

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 *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 Funksprüche 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 Walshs *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 einem Autor mit dem Pseudonym Raúl Walesis. Und diesem 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 Medienexperte Horacio Quiroga mit *El triple robo de Bellamore*, 1903 (Der dreifache Bankraub Bellamores). 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 *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*, 1994 (Ermittlungen, 2005) und Ricardo Piglia mit *Plata quemada*, 1997 (Verbrannter Zaster, 2001).

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 Ca-

sares 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 *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 *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 *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 unsteten 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 *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* (1957) und *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 *Die Otterjäger* (1951) ähnelt einer Milieustudie in der Tradition des regionalistischen Pampa-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 *Die Reise im Kreis* und *Die Augen des Verräters*, beide 1952 erschienen, 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 Erfinderfiguren in *Morels Erfindung* (1940) oder *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* (1845) bis hin zu den haltlosen Hasardeuren Cortázar 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 Lauzenzi ständig in unübersichtliche Situationen hinein. In *Zugzwang* – übrigens auch im Original mit dem deutschen Fachwort betitelt – 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-Spiel 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