpern", in: *Die Welt* 21.07.1979 (Hamburg).
- Luchting, Wolfgang A. (1975): "Mario Vargas Llosa converted to humor", in: *Hispania* 58, 1 (Standford, Ca.): 216-217.
- Luhmann, Niklas (1996): *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Lukács, Georg (1971): *Die Theorie des Romans*, Darmstadt und Neuwied: Luchterhand.
- Marquard, Odo (1976): "Exile der Heiterkeit", in: Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning (Hrsg.): *Das Komische*, München: Fink: 133-151.

- McMurray, George R. (1978): "The Absurd, Irony and the Grotesque in *Pantaleón y las visitadoras*", in: *World literature today* 52 (Oklahoma): 44-53.
- Merkur* 594/595 (1998): Stuttgart, September/Oktober.
- Montenegro, Nivia (1985): "El triángulo trinitario de *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Hispanic Review* 53, 3 (Pennsylvania): 269-293.
- Morello-Frosch, Marta (1979): "Of Heroes and Martyrs: The Grotesque in *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Latin American Literary Review* VII, 14 (Pittsburgh): 40-44.
- Morino, Angelo (1976): "*Pantaleón y las visitadoras*: un caso di autoregolazione testuale", in: *Annali, sezione Romanza* (Istituto Universitario Orientale) XVIII, 2 (Napoli): 163-185.
- Oquendo, Abelardo (1973): "Intromisión en Pantilandia", in: *Textual* 8 (Lima): 86-89.
- Otero, Carlos-Peregrín (1975): "Vargas Llosa. Teoría y Praxis", in: *Cuadernos del ruedo ibérico* 51/53 (Paris): 211-223.
- Oviedo, José Miguel (1974): "Mario Vargas Llosa: La alternativa del humor" (Seis problemas para Mario Vargas Llosa. Entrevista de José Miguel Oviedo), in: Julio Ortega (Hrsg.): *Palabra de escándalo*, Barcelona: Tusquets editor: 315-335.
- (1978): "The Theme of the Traitor and the Hero: On Vargas Llosa's Intellectuals and the Military", in: *World literature today* 52 (Oklahoma): 16-23.
- (1982): *Mario Vargas Llosa. La invención de una realidad*, Barcelona: Barral.
- Richards, Timothy (1986): "*Pantaleón y las visitadoras*: lo grotesco festivo", in: *Texto Crítico* XII, 34-35 (Xalapa): 243-250.
- Rincón, Carlos 1991: "Borges und García Márquez oder: das periphere Zentrum der Postmoderne", in: Robert Weimart/Hans Ulrich Gumbrecht/Benno Wagner (Hrsg.): *Postmoderne – globale Differenz*, Frankfurt/Main: Suhrkamp: 246-264.
- Rosenkranz, Karl (1990): *Ästhetik des Häßlichen*, Leipzig: Reclam.
- Roy, Joaquín (1974): "Mario Vargas Llosa. *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Revista Iberoamericana* 86 (Pittsburgh): 197-199.
- (1975): "Reiteración y novedad de la narrativa de Vargas Llosa en *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Cuadernos hispanoamericanos* 302 (Madrid): 464-472.
- Scheerer, Thomas M. (1991): *Mario Vargas Llosa: Leben und Werk. Eine Einführung*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Siemens, Williams L. (1977): "Apollo's Metamorphosis in *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Texas Studies in Literature and Language* XIX, 4 (Texas): 481-493.

- Tarquini, Francesco (1980): "La selva dallo stupore al riso", in: *Litterature D'America. Hispanoamericana I*, 1 (Roma): 83-107.
- Tusa, Bobs M. (1977): "An Interpretation of Mario Vargas Llosa's *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Revista de Estudios hispánicos XI*, 1 (Alabama): 27-53.
- Uria-Santos, María R. (1976): "*Pantaleón y las visitadoras*. Ejemplo de *ridentem dicere verum*", in: *Estafeta literaria* 596, 15. September (Madrid): 10-12.
- Vargas Llosa, Mario (1962): *La ciudad y los perros*, Barcelona: Seix Barral.
- (1973): *Pantaleón y las visitadoras*, Barcelona: Seix Barral.
- (1978): "El hermano Francisco", in: *Cambio* 16 358, 5. Oktober (Madrid): 120-121.
- (1983): *Contra viento y marea* (1962-1982), Barcelona: Seix Barral.
- (1993): *Lituma en los Andes*, Barcelona: Planeta.
- (1997): *Los cuadernos de don Rigoberto*, Madrid: Alfaguara.
- Vilumara, Martín (1974): "Mario Vargas Llosa: *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Camp de l'Arpa* 9 (Barcelona): 39-40.
- Williams, Raymond L. (1977): "The Narrative Art of Mario Vargas Llosa: Two Organizing Principles in *Pantaleón y las visitadoras*", in: *Texas Studies in Literature and Language XIX*, 4 (Texas): 469-480.