

Nachwort

Von Erich Hackl

Es ist üblich geworden, Walshs Lebensgeschichte, in der *Das Massaker von San Martín* eine zentrale Stelle einnimmt, von ihrem Ende her zu erzählen, dem 25. März 1977, an dem er in Buenos Aires in einen Hinterhalt geriet. Er lebte bis dahin, als pensionierter Englischlehrer getarnt, mit seiner Lebensgefährtin Lilia Ferreyra in einem winzigen Anwesen ohne Strom und ohne Wasserleitung in San Vicente, etwa vierzig Kilometer südlich der Hauptstadt. Am 24., pünktlich zum ersten Jahrestag des Staatsstreichs, hatte er einen Offenen Brief an die Militärjunta fertiggestellt, in dem er eine Bilanz der Verwüstungen zog, die sie auf politischem und wirtschaftlichem Gebiet sowie in der Vernichtung ihrer Feinde angerichtet hatte und weiterhin anrichtete. Er tat dies, seinem Schlusssatz zufolge, »ohne Hoffnung, gehört zu werden, in der Gewissheit, verfolgt zu werden, aber getreu der Verpflichtung, die ich vor langem eingegangen bin, in schwierigen Zeiten Zeugnis abzulegen«.

Ein halbes Jahr früher, am Morgen des 29. September 1976, hatte sich seine Tochter María Victoria nach anderthalbstündigem Kampf gegen hundertfünfzig mit Maschinenpistolen bewaffnete Soldaten, einen Panzer und einen Hubschrauber der Armee auf der Dachterrasse ihres Hauses erschossen, nachdem sie den Männern zugerufen hatte: »Ihr bringt uns nicht um. Wir haben zu sterben beschlossen.« Sie war Mitglied im Range eines Zweiten Offiziers der linksperonistischen Guerillaorganisation Montoneros gewesen, und während sie hinter der Brüstung der Terrasse die Pistole gegen ihre Schläfe richtete, lag ihre anderthalbjährige Tochter im Schlafzimmer auf dem Bett. »Vicky hätte andere Wege wählen können, die nicht weniger

ehrlos gewesen wären, aber der, den sie wählte, war der gerechteste, großzügigste, vernünftigste. Ihr helllichtiger Tod ist eine Synthese ihres kurzen schönen Lebens. Sie lebte nicht für sich, sie lebte für andere, und diese anderen sind Millionen. Nur ihr Tod, ihr ruhmreicher Tod gehört ganz ihr, und in diesem Stolz sehe ich mich bestätigt und werde durch sie wiedergeboren.«

Man kann sagen, dass Rodolfo Walsh mit diesen Worten, in seinem als »Brief an meine Freunde« ausgegebenen Rundschreiben aus Anlass ihres Todes, seinen eigenen sowie dessen Ursachen und Begleitumstände vorweggenommen hat: Kurz nachdem er am Bahnhof Constitución einige Kopien seines Offenen Briefes an die Junta in einen Briefkasten geworfen und sich von Lilia Ferreyra getrennt hatte, wurde er einige Straßen weiter, an der Ecke San Juan/Entre Ríos, von einem militärischen Einsatzkommando (der berüchtigten *Grupo de Tareas* 3.2.2) angegriffen. Er wusste, was ihn erwartete, würde er den Häschern lebendig in die Hände fallen, und setzte sich mit einer kleinkalibrigen Pistole zur Wehr. Der Korvettenkapitän Jorge Acosta, der das Oberkommando über die Einsatzgruppe ausübte, hat Ende Februar 2010, während des Gerichtsverfahrens gegen ihn und andere Repressoren, aus durchsichtigen Gründen angedeutet, dass Walsh sich selbst getötet haben könnte, entweder mit der Pistole oder mit einer Zyankalikapfel. Andere Angeklagte widersprachen seiner Darstellung. Subkommissar Ernesto Weber, der wegen seiner Leidenschaft für Foltern mit Strom den Spitznamen 220 trug, hatte sich seinerzeit gebrüstet, Walsh zur Strecke gebracht zu haben. Überlebende Gefangene bestätigen, in der Mechanikerschule der Marine, die als Konzentrationslager benutzt wurde, die von Gewehrgeräten versehrte Leiche des Schriftstellers gesehen zu haben.

Rodolfo Walsh wurde nur fünfzig Jahre alt. 1927 in der Provinz Río Negro geboren, als Sohn eines Gutsverwalters irischer

Herkunft, der zum mittellosen Landarbeiter herabsank, und einer Frau, »die zwischen Dingen lebte, die sie nicht liebte: dem Land, der Armut«, verbrachte er nach dem finanziellen Ruin der Familie mehrere Jahre in katholischen Internaten für Waisen und arme Zöglinge. Mit siebzehn begann Walsh im Verlagshaus Hachette zu arbeiten, als Korrektor und Übersetzer aus dem Englischen. Anfang der fünfziger Jahre veröffentlichte er seine ersten Erzählungen, gab eine Sammlung argentinischer Kriminalgeschichten heraus und bestritt seinen Lebensunterhalt mit »Beschäftigungen, die ich als Journalismus bezeichne, auch wenn es sich bei ihnen nicht um Journalismus handelt«, wie er im vorliegenden Buch geschrieben hat: Diese frühen Arbeiten, vermischte Meldungen über Spukgeschichten, Geheimdienste und Katastrophen, erschienen ihm in der Rückschau deshalb ungenügend, weil ihnen zwei Grundelemente seiner späteren Reportagen fehlten – die Notwendigkeit und die Erschütterung. 1953 ließ er sich mit Elina Tejerina, die er drei Jahre zuvor geheiratet hatte, in La Plata nieder, wo Elina eine Blindenschule leitete und ihre Töchter Patricia Cecilia und María Victoria geboren wurden. An Politik war er nur mäßig interessiert. Zwar hatte er als Jugendlicher vorübergehend in der nationalistischen, katholischen und antisemitischen Alianza Libertadora Argentina mitgemacht und später, wie die meisten Intellektuellen des Landes, die Regierung Juan Domingo Perón wegen ihrer autoritären Tendenzen abgelehnt. Deshalb begrüßte er auch den Staatsstreich vom 16. September 1955, der von den Militärs unter General Pedro Eugenio Aramburu und Admiral Isaac Rojas als »Befreiungsrevolution« bezeichnet und von einem Teil der Bevölkerung – nicht aber vom Gros des neu entstandenen, vom Land in die Städte gezogenen Proletariats, das Perón und mehr noch seiner Frau Eva Duarte und deren Andenken ergeben war – tatsächlich als befreiend empfunden wurde, zumindest in den ersten Tagen und Wochen nach der

Vertreibung des charismatischen Politikers. Erst die Nachricht von dem einen überlebenden Erschossenen, die Walsh sechs Monate nach dem gescheiterten Aufstand peronistisch gesinnter Militärs in seinem Stammcafé ereilt hat, sollte sowohl seine politische Einstellung als auch sein literarisches Arbeiten neu bestimmen. In einer undatierten autobiografischen Skizze, die nach 1964 und vor 1972 entstanden ist, hat Rodolfo Walsh geschrieben: »*Operación Masacre* hat mein Leben verändert. Bei der Arbeit daran war ich nicht nur persönlich bestürzt; mir wurde auch klar, dass eine bedrohliche äußere Welt existiert.«

In der Tat lässt sich der vorliegende Tatsachenbericht, über seinen Anlass und die geschilderten Ereignisse hinaus, samt seinen voran- und nachgestellten Ergänzungen auch als Chronik eines Vertrauensbruchs lesen, in den Rechtsstaat, den die Akteure der »Befreiungsrevolution« nach und durch Peróns Sturz wiederherzustellen versprochen hatten, und in die herrschende Klasse, die sich von den peronistisch gesinnten *descamisados*, den armen Schichten der Bevölkerung, in ihren Privilegien bedroht fühlte. Dieses Gefühl der Bedrohung war und ist mit Hass grundiert. Erinnert sei in diesem Zusammenhang an eine kurze Szene aus dem *Massaker*, von der Frau in der Limousine, die sich am Morgen nach dem Verbrechen befriedigt über das Geschehene äußert: »Gut gemacht! Man sollte sie alle abmurksen.«

Im Juni 1957, während noch seine Artikelserie in der Zeitschrift *Mayoría* erschien, versuchte Walsh dem Literaturwissenschaftler und Übersetzer Donald Yates das Phänomen des Peronismus begreiflich zu machen. In seinem Brief warnt er davor, die in Europa und Nordamerika vorherrschende Meinung zu übernehmen, derzufolge Perón der typische südamerikanische Militär ist, der die Gunst der Stunde nutzt, um durch eine Revolution (Walsh verwendet, wie im *Massaker*, die Begriffe Revolution, Aufstand, Meuterei und Putsch unterschiedslos) an

die Macht zu kommen, an die er sich dann mit Gewalt und gegen den Volkswillen klammert. »Aber vom Militär hat er nur die Uniform und einen gewissen Hang zum Protzen.« Walsh hebt die »positive Angst vor dem Blutvergießen« hervor, die Perón von seinem Nachfolger Aramburu unterscheide, der in seiner Brutalität und Rachsucht der argentinischen Tradition »von Jakobinergeist *plus* ›Spanish blood‹ viel stärker verhaftet« sei, er sieht in ihm mehr einen Demagogen als einen Diktator und zieht eine gemischte Bilanz seiner Regierungszeit: Während der Saldo in den Bereichen Wirtschaft und Soziales mehrheitlich positiv ausfalle, habe Perón in Politik und Kultur fürchterlich versagt. Bei Aramburu verhalte es sich gerade umgekehrt. »Im gesamten politischen Prozess – Peronismus und Postperonismus – hat das Wort Demokratie eine unklare Bedeutung. Die Widersprüche sind so gewaltig, dass für einen auswärtigen Beobachter *the whole thing must seem a dreadful mess*. Trotzdem ist die Erklärung ziemlich einfach. Sowohl damals als auch heute haben ›Freiheit und Demokratie‹ bestanden, allerdings *auf unterschiedlichen sozialen Ebenen*, die einander ausschließen. Während des Peronismus haben die Arbeiterschichten Freiheit und Demokratie genossen; dagegen haben sich der Mittelstand, die Intellektuellen, die Künstler, Journalisten und die Oberschicht unterdrückt gefühlt. Jetzt passiert das genaue Gegenteil. Die ›Elite‹ und der Mittelstand fühlen sich vollkommen frei, verstanden und in ihren Ansprüchen richtig gedeutet; und da es gerade die ›Elite‹ ist, die sich im Buch, im Journalismus, in der Kunst *ausdrückt*, kann von außen der Eindruck entstehen, dass hier die vollkommenste Demokratie herrscht. Hingegen werden neun von zehn Arbeitern behaupten, unter einer Militärdiktatur zu leben.«

In dieser ausgewogenen Darstellung, die vielleicht auch dem Wissensstand des Briefpartners geschuldet war, ist noch wenig von der wachsenden Empörung, Verzweiflung, Einsicht

in die Notwendigkeit revolutionärer Aktionen zu spüren, die *Das Massaker von San Martín* samt seinen Ergänzungen 1964, 1969 und 1973 (mit der unmittelbar agitatorischen, pamphlet-haften Schlusssequenz der Filmversion) auch als heimliche Autobiografie eines Intellektuellen erscheinen lassen, der zwar den Standpunkt des anteilnehmenden Chronisten beibehalten, aber sukzessive jede Illusion von Gleichheit und Gerechtigkeit unter den Bedingungen einer halb kolonialen Gesellschaft verlieren wird. »Ich bin langsam«, hat Walsh im letzten Satz seines Curriculumums geschrieben, »ich habe fünfzehn Jahre gebraucht, um vom reinen Nationalismus zur Linken zu gelangen; Jahr-fünfte, um zu lernen, wie man eine Erzählung anpackt, um den Atem eines Textes zu spüren; ich weiß, dass mir viel fehlt, um augenblicklich, auf die bestmögliche Art und Weise, sagen zu können, was ich will; ich glaube, dass Literatur, unter anderem, ein mühsames Vorwärtkommen durch das Dickicht der eigenen Beschränktheit ist.«

Das Massaker von San Martín stellt also in zweierlei Hinsicht einen Wendepunkt dar. In politischer, weil die Aufdeckung des Massakers den Autor veranlasst hat, die Postulate der sogenannten Nationalen Linken zu übernehmen, für die der Kampf gegen den Imperialismus mit dem Ziel eines geeinten Kontinents unter sozialistischen Vorzeichen – der *Patria Grande* – nur auf nationaler Ebene, im Fall von Argentinien im Zusammenspiel mit den peronistisch gestimmten Massen geführt werden kann. Deshalb, später, nach seiner Rückkehr aus dem revolutionären Kuba, wo er die Nachrichtenagentur Prensa Latina mit aufgebaut und in ihrem Rang gefestigt hat, seine herausragende Tätigkeit als Direktor der Gewerkschaftszeitung CGT (dem Organ der dissidenten, nicht-korrupten peronistischen Gewerkschaft Confederación General del Trabajo de los Argentinos) und als Redakteur der Tageszeitung *Noticias*, die bis zu ihrem Verbot Mitte 1974 vom Partido Montonero heraus-

gegeben wurde. Deshalb ist er auch, schon ein Jahr vorher, in diese Organisation eingetreten, in der er für den Nachrichtendienst zuständig sein sollte. Später wird er den Führungsstab wiederholt scharf, helllichtig und in ungemein präzisen Formulierungen kritisieren – einmal, weil dieser seine Warnung Ende 1975 in den Wind schlug, beim vorhersehbaren Militärputsch handle es sich um mehr als nur um einen von vielen Staatsstreichen in der Geschichte des Landes, nämlich um die Installierung einer neuen Staatsform, die nicht nur die komplette Vernichtung der linken Opposition, sondern auch die praktische Durchsetzung einer Wirtschaftsdoktrin anstrebte, die die soziale Deklassierung von Millionen Argentinern zur Folge haben würde; ein anderes Mal, weil die Führer durch ihr militaristisches Konzept und triumphalistisches Gehabe im Widerstand gegen die übermächtige Diktatur die eigene Basis – Zehntausende junge Leute – der Folter und dem Tod überantworteten.

In literarischer Hinsicht bedeutet *Das Massaker von San Martín* etwas Neues, weil Walsh hier ein Verfahren erprobt und gleich zur Meisterschaft gebracht hat, das bis dahin kaum angewendet worden ist: Um seinen literarischen Anspruch mit den politischen Erfordernissen zu verknüpfen, verzichtet er (von wenigen genretümlichen Details abgesehen, die sich gleich zu Beginn finden, in der Beschreibung der Lebensverhältnisse bei Carranza und Garibotti etwa) auf die Fiktion als Mittel künstlerischer Wahrheitsuche. Das ist neu. Truman Capotes »faktischer« Roman *Kaltblütig* erschien erst 1966, war politisch weniger brisant und verfolgte keine vergleichbare gesellschaftliche Wirkungsabsicht. Walsh wollte nicht nur aufklären, nicht nur anklagen; er wollte mit seinem Bericht auch die Voraussetzungen dafür schaffen, dass Unrecht nicht ungesühnt bleibe. In diesem Bemühen ist er gescheitert, aber die Artikelserie, dann das Buch in seinen verschiedenen Versionen haben Recht ge-

sprochen, wo durch politische Intervention Rechtsprechung verhindert worden ist.

Kurios – und doch nicht überraschend, weil ähnliche Äußerungen auch heute zu hören sind – klingt das zeitgenössische Bedauern darüber, dass Walsh aus diesem Stoff keinen Roman gemacht hat. Aber Tatsachenbericht, Chronik, *testimonio*, *denuncia* – egal, welchen Begriff man für die von Walsh gefundene Gattung findet – und Roman verfolgen einander ausschließende Absichten: Wer eine reale Geschichte als Steinbruch oder Rohstofflager für Fiktionen verwendet, wird nicht dem Anspruch gerecht, schreibend gegen die gesellschaftlichen Verhältnisse anzugehen. Er kann sie überhöhen, aber dann ist das, was er erzählt, nicht mehr bindend, verbindlich, einklagbar und umgekehrt als Klageschrift tauglich. Der Fiktionalist haftet nicht für seine Fabel, er begreift die von ihm erfundene Welt als Versuchsanordnung, er spielt mit den Versatzstücken der Realität und bleibt mit seinem Spiel im Rahmen des Zulässigen. Der politische Dokumentarist hingegen lässt, was ernst ist, ernst sein. Er denunziert, er attackiert, er bringt was an den Tag. Aber er ist in den Möglichkeiten künstlerischer Gestaltung stärker eingeschränkt – durch die Verantwortung gegenüber seinen Personen, die keine Figuren sind, und durch die Notwendigkeit, den überlieferten Tatsachen treu zu bleiben.

In einem Interview vom Juni 1969, aus Anlass des Erscheinens seiner letzten großen politischen Reportage *¿Quién mató a Rosendo?* (die unter dem Titel *Wer erschoss Rosendo G.?* ebenfalls im Rotpunktverlag erschienen ist), antwortete Walsh auf die Frage, weshalb er keinen Roman geschrieben habe: »In gewisser Weise wäre ein Roman so was wie eine Repräsentation der Tatsachen, und ich bevorzuge ihre einfache Präsentation.« Drei Jahre später, im Zuge eines Gesprächs, das der Journalist Carlos Tarsitano mit Walsh und dem jungen Schriftsteller Miguel Briante führte, kam letzterer auf die Sehnsucht nach

dem Wirklichkeitsprallen, politisch gesättigten, fantasievollen Roman zu sprechen: »Ich erinnere mich an Gespräche mit Leuten, die meinten, *Operación Masacre* hätte einen sensationellen Roman hergegeben. Auch ich hab das einmal gedacht. Nicht mehr, seit ich das Buch vor zwei Jahren wieder gelesen habe. Da war mir klar, dass ich mich geirrt hatte, dass es einen anderen Umgang mit Literatur zeigt.«

Zwischen den beiden Interviews liegt ein drittes, das Ricardo Piglia im März 1970 mit Walsh geführt und unter dem Titel »Heute ist es in Argentinien nicht möglich, politikfreie Literatur zu schreiben« im Januar 1973 veröffentlicht hat. Anlass war Walshs dritte »irische Erzählung«, *Un oscuro día de justicia* (die das Bild einer Internatsgemeinschaft von Halbwüchsigen zum Panorama eines ganzen Volkes weitet), zentrales Thema aber sein Verdacht, dass Fiktion in der konventionellen medialen Wahrnehmung für vollwertiger angesehen werde als ein den Fakten verpflichtetes, sich an ihnen reibendes Prosastück. »Ich glaube, dass das ein typisch bürgerliches Konzept ist, und warum ist es bürgerlich? Weil offenbar die Kritik realer Verhältnisse verloren geht, sobald sie in die Kunst des Romans übersetzt wird, keinen mehr stört, anders gesagt, sakralen Kunstcharakter annimmt. Ich persönlich bin mit dieser bürgerlichen Vorstellung von Kunst groß geworden. Deshalb kann ich auch nur schwer akzeptieren, dass der Roman im Grunde keine höhere künstlerische Form darstellt. Deshalb sehne ich mich danach, endlich Zeit zu finden zum Schreiben eines Romans, wobei ich fraglos von der falschen Voraussetzung ausgehe, dass man auf ihn mehr Zeit, mehr Aufmerksamkeit und mehr Sorgfalt verwenden muss als auf die subversive Reportage, die sich angeblich von selbst in die Maschine tippt. Ich glaube, diese Vorstellung ist stark verbreitet, logischerweise sehr stark, aber gleichzeitig glaube ich, jüngere Leute, die in anderen Gesellschaften sozialisiert worden sind, in nicht kapitalistischen

oder in solchen, die einem revolutionären Prozess unterliegen, können sich leichter mit dem Gedanken anfreunden, dass das *testimonio* und die *denuncia* als künstlerische Kategorien der Fiktion zumindest ebenbürtig sind und dieselbe Arbeit und Anstrengung verdienen wie diese, und dass sich in Zukunft das Verhältnis sogar umdrehen wird: dass als Kunst tatsächlich die Dokumentarliteratur geschätzt werden wird, die, wie alle Welt wissen müsste, jeden Grad an Perfektion erlaubt. Das bedeutet, dass sich in der Montage, in der Reihung, in der Auswahl, in der Recherche unermessliche künstlerische Möglichkeiten auf-tun.«

Sein Freund und Kollege Rogelio García Lupo erinnert daran, dass Walsh in einem Handbuch für Neulinge »Genauigkeit und Schnelligkeit« als die zwei wesentlichen Tugenden des Journalisten bezeichnet hat. Und dass er hinzugefügt hat: »Diese Reihenfolge bedeutet nicht, dass man beides nicht gleichzeitig ausüben soll.« Aber diesem Satz aus dem Jahr 1959 steht sein oben zitiertes Bekenntnis entgegen, dass er in allem so langsam sei. Und man sollte zur genaueren Kenntnis seiner Arbeitsweise auch Walshs Hinweis auf die Umstände einer einzigen Reportage – über die Elektrizitätswerke, die Buenos Aires mit Strom versorgen – in Betracht ziehen: »Für den Artikel über elektrischen Strom habe ich 60 Seiten Notizen und Interviewabschriften, ca. 30 Seiten Entwürfe und 20 Seiten Original investiert, zusammen also 110 Schreibmaschinenseiten. Ich habe 6 Stunden auf Band aufgenommen. Ich habe es auf insgesamt 87 Arbeitsstunden gebracht, aufgeteilt auf 13 Tage, d.h. fast 7 Stunden täglich geschuftet.«

Es gibt, in Europa, nicht viele Autorinnen, Autoren, deren Bücher und Zeitungsartikel neben die von Rodolfo Walsh zu stellen wären. Die mit einer vergleichbaren formalen Anstrengung verfassten sind politisch trüber. Die ebenso engagierten in ihren ästhetischen Ansprüchen dürftig. Der Dokumentaris-

mus ist auch nicht gerade die Kunstform, die in unseren restaurativen, zur Konterrevolution entschlossenen Zeiten aufblüht. Einen ihm unbekanntem jüngeren Bruder, oder Neffen, hatte Walsh sicher im Schweizer Niklaus Meienberg, und *Das Massaker von San Martín* könnte man sowohl im Entstehungsprozess als auch in der Wirkung, sowie im Wuchern der Prosa- und Filmfassungen, gut mit Meienbergs Reportage *Die Erschießung des Landesverrätters Ernst S.* vergleichen, die ja auch eine Exekution und ein Unrecht schildert, welche dem in Argentinien zeitlich vorausgegangen sind. Finster wars da wie dort. Nur haben im Wald bei Jonschwil (Kanton St. Gallen) die Soldaten besser gezielt und getroffen als die Polizisten mit ihren Mausergewehren auf der Müllhalde von José León Suárez.