

Frank Helzel

„ES GIBT KEIN GANZ WOANDERS, WIR SITZEN ALLE IN EINEM BOOT“–
MIT RICARDO PIGLIA ANFANG DER 1970ER JAHRE IN DER ARGENTINISCHEN
FEUCHTEN PAMPA
(ZUM ROMAN „BLANCO NOCTURNO“/ „INS WEISSE ZIELEN“ [2010])

BAD WILDUNGEN, Februar 2013

**„ES GIBT KEIN GANZ WOANDERS, WIR SITZEN ALLE IN EINEM BOOT“
– MIT RICARDO PIGLIA ANFANG DER 1970ER JAHRE IN DER
ARGENTINISCHEN FEUCHTEN PAMPA**

ZUM ROMAN „BLANCO NOCTURNO“/ „INS WEISSE ZIELEN“ (2010)

„In der Ferne, im Süden der Provinz, glitzerten die großen Lagunen und überschwemmten Felder, eine helle Fläche in der gelblichen Weite der Ebene. Etwas näher konnte man Äcker, verstreute Tiere und die zwischen den Hügeln verlaufenden Wege zu den Estancias ausmachen. Und linker Hand waren, ähnlich einem gestrandeten Schiff, die Dächer des Dorfes, die Hauptstraße, der zentrale Platz und die Eisenbahngleise zu sehen.“ (Blickausschnitt vom Ausguck Luca Belladonnas)



Ricardo Piglia

Seinen internationalen Durchbruch erlebte Ricardo Piglia vergleichsweise spät. Er war 69, als 2010 bei Anagrama in Barcelona der für die ganze hispanische Welt verlegte Roman „Blanco nocturno“ erschien, der ebenfalls 2010 bei Wagenbach unter dem Titel „Ins Weiße zielen“ in deutscher Übersetzung herauskam und im Rahmen der Frankfurter Buchmesse mit Argentinien als Schwerpunkt in den deutschen Feuilletons mit sehr positiven Rezensionen bedacht wurde. Inzwischen hat er vier Preise für dieses Buch bekommen, den letzten 2012 in Cuba, und zwar den *Premio de narrativa José María Arguedas*, der vom dortigen *Casa de las Américas* verliehen wird. Im Jahr des Erscheinens hatte es gleich den angesehenen Preis der spanischen Kritik, den *Premio de la Crítica*, gegeben. Dem folgten

2011 zwei weitere Preise, nämlich der unter den vieren angesehenste, von Venezuela für lateinamerikanische Literatur verliehene und gut dotierte *Premio Rómulo Gallegos* und anschließend der in Spanien in der *Semana Negra de Gijón* zuerkannte *Premio Internacional de Novela Dashiell Hammett*.

Ricardo Piglia ist 1941 in der Nähe von Buenos Aires geboren; er studierte Geschichte, interessierte sich für angloamerikanische Kriminalliteratur, ging in die argentinische Verlagsarbeit und wurde bekannt als Herausgeber der *Serie Negra*. 1967 erschien ein erster Erzählband. Der erste Roman kam 1980 zu Zeiten der Militärdiktatur heraus: *„Respiración artificial“* – deutsch: *„Künstliche Atmung“* (2002). Er erhielt bei seinem Erscheinen beste Kritiken in Deutschland. Das verwundert nicht, da sich Piglia tief in die europäische Literaturgeschichte hineingearbeitet hat und sich damit auch für seine bis vor kurzem in Princeton und zuvor in Harvard gehaltenen literaturwissenschaftlichen Vorlesungen qualifizierte. Die in Veröffentlichungen mündenden, fruchtbaren schriftstellerischen Jahre begannen in den 1980er Jahren, so dass sein Werk inzwischen auch Essaysammlungen, Drehbücher für Filme und ein Opernlibretto umfasst, das sich auf seinen zweiten Roman *„La ciudad ausente“* (Die abwesende Stadt) von 1992 stützt.

2010 erschien auf Deutsch auch der 1997 veröffentlichte Roman *„Plata quemada“/ „Brennender Zaster“*, der im städtischen Milieu von Buenos Aires und Montevideo im Jahre 1965 dem authentischen Fall einer skrupellosen Verbrecherbande bis in den infernalischen Untergang in ungewohnter literarischer Form mit verstörenden perspektivischen Brechungen nachgeht.

Zwischen dem Erscheinen von *„Plata quemada“* und *„Ins Weiße zielen“* vergingen 13 Jahre, wie sich insgesamt die vier Romane auf drei Jahrzehnte verteilen. Das heißt, dass Piglia sehr viel Zeit verstreichen lassen kann, bis die Anfangsidee in eine angemessene und ihn überzeugende Romanhandlung eingebettet ist. Im *Casa de las Américas* hat man es sich dann leicht gemacht und in der veröffentlichten Begründung zur Preisverleihung 2012 den Umschlagtext der spanischen Originalausgabe wiedergegeben:

„Von einem Verbrechen ausgehend verändert sich dieser Kriminalroman, wächst und verwandelt sich in eine Erzählung, die sich öffnet und archäologische Schichtungen und Familiengeschichte miteinander verbindet. In schneller Kombinatorik springt die Handlung zwischen Krimi und glänzender literarischer Konstruktion. Der leuchtende Mittelpunkt des Buches, dessen Titel auf die nächtliche Jagd verweist, ist Luca Belladonna, Erbauer einer fantastischen Fabrik mitten auf dem Feld, der mit Hartnäckigkeit ein an Wahnsinn grenzendes Projekt verfolgt. Das Erscheinen von Emilio Renzi, einer auch andernorts bei Piglia auftauchenden Figur, gibt dem Roman einen ironischen und schließlich bewegenden Ton. – Angesiedelt in der gleichmütigen Landschaft des argentinischen Flachlandes, wird dieser Roman von Gestalten bevölkert, die sich einprägen. Das Handlungsgeflecht ist sowohl direkt wie auch komplex: Verrat und Verhandlungen, ein falscher und ein richtiger Schuldiger, Leidenschaften und Fallstricke. Blanco nocturno erzählt vom Leben eines Dorfes und von der Hölle familiärer Beziehungen.“

Piglia hat seit Erscheinen des Romans in zahlreichen Gesprächen und Interviews in der

hispanischen Öffentlichkeit einiges zum Entstehen und zum Verständnis des Buches beige-steuert. So erklärte er zum Beispiel den Titel mit der Erinnerung an ein plötzlich in einem Lichtstrahl nächtens auftauchendes Tier, das gebannt stehen bleibt und darauf wartet, getötet zu werden (siehe dazu Fußnote 21 auf S. 125 des Romans). Gleichzeitig hält er aber daran fest, dass es dem Leser überlassen bleiben solle, mit der Zweideutigkeit von Titeln um-zugehen, indem er sich über die Arbeit des Lesens Aufbau und Sinn selbstständig erschließt. Anfangsidee für den Roman sei aber die Erinnerung an einen von ihm sehr geschätzten und bewunderten Neffen gewesen, der mit seinen Ingenieurseinfällen aus Geldgründen an deren Verwirklichung scheiterte und schnell starb. Kernfigur des Romans ist deshalb der an seinen Neffen erinnernde Luca Belladonna. Da er keine Familiengeschichte habe schreiben wollen, habe sich für ihn die Einkleidung von Luca Belladonnas Scheitern am ehesten über einen Kriminalplot umsetzen lassen. Indessen ist jedoch der Roman der Kriminalgattung nur ansatzweise zuzuordnen, wenn auch das Detektivische in Lucas Umtriebigkeiten selbst eine große Rolle spielt und auch für das Durchschauen der Gesamtanlage der Handlung mit den zahllosen benannten und unbenannten literarischen Verweisen und ihren aufeinander bezo-genen Inhalten vom Leser selbst bemüht werden muss. Diese aus der philosophischen wie schönen Literatur und Kunst stammenden Namensnennungen, Zitate und Metaphern bilden neben den zahlreichen Fußnoten – 42 auf 242 Seiten – ein eigenes Netz, das das Sinngefüge zu dem macht, was Kommissar Croce einleitend in einer ersten Stellungnahme seinem Assistenten, Inspektor Saldías, angesichts des gerade geschehenen Mordes zu verstehen gibt: „*Es gibt kein ganz woanders, wir sitzen alle im selben Boot*“ (S. 11). Ist dieses Netz gleichsam von oben oder durch die Gedanken und Aussagen der Beteiligten über die Handlung geworfen und so dennoch in sie eingeflochten, bilden die Fußnoten ein eher lockeres, kaum inhaltlich verknüpftes Netz, das den Leser beim Verfolgen der Handlung von unten her gleichsam auf Abzweigungen oder, besser: Abschweifungen verweist, auf Markierungen, über die sich Zugänge zu ganz anderen und vom Kern der Handlung eher wegführenden Assoziationen erschließen.

1 Das Romangeschehen

Der Ort der Handlung liegt in der zentralen Gegend der Provinz Buenos Aires in einem namenlos bleibenden Dorf der sogenannten feuchten Pampa. Es liegt an einer Eisenbahnlinie, der der Ort sein Entstehen Anfang des 20. Jahrhunderts verdankt. In der Nähe des Dorfes liegen Orte, die mit Namen genannt werden und im Atlas zu finden sind. Sie heißen Rauch, das ebenfalls an der Eisenbahnlinie zwischen Buenos Aires und Patagonien liegt, Tapalqué und Olavarría. Das Dorf wird bis auf Bezirksebene von Cayetano Belladonna und seiner Familie dominiert. Er ist 70 Jahre alt und leicht gehbehindert, Ingenieur und von seinem Vater Bruno her begüterter Landbesitzer im westlich gelegenen Carhué, so dass er einmal im Monat in die Hafenstadt Quequén fährt, um die Verschiffung seines Getreides zu überwachen. Bruno war 1885 als 10-jähriger Waise aus Italien eingewandert, Ingenieur beim Eisenbahnbau geworden und hatte 1905 das Dorf gegründet.

Der zeitliche Rahmen erstreckt sich über knapp 3 Monate, nämlich von März bis Mai 1972, wenn in Argentinien der Spätsommer zum Herbst wird, und beginnt gewissermaßen im Vorlauf zu den Iden des März, als am 9. März der Leichnam des US-Amerikaners Tony Durán

im Hotel Plaza gefunden wird, wo er seit Anfang Januar lebte, um vor allem seine Kontakte mit der Familie Belladonna zu pflegen. Die Handlung endet mit der Beerdigung von Luca Belladonna, dem eigentlichen Opfer im Handlungsgeflecht, Enkel von Bruno und Sohn von Cayetano Belladonna, Besitzer eines begehrten, verkehrsgünstig gelegenen Stücks Landes, auf dem er mit einem Mechaniker und einem Sekretär in dem Fabrikgebäude lebte, das eine von ihm und seinem verunglückten Bruder Lucio Belladonna betriebene Produktionsstätte für Autos war.

Der Autor hat den Roman in zwei Teile untergliedert. Während im ersten Teil das Verbrechen geschildert wird und der Leser nachvollzieht, wie seine Aufklärung zugleich betrieben und von höherer Stelle verhindert wird, indem es einen verhafteten Unschuldigen und den (Auftrags-)Mörder gibt, der sich jedoch selbst richtet und vom Staatsanwalt, der die Ermittlungen leitet, nicht zur Kenntnis genommen wird, ist im zweiten Teil Luca Belladonna die Hauptfigur. Er bezeichnet sich bereits im ersten Teil als denjenigen, der von den gleichen Leuten wie Tony Durán verfolgt wird und an seiner Stelle aus dem Weg zu räumen gewesen wäre (S. 85).

1.1 Erster Teil

Der aus der Karibik aus Puerto Rico stammende Mulatte Tony Durán, US-amerikanischer Staatsbürger, lernt in den Vereinigten Staaten in einem Casino von Atlantic City das Zwillingpaar Ada und Sofía Belladonna, Töchter aus der zweiten Ehe von Cayteno Belladonna, kennen, die für einige Zeit das Land bereisen. Sie befreunden sich miteinander und formieren sich schließlich zu einem *ménage à trois*. Sofía streicht jedoch bald die Segel und kehrt allein in ihr Dorf zurück, während Ada noch eine Weile mit Tony zusammenlebt, ehe sie kurz vor Tonys Reise nach Argentinien auch wieder nach Hause zurückkehrt. Der Portier des Hotels, ein gebürtiger Japaner, verliebt sich in ihn und macht ihn mit allen Begebenheiten des Dorfes vertraut. Tony wird zu einem guten Unterhalter für alle, die sich mit ihm zusammensetzen. Aber erst nach einem Monat kann er, vermittelt über den Portier, auf Veranlassung der Belladonnas den Kontakt zum Herrenhaus oberhalb des Dorfes herstellen. Er bereichert mit seinem Auftreten das Dorfleben und die gesellschaftlichen Ereignisse wie ein Pferderennen, und seine Nähe zum Haus Belladonna und sein Umgang mit den Zwillingsschwestern stimulieren die Fantasie, zumal er als Neger gilt und sich durch diesen Umgang über alle Regeln des dörflichen Zusammenlebens und die erhalten gebliebenen neofeudalen, von der weißen Kolonialgesellschaft geprägten Sozialstrukturregeln des Dorfes hinwegsetzt.

Als eine Putzfrau den von einem Messer niedergestreckten Tony Durán in seinem Hotelzimmer entdeckt, die Polizei in Gestalt des alten Kommissars Croce und des jungen Inspektors Saldías sofort mit ihren Nachforschungen beginnt, ist für die Dorfbewohner schon klar, dass Tony das Opfer eines Verbrechens aus Leidenschaft geworden ist: „*Der Japs war 's. (...) Ein Streit zwischen Tunten*“ (S. 58). Eine Lynchjustizatmosphäre breitet sich schnell aus.

Aus den Untersuchungen von Croce und Saldías ergibt sich jedoch vor Ort sofort, dass es um Geld gegangen sein muss, zumal nach dem Kontakt mit dem Haus Belladonna sich im Dorf schnell das Gerücht verbreitet hat, Durán sei ein sogenannter Kofferbote, der es mit

illegalem Geld aus dem Getreidehandel zu tun habe, das Cayetano Belladonna übergeben werden solle. Im Keller findet Croce eine 50-Dollarnote, die mit dem Zimmer Duráns im dritten Stock zu tun haben muss. Schwierigkeiten ergeben sich aber aus der Tatsache, dass der Speiseaufzug, der die Stockwerke verbindet, eigentlich wegen seiner Enge nicht zur Personenbeförderung benutzt werden kann. Bleibt die Frage, wie das Geld in den Keller gekommen sein soll.

Aus den intuitiven Untersuchungsmethoden, für die Croce begabt ist und deretwegen er auch einen guten Ruf hat und die Bewunderung von Saldías genießt, ergibt sich für Croce die Suche nach einem Jockey, der einen Auftritt beim letzten Pferderennen im Dorf hatte. Einem Jockey und seiner kleinen Gestalt, kleiner noch als der verdächtige Japaner, traut er zu, eine Ledertasche mit 100 000 Dollar, die er im Keller fand, über den Speiseaufzug hinabtransportiert zu haben. Er macht ihn über ein archiviertes Zeitungsfoto ausfindig. Als er ihn jedoch aufsuchen will, kommt er gerade zur Totenwache, die ein indianischer Gaucho in einer Hütte für den Jockey hält. Der Jockey hat ihn zum Erben seines Lieblingspferdes gemacht, das er für viel Geld von seinem englischen Besitzer erworben hat, der es zur Zucht verkaufen wollte. Der aus Uruguay stammende Jockey hat einen Abschiedsbrief hinterlassen, bevor er sich das Gewehr unterm Kinn ansetzte und sich erschoss. Er konnte sich nicht damit abfinden, dass er sich wegen seiner Liebe zum Pferd zu einem Auftragsmord hatte hinreißen lassen, den er an Durán beging. Der in den Keller transportierten Tasche entnahm er aber nur so viel Geld, wie er zum Erwerb des Pferdes benötigte.

Staatsanwalt Cueto hält überhaupt nichts von Croces neuen Erkenntnissen, nimmt alles Beweismaterial an sich, verschmährt es aber, den Bekennerbrief des Jockeys ebenfalls zu den Akten zu nehmen. Vielmehr bringt er Saldías gegen Croce, den er wegen seiner Recherchemethoden für eine anachronistische Figur hält, derart auf, dass er herabwürdigende Aussagen über Croce macht und Cueto ihn anscheinend wohlbegründet wegen Unfähigkeit zwangspensioniert. Saldías steigt zum Kommissar auf. Croce nutzt die für ihn eingetretene Situation der aufgezwungenen Untätigkeit. Er kennt sie bereits von früher her, als er unter der Militärregierung, die 1956 Perón ablöste, für zwei Jahre seine Arbeit verlor. Er zieht sich in eine psychiatrische Anstalt in der Nähe des Dorfes zum Ausruhen zurück, was für sein Umfeld bedeutet, dass Cueto richtig gehandelt hat.

Mit Eintritt in seinen Ruhestand beginnt er, anonyme Briefe zu schreiben und sie im Dorf an auffälligen Plätzen auszulegen, was er aus der Klinik weiterverfolgt. Folgende Botschaft verteilt er zum Beispiel: „*Luca soll aus der Fabrik vertrieben werden, um sie zu verkaufen und dort ein Einkaufszentrum zu errichten*“ (S. 140). Luca ist ihm nämlich seit langem in seiner Einsiedelei in der vormaligen Autofabrik ans Herz gewachsen. Er schätzt ihn als einen offenen und ehrlichen Menschen, der in Machenschaften geraten ist, die von Cueto gedeckt werden. Das plötzliche Einstellen der Produktion am 17. April 1971 und die Entlassung der Arbeiter, durch eine Veränderung der Zinsverhältnisse im Handel mit den USA und sich anhäufende Schulden bedingt, hat ihn in die Enge getrieben.

Cueto war einmal der Anwalt der Belladonna-Familie, ehe er Staatsanwalt wurde. Jetzt macht er mit anderen regionalen Einflussreichen aus Politik und Wirtschaft gemeinsame Sache. Nach wie vor ist er mit Ada befreundet, die er am liebsten zur Frau nähme, die aber

mit ihm nur zu spielen scheint. Er beeindruckt das Dorf als einer, der dort auf einer Harley Davidson seine Runden dreht (S. 107 f.). Als Handlanger für ihm bekannte Investoren und angesichts von Unwägbarkeiten in der Finanzierung der weiteren Produktion in der Fabrik der Gebrüder Belladonna ist es ihm gelungen, hinter dem Rücken von Luca, aber mit Unterstützung von dessen älterem Bruder Lucio und Vater Cayetano die Besitzverhältnisse zu verändern und aus der Fabrik eine Aktiengesellschaft zu machen. Das führt dazu, dass es auf einmal mehrheitlich Aktienbesitzer gibt, denen am Erhalt der Fabrik nichts liegt. Das führt zum Zerwürfnis zwischen Luca, seinem Bruder und vor allem mit seinem Vater, den er sowieso nicht für seinen Erzeuger hält, weil seine von Cayetano längst geschiedene erste Frau zur Zeit seiner Geburt ein Verhältnis mit einem Theaterregisseur eingegangen war und er seine ersten drei Lebensjahre mit seiner Mutter und ihrem Liebhaber verbrachte, ehe er wieder in die Familie Belladonna zurückkehrte, weil seine Mutter es vorzog, allein in ihre alte Heimat Irland zurückzukehren.

Aus der Hauptstadt ist vor einiger Zeit ein Journalist angereist, Emilio Renzi – eine für Piglia-Leser aus anderen Romanen bekannte alter-ego-Gestalt –, der für seine Zeitung „*El mundo*“ über die bis nach Buenos Aires gelangte Nachricht von der Bluttat in der Provinz berichten soll. Zwischen ihm und Croce entsteht auf Anhieb ein sympathisches Verbundensein. Renzi findet auch Zugang ins Haus der Belladonnas, weil ihn Sofía wiedererkennt als jemanden, mit dem sie in ihrer Studentinnenzeit Bekanntschaft in La Plata auf einer Party gemacht hat. Die beiden mögen sich. Croce fällt es leicht, Renzi damit zu beauftragen, im Fall des Durán-Mordes an seiner Stelle über seine Journalistentätigkeit hinaus weiter zu ermitteln. Von Cayetano erfährt er, dass Tony Durán in der Tat als Geldbote unterwegs war. Und zwar hatte Cayetano bei der Beerdigung seines bei einem Verkehrsunfall tödlich verunglückten ältesten Sohnes Lucio dem unversehrt gebliebenen Mitfahrer Luca versprochen, ihm das in den USA angelegte Erbe seiner Mutter auszuzahlen. Luca empfindet die Hilfe seines Vaters aber als eine Demütigung. Er musste schon einmal von Croce davon abgehalten werden, sich an seinem Vater für dessen Befürwortung der Umwandlung der Fabrik in eine Aktiengesellschaft mit der Pistole in der Hand rächen zu wollen. „*Nicht ums Verrecken*“ (S. 219) würde er von ihm Hilfe annehmen. Deshalb sollte es darum gehen, ihm das Geld auf einem Wege zukommen zu lassen, wo er als Vater im Hintergrund blieb und Luca vom Schuldendruck und dem Verlust des Fabrikgebäudes einstweilen befreit wäre.

Im Archiv des Dorfes findet Renzi dann viele Hinweise, die um das Fabrikgelände kreisen, auf dem Investoren ein Einkaufszentrum errichten wollen und sich zu einem Konsortium zusammengeschlossen haben (S. 165-168). Cueto möchte jedoch, dass Renzi seine Nachforschungen beendet, und droht ihm: „*Die Scherze werden dir noch vergehen... Wir wissen, wer du bist*“ (S. 142). Seine Zeitung beordert ihn ebenfalls zurück, da der Fall für die Berichterstattung nichts Geeignetes mehr hergibt und von Staatsanwalt Cueto für geklärt ausgegeben wird. Mit einem Mulatten als Opfer und einem japanischstämmigen schwulen Hotelportier als von niemandem entlasteter, im Gefängnis einsitzender, von einem gleichgültigen Pflichtverteidiger betreuter und noch zu verurteilender Täter soll die Angelegenheit zu den Akten gelegt werden.

1.2 Zweiter Teil

Im Mittelpunkt der 6 Kapitel des zweiten Teils von insgesamt zwanzig Kapiteln stehen Luca Belladonna, sein einsames Leben in der Fabrik mit seinen Ideen für zukünftiges Handeln, sein Ringen um das von Cueto beschlagnahmte Geld, damit er sich nach dem ihm zustehenden Erbteil von seiner Mutter freier fühle, und sein tödlicher Sturz aus der Höhe auf den Boden des heruntergekommenen und überschuldeten Gebäudes.

Renzi stattet ihm mit Sofia einen Besuch ab. Das hohe Fabrikgebäude wirkt von weitem wie eine Festung, ein Eindruck, den Luca verstärkt, indem er zwei Wachtürme an den Grundstücksgrenzen errichtet hat. Die Fenster sind von Steinen eingeworfen und die Mauern rundum von Plakaten und politischen Parolen wie „*Perón kommt zurück*“ bedeckt. Als Luca sie einlässt, sehen sie, dass auch die inneren Wände beschriftet sind. Luca erklärt ihnen, dass er alles, was ihm einfällt und nicht vergessen möchte, auf die Wände schreibe. Vorwiegend handelt es sich um Reste von Träumen, die in der letzten Zeit vorwiegend um die Flucht seiner Mutter und seinen toten Bruder kreisen, mit dem er sich gerade vor dem Unfall wegen seines Verrats und seiner Beteiligung an der Überführung der Fabrik in eine Aktiengesellschaft wieder ausgesöhnt hatte. Die festgehaltenen Traumfetzen systematisiert er nach einem Schema. Er orientiert sich nämlich an dem Buch „*Der Mensch und seine Symbole*“ von C. G. Jung, das ihm zufällig in die Hände fiel und in seiner Enttäuschung über den Ruin der Fabrik, der auch von der Renault-Zentrale im nordwestlichen Córdoba nicht aufgefangen werden konnte, wie eine Offenbarung erscheint und ihm neue Perspektiven seines Lebenssinns in einer Selbsttherapie eröffnet. An Jungs Vorgaben orientiert, will er einerseits schematisch seinem Individuationsprozess nachgehen und andererseits feststellen, wer der unvorhergesehene Feind ist. Dabei sollen ihm die Verschriftlichungen an den Wänden helfen. Mehr und mehr stellt sich für ihn heraus, dass er einen Feldzug führen muss „*gegen die finsternen Mächte der Region*“ (S. 191). Napoleon ist in sein Blickfeld geraten. Er fragt sich und seine beiden Besucher, warum sich so viele Verrückte für Napoleon halten.

Auffällig an seiner Redeweise ist, dass er als Einzelgänger immer im Plural spricht, sobald andere als rein individuelle Belange berührt werden und zum Beispiel die Fabrik sein Thema wird. Vor kurzem hat er einen Sekretär mit einem Vollzeitvertrag eingestellt, einen ehemaligen Priesterseminaristen, der für ihn alle Schreibarbeiten erledigen soll, die bei der Neuausrichtung seiner Lebensführung und seiner geplanten weiteren Ingenieurstätigkeiten in der Fabrik anfallen. Ein erheblicher Teil seiner Beschäftigung gilt deshalb zunächst der Auseinandersetzung mit Cueto, den er dazu bringen möchte, ihm als rechtmäßigen Erben die konfiszierten 100 000 Dollar herauszugeben, die Durán aus was für Gründen auch immer ihm nicht hat zukommen lassen, obwohl er sich 3 Monate im Dorf aufhielt. Außerdem bleibt für ihn zu klären, wie die Machenschaften eingefädelt wurden und funktionierten, die das mit seinem Bruder geführte Unternehmen scheitern ließen und ihn so isolierten. Für ihn sei eine Situation entstanden, in der er aus der Ferne Stimmen hört, Worte und Schreie, als solle er von seinen Feinden in den Wahnsinn getrieben werden (S. 202).

Seine Träume können ihm manchmal das Gefühl vermitteln, als fließe ihm eine übernatürliche kreative Kraft zu, die ihn zu einem geheimen Ziel lenke (S. 204). C. G. Jung vermittelt ihm den Eindruck, dass er seine Traumstoffe bearbeiten könne wie Stein oder

Chrom. In seinen Träumen entdeckt er schließlich eine Vorwegnahme der Zukunft, die er wie einen Orakelspruch nur noch zu entziffern brauche. Inmitten der Fabrik hat er einen 6 Meter hohen pyramidenförmigen Turm konstruiert, der in einen Ausguck mündet, eine *Jung-Maschine* (S. 211), die seine Träume übersetzt und für Renzi wie der Prototyp einer Zeitmaschine aussieht (S. 219). Luca erklärt:

„Wir hatten überlegt, die Maschine Nautilus zu nennen. Sie ist die Nachbildung eines Raumschiffs, nicht eines U-Boots. Es ist eine Flugmaschine, die nur in der Hinsicht Bewegung produziert, als sie unsere Perspektive verändert und die Dinge auf uns zubewegt. Es ist die Verkündung einer neuen Epoche: unbewegliche Fahrzeuge, die die Welt zu uns bringen anstatt uns in die Welt“ (S. 218).

An späterer Stelle wird er mit einem seiner seinem Sekretär diktierten Gedanken zitiert:

„Mehrfach habe ich festgestellt, dass meine Intelligenz einem Diamanten ähnelt, der selbst das härteste Glas durchdringt. Die bestimmenden ökonomischen, geografischen, klimatischen, historischen, sozialen und familiären Faktoren können sich unter ganz besonderen Umständen in einem einzigen Individuum bündeln und wirken. Ich bin so ein Fall“ (S. 246).

Während er ununterbrochen durch die verschiedenen Fabriketagen eilt, bittet er seinen Sekretär mit dem deutschen Namen Schultz ihn zu begleiten und zu notieren, was er von sich gibt. In einem seiner letzten Diktate erklärt er, dass er die Vergangenheit Vergangenheit sein lassen werde, um nur noch in der Zukunft zu leben. Er schließt aber mit der Frage, ob das, was noch nicht ist, zum Leben reichen werde (S. 247).

Croce, der nach wie vor in der Klinik ist, grübelt im Sinne seiner an Cueto gescheiterten Recherchen weiter, um das Geschehen, das ihn so beunruhigt wie Luca, nachvollziehen zu können. Als Renzi ihn mit dem Ergebnis seiner Suche im Dorfarchiv vertraut macht, ist für ihn klar, dass jemand verhindern will, dass Luca in den Besitz des im Hotel aufgefundenen Geldes kommt. Für ihn wird deutlich, dass es sich bei dem Auftragsmord um eine Ablenkung vom Motiv (S. 226) handeln sollte. Die Tat erinnert ihn an Mafiöses: Das Opfer stirbt nicht um seiner selbst willen, wie auch der Täter nur Ursache, aber nicht Grund des Mordes ist. Diesen Zeichencharakter gilt es zu entschlüsseln und die mit der Tat gemeinte Botschaft zu durchschauen. Wie Luca fertigt er Diagramme an, um dem Beziehungsgeflecht besser auf die Spur zu kommen (S. 187 [Luca], S. 242 [Croce]). Er fragt sich dabei, welche Rolle den Belladonna-Schwestern zukommt und was sie eigentlich wissen. Resignierend muss er feststellen, dass er Luca bei der anstehenden Verhandlung nicht helfen können, so dass dieser sich wirklich selbst überlassen bleibt. Das hat sich Luca indessen sowieso vorgenommen, wenn er ohne Anwalt vor Gericht die Angelegenheit zu einem für ihn günstigen Schiedsspruch lenken möchte.

Die Verhandlung wird zu einem öffentlichen Schauspiel. Luca kann überzeugend darstellen, dass es sich bei den von Durán aus den USA mitgebrachten Dollar nicht um illegales Geld handelt, sondern mit einem Bankbeleg nachweisen, dass es um sein Erbteil von seiner Mutter geht. Das weiß Cueto auch und dass er daran nichts wird drehen können. Also geht

es für ihn darum, Luca ein Bein zu stellen und den Schiedsspruch mit etwas zu verknüpfen, was Luca schlucken muss, wenn er das Geld zur Tilgung seiner Verpflichtungen ausgehändigt bekommt. Cueto macht den Schiedsspruch nämlich davon abhängig, dass es bei der bisherigen Beweislage und dem Hotelportier als Täter bleibt. Würde sich Luca dem widersetzen, müsste der Fall ganz neu aufgerollt werden, was die ganze Angelegenheit mit so vielen Unbekannten versieht, dass auch die Aushändigung des Geldes unter ganz neuen Vorzeichen beurteilt werden müsse und sich in unabsehbare Länge hinziehen kann. Dem fügt sich Luca, obwohl er weiß, dass er auf Kosten eines Betrugs gewonnen hat „*und er und sein Gegner im Ring wussten, dass es sich um einen Betrug handelte*“ (S. 237).

Als Renzi wieder in Buenos Aires ist, erhält er von der ihm vertraut gewordenen Betreuerin des Dorfarchivs einen Brief, in dem sie ihm von Lucas perfekt inszeniertem Selbstmord Mitteilung macht, den jeder, der es wolle, auch für einen Unfall halten könne, der Luca von der Höhe seines Ausgucks durch einen falschen Schritt in die Tiefe habe stürzen lassen.

Renzi denkt lange über Luca nach. Für ihn hat Luca zunächst übersehen, dass er von Cueto in einen moralischen Hinterhalt gelockt worden war, weil er nicht schnell genug seiner Skrupelhaftigkeit und Geradlinigkeit folgte. Als er sich des ganzen Vorgangs und der Folgen seines Betrugs für andere, nämlich den Hotelportier inne wurde, sei es zu spät gewesen.

2 Ein Kriminalfall in der Pampa: ein Sujet für Weltliteratur?

Leopold Federmair stellt in seinem Nachwort zu „*Künstliche Atmung*“ (Wagenbach, Berlin 2002) und dem von Piglia geschilderten Leben unter den namen- und ortlos bleibenden Ausnahmebedingungen von Diktatur fest, dass der europäische Leser, wenn die Feststellung, dass Argentinien immer wieder die europäische Geschichte als Parodie nachspiele, stimme, vom Rande her verzerrt etwas zurückgespiegelt bekomme, was ihm den Eindruck vermittele, dass Argentinien die verzerrte Entstellung Europas sei. Das bezieht sich auf die argentinische Militärdiktatur zwischen 1976 und 1983.

„*Ins Weiße zielen*“ spielt vor der Militärdiktatur, wird aber von Piglia mit dem Wissen für den Leser angereichert, zu dem die weltweite Finanzkrise in den letzten Jahren ihm verholten hat und das dem Bankgewerbe und der auf sie gestützten Politik einen absoluten Vertrauensverlust einbrachte. Dabei ist Vertrauen die Basis nicht nur von Banken, sondern der Geschäftswelt und des Zusammenlebens im allgemeinen. Es ist also eine Verunsicherung eingetreten, von der nicht klar ist, wie sie auf Nationalstaatsebene, die nach wie vor den Ton angibt, im Einzelfall aufgefangen werden kann, ohne dass die durch die Krise ausgelösten Verwerfungen im Armuts- und Reichtumsgefüge weiter verschärft werden. Von daher gesehen hat der europäische Betrachter es auch nicht mehr mit einer Parodie zu tun, wenn er sich auf das Verstehen der argentinischen Militärdiktatur einlässt, sondern mit Unwägbarkeiten, die im wirtschaftlichen Krisenfall das gesellschaftliche Einvernehmen überall, gerade auch für den europäischen Betrachter, schnell gewaltförmig werden lassen können.

Das, was Piglia in der argentinischen Pampa 1972 spielen lässt, gehört zum Alltag von

Industriegesellschaften im Kapitalismus, der durch seine vielfältiger werdenden Verflechtungen noch anfälliger für Ungemach durch plötzliche Ausfälle an Schnittstellen geworden ist. Und die Frage, ob dieser Alltag nicht seit Bestehen dieses Systems zu Parodien führt, in denen in jeweils spezifisch neuen Gewändern ein altes Stück aufgeführt wird, dass nämlich viele Menschen in Not geraten, während einige andere, und zwar in der Regel die gleichen, ruhigen Gewissens ihre Vermögen vergrößern (lassen), ist in der Eindeutigkeit ihrer Beantwortung offen.

Nicht von ungefähr lässt Piglia Luca in einer Fußnote zu Wort kommen, als der Leser sich schon fragt, wie weit neben die Spuren erwartbaren Verhaltens der in seine Fabriksiedelei Zurückgezogene schon geraten ist. Luca spricht, als er erfährt, dass man ihn für einen Träumer ohne Bodenhaftung hält, über das, was als „Nixon-Schock“ in die Geschichte eingegangen ist und als wichtiges Moment zur Erklärung der Finanzkrise von 2007 herangezogen wird:

„Die Wirtschaft war viel irrealer und illusorischer. Richard Nixons Ankündigung vom Sonntag, den 15. August 1971, die Goldkonvertibilität des Dollar, das heißt den Goldstandard, zu dem man 1922 nach der Konferenz von Genua zurückgekehrt war, aufzugeben, hatte einen regelrechten Schock ausgelöst. Laut Nixon verfolgte der Beschluss das Ziel, ‚das Land vor den Spekulanten zu schützen, die dem Dollar den Krieg erklärt haben‘. Ab diesem Moment war Luca zufolge alles ‚ein einziges Elend‘ gewesen. Schon bald würde die Finanzspekulation über die Realwirtschaft dominieren. Die Bankiers würden ihre Richtlinien durchsetzen und abstrakte Finanzgeschäfte die Wirtschaft beherrschen“ (S. 197 f.).

Piglia hält offenbar ein anderes Bild bei der Betrachtung von Geschichte für geeigneter, als eine südamerikanische Militärdiktatur für die parodistische Auflage europäischen Unheils zu halten, zu deren Kennzeichnung dann nur noch der Name Hitlers genannt zu werden braucht. Vielmehr ist die zeitliche Hierarchisierung nur eine Variante dafür, dass irgendetwas früher Geschehenes unbedingt als Vorläufer und damit in der Regel als Vorbild für etwas später Eintretenes erhalten muss. Unübersehbar orientiert Piglia den Leser über den altersweise gewordenen Kommissar Croce an einer anderen Vorgabe, die für keine Hierarchisierung anfällig ist, nämlich an Walter Benjamins Engel der Geschichte, für den jeder Fortschrittsbegriff vom Sturm, der vom Paradiese her weht, zunichte gemacht wird. Dieser Engel sieht nämlich anstatt einer Kette von Begebenheiten eine einzige Katastrophe. Vergeblich möchte er verweilen, *„die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen“*. Unaufhaltsam wird der Engel vom Sturm, dem er sich zugewandt hat, rücklings in die Zukunft getrieben, während er den katastrophischen Trümmerhaufen immer weiterwachsen sieht.

Piglia grundiert seine Geschichte, indem er zum Beispiel ab Seite 12 bis Seite 242 insgesamt sechsmal an die Indianer erinnert, denen in Feldzügen ein Ende gemacht wurde und deren Resultate, dass sich nämlich die weißen europäischen Herren zu Besitzern des von den Indianern besiedelten fruchtbaren Bodens machten, noch die heutige Sozialstruktur feudal durchdringen. In der Gesellschaft von Croce beginnt die Pampa auch für Renzi ihre geologischen Schichten von außerordentlichen Geheimnissen preiszugeben. *„Das böse*

Licht von den Gebeinen der unbestatteten Toten waberte in der Luft wie giftiger Nebel“ (S. 242).

Als Croce über den mit einem Gauchomesser ermordeten Durán nachdenkt, erzählt er Saldías von Messern und Toten am Boden der Lagune, die er sah, als er dort als Kind tauchte:

„Ein Friedhof. Selbstmörder, Betrunkene, Indianer, Frauen. Leichen über Leichen. Einmal habe ich einen Alten gesehen, mit langem, schlohweißen Haar, das weiter gewachsen war und im klaren Wasser wie Seide schimmerte.“ Weil im Wasser der Körper nicht verweise, treiben die Toten nackt zwischen den Algen. „Ich habe fahle Leichen gesehen, die auf dem Grund standen, mit offenen Augen, wie große weiße Fische in einem Aquarium“ (S. 47). Wie Luca, aber mutloser, sieht er, indem er auf Saldías wie abwesend wirkt, in die Zukunft: „In nicht allzu weiter Ferne, im Alptraum der Zukunft, werden sie aus dem Wasser steigen.“

Während Piglia an vielen Stellen keinen Hehl daraus macht, an wen er vergleichsweise denkt, wenn er schreibt – Stendhal, Dostojewski, Proust, Brecht, Shakespeare, Hemingway, Grete Berlau, Faulkner usw. – und Namen und Buchtitel nennt, wird es interessant, wenn er diese Brücken unterschlägt und es dem Leser überlässt, darüber nachzudenken, ob es denn beim Schildern von diesem und jenem eines Verweises bedarf, um seine Bedeutung richtig einzuschätzen. Dass Benjamin für Piglia kein Unbekannter ist, hat er an anderer Stelle niedergelegt. Dass er mit dessen Bild vom Engel der Geschichte vertraut ist, muss mit Wahrscheinlichkeit angenommen werden. Ob es der Kenntnis des Benjamin'schen Passage bedarf, die er einem Bild Paul Klees nachempfunden hat, um Croces und Renzis Nachdenken besser einzuordnen oder zu würdigen, muss der Leser entscheiden. Dass Piglia wohlweislich an den offenbar von ihm für wichtig gehaltenen Stellen auf das Herbeizitieren von Gewährsleuten verzichtet, soll verständlicherweise dazu dienen, seine Darstellung in sich selbst an dieser Stelle für authentisch zu halten, ohne dass ihr Wert erst durch einen bereits vorhandenen literarischen Beleg stichhaltiger und überzeugender gemacht zu werden braucht. Denn sie gilt in bestimmten Augenblicken, weil sie unabhängig von ihrer ersten traditionsbildenden Ausformulierung nichts von ihrer je einmaligen Wucht verlöre. Diese Wucht soll bei mancher Lektüre gewissermaßen im Wiedererkennen des *déjà vu* gebannt werden, als ginge es immer nur um die Bestätigung der alttestamentarischen Weisheit, dass es nichts Neues unter der Sonne gebe. So könnte man in dem Fabrikgelände, wo Luca haust, auch ein Wiederauftauchen von Juan Carlos Onettis trostloser Werft (1961) identifizieren, was sicher nicht abwegig wäre. Entscheidender aber sind die von Luca gemachten Erfahrungen, auch sie oft genug in der Literatur beschrieben, dass nämlich in hörig machenden Machtverhältnissen individueller Eigensinn stört und zur Außenseiterrolle prädestiniert. Wer Samuel Beckett kennt, sieht auch, dass Piglia für Gestalten, mit denen Croce in der psychiatrischen Anstalt Umgang hat, an Wladimirs und Estragons aberwitzigen Clownerien aus *„Warten auf Godot“* Maß genommen hat.

Auch in Lucas ortsgebundenem, bewegungslosem Nautilus-Raumschiff verbirgt sich eine Antwort auf die von Croce in Anlehnung an Blaise Pascal nachempfundene Welterklärung, dass alles Unglück des Menschen daher rühre, dass er nicht ruhig in seinem Zimmer bleiben könne: *„Deshalb bin ich hier. Es ist nicht möglich zu leben, ohne sich Feinde zu machen. Man müsste sich schon in einem Zimmer einschließen und es nie wieder verlassen. Sich*

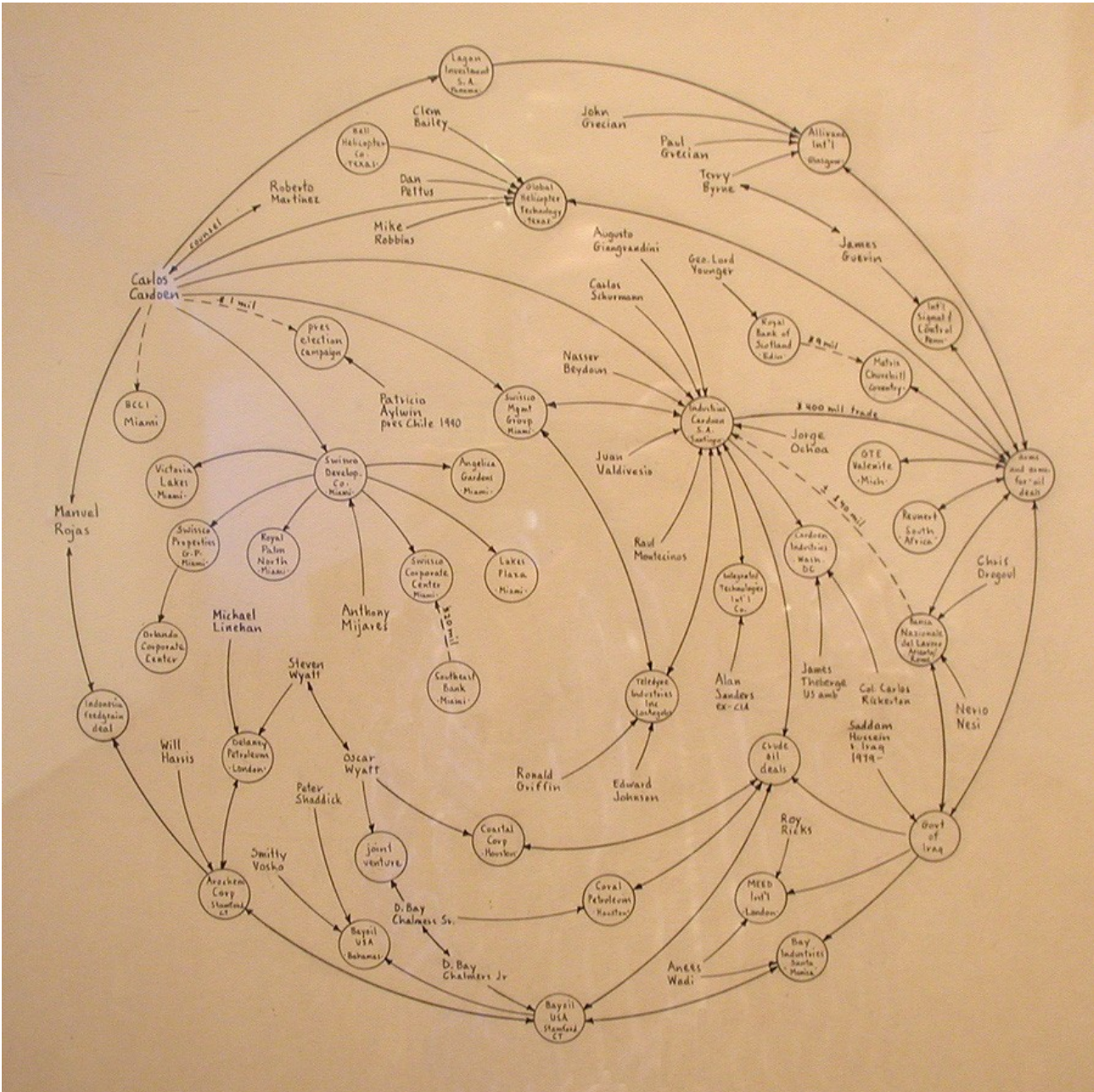
nicht mehr bewegen, einfach gar nichts mehr tun. Alles ist immer viel dümmer und absurder, als man vermutet“ (S. 226). So versucht Piglia auf die Frage Lucas – und vielleicht des Lesers – eine Antwort zu finden, ob nicht trotz aller wiederkehrenden und sich aufeinander reimenden Situationen in der engstens vernetzten Welt (S. 246) Neues entstehen kann, wenn es auch als Kommendes kaum mehr zum Leben reichen sollte.

Wenn der Leser auf Lucas an die Wand geschriebenen Schemata und Diagramme stößt, über die er Aufschluss über das ihm Widerfahrene zu gewinnen versucht, oder auf Croces Diagramme, in denen er den Hintergrund des an Durán begangenen Verbrechens aufklären will, weil er Luca wie dieser sich selbst für das eigentliche Ziel des Verbrechens hält, dann zwingt sich auch die Erinnerung an den US-amerikanischen Künstler Mark Lombardi auf, der wegen nicht geklärter Ursache 2000 mitten in seinem Schaffen nur angeblich Selbstmord begangen haben kann. Lombardis Werk besteht aus Karteikarten, auf denen er seine Lesefrüchte aus jedem Leser zugänglichen Quellen zu katalogisieren versuchte, ehe er daran ging, im Entwurf von großflächigen Soziogrammen deutlicher Machtstrukturen und Verflechtungen zur Anschauung zu bringen, wofür sich dann auch das FBI zu interessieren begann. Ganz ähnlich besteht Lucas Arrangement zur Selbsterkenntnis in den ihn umgebenden Machtstrukturen auch aus beweglichen und gegeneinander austauschbaren Bretchen, die mit Wortkonstellationen aus seinen Träumen beschriftet sind und von Zahnrädern bewegt werden können (S. 208 f.), und aus den anschauungskräftigeren Wandbeschriftungen.

Auch Croces Mutmaßungen über die als Paranoia-Fiktion neu zu erfindende Kriminalliteratur (S. 242) können den Leser in dieser Einschätzung absichern, dass Piglia auch in zeitgenössischer Kunst zur Ausbeute in der Literatur zu wildern versteht. In der so entworfenen Literatur geriete nämlich das Opfer in den Mittelpunkt der Intrige, wohingegen Detektiv oder Auftragsmörder als Protagonisten abzudanken haben. Der Kriminelle an sich ist nämlich nach Croce kein identifizierbares Individuum mehr, sondern in einer Bande aufgegangen, die die absolute Macht innehat.

Für Croce bleiben am Ende mehr ungelöste Fragen als brauchbare Spuren. Sicher ist er sich nur in der Überzeugung, *„dass es für Luca ein böses Erwachen geben würde“* (S. 240). So muss sich der Leser am Schluss fragen, was es denn mit Lucas Tod auf sich hat. Kann ein Unfall, wie er bei Luca anzunehmen ist, außer auf einen perfekt geplanten Selbstmord (S. 247) nicht auch Hinweis auf einen perfekt geplanten Mord sein, zumal Luca ja in einem anderen Sinne als der Hotelportier offensichtliches Ziel der Intrige ist, auf die er sich, ohne alles selbst durchschaut, sondern mehr erahnt zu haben scheint, eingelassen hat? Denn auch der Pfarrer möchte Luca erst christlich beerdigen, nachdem er die Unfallversion (S. 248) akzeptiert hat. Aber wenn es sich nur um eine Version handelt, sind andere Versionen der Sprachlogik nach ebenso möglich, zumal Luca in den letzten schlaflosen Nächten auch Schreiben an die Weltbank und den Argentinischen Industrieverband verschicken wollte (S. 245).

Mark Lombardi



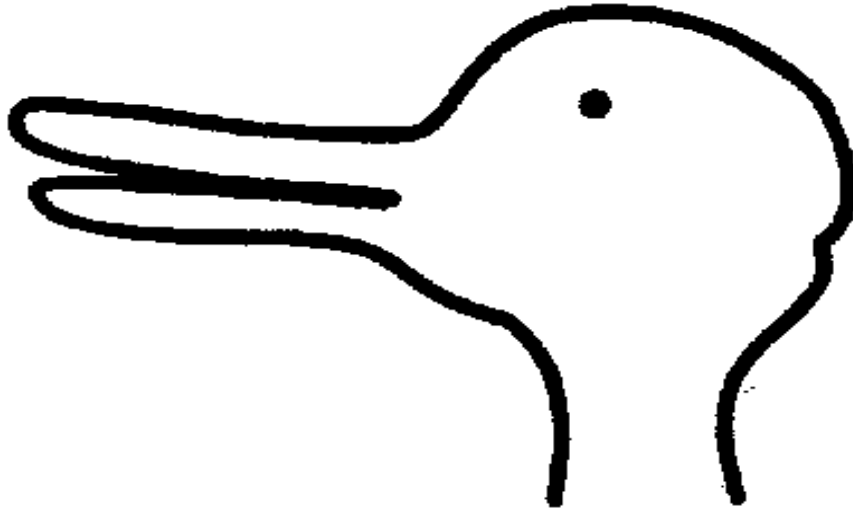
(Quelle: <http://www.albany.edu/museum/wwwmuseum/work/lombardi/images/lombardi1.jpg>)

Siehe dazu auch Sebastian Gießmann, *Sternbilder des Kapitalismus. Pollux, Lombardi und die Zeichen der ökonomischen Verschwörung*. In: Marcus Krause, Arno Meteling, Markus Stauff (Hrsg.), *The Parallax View. Zur Mediologie der Verschwörung*, München 2011, S. 331–349.

Renzis Schlussfolgerung aus Lucas Ende scheint die Selbstmordversion zu bevorzugen, wenn er meint, dass es für ihn zu spät gewesen sei. Der Leser eröffnet jedoch in dem Augenblick eine neue Version, wenn er sich fragt, wofür es denn zu spät gewesen sein soll. Denn der von Cueto für Luca bereite Hinterhalt, von dem Renzi spricht, kann ja immer auch zum Mord geführt haben, um Luca wegen seines von Anfang an widerspenstigen Verhaltens letztendlich doch noch zu beseitigen. Das umso eher, als Cueto und seine Hintermänner mit der Übergabe des Geldes an Luca die Affäre nur zum Schein abgeschlossen haben können.

Denn sie haben ja ihr Ziel, in den Besitz des Fabrikgeländes zu kommen, noch nicht erreicht.

So bleibt Luca als Opfer im Sinne Croces bis zum Schluss im Mittelpunkt der Intrige, die auch am Schluss noch nicht aufgeklärt ist. Die Geschichte ist für Croce anders als für den nach Buenos Aires zurückgekehrten Renzi nur unterbrochen (S. 242).



Piglia lässt in diesem Sinne das auf S. 119 reproduzierte Vexierbild, das Ludwig Wittgenstein einst in seiner Erkenntnisphilosophie bemühte und das sich auf S. 70 in einer Traumwahrnehmung Croces andeutet, als er kurz einnickt und am Horizont eine Ente sieht, die sich in einen Hasen verwandelt, über das Ende des Romans hinaus wirken.

3 Die politische Situation in Argentinien 1972

Kommissar Croce wurde Polizist zur Zeit der ersten Präsidentschaft von Juan Perón (1946-1955) und war zu dieser Zeit ein Anhänger von dessen politischem Konzept der sozialen Gerechtigkeit, nämlich die Arbeiter als wichtige Partner im gesellschaftlichen Gefüge anzuerkennen und ihnen in ihren gewerkschaftlichen Organisationen Mitspracherechte einzuräumen. Als Perón von den Militärs gestürzt wurde, versuchte er Widerstand zu leisten, indem er die Polizeireviere in seiner Gegend aufwiegelte. *„Nachdem er jedoch begriffen hatte, dass die Rebellion gescheitert war, war er wie ein Toter über die Weiden geirrt, hatte Selbstgespräche geführt und nicht mehr geschlafen, und als man ihn fand, war er nicht mehr derselbe. Als er erfahren hatte, dass viele der aufständischen Arbeiter, die Peróns Rückkehr gefordert hatten, vom Militär erschossen worden waren, war der Kommissar von einem Tag auf den anderen ergraut“* (S.18). Er verlor seinen Posten, aber durch die Protektion von Cayetano Belladonna, der ihn irgendwie mag, wurde er 1958 wieder eingestellt und überstand seither alle politischen Wechsel trotz der Meinungsverschiedenheiten, die ihn immer wieder gegen Belladonna aufbringen. Sein Vater war bereits Kommissar und endete im Irrenhaus. Sein Bruder wurde 1956 an die Wand gestellt. Er verzweifelt immer wieder daran, dass er, obwohl er als Polizist mehr wahrnimmt als andere, so wenig

von all der Armut und dem ganzen Wahnsinn versteht (S. 79), die in dem großen Land mit seinen bewirtschafteten Feldern, seinen Städten und Fabriken herrschen.

Cayetano Belladonna verkörpert als vermöglicher Grundbesitzer und Herr des Dorfes eine maßbegliche Seite dieses ganzen Wahnsinns. So gibt er Renzi gegenüber vor, dass er die Leute, die Luca das Gelände abjagen wollen, für „*das übliche Pack*“ hält (S. 179). Er scheint nämlich durchschaut zu haben, dass seine Rolle sich überholt hat und er dem Fortschritt im Wege steht. Denn er hat mitbekommen, dass das Fabrikgelände Ausgangspunkt für eine neue Siedlung an der Fernstraße werden soll, womit das Schicksal des Dorfes mit seinem Bahnhof besiegelt wäre. An entscheidender Stelle spielt er aber als Begüterter genau dort mit, wo er für sich den größten Vorteil erwarten kann. Da beginnt er den Staat als Dieb zu verachten, der sich in Gestalt von Steuern alles unter den Nagel reißt, wo es sich doch zum Beispiel bei den landwirtschaftlichen Produkten ausschließlich um sein Eigentum zu handeln hätte, das er dann vor den staatlichen Enteignungen mit entsprechenden Transaktionen und Devisen auf Auslandskonten schützt. Nicht von ungefähr war Cueto, bevor er Staatsanwalt wurde, Anwalt der Familie und auch der von den Brüdern neu gegründeten Firma, die über Jahre den in der Landwirtschaft arbeitslos Gewordenen zu Lohn und Brot verhalf.

1972 hat sich an der (Dauer-)Krise insofern etwas verändert, als die Generäle einsehen müssen, dass sie mit dem als Revolution ausgerufenen Sturz Peróns die Probleme des Landes in der Wirtschaft angesichts von deren Verflechtungen vor allem mit den USA und der durch Subventionen gestützten Agrarpreise in der EU auch nicht bewältigen konnten. Die von den Studenten auch in Argentinien 1968 ausgelösten Unruhen hinterließen ebenfalls ihre Spuren, und zwar vor allem in der Autostadt Córdoba zusammen mit den unzufriedenen Arbeitern, so dass der letzte General als Präsident zu Liberalisierungen bereit ist. Parteien sind wieder zugelassen. Deshalb steht an den Wänden auch, dass der nach wie vor auf große Teile des Volkes charismatisch wirkende Perón aus seinem spanischen Exil heimkehren werde. Perón hat indessen jedoch nie etwas an den Besitzverhältnissen der Oligarchen ändern wollen oder können. Piglia hält diesen in der Gegenwart fortdauernden Sachverhalt in Fußnote 28 fest:

„1914 befand sich die Hälfte der argentinischen Fläche – die fünf Provinzen der Grasland-Pampa – in den Händen weniger Großgrundbesitzer. Und seitdem hat sich so gut wie nichts geändert. Den beiden letzten Schätzungen der statistischen Behörde für Land- und Viehwirtschaft zufolge befanden sich 1960 104 Millionen Hektar, das entspricht 59,7 % der gesamten Anbaufläche, im Besitz von nur 1.280 Eigentümern (2,7 % aller Landbesitzer). Und 1969 besaßen 1.260 Eigentümer (2,5 % aller Landbesitzer), zu denen erstmals 290 Aktiengesellschaften gehörten, 124 Millionen Hektar, was 59,6 % der gesamten Anbaufläche entsprach.“

1972 stellen verschiedene Guerilla-Gruppen einen zusätzlichen gewaltbereiten Gefährdungsfaktor dar, besonders in den städtischen Landeszentren. Die Ausstrahlungen reichen jedoch bis in die Provinz. So soll Renzi ursprünglich in Erfahrung bringen, ob Durán nicht Opfer eines gegen die USA gerichteten Guerilla-Anschlags gewesen sein könnte (S. 94).

Damit hat Piglia für die dörfliche Pampa als Handlungsrahmen die Konstellation der Interessen zumindest angedeutet, die in dem um Luca und sein Fabrikgelände angelegten Konflikt eine Verbindung eingehen können. Klar ist auch, dass sowohl der Mord an Durán wie auch der Selbstmord des Jockeys und der Tod Lucas Kollateralschäden in einem weiter angelegten Zusammenhang sind, in dem es nicht um die von der offiziellen Politik angestrebten Reformen geht, die tendenziell zur Rückkehr zu freien Wahlen und zur Demokratie führen sollen. Klar ist deshalb auch, dass Peróns Name, wenn er auf Wänden auftaucht, nur mehr für eine illusionäre Befreiung von der Militärdiktatur und allem sozialen Unheil stehen kann. Er ist hier eher als Menetekel zu verstehen, das genau auf das diktatorische Unheil vorausweist, das durch seine Rückkehr 1973 ausgelöst wird. Es beginnt mit seiner Ankunft auf dem Flughafen, bei der seine Hintermänner ein Massaker auslösen, dem sich die ihn bestätigende folgende demokratische Wahl anschließt und die ihm zuarbeitenden Handlanger wie den nur als üblen Obskurantisten zu bezeichnenden José López Rega die Verhältnisse endgültig und schnurstracks in die als „*nationale Reorganisation*“ ausgegebene neue Militärdiktatur zwischen 1976 und 1983 führen.

Piglia brauchte die Rolle des Militärs oder der katholischen Kirche und des argentinischen Episkopats, die unübersehbar zur Konsolidierung der angestrebten Machtverhältnisse in der Regel auf Seiten des Militärs und der Oligarchie herangezogen wurden/werden und dementsprechend auch zur Verfügung standen, nicht zu erwähnen. Denn auf Provinzebene und angesichts der unendlichen Pampaweite können sich weder Militär noch Kirche und Bischöfe zu repräsentativer Anschauung bringen. Ein Guerrilla-Attentat auf eine Wachmannschaft in einer Kaserne in dem ganz dicht bei Buenos Aires gelegenen Morón kann höchstens Gesprächsgegenstand im *Club social* des Dorfes werden (S. 110 f.), bezeichnenderweise von Cueto in die Runde geworfen.

Aber den Beitrag der Provinz für das, was ab 1972 geschehen wird, hat er deutlich genug geschildert.

4 Die Monsanto-Pampa zu Beginn des 21. Jahrhunderts

Der Roman von Piglia zeigt einen Schauplatz, der inzwischen historisch ist und in seiner neuen Gestalt nichts mehr mit der Pampa zu tun hat, die die Szenerie für „Ins Weiße zielen“ abgibt. Schon während des Schreibens des Romans vollzog sich, verbunden mit der neuerlichen Finanzkrise und dem Bedarf des Landes an Geld, ein radikaler Eingriff in die Bewirtschaftung der Pampa. Luca hätte von seinem Ausguck jetzt nur noch Sojafelder gesehen. So geht es inzwischen auch nicht mehr um die Rolle von Einzelgängern wie Luca, die um ihren Besitz gebracht werden sollen, sondern in viel größerem Maßstab greifen Interessen um sich, die inzwischen dafür gesorgt haben, dass durch die Erweiterung der Anbauflächen für transgene Soja ganze Dörfer verschwinden. Es sollen in den letzten Jahren bereits 1000 aufgegeben worden sein, weil es sich dort nicht mehr leben lässt. Menschen, die es sich bisher einrichten konnten, in der Nähe des Agro-Business in Selbstversorgung in aller Bescheidenheit zu überleben, werden von ihrem Land vertrieben, wenn sie nicht selbst angesichts der Gefährdung ihrer Gesundheit durch die auf den Feldern ausgebrachten Gifte

in die Elendsviertel am Rande der großen Städte fliehen.¹

Neue Wörter tauchen auf, die beschreiben, was geschieht: „*republiqueta sojera*“ (etwa Sojarepublikchen“), „*sojización*“ (etwa „Versojaisierung“, „Sojafizierung“), „*desierto verde*“ („grüne Wüste“), „*República Unida de la Soja*“ („Vereinigte Sojarepublik“; in ihr vereinigt sind Argentinien, Brasilien, Paraguay und Uruguay).

Dazu ein Ausschnitt aus einem Interview mit dem Filmemacher Wilfried Huismann („*Der Pakt mit dem Panda*“, 2011):

„WILFRIED HUISMANN: Das ist sozusagen das weltgrößte Labor des Agrobusiness, insbesondere für den Gentechnikkonzern Monsanto, denn in Argentinien sind über 90 Prozent des Sojas gentechnisch verändert. Das ist sozusagen ein Modell für die Welt und wird von Monsanto genutzt, um zu zeigen, wie produktiv man sein kann. Es dient damit auch als Modell für die Lösung der Ernährungsprobleme der Zukunft unter dem Motto: *We feed the World*.

UNABHÄNGIGE BAUERNSTIMME: Sie zeigen sehr eindrucksvoll, welche Konsequenzen diese Form der Landbewirtschaftung für die einheimische Bevölkerung hat. Die Menschen werden immer mehr zurückgedrängt, die Pestizidflugzeuge fliegen bis unmittelbar an ihre Grundstücke, wenn nicht gar darüber. Auf der anderen Seite erklärt der Chef von WWF Argentinien, Dr. Hector Laurence, es wäre gar nicht sichergestellt, dass diese Menschen überhaupt die Eigentümer des Landes seien. Sie seien einfache Menschen ohne Bildung, das müsse und könne man ändern. Ist es das Ziel des WWF, den Menschen Bildung und einen besseren Lebensstandard zu bringen?

WILFRIED HUISMANN: Nein. Das ist nur ein rhetorisches Argument. Im Grunde geht es dem Agrobusiness nur darum, wie man diese Waldbauern loswerden kann. Man kann ihnen entweder, wenn sie Besitztitel haben, ihr Land abkaufen. Meistens ist es in diesem Trockenwald Argentinien aber so, dass die Bauern keinen Besitztitel haben, sondern ein Gewohnheitsrecht, denn der Wald gehört dem Staat. So ist es auch im Fall der Familie Rochas, die man im Film sieht. Sie wohnten und arbeiteten in einem Gebiet, das eigentlich ein Naturreservat war. Nach dem Gesetz der Provinz dürfen da Menschen leben und arbeiten. Um Geld zu machen, hat die Provinzregierung den Status Naturreservat abgeschafft und das Land an die Sojaindustrie verschachert.

UNABHÄNGIGE BAUERNSTIMME: Was passierte mit den ansässigen Familien?

WILFRIED HUISMANN: Mit dem Gewohnheitsrecht ist es eine schwierige Sache. Die Menschen leben in dem Gebiet seit 60 bis 70 Jahren, in der dritten Generation und sind natürlich total schockiert. Dann wird gedealt, man bietet Ersatzland an, das dann aber in der Regel schlechter ist und weiter weg oder mitten in diesen Sojafeldern liegt. Es gibt eine Massenflucht vom Land weg aus Angst vor den Folgen der Pestizideinsätze. Im Grunde ist das ein Abbild der Zukunft einer von Monsanto geprägten Landwirtschaft. Das ist eine Horrorvision!

¹ Vgl. dazu Marie-Monique Robin, *Mit Gift und Genen. Wie der Biotech-Konzern Monsanto unsere Welt verändert*, Goldmann, München 2010. Kapitel 13: Argentinien: *Soja des Hungers*. Darüber hinaus geht es aber um argentinische Politik, die Monsanto diese Möglichkeiten einräumt: <http://www.welt.de/wirtschaft/article130104393/Argentiniens-Aasgeier-sitzen-in-der-Regierung.html> und <http://www.welt.de/wirtschaft/article130331317/Das-ist-ein-programmierter-Genozid.html>.

UNABHÄNGIGE BAUERNSTIMME: In Ihrem Film werden die enorm unterschiedlichen Lebenswelten der Beteiligten offensichtlich. Auf der einen Seite der argentinische Chef des WWF, eloquent im Anzug, ganz weltmännischer Geschäftsmann, um keine Antwort verlegen, der sich rühmt, Industrie und Naturschutz zusammengebracht zu haben. Auf der anderen Seite die Bewohner des Trockenwaldes. Einfache Leute, die nur für das Auskommen ihrer Familie arbeiten und für die die Machenschaften und Interessen großer Konzerne gänzlich unbekannt sind. Muss das Aufeinandertreffen dieser ganz unterschiedlichen Interessen, Lebensweisen und Kulturen nicht zwangsläufig zu Problemen führen?

WILFRIED HUISMANN: Die Menschen dort haben mir oft gesagt, dass Biodiesel vielleicht eine Lösung der Energieprobleme in Europa und den USA ist. Für sie aber ist das Ökoimperialismus der schlimmsten Art, weil es wie eine zweite Kolonialisierung ist. Ihnen wird das Land von einer industriell geprägten Monokultur weggenommen. Und es wird ihnen auch die Ernährungssouveränität weggenommen. In Argentinien gibt es zum ersten mal Fleischknappheit. Selbst Rindfleisch wird zum Teil importiert, weil die Flächen für traditionelle landwirtschaftliche Produkte verschwinden und aufgekauft werden. Das ist sicherlich auch ein Aufeinanderprallen von Kulturen, die Bauernkultur Argentiniens, die Pampakultur, wird vernichtet, ist zu Teilen schon weg und auch viele Dörfer sind nur noch Ruinen.

UNABHÄNGIGE BAUERNSTIMME: Ihr Film hat den Titel ‚*Der Pakt mit dem Panda*‘. Sie beleuchten insbesondere die Rolle des WWF als Naturschutzorganisation bei den Entwicklungen hin zu einer industriellen Soja und Palmölproduktion.

WILFRIED HUISMANN: Wenn man das Beispiel Argentinien nimmt, wird deutlich, dass es eine richtige politisch entwickelte Strategie gibt. Als die Industrie mit der Sojaisierung des Landes begann, haben sie sich natürlich auch Gedanken darüber gemacht, wie man so etwas gesellschaftspolitisch durchsetzen kann, weil zu erwarten war, dass auch große Teile der argentinischen Gesellschaft es nicht toll finden, wenn ihr Land in eine Sojawüste verwandelt wird. Und daher war die Entscheidung sehr gezielt und sehr bewusst: Wir müssen eine große gesellschaftliche Gruppe gewinnen, die moralische Autorität hat. Und sie haben es zuerst mit der katholischen Kirche und dem Vatikan versucht. Der Vatikan hat sich dazu nicht bereit erklärt und lehnt es nach wie vor ab. Die einzige zivile Organisation von Bedeutung und mit moralischer Autorität, die sie gefunden haben, war der WWF, der in Argentinien etwas anders heißt: *FVS, Fundación Vida Silvestre*, aber eine Mitgliedsorganisation des WWF weltweit ist. Das war in Argentinien eine sehr gezielte Strategie, die von der Industrie ausging und in Person von Dr. Laurence umgesetzt wurde, der schon immer Unternehmer war und dann auf einmal WWF-Präsident wurde.“ (Quelle: <http://www.schattenblick.de/infopool/umwelt/fakten/ufasi081.html>)

2009 wird unter der Überschrift „*Dreizehn Jahre Soja in Argentinien: die unvermeidlichen Folgen eines Völker- und Ökomordmodells*“ nach der Schilderung eines unheilvollen Geschehens, an dem wiederum wie bereits in der Militärdiktatur vor allem die nach wie vor in Argentinien herrschenden Großgrundbesitzer vorrangig beteiligt sind – denn sie verfügen über die größten Landflächen für den Sojaanbau und die sich aus ihm ergebenden horrenden Gewinne –, im letzten Satz ein Versuch unternommen, am Horizont Hoffnung sichtbar werden zu lassen. Es wirkt, als würde jemand im dunklen Wald pfeifen müssen, und zwar nach einer in die Jahre gekommenen Melodie, auf die hin sich in Argentinien die Militärs zusammen mit den Oligarchen in der zur Schau getragenen Sorge um die innere Sicherheit immer wieder leicht zusammentun konnten und trotz ihrer letzten Niederlage wahrscheinlich weiterhin können:

„La República Unida de la Soja permanece con sus murallas altas y su reino de especulación y muerte en el poder. Puede ser que detrás de la caída del muro financiero del capitalismo global también empiecen a caer las murallas de esta República. Los pueblos están listos para seguir haciéndose cargo de sus vidas y su alimentación“ (<http://www.nodo50.org/cepid/spip.php?article576>) .

„Die Macht der Vereinigten Sojarepublik dauert hinter ihren hohen Mauern und ihrer Spekulations- und Todesherrschaft an. Es kann sein, dass hinter dem Fall der Finanzmauer des globalen Kapitalismus auch die Mauern dieser Republik einzustürzen beginnen. Die Völker sind bereit, sich um ihr Leben und ihre Ernährung selbst zu kümmern.“



(Quelle: <http://ecocosas.com/documentales/soja-documental/>)

Zurück: → [Hier](#)