

Zweieinhalb  
Jahrtausende  
Kriminalliteratur

**A**ls den Anfang der Kriminalliteratur betrachtet man fast einhellig die fünf einschlägigen Erzählungen, die Edgar Allan Poe in den Jahren 1840 bis 1845 verfasste. Dennoch lässt sich zeigen, dass alle wesentlichen Elemente der Gattung bereits in der Literatur vergangener Epochen vereinzelt auftauchen und sich dort in Einzelfällen sogar – lange vor Poe – zu einer vollkommenen Kriminalerzählung verbinden. »Die Kunst, sich den Kopf zu zerbrechen«, so Dorothy Sayers, »ist uralte und hat eine lange und ehrwürdige literarische Tradition.«

Die ersten als solche erkennbaren Kriminalgeschichten stehen in der Bibel. Sie finden sich im dreizehnten und vierzehnten Kapitel des Buches Daniel. In der einen Geschichte beweist Daniel die Unschuld der Susanna, indem er die beiden Alten, die sie des Ehebruchs bezichtigen, einzeln vernimmt und zu widersprüchlichen Aussagen verleitet. In der anderen weist er nach, dass die Priester im Tempel des Bel nachts die dem Götterbild dargebrachten Opfergaben stehlen. Dazu bestreut er den Tempelboden mit Asche, so dass am nächsten Morgen die Spuren der Schuldigen erscheinen. Im Grunde ist Daniel der erste Detektiv der Geschichte und weist viele Gemeinsamkeiten mit den Helden des modernen Kriminalromans auf. Schon er weiß sich geschickt aus Zwangslagen zu befreien, die für normale Menschen verhängnisvoll wären, so etwa aus dem Feuerofen oder aus der Löwengrube. Schon er entziffert rätselhafte Schriften, deutet Träume, löst Fragen, beseitigt Zweifel. Und in den erwähnten Episoden begründet er drei für den Kriminalroman

sehr wichtige Verfahren: die Gegenüberstellung von Zeugen, die klassische Falle zur Überführung des Täters sowie die Interpretation materieller Indizien.

Damit ist die antike Ahnenreihe der Gattung aber noch nicht zu Ende. Die Aufdeckung von Odysseus' vorgetäuschem Wahnsinn durch Palamedes, die listenreiche Enttarnung des als Mädchen verkleideten Achilles am Hof des Skyros, die von Herodot berichtete und von Theodore Dreiser wieder aufgegriffene Geschichte des Königs Rhampsinitos sowie schließlich einige äsopische Fabeln bilden den Beitrag der Griechen. Bei den Römern nimmt Vergil im achten Buch der *Aeneis* Conan Doyle vorweg. Der Schurke ist Cacus, halb Mensch, halb Tier, wohnhaft in einer Höhle, auf deren Boden noch das Blut von Gemetzeln dampft und an deren dreist dekorierten Toren bleiche, blutbefleckte Menschengesichter hängen. Der Held ist Herkules, dem der gerissene Räuber vier Kühe und vier Stiere entwendet, indem er sie am Schwanz zieht, damit ihre Spuren sich von der Höhle zu entfernen scheinen. Zweitausend Jahre später kehrt das gleiche Thema in der Sherlock-Holmes-Geschichte *The White Priory Murders* wieder. Von Cicero verdienen einige Passagen aus dem Traktat *De divinatione* Erwähnung, vor allem aber seine Rede *Pro Sexto Roscio*, ein makel- und beispelloser Vorläufer des sogenannten Gerichtskrimis; denn sie kommt auf dem Podium eines Gerichts zum Vortrag und kreist um die Bemühungen eines kriminalistischen Anwalts, einen des Mordes angeklagten Unschuldigen zu retten. Die Formel *cui bono?*, Leitmotiv dieses rhetorischen Glanzstücks, bildet eine der Achsen, um die sich die Detektiv Erzählungen der Gegenwart drehen.

Dem Niedergang von Literatur und Kunst im Zuge der Auflösung des Römischen Reiches konnte eine Gattung, die sich allenfalls im embryonalen Stadium befand, jedoch schwerlich entrinnen. Nur in mehr oder weniger verhüllter Form finden

wir sie wieder in Episoden aus den *Gesta Romanorum*, aus den *Fabliaux* und dem *Roman de Renart*, aus dem *Conde Lucanor*, aus den *Canterbury Tales*, aus dem *Decameron*, aus *Tausend-undeiner Nacht* und schließlich aus Voltaires *Zadig*.

Französische Historiker der Kriminalliteratur wie Fosca oder auch englische wie Dorothy Sayers stoßen einen Seufzer der Erleichterung aus, wenn sie am Ende dieser unter Auslassung einiger Zwischentappen durchmessenen Strecke auf der einsamen Krimi-Insel des *Zadig* landen. Tatsächlich scheint sich dort, in der schon weit fortgeschrittenen Neuzeit, das erste Glied jener Kette zu finden, die dann lückenlos weiterführt zu Godwin, Hawthorne, Poe, Dickens, Collins und den Autoren der Gegenwart.

Allerdings gibt es noch vor dem *Zadig* zwei Erzählungen, die einen Ehrenplatz in der Geschichte der Kriminalliteratur verdienen. Die erste entstammt dem *Popol Vuh*, das gegen 1550 von einem anonymen Autor auf der Grundlage alter Überlieferungen oder einer verschollenen Vorlage in der Sprache der Quiché, doch in lateinischer Schrift geschrieben und zu Beginn des 18. Jahrhunderts von Fray Francisco Jiménez transkribiert und übersetzt wurde. Die für unseren Rückblick einschlägige Geschichte steht, nach der Einteilung von Brasseur, im siebenten Kapitel des ersten Teils. Sie ist es wert, in Erinnerung gerufen zu werden. Beim Baden an einem Flussufer sieht der Riese Zipacná vierhundert Krieger einen großen Baumstamm vorbeitragen. Er bietet ihnen seine Hilfe an und schultert den Stamm. Aus Neid auf seine Kraft beschließen die vierhundert Krieger, ihn zu töten. Sie bitten ihn, eine Grube auszuheben und ihnen Bescheid zu sagen, sobald sie tief genug wäre. Vorsichtshalber gräbt Zipacná eine Nische in die Wand der Grube und stellt sich dort unter, bevor er das vereinbarte Zeichen gibt. Gleich darauf werfen die vierhundert den Stamm in die Grube und hören einen Schrei. »Er ist tot«, sagen sie. »Mor-

gen bringen die Ameisen seine Überreste nach oben.« Zipacná hört sie von seinem Unterschlupf aus. Er schneidet sich die Nägel, er schneidet sich die Haare, und die Ameisen tragen alles nach oben. Die vierhundert feiern seinen Tod, betrinken sich und schlafen ein. Der Riese verlässt sein Versteck und vernichtet sie ... Dieser archaische und rachsüchtige Ahnherr von Pirandellos *Mattia Pascal* beweist kaum weniger Scharfsinn als einige seiner Nachfahren von heute.

Die zweite der erwähnten Erzählungen stammt aus dem *Don Quijote*, genauer gesagt, aus dem 45. Kapitel des zweiten Teils. Es handelt von dem denkwürdigen Abenteuer um den Alten mit dem Stock. Vor Sancho Panza, der gerade zum Gouverneur einer Insel ernannt wurde, erscheinen zwei alte Männer. Der eine behauptet, er habe dem anderen zehn Goldescudos geliehen. Der andere, der einen Stock trägt, bestreitet, sie noch zu haben, und ist in jedem Fall bereit zu schwören, dass er sie zurückerstattet habe. Sancho nimmt ihn unter Eid, »und der Greis gab dem anderen seinen Stecken, damit er ihn während des Schwurs halte, da er ihm hinderlich dabei sei«. Nachdem der Eid geleistet ist, findet sich der Gläubiger mit dem Verlust des Geldes ab und schreibt ihn seiner Vergesslichkeit zu, während der Schuldner mit seinem Stock von dannen geht. Sancho Panza überlegt eine Weile, ruft dann den Alten wieder herbei, bittet ihn um seinen Stock und übergibt ihn dem anderen mit den Worten:

»Geh er mit Gott, nun ist er ausbezahlt.«

»Ich, Herr?«, entgegnete der Alte. »Ist dieses Steckenkraut etwa zehn Goldescudos wert?«

»Allerdings«, sagte der Gouverneur, »oder ich will der größte Esel auf Erden sein [...]«

Und er befahl, dass vor aller Augen der Stecken entzweigehauen und die Knoten aufgebrochen würden. Das ge-

schah, und darin fanden sie die zehn Goldescudos. [...] Sie fragten ihn, woraus er geschlossen habe, dass in dem Stock die zehn Escudos steckten, und er entgegnete, als er gesehen habe, dass der alte Mann seinem Widersacher den Stab für die Dauer des Schwurs überlassen und dann geschworen habe, sie ihm wirklich und wahrhaftig überreicht zu haben, und anschließend den Stecken zurückverlangte, da sei ihm in den Sinn gekommen, dass das geforderte Geld darin verborgen sein müsse.

Die Geschichte enthält einige bemerkenswerte Stellen, insbesondere die folgende:

Als Sancho sah, wie er da so unbehelligt verschwand und wie gottergeben der Kläger zurückblieb, ließ er sein Kinn auf die Brust sinken, legte den rechten Zeigefinger über Brauen und Nasenwurzel, blieb einen kurzen Augenblick in Gedanken versunken, blickte dann auf und befahl, man solle den Alten mit dem Stecken zurückrufen.

Dies ist ein fast magischer Augenblick in der Geschichte des Kriminalromans, da der Bauer aus der Mancha den größten aller Detektive um drei Jahrhunderte vorwegnimmt, und zwar nicht nur in seinen Schlussfolgerungen, sondern bis in seine Gesten hinein. Betrachten wir zum Vergleich eine der zahlreichen Beschreibungen, die Conan Doyle von Sherlock Holmes in Momenten des Nachdenkens gibt: »Sherlock Holmes schwieg einige Minuten mit aufeinandergelegten Fingerkuppen und zur Decke gerichtetem Blick.«

Noch eine Übereinstimmung: Bekanntlich formuliert Holmes die Lösung eines Rätsels oft nicht direkt, sondern mit Hilfe eines knappen und dunklen Satzes, der erst durch seine eigene Erläuterung verständlich wird. Diese Art von paradoxer

Erklärung hat man mit dem Begriff des »Sherlockismus« bezeichnet. Was aber sind Sanchos Worte bei der Übergabe des Stockes anderes als ein, wenn nicht der brillianteste »Sherlockismus« aller Zeiten? »Geh er mit Gott, nun ist er ausbezahlt.«

Im Hinblick auf den Plot der Stockgeschichte, ihre entscheidende Triebfeder, ist kaum zu übersehen, dass er weitgehend dem Plot einer für den modernen Kriminalroman grundlegenden Erzählung entspricht: *The Purloined Letter*. Wie bei Poe kreist die Stockgeschichte um ein entwendetes Objekt. Und wie bei Poe ist dieses Objekt am alleroffensichtlichsten Ort versteckt.

Dieses Prinzip sei all jenen zu bedenken gegeben, die den unmittelbaren Vorgänger des Kriminalromans in Voltaire sehen wollten.

## Nachwort

Der Argentinier Rodolfo Walsh, 1927 als Sohn irischer Einwanderer im patagonischen Choele-Choel geboren und 1977 in Buenos Aires von einem Militärkommando ermordet, war lange Zeit vor allem als Verfasser unbequemer Tatsachenberichte bekannt. Im Jahre 1957, zwei Jahre nach dem Putsch gegen den seit 1945 regierenden Präsidenten Juan Domingo Perón, trat er mit seinem Bericht *Operación Masacre (Das Massaker von San Martín)* hervor, in dem er aus Zeugenaussagen überlebender Opfer die geheime Erschießung von Anhängern Peróns durch eine Polizeieinheit rekonstruierte. Wie sein 1969 erschienenes Buch *¿Quién mató a Rosendo? (Wer erschoss Rosendo G.?)*, wo er den Mord an einem peronistischen Gewerkschaftsführer neu aufrollte, gilt dieses Ergebnis einer detektivischen Ermittlung heute als Meilenstein der lateinamerikanischen Testimonialliteratur. In der Rolle des investigativen Journalisten ging Walsh sogar in die politische Geschichte seines Kontinents ein. Als er Anfang der sechziger Jahre bei der Nachrichtenagentur Prensa Latina in Kuba arbeitete, entschlüsselte er mehrere chiffrierte Funkprüche nach Guatemala und enthüllte dadurch den Geheimplan der US-Regierung, die Revolutionsregierung Fidel Castros durch eine Invasion in der sogenannten Schweinebucht zu stürzen. Und ein Jahr nach dem letzten Militärputsch in Argentinien verbreitete er in Form eines offenen Briefes eine beispiellose Anklageschrift gegen die Junta um General Jorge Videla, die deren Verbrechen präzise dokumentierte. Am Tag darauf wurde er verschleppt und blieb für immer verschwunden – wie Tausende anderer *desaparecidos* am Río de la Plata.

Neben seinen *testimonios* hat Walsh aber auch ein bemerkenswertes fiktionales Œuvre hinterlassen, auf das sich viele argentinische Erzähler der Gegenwart berufen. Seine 1967 veröffentlichte Kurzgeschichte *Esa mujer (Diese Frau)*, eine litera-

rische Spekulation über die damals noch geheimnisumwitterte Beseitigung der einbalsamierten Leiche Eva Peróns, wurde bei einer Umfrage unter Autoren sogar zur wichtigsten argentinischen Erzählung des 20. Jahrhunderts gewählt. Wie andere fiktionale Werke Walshs aus den sechziger Jahren, namentlich das lakonische Meisterwerk *Fotos*, weist sie deutliche Affinitäten zu seinen journalistischen Recherchen sowie zu den dort verwendeten Investigations-, Transkriptions- und Montagetechniken auf. Dies gilt, abgesehen von den Montageverfahren, erst recht für seine Kriminalgeschichten, mit denen in den fünfziger Jahren seine literarische Laufbahn begann. Drei davon erschienen 1953 in Buchform unter dem Titel *Variaciones en rojo* (Variationen in Rot), die anderen, ein rundes Dutzend, in Zeitschriften oder Anthologien verstreut. Erst zehn Jahre nach seinem Tod wurden sie in dem Band *Cuento para tahúres* (Geschichte für Spieler) wieder größtenteils versammelt. Weitgehend auf diesem Band beruht die vorliegende Auswahl, die seine *cuENTOS policiales* erstmals für deutschsprachige Leser erschließt.

Als junger argentinischer Krimiautor konnte Walsh zurückblicken auf eine nationale Gattungstradition von beachtlicher Länge. Immerhin war in Buenos Aires bereits 1877 der erste spanischsprachige Kriminalroman überhaupt erschienen, *La huella del crimen* (Die Spur des Verbrechens) von Luis Varela mit dem Pseudonym Raúl Walesis. Und diesem Autor waren bald namhaftere Erzähler im Lande gefolgt, etwa der von Borges bewunderte Historiker Paul Groussac mit *La pesquisa* (Die Ermittlung, 1884) oder der aus Uruguay stammende Filmkritiker Horacio Quiroga mit *El triple robo de Bellamore* (Der dreifache Bankraub Bellamores, 1903). Gleichzeitig hatte der populäre Romancier Eduardo Gutiérrez mit seinen seit 1879 fortlaufend publizierten »Kriminaldramen« (*dramas policiales*) ein Genre geschaffen, in dem die nationale Symbolfigur des Gaucho als heldenhafter Verbrecher und Opfer polizeilicher Verfolgung

erschien. Dennoch galt der Kriminalroman in den tonangebenden Literatenzirkeln am Río de la Plata bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts als nicht salonfähige Gattung. So musste Walsh seine Leser noch 1956 öffentlich dagegen verteidigen, von einem »apokalyptischen« Kritiker der Massenkultur zu Idioten abgestempelt zu werden. Auch sein hier mit aufgenommener Aufsatz über *Zweieinhalb Jahrtausende Kriminalliteratur*, der 1954 in der vornehmen Tageszeitung *La Nación* erschien, lässt sich vor diesem Hintergrund als Versuch einer Rechtfertigung lesen: Wenn schon im biblischen Buch Daniel, im *Popol Vuh*, dem heiligen Buch der Maya, oder im *Don Quijote* des Cervantes mit detektivischen Methoden ermittelt wird, dann kann auch der Detektivroman nicht aus dem Kanon ausgeschlossen bleiben. Einen ersten Vorstoß zur Nobilitierung der Gattung hatten in den vierziger Jahren Jorge Luis Borges und Adolfo Bioy Casares gewagt, indem sie dem gemeinsam verfassten Band *Seis problemas para Don Isidro Parodi* (*Sechs Aufgaben für Don Isidro Parodi*, 1942) eine Anthologie anglo-amerikanischer Kriminalgeschichten folgen ließen.

Walsh trat in ihre Spuren, als er 1953 eine Auswahl von *cuENTOS policiales* aus Argentinien zusammenstellte, von Borges' abgründiger Erzählung *Der Tod und der Kompass* (1942) bis hin zu seiner eigenen *Geschichte für Spieler*. Damit leistete er einen entscheidenden Beitrag zum Siegeszug eines Genres, das heute die nationale Literaturszene wie kein anderes prägt. Nicht von ungefähr haben zwei ihrer Galionsfiguren auf der Höhe ihres Könnens Kriminalromane geschrieben, Juan José Saer mit *La pesquisa* (*Ermittlungen*, 1994) und Ricardo Piglia mit *Plata quemada* (*Verbrannter Zaster*, 1997).

Auch wenn Walshs Kriminalgeschichten der einheimischen Tradition zweifellos viel verdanken, weisen sie doch hauptsächlich auf zwei maßgebliche Ausformungen der Gattung aus dem englischen Sprachraum zurück. In seinen ersten Erzählungen

orientiert er sich noch wie seine Mentoren Borges und Bioy Casares weithin am Modell des britischen Detektivromans. Dieses von Poe inspirierte und von Conan Doyle elaborierte Modell kreist um die Tätigkeit eines privaten Ermittlers, der nur zum Vergnügen und dennoch erfolgreicher als die Polizei Fälle aufklärt. Dessen von Sherlock Holmes meisterhaft demonstrierte Methode umfasst nach Walshs eigenen Worten im Wesentlichen drei Elemente: »die Gegenüberstellung von Zeugen, die klassische Falle zur Überführung des Täters sowie die Interpretation materieller Indizien«.

All diese Elemente finden sich in den beiden Geschichten wieder, in denen dem ratlosen Kommissar Jiménez der literarisch beschlagene Korrektor Daniel Hernández zur Seite springt. In *La sombra de un pájaro* (*Der Schatten eines Vogels*, 1954) folgt der allein auf suspekten Spuren fixierte Kommissar einer falschen Fährte, die der Mörder selbst zu seiner Entlastung ausgelegt hat; erst die nochmalige Vernehmung des Hauptverdächtigen durch den Amateur sowie vor allem die Interpretation eines im Umkreis des Mordes verfassten Gedichts fördern die Wahrheit zutage. Dieser Gegensatz zwischen einer unzureichenden »externen Kritik« und einer weiter ausholenden »internen Kritik« der Indizien ist dem Walsh-Leser bereits aus *Variaciones en rojo* bekannt, wo Jiménez und Hernández zum ersten Mal auftreten. In *Tres portugueses bajo un paraguas* (*Drei Portugiesen unter einem Regenschirm*, 1955) wird das so bezeichnete Ermittlungsmuster schließlich auf die Spitze getrieben: Nur der gleichermaßen scharf- und feinsinnige Korrektor, der nicht zufällig den Namen des biblischen Protodetektivs Daniel trägt, weiß den in Gedichtform dargebotenen Fall richtig zu deuten.

Diese Bloßlegung des Musters an der Grenze zur Selbstparodie markiert einen Wendepunkt in Walshs Umgang mit dem Kriminalroman. Die ab Mitte der fünfziger Jahre entstandenen

Geschichten nähern sich unverkennbar der nordamerikanischen Ausprägung der Gattung, als deren Urheber Dashiell Hammett und Raymond Chandler gelten. Walsh konnte sie etwa an den Romanen von Cornell Woolrich studieren, die er ins Spanische übersetzte, ehe er selbst zu schreiben begann. Bei all diesen Autoren öffnet sich die detektivische Ermittlung auf eine Enquête zum gesellschaftlichen Umfeld des Verbrechens: Der Fall erscheint eingebettet in ein bestimmtes Milieu, und je weiter der Detektiv dieses Milieu erschließt, um so näher rückt er dem davon geprägten Täter.

So ergeht es auch dem weniger rat- als orientierungslosen Kommissar Laurenzi, der in *Simbiosis* (*Symbiose*, 1956) erstmals die Szene betritt. Ihm tritt erneut Daniel Hernández zur Seite, doch nun nicht mehr als überlegener Nebenermittler, sondern als Zuhörer und Protokollant seiner Erinnerungen an lange vergangene Fälle; insofern vertritt er gewissermaßen den Autor selbst, der ab 1956 seinerseits immer wieder Zeitschriftenartikel unter dem Namen Daniel Hernández verfasste. Laurenzi und Hernández treffen sich regelmäßig in einem Spielercafé der Hauptstadt, wo der bereits pensionierte Kommissar aus seinem unstillen Berufsleben in der Provinz erzählt.

Der großen räumlichen und zeitlichen Distanz zum Fall entspricht jedoch keineswegs eine affektive Distanz, da er mit der im fernen Landesinnern erlebten Gewalt nicht fertig wird. Der religiöse Massenwahn im subtropischen Norden, von dem *Symbiose* handelt, oder der archaische Ehrenkodex im südlichen Patagonien, von dem *Trasposición de jugadas* (*Zugumstellung*, 1961) erzählt, haben sich so tief eingegraben in sein Gedächtnis, dass er manchmal ins historische Präsens wechselt. In der letztgenannten Geschichte liegt dies auch an einem fatalen Fehler des Kommissars, der den Ehrenmord erst eigentlich ermöglicht hat.

Noch zwiespältiger erscheint die Rolle Laurenzis in den Erzählungen *Zugzwang* (*Zugzwang*, 1957) und *En defensa propia*

(*Notwehr*, 1964), wo er jeweils sogar zum Komplizen des Mörders wird. Obwohl ihm ein Schachspieler aus seinem Café gesteht, eine noch ungeklärte Bluttat aus Leidenschaft selbst begangen zu haben, obwohl er im Haus eines ihm bekannten Richters bemerkt, dass dieser einen ungebetenen Besucher nicht aus Notwehr, sondern aus Rache erschossen hat, zieht er keine Konsequenzen daraus, weil er das jeweilige Tatmotiv nur zu gut nachvollziehen kann. In beiden Fällen gerät er gleichermaßen in eine ausweglose Situation oder vielmehr in eine Zugzwangstellung hinein: »Man verliert, denn welchen Zug man auch macht, alle sind schlecht.«

Von Walshs genretypischen, an britischen oder amerikanischen Vorbildern geschulten Kriminalgeschichten heben sich schließlich drei frühe Erzählungen ab, die man als Grenzfälle der Gattung betrachten kann. Auch in ihnen herrscht mörderische Gewalt, ohne dass es zu einer offiziellen Ermittlung käme. Die Kurzgeschichte *Los nutrieros* (*Die Otterjäger*, 1951) ähnelt einer Milieustudie in der Tradition des regionalistischen Pampera-Romans, die Walsh bis zu seiner letzten, von seinen Mördern spurlos beseitigten Erzählung über einen legendären Ritt durch den Río de la Plata beschäftigen sollte. Sie führt den Leser in die fremde Welt der Estancias, der riesigen Landgüter im Landesinnern, wo reiche Viehzüchter noch wie Feudalherren regieren. Als dort ein ertappter Wilderer den Sohn des Gutsverwalters erschießt, übt man kurzerhand Selbstjustiz und spannt einen Verdächtigen wie im Mittelalter aufs Rad, bis ihn sein untergetauchter Partner, der eigentliche Täter, aus Erbarmen erschießt. Im Reich der staatlich organisierten Folter, gegen die Walsh Ende der sechziger Jahre in einer Artikelserie über die uniformierte »Elektroschock-Sekte« anschrieb, wäre ein solcher Gnadenakt freilich nicht mehr möglich gewesen.

Die Erzählungen *El viaje circular* (*Die Reise im Kreis*) und *Los ojos del traidor* (*Die Augen des Verräters*), beide 1952 erschie-

nen, schlagen hingegen eine Brücke zur fantastischen Literatur. Im Grunde gilt dies ebenso für *Symbiose*, wo sich das von Zeugen beobachtete zweiköpfige Ungeheuer erst ganz zuletzt als Gespann aus zwei behinderten Menschen erweist und somit nicht ohne Grund auf das Esperpento angespielt wird, eine um 1920 von dem Spanier Valle-Inclán begründete, durch groteske Entstellung der Alltagswirklichkeit gekennzeichnete Gattung. In den beiden frühen Geschichten jedoch trägt der erzählte Fall jeweils bis zum Ende übernatürliche Züge. Der deutsche Ingenieur, der den drohenden Stillstand seiner Maschine dadurch abwendet, dass er den Streikführer in deren Schwungrad zu Feinstaub zermalmen lässt; der ungarische Augenarzt, der durch eine Netzhauttransplantation die Wahrnehmung und Erinnerung seines letzten Patienten bis hin zur Schizophrenie verändert: Solche Gestalten sind weniger im Kriminalroman zu Hause als in der fantastischen Erzählung, erinnern nicht so sehr an den allwissenden Oberschurken Red Scharlach in *Der Tod und der Kompass* als vielmehr an die faustischen Erfindertypen in *La invención de Morel* (*Morels Erfindung*, 1940) oder *Plan de evasión* (*Fluchtplan*, 1945) von Bioy Casares.

Dennoch durchzieht die nach ganz unterschiedlichen Mustern gewirkten Texte des vorliegenden Bandes ein roter Faden: das Spiel. Viele der auftretenden Figuren sind leidenschaftliche Spieler, kaum von ihren Würfeln, Schachfiguren oder Billardkugeln zu trennen. Darin gleichen sie nicht nur dem Autor selbst, der regelmäßig im Schachklub von La Plata verkehrte und den man dafür heute mit einer Gedenktafel ehrt. Ihre Leidenschaft kennzeichnet auch zahlreiche andere Protagonisten der argentinischen Literatur, vom gefürchteten Glücksspieler Facundo in Sarmientos epochemachendem Werk *Civilización y barbarie* (*Barbarei und Zivilisation*, 1845) bis hin zu den haltlosen Hasardeuren Cortázars oder Saers. Bei Walsh dominieren das Schachspiel und andere agonale Spiele, die auf den ersten

Blick eine klare Affinität zum rationalen Handlungsmuster des britischen Kriminalromans aufweisen. Mit der Logik eines Sherlock Holmes rekonstruiert Daniel Hernández in *Der Schatten eines Vogels* den raffinierten Spielzug des in Ballsportarten versierten Mörders, mit einem perfekt geschlagenen Ball Farbe aus dem Nachbarhaus an den Tatort zu holen.

Doch meistens erweist sich gerade das scheinbar rein strategische Spiel als unberechenbares Geschehen. Der Ingenieur Fischer in *Die Reise im Kreis* verfehlt beim Billard immer wieder sein Ziel, obwohl er seine Stöße wie mit einem Theodoliten abzirkelt; und ähnlich gerät der erfahrene Schachspieler Laurenzi ständig in unübersichtliche Situationen hinein. In *Zugzwang* erlebt er hautnah mit, wie in eine ruhige Fernschachpartie eine dunkle Vergangenheit einbricht und sich parallel dazu jenseits des Schachbretts eine zweite, mit wachsender Gewaltbereitschaft geführte Partie zwischen den zu Rivalen gewordenen Partnern entspinnt. In *Zugumstellung* wiederum muss er erkennen, dass ihm das aus Alkuins Rätsel von Wolf, Ziege und Kohlkopf bekannte Lösungsmuster in Patagonien nicht weiterhilft: Als er es per »Zugumstellung« auf seinen Fall überträgt, irrt er sich bei der Verteilung der Rollen.

Umgekehrt verhält es sich mit dem seltener thematisierten Glücksspiel, das zur Welt des amerikanischen Kriminalromans gehört. Wo es auftaucht, präsentiert es sich als undurchsichtiges Konglomerat aus Zufall und Kalkül. Genau diese Verbindung hatte bereits Borges am Truco fasziniert, dem auch in *Notwehr* erwähnten Nationalkartenspiel der Argentinier, bei dem man mit mimischen Signalen zu tricksen und dadurch dem Glück nachzuhelfen versucht. Noch undurchsichtiger wirkt die Würfelpartie in der *Geschichte für Spieler* (1953). Dort hängt die Frage nach dem Mörder mit der Frage zusammen, wer beim illegalen Glücksspiel auf einem Billardtisch den Spielverlauf zu manipulieren versuchte. War es der Seriengewinner,

der mit gezinkten Würfeln hantierte? Oder einer der Verlierer, der ihm diese Würfel in böser Absicht untergejubelt hatte? Oder gar der Erzähler selbst, in dessen Tasche die Würfel schließlich landen? Auch wenn am Ende der Erzählung manches für die zweite Variante spricht, steht die abgründige dritte Variante weiter im Raum. Vielleicht kündigt der Titel gerade deshalb nicht einfach eine Geschichte *über* Spieler, sondern eine Geschichte *für* Spieler an.

Der Leser wird ermuntert, es dem Erzähler gleichzutun und den Fall abermals durchzuspielen – eventuell mit einem ganz anderen Ergebnis. Und könnte er nicht auch ins Grübeln darüber geraten, wer in der Titelgeschichte dieses Bandes der Verräter ist?

*Wolfram Nitsch*