

**Die Rolle Santiagos
im Roman *Hombre sin Nombre*
von Suso de Toro**

Tobias Kabbeck

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

2006 wurde Suso de Toros Roman *Home sen nome* in galicischer Sprache veröffentlicht. Für die hier vorliegende Arbeit wurde die spanische Übersetzung *Hombre sin nombre* verwendet, die ebenfalls 2006 erschienen ist. Insgesamt kommt der Roman mit einem relativ kleinen Figurenpersonal aus. Die insgesamt sieben Protagonisten befinden sich in einem Wechselspiel von Monolog und Dialog. Die beiden wichtigsten Protagonisten dieses Werks sind ein alter Mann und Nano. Die beiden Figuren sind Bettnachbarn in einem Krankenhauszimmer.

Diese beiden Figuren kommunizieren hauptsächlich miteinander, eine weitere Kommunikationspartnerin ist Celia, eine Schriftstellerin. Weitere Figuren sind ein Arzt, eine Putzfrau namens Vanessa und zwei nicht weiter benannte Krankenpfleger. Das Werk stellt eine ganze Reihe von Bezügen zum Weltwissen her. Es werden reale politische und geschichtliche Ereignisse, Handlungen und Räume einbezogen, um mit ihrer Hilfe die fiktive Welt – das heißt das Leben des Alten – zu konstruieren. Ebenso werden Autoren der Weltliteratur zitiert. Diese Zitate sind wie in eine symbolhafte Zeichensprache hineingesetzt. Die europäische Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts wird im Medium der Erinnerung des alten Manns in der Retrospektive noch einmal durchlaufen. Die kulturhistorische Perspektive des zwanzigsten Jahrhunderts ist primärer

Ausgangspunkt für die Reflektion von Literatur, Philosophie, Psychologie, Soziologie und Religion. Die Reflektion kulturstiftender Elemente reicht wiederum weit über das zwanzigste Jahrhundert hinaus. Denn die europäische Geistesgeschichte, das heißt, das Weltwissen, das der Roman als intellektuellen Horizont voraussetzt, geht von einem Ursprung aus, der in der Antike einsetzte.

Ein besonderes Augenmerk soll auf die Rolle der Stadt Santiago gerichtet werden. Das zentrale Thema dieser Arbeit ist die Konstituierung des Raumes von Santiago de Compostela in seinen semantischen Einzelheiten, die diesen Raum, bzw. diese Textstadt, konstruieren. Der Einheitlichkeit halber wird der alte Mann, der im spanischen Text meist „el viejo“¹ heißt, stets der ‚Alte‘ genannt.

ERZÄHLSITUATION

INNERER MONOLOG UND BEWUSSTSEINSTROM

Zunächst werfen wir einen Blick auf die Erzählsituation. Es gibt keinerlei Rahmen-erzählung, stets wechselt die Erzählsituation zwischen Bewusstseinsstrom, *stream of consciousness*, innerem Monolog oder dem direkten Dialog. Dabei ist der Bewusstseinsstrom dem Alten vorbehalten, nur an wenigen Stellen werden auch die Gedanken Vanessas geschildert. Das grammatische Subjekt des Bewusstseinsstroms ist stets die erste Person Singular. In den Passagen des Bewusstseinsstroms des Alten, die den „erzählenden“ Hauptteil des Werkes bilden, durchlebt er sein Leben ein zweites Mal. Sein Leben wird sowohl aus individualhistorischer Perspektive (Kindheit und Jugend) als auch

¹ DE TORO 2006, 21.

universalhistorischer Perspektive geschildert. Der universalhistorische Bezug wird zum einen über das zitierte historische Wissen als auch über die Reflexion zentraler politischer Ereignisse, insbesondere im faschistischen Spanien unter der Diktatur Francos, konstruiert.

Neben dem Bewusstseinsstrom des Alten gibt es die Passagen Nanos, die als innerer Monolog zu bezeichnen sind. Auch Nano durchlebt noch einmal Vergangenes, dies ist jedoch weniger von Ereignissen und Erlebissen geprägt als es beim Alten der Fall ist. Neben der Erinnerung vergangener Ereignisse sind es vor allem Selbstreflexionen, die Nano in seinem inneren Monolog mit sich führt. Dies äußert sich besonders in der Verwendung der zweiten Person Singular.² Nano redet mit sich selbst, indem er sich als ein „du“ anspricht, sich von außen so betrachtet als wäre er ein Fremder.

DIALOGUE

Demgegenüber stehen die Dialoge, die in folgende sechs Sprechersituationen unterschieden werden können:

1. Dialog zwischen Nano und dem Alten.
2. Dialog zwischen Celia und dem Alten.
3. Dialog zwischen Celia und Nano.
4. Dialog zwischen Nano und dem Arzt, dem Sohn des Alten.
5. Dialog zwischen Nano und Vanessa.
6. Dialog zwischen Nano und zwei nicht weiter benannte Pflegern.

² Vgl. MARTINEZ/ SCHEFFEL 2000.

MERKMALE EINES AUßERKONTEXTUELLEN KONTEXTS

Der realhistorische Kontext dient sozusagen als „Pool der Erinnerung“ für die Gedanken des alten Mannes. Die Schilderung historischer Ereignisse bemüht sich in der Regel um Authentizität, wobei sie allerdings nicht der historischen Chronologie folgt. Der Roman „will“ historisch sein, vermutlich um den Einfluss schwieriger historischer Begebenheiten auf die individuelle „historische“ Person im Medium der Literatur zu erproben.

Die im Roman konstruierten semantischen Räume lassen sich in den Kontext der europäischen Wirklichkeitsgeschichte einordnen. Der Faschismus in Europa, der zweite Weltkrieg und der spanische Bürgerkrieg sind ein bestimmendes Element im Leben des Alten. In dieser „Welt“ haben wir es mit vielen Berichten über die einzelnen Etappen europäischer Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts zu tun. Der Schwerpunkt liegt neben der Kindheit bei den schon benannten Kriegen. Ein großer Teil des Figurenarsenals bezieht sich auf Identität und Namen realhistorischer Personen und konstruiert sich um die Stadt Santiago de Compostela. Eine europäische Perspektive erhält der Roman durch die Thematisierung Hitlerdeutschlands und des Russlandfeldzugs, sowie des faschistischen Italiens.

Das Zentrum bildet allein der fiktive Ort des Krankenzimmers in Santiago. Von diesem Ort gehen alle Erinnerungen aus. Er ist das statische Zentrum einer belebten vergangenen Erinnerung. Die Zeit wird rückwärts durchlaufen. Im zweiten Jahrtausend reflektieren zwei Menschen, die vollkommen gegensätzlich sind, über die aufgrund ihrer politischen Konflikte

„nahe“ europäische Vergangenheit. Den Schwerpunkt bilden das Aufkommen und die Durchsetzung des Faschismus in Europa. Aber auch intertextuelle Bezüge, Anspielungen auf Weltliteratur, Religion und Philosophie sind sinnstiftende Mittel.

THEORETISCHE GRUNDLEGUNG

Der folgende Abschnitt widmet sich dem Thema „Fiktionalität“. Eine viel und kontrovers diskutierte Frage der Literaturwissenschaft ist die Frage nach der Referenz literarischer Werke zur „außertextuellen“ Wirklichkeit. Wie geht man mit Namen, Epochen oder sonstigen Erwähnungen von scheinbar wirklich geschehenen Ereignissen um oder mit der Geschichte von Personen, die wirklich gelebt haben? In der Einführung in die Erzähltheorie von Martinez und Scheffel wird z.B. die Blechtrommel von Günter Grass thematisiert: ein Werk in dem historische Geschehnisse in Polen während des zweiten Weltkriegs auftauchen. Die Analyse kommt zu dem Schluss, dass Erzähltes per definitionem „fiktiv“ ist. Der Begriff der Fiktion leitet sich vom lateinischen Wort *fictio* her, das soviel wie Erdichtung bedeutet. Die Fiktion ist etwas Erfundenes, das nur entfernten Bezug zur Wirklichkeit hat. Es ist also keine Wirklichkeit, es ist das Gegenteil vom Tatsachenbericht. Darf man den spanischen Bürgerkrieg also nicht als Tatsache bezeichnen, wo dieser doch scheinbar bis in die kleinsten Details durchrecherchiert im Roman von Suso de Toro zum Thema wird? Besonders gut wird dieses Dilemma bei Lotman deutlich.

Die Perzeption des naiven Lesers ist bestrebt, es mit der Ortsbezogenheit der Episoden in Hinblick auf den realen Raum (z.B. den geographischen) gleichzusetzen. Die Existenz eines gesonderten künstlerischen Raums, der sich ü-

berhaupt nicht auf die bloße Reproduktion dieser oder jener lokalen Charakteristiken einer realen Landschaft zurückführen lässt, wird jedoch offensichtlich, wenn wir erst einmal die Füllung ein und desselben Sujets mit den Mitteln verschiedener Künste vergleichen³.

Sollen wir also den geographischen Raum der Erzählung nicht mit dem realen Raum, besonders dem geografischen, vergleichen dürfen? Das Wort, das in dem vorangestellten Zitat besonders auffällt, ist ‚bloße Reproduktion‘. Das Wort „bloße“ impliziert doch etwas von „da ist noch mehr“; es ist zumindest nicht ganz von der Hand zu weisen, dass wir es mit irgendeiner Art von Reproduktion oder Kopie zu tun haben. An anderer Stelle spricht Lotman sogar von einem ‚historisch realem Kontext‘.

Der Text existiert überhaupt nicht an sich, er ist unvermeidlich in einem historisch-realen oder fiktiven Kontext eingeschlossen. Der Text existiert als Kontrahent zu den außertextlichen Strukturelementen, die mit ihm wie zwei Glieder einer Opposition verbunden sind.⁴

Man könnte also behaupten, dass der spanische Bürgerkrieg und der zweite Weltkrieg außertextliche Strukturelemente des Romans *Hombre sin nombre* sind. Besondere Aufmerksamkeit werde ich in dieser Arbeit den geografischen Strukturen der Stadt Santiago de Compostela widmen. Denn die vom Autor gewählten Namen, Straßen und Plätze, sind es, welche die Stadt erst zu einem ganzen, vorstellbaren Raum *einer* Stadt formen. Der Vergleich mit dem Referenzmodell „Santiago de Compostela“, der realen Stadt also, legt nahe, dass absichtlich eine derart „sinnstiftende“ Auswahl von Straßen, Namen und Plätzen vorgenommen worden ist. Im

³ LOTMAN 1974, 200.

⁴ LOTMAN 1972, 171.

Rahmen dieser Frage ist auch die Danksagung des Autors sehr interessant.

Este es un libro de ficción, tanto el anciano como los demás personajes protagonistas son fantasmales, hechos de palabras y salidos de la imaginación del autor. Es un teatro de sombras en que se representa una especie de drama religioso, una suerte de auto sacramental. Ésa fue mi intención y creo que también el resultado. No creo que deba ser leído de ningún otro modo. Pero, no siendo un libro histórico, si el lector reconoce en la narración del recorrido vital del personaje principal a personas y situaciones históricas que coinciden con lo que ocurrió entre nosotros, eso no es mera coincidencia. Es algo deliberado. Para contarlo antes tuve que conocerlo, tuve que investigar y revolver papeles, libros y hemerotecas. Y, sobre todo, contar con la ayuda de numerosas personas, muy especialmente de historiadores [...].⁵

Der Autor verwendet die Elemente des „Realen“ im gewissen Sinn als „Material“, um die Welt des Romans besser konstituieren zu können. Ohne das kulturelle Wissen des Lesers wäre die Erzählung freilich weniger gut bis schwer verständlich. Dennoch bekennt Suso de Toro sich in seiner anfänglichen Selbstreflexion zur Fiktionalität seiner Erzählung.

Das, was wir durch den Alten an Ereignissen erfahren, hat eine Referenz zur Wirklichkeit. Der Leser erkennt etwas wieder, das in den besonderen Kontext der Erzählung vom alten Mann und Nano eingebettet ist.

Besonders gut erfassen Galle und Klingen-Protti das Problem der Wirklichkeitsreferenz von Textstädten. Dort heißt es, dass Textstädte auf der Vorstellung einer Textautonomie basieren, und gleichzeitig wird gesagt, dass die Opposition von Stadttext und Textstadt eigentlich keinen Bestand

haben kann.⁶ Bei der Frage nach Analysewerkzeugen für solche „Textstädte“ scheiden sich die Geister. Lotman, der Vertreter des klassischen Strukturalismus, stellte fest, dass sich in einem Text semantische Räume ausmachen lassen. Mit starker Orientierung an der Linguistik und an Saussures Modell von *langue* und *parole* entwickelte er ein Modell, mit dem sich semantische Räume in Texten als Gegensatzpaare analysieren lassen.

Für meine Analyse scheint im Sinne Lotmans besonders die Überschreitung der Grenze, welche zwischen (zwei) semantischen Räumen besteht, interessant zu sein. In dieser Arbeit sind es vor allem die semantischen Räume dargestellter Topographie, die in den Fokus treten. Auch das Beuteholerschema - wie es in der Weiterführung von Lotmans Methodik bei Renner entwickelt wird - welches das Ereignis, das sich bei der Überschreitung der Grenze zwischen den semantischen Räumen vollzieht, in verschiedene Klassen unterteilt, ist in unserem Kontext von Bedeutung.⁷

Besonders aber soll hier der „Chronotopos“ herausgearbeitet werden, ein Begriff, den Bachtin eingeführt hat, und der nach der genretypischen Raumzeit fragt.

Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Art und Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in der Bewegung der Zeit, des Sujets, der Geschichte hineingezogen. Die Merkmale der Zeit offenbaren sich im Raum, und der Raum wird von der Zeit mit Sinn erfüllt und dimensioniert.⁸

⁵ DE TORO 2006, 407.

⁶ Vgl. GALLE/KLINGEN-PROTTI 2005.

⁷ Vgl. RENNER 1987, 115–130; vgl. RENNER 2004, 357–381.

⁸ BACHTIN 1989, 8.

Fernerhin wird für die Analyse Foucaults Aufsatz *Andere Räume* mit seinem Begriff der „Heterotopie“ von Bedeutung sein.⁹

DIE BEIDEN CHARAKTERE

NANO

Nano verlässt Santiago de Compostela nur ein Mal, während er als Fischer an der Gran Sol arbeitet. Außer diesem Ereignis wird kein Ereignis Nanos *außerhalb* von Santiago de Compostela geschildert. Auch sonst wird nur spärlich über sein Leben berichtet. Neben seiner Mutter, Schwester und der Tante Tucha gibt es keine weiteren Personen, mit denen Nano in Kontakt getreten ist. Das Verhältnis zu seiner Schwester ist gespalten, weil er so ein „Nichtsnutz“ ist. Über seine Tante Tucha erfahren wir, dass sie einen Fischstand auf dem plaza de abastos hatte. Das jüngst zurückliegende Ereignis, über das Nano reflektiert, ist sein klinischer Tod nach einem Schwindelanfall. Er wurde wiederbelebt und findet sich daraufhin neben dem Alten im Krankenzimmer wieder. Dies ist der Grund, warum Nano im Krankenhaus ist. Geschildert wird dieses Ereignis von ihm selbst, mit sich selbst sprechend, in einem seiner Monologe. Der semantische Raum, genauer die dargestellte Topographie Santiagos de Compostela, wird von Nano also nur einmal überschritten. Ansonsten weist Nano eher Raumbindung zum semantischen Hauptraum auf. Die Grenzüberschreitung, die Nano vollzieht, als er in den Raum „Gran Sol“ hinüberschreitet, ist von Verlust geprägt.

Denn wie für das Beuteholerschema ein Ereignis im neuen Raum impliziert wird,

ist es auch bei Nanos Grenzüberschreitung der Fall. Für das Beuteholerschema wäre eine Addition evident, ein „Zugewinn“ für den Raumwechselnden. Dies ist bei Nanos Grenzüberschreitung negiert, vielmehr liegt eine Subtraktion vor: Er verliert dort seinen Arm, und kehrt wieder in den Ursprungsraum zurück. Demnach wäre Lotmans Modell für meine Analyse um einen Typ möglicher Ereignistilgung durch Subtraktion zu ergänzen. Im Falle Nanos würde eher ein Begriff wie „Verlustschema“ passen. Nanos Leben wird bestimmt durch sein stetes Grübeln und Philosophieren, und dass er eigentlich *nichts tut*. Es scheint fast so, als ob das ständige In-sich-gehen eine Aktivität in der sozialen Umwelt unmöglich macht.

KINDHEIT UND JUGEND DES ALTEN

Der Raum, in dem das erinnerbare Leben des Alten beginnt, ist das Elternhaus, in ländlicher Region unweit von Santiago de Compostela gelegen. Es wird berichtet, wie der Alte mit seinem Zwillingsbruder die Kindheit verlebte. Schon hier stellen sich die Weichen für sein späteres Leben. Seine Kindheit ist geprägt von Verlust sowie durch das von den Eltern vermittelte religiöse Weltbild. An diesem Ort ist der Alte stets mit dem Tod konfrontiert. So stirbt bereits die Mutter sehr früh an einer Beinenzündung. Bereits dieses Ereignis offenbart Nanos Opposition gegenüber der Religiosität der Elterngeneration. Er will nicht für seine Mutter beten, und glaubt auch nicht daran, dass sie im Himmel sei. Er hat schon im frühen Kindesalter eine Abneigung gegenüber dem Glauben, was zwangsweise zum Konflikt mit der gegebenen katholischen Ordnung des Elternhauses führt. Für die anderen

⁹ Vgl. FOUCAULT 1996, 34-46.

Personen - wie dem Vater oder Celina - steht schnell fest, dass der Junge von einem Dämon besessen sein muss. Diese Tatsache äußert sich für sie über verschiedene Stationen von Erlebnissen, die sie mit ihm teilen: so wundern sich alle, warum der kleine Junge Spaß am Schlachten eines Schweins hat. Celina sucht die Hilfe einer *meiga*, um dem Jungen den Dämon auszutreiben, dieses Unterfangen bleibt jedoch erfolglos. Der Alte tötet den Hund seines Vaters. Auch für den Tod seines Bruders bei einem Gewitter wird der Junge zumindest teilweise verantwortlich gemacht, denn der Pater hatte den Tod eigentlich für den Alten vorausgesehen. Der Bruder wird von einem Blitz getötet, und als der Geistliche und der Vater den Jungen dafür zur Rechenschaft ziehen wollen, erschießt der Junge eigenhändig sein Pferd Rayo, welches der Vater am liebsten selbst umbringen wollte.

Der Alte versucht sich aufzuhängen, dies scheitert jedoch. Es gibt im Garten des Elternhauses zwei Bäume, die zur Geburt der beiden Zwillinge gepflanzt wurden: einen Orangen- und einen Zitronenbaum. Der Vater fällt den Zitronenbaum nach dem Tod des Bruders. Der Vater und Pater Virgilio beschließen, dass der Junge in das Priesterseminar nach Santiago de Compostela geschickt werden soll.

Der Raum der ländlichen Welt, in der der Alte aufwächst, ist religiös stark motiviert. Als dargestellte Topographie bildet er einen Gegenraum zu Santiago de Compostela. Der Alte überschreitet die Grenze zwischen beiden Räumen. Allerdings bleibt er nur einen einzigen Tag im Priesterseminar. Er will die dort herrschende Ordnung nicht akzeptieren, er betet nicht, er kniet sich nicht nieder, und kehrt wieder zurück in den Ursprungsraum, das

Elternhaus. Der hier vorliegende Typ der Ereignistilgung ist nach Lotman mit der Rückkehr zu bezeichnen. Der Alte darf zuhause bleiben, unter der Bedingung, die Grenzüberschreitung zu wiederholen, wenn er alt genug ist. Er legt das Versprechen ab, dass er die Karriere des Mediziners einschlagen wird. Im zweiten Anlauf gelingt dann die Grenzüberschreitung, und der Alte studiert Medizin in Santiago. Später studiert er dann mit finanzieller Unterstützung seines kubanischen Onkels weiter. Zu dieser Zeit beginnen die politischen Unruhen und die rechtsgerichteten nationalistischen Tendenzen.

Die imaginäre Welt konstituiert sich mittels eines Ausgangspunktes, des genannten Krankenzimmers in Santiago de Compostela, in welchem die Figuren miteinander in eine -teils auch familiäre - Verflechtung gesetzt werden.

DAS KRANKENZIMMER IN SANTIAGO DE COMPOSTELA

Der Ort, von dem alles ausgeht, ist das Krankenzimmer im „Hospital Gil Casares“¹⁰ in Santiago de Compostela. Alle Protagonisten befinden sich im Verlauf der Erzählung ständig an diesem Ort. An diesem Ort erinnert sich der Alte an andere Orte und an die mit diesen Orten verknüpften Ereignisse. Das *Krankenhaus* kann nach Foucault als ‚Heterotopie‘ bezeichnet werden – genauer als eine Mischung aus Krisen- und Abweichungsheterotopie. Denn es heißt bei Foucault:

[...] Krisenheterotopien verschwinden heute und sie werden, [...] durch Abweichungsheterotopien abgelöst. Das sind Erholungsheime, die psychiatrischen Kliniken; [...] und man müsste auch die Altersheime dazu zählen, die

¹⁰ DE TORO 2006, 97.

an der Grenze zwischen der Krisenheterotopie und der Abweichungsheterotopie liegen; denn das Alter ist eine Krise, aber auch eine Abweichung, da in unserer Gesellschaft, wo die Freiheit die Regel ist, der Müßiggang eine Art Abweichung ist.¹¹

So ist das Krankenhaus in die obige Aufzählung von Abweichungsheterotopien einzureihen. Das Phänomen ‚Krisenheterotopie‘ trifft speziell auf das Krankenzimmer zu, da die Krise des Alters bzw. der Müßiggang sich an dem Alten *par excellence* manifestieren. Krank zu sein, stellt natürlich ebenfalls eine Krise in einer Welt dar, in der das unbestrittene Ideal der Jugend und Fitness vertreten wird. Im besten Sinne ist das Alter hier eine unheilbare Krankheit, die zum Tode führt.

SANTIAGO UND SEINE TOPOGRAPHIE.
REGEN UND ERSTE IDENTIFIKATION DES
RAUMS

Das erste Zeichen, über das eine Identifikation mit Santiago de Compostela hergestellt wird, ist der starke Regen, den es dort immer in den Wintermonaten gibt. Die Entschlüsselung dieses typischen Kennzeichen Santiagos wird nicht etwa vom Leser gefordert, sondern es ist der Alte selbst, der den Akt der Dechiffrierung vollzieht. Während der Alte einen seiner Bewusstseinsströme durchlebt, registriert er, wie im Zimmer über das Wetter draußen geredet wird.

Dicen que llueve. Que diluvia. Alguien dice aquí que el cielo se puso negro y que ahora llueve a cántaros. Alguien habla aquí, donde yo estoy. Pero hay un gran vacío, una extensión gris y larga. Llueve. Llueve y empapa a la gente. Santiago. Qué manera de caer el agua, llueve a mares y no hay paraguas que lo resista.

Esta lluvia de Santiago, este vendaval que viene del mar siempre contra esta ciudad, cada invierno. Van pingando. Y así toda la gente camina tras el ataúd, cuanto rojo hay en la ciudad, van a paso entierro.¹²

Die zwei Personen, welche miteinander sprechen, sind Nano und Vanessa, die Putzfrau. Es wird mittels des Naturphänomens *starker Regen*, das in seiner Semantik eines der wichtigsten Merkmale Santiagos de Compostela darstellt, eine Örtlichkeit konstruiert. Ohne dass der Alte irgendetwas sieht, begreift er mit Hilfe seines erinnerten Wissens, dass er sich in Santiago befinden muss. Ein besonderes Merkmal der Bewusstseinsströme des Alten ist, dass sie vollkommen vom Delirium geprägt sind.

Denn das Bewusstsein des Alten ist stets von Medikamenten beeinflusst.

[...] No tengo la cabeza clara aún. Ando atontado. [...] Mi cuerpo no responde. Estas drogas que me meten en vena.¹³

Er nimmt also die Außenwelt wahr, kann aber nicht auf sie reagieren, da sein Körper in diesem Zustand paralytisch ist. Dies betrifft die Phasen, in denen wir die Bewusstseinsströme des Alten „vorfinden“. In den Dialogen ist dies nicht so stark der Fall. Trotzdem spricht oder murmelt der Alte in diesen Deliriumszuständen. So äußern sich - während der Alte nicht bei vollem Bewusstsein ist - durch solch ein Murmeln, erste Anzeichen von Schrecken und Gewalt, von Kriegstraumata.

Ábrase el cielo y caiga el rayo. Bombas. Atacar Madrid. Bombas sobre Barcelona.¹⁴

¹¹ FOUCAULT 1996, 40-41.

¹² DE TORO 2006, 56-57.

¹³ DE TORO 2006, 68.

¹⁴ DE TORO 2006, 16.

CELIA UND IHRE RECHERCHE ÜBER DIE
MARIAS

Nachdem der Alte und Nano über einen gewissen Zeitraum hinweg häufiger miteinander kommuniziert haben, in dem jedoch auch immer wieder ein Wechsel zwischen offenem Dialog und Bewusstseinstrom bzw. innerem Monolog stattfindet, tritt Celia, eine Schriftstellerin in die Welt des Krankenzimmers ein. Sie unterhält sich zunächst mit Nano, und sie hat folgendes Begehren: „[...] quería hablar [...] con este anciano. Y veo que está durmiendo.“¹⁵ So unterhält sie sich erst einmal weiter mit Nano, der froh zu sein scheint, dass er jemanden zum Kommunizieren gefunden hat. Er versucht, sie also sofort in ein Gespräch zu verwickeln und fragt sie: „¿Y qué quería del viejo [...]? [...] ¿Y qué cosa busca principalmente?“¹⁶ Sie konkretisiert ihr Begehren, erläutert, weshalb sie in das Krankenzimmer gekommen ist und antwortet auf seine Frage:

Cosas del pasado. [...] quería que me contase algo de las Marías. [...] Aquellas dos hermanas que había en Santiago, que antes eran tres y después fueron dos [...].¹⁷

Dies ist ein sehr bedeutender Punkt in der Erzählung: der Wendepunkt der Dialoge. Bis hierher kommunizieren stets nur der Alte und Nano. Dieser Dialog dient zugleich dazu, ein typisches Element Santiagos zu konstruieren. Im professionellen „journalistischen“ Dialog gibt sich lokalhistorisches Wissen preis, das eigentlich das Merkmal des „Hörensagens“ trägt. Eine solch unglaubliche oder kuriose Geschichte erzählt man sich unter Freunden

oder in der Nachbarschaft. Es handelt sich um etwas, das man wirklich nur wissen kann, wenn man am Ort gewesen ist – bis dieser (Erzähl-) Stoff eben literarisch aufgearbeitet, dem kulturellen Gedächtnis zugänglich gemacht wird.

Die drei Schwestern hießen mit Nachnamen Fandiño und wurden auch las dos en punto genannt, da sie immer um Punkt zwei Uhr im Alameda Park mit den Studenten, die von der Universität kamen, flirteten. Im Alameda Park wurden zwei Statuen in Gedenken an zwei der Frauen aufgestellt. Gerade dieser Raum ist es, der Celia als Schriftstellerin beschäftigt, und zu dem sie eine Dokumentation anfertigen will. Es handelt sich hier um einen kulturellen Raum, der von einem Konflikt getragen wird, da die Eltern der Schwestern Fandiño bereits sehr früh starben, und ihre Brüder, die Anarchisten waren, hingerichtet wurden. Somit stellen die beiden Marias eine archetypische Familie von Betroffenen des spanischen Bürgerkriegs dar. Die lokalgeschichtliche Kuriosität wird durch einen erweiterten politischen Rahmen gesprengt. Die alten Frauen sind nicht allein zu belächeln, sondern gewissermaßen „Opfer“ der politischen Realität im faschistischen Spanien. Als Brücke zur eventuell ins Vergessen geratenden politischen Geschichte dient die Kuriosität, um deutlich zu machen: es gibt noch Betroffene, bzw. bis vor kurzem gab es sie noch. Was für die alten Damen als Stütze der Erinnerung steht, nämlich die Statuen, erzählt keine Geschichte. Für die Geschichte des Alten gäbe es jedoch eine Chance: die der literarischen Vermittlung (oder Übermittlung), falls sich jemand fände, der die Bewusstseinsströme zu Papier brächte. Von nun an beginnt der Alte, immer öfter (teils) mit Gesprächen mit Celia seine Er-

¹⁵ DE TORO 2006, 131.

¹⁶ DE TORO 2006, 132-133.

¹⁷ DE TORO 2006, 133.

innerungen an das Tageslicht zu befördern.

PLAZA DE ABASTOS

Da der Alte, als Celia das erste Mal in das Krankenhauszimmer kommt, nicht ansprechbar ist, versucht Nano, sie in ein Gespräch zu verwickeln, damit sie da bleibt. Mitten im Gespräch fängt Nano auf einmal an, von seiner Tante zu erzählen. „- [...] mi tía Tucha, que tenía un puesto en la plaza de abastos.“¹⁸ Auch wenn dieser für ihr Gespräch so unbedeutend erscheinende Punkt quasi gedankenlos von Nano angeführt wird, ist er jedoch umso wichtiger für die Konstituierung der Stadt Santiago de Compostela. So wird hier Imaginäres in einen Kontext gesetzt, der als Aufgreifen eines realen Ortes bezeichnet werden kann. Der ‚plaza de abastos‘ ist hier einer der räumlichen Punkte, der die imaginäre Textstadt konstruiert. Dies ist einer der wenigen Orte, die durch Nano eingeführt werden.

ERINNERUNGEN DES ALTEN

Die im Folgenden dargestellten Beispiele betreffen die dargestellte Topographie Santiagos de Compostela. Anhand einer Auswahl von Beispielen wird analysiert, wie der Raum Santiago de Compostela konstruiert wird.

Die meisten Orte werden von dem Alten eingeführt, meist in seinen Bewusstseinsströmen in denen er über die Vergangenheit reflektiert.

PORTA DO CAMIÑO UND CASAS REAIS

Zusammen mit Vitor Muñoz, einem seiner Kameraden, der auch bei der „Säuberung“

¹⁸ DE TORO 2006, 208.

Pontevedras dabei war, ist er in Santiago gewesen. „Salimos de su farmacia en Porta do Camiño y subimos despacio por Casas Reais [...]“¹⁹. Mittels der Ortsangabe ‚Porta do Camiño‘ und der Angabe der Gasse ‚Casas Reais‘ wird hier eine Bewegung in den Raum hinein, in die Stadt Santiago de Compostela beschrieben. Dieser Raum ist ein offener Raum. Er befindet sich im Zentrum der Stadt, und damit im Zentrum des Lebens vieler Menschen. Er ist potentiell für alle zugänglich, ein Ort der Versammlung, des Austauschs, der Kommunikation, und nicht primär der Gewalt. Vergleicht man mit der realen Stadt Santiago de Compostela, wird hier der mittelalterliche Stadtkern betreten.

DER WALD BEI A SIONLLA

El silencio rodeándonos en aquel bosque de A Sionlla, donde hacemos prácticas de tiro los de Falange.²⁰

Der Raum des Waldes „A Sionlla“, in dem die Falange Schießübungen macht, unterscheidet sich von diesem offenen zentralen Raum. Die Falange im Roman ist eine durchaus mit der historisch-realen Bewegung vergleichbare Gruppierung. Der Wald A Sionlla ist insbesondere in Hinblick auf die dort ausgeübte Tätigkeit der Schießübung ein Ort des „Draußen“. Die Menschen, die der politischen Bewegung angehören, verlassen die Stadt, um sich an einen Ort zurückziehen, der außerhalb der Öffentlichkeit liegt: in einen Gegenraum zur Stadtgasse Casas Reais.

¹⁹ DE TORO 2006, 258.

²⁰ DE TORO 2006, 263.

RÚA DO VILAR, ZENTRUM DER STADT

Den Mittelpunkt der Textstadt Santiago de Compostela stellt die „rúa do Vilar“ dar. Der Alte hat Anteil an der Abholung Casals, den sie mit einem Wagen aus der Stadt hinausfahren, um ihn dort zu erschließen.

Y tú has creído en las palabras escritas, habladas, y por eso estás ahora en este coche que atraviesa la noche de Santiago, y esas campanadas de la catedral que estás oyendo van a ser las últimas que escuches, también sonaban las doce del mediodía cuando asaltamos tu imprenta, Casal, echamos a los empleados y amontonamos los libros y los papeles en medio de la rúa do Vilar. Lo quemamos todo, Casal, tus libros, las revistas, la propaganda, todas las palabras en las que creías.²¹

Die „rúa do Vilar“ ist Schauplatz der Vernichtung von Büchern. Ferner taucht die Kathedrale Santiagos mit ihren Glockenschlägen auf. Die Person Casals ist in diesen Stadtraum integriert. Es wird erzählt, dass der Wagen von der „rúa do Vilar“ aus der Stadt über die „Porta de Faxeira“, weiter über die Strassen „La Senra“ und „Hórreo“ die Stadt verlässt.

Cuenta bien las campanadas, cuéntelas bien, tres, cuatro, mientras salimos de la ciudad por la Porta Faxeira y cogemos La Senra, vacía de gente, y el Hórreo hacia abajo, saliendo ya de la ciudad, once, y doce.²²

Hier wird eine Bewegung in den Raum hineingeschrieben. Der Akt der politischen „Säuberung“ beschreibt einen Weg aus dem Stadtzentrum hinaus an einen entlegenen ungesesehenen Ort.

Nach der Szenerie mit Casal (in der chronologischen Abfolge davor) kommt die „rúa do Vilar“ nochmals ins Spiel. Der Al-

te macht von dieser Strasse ausgehend einen Spaziergang durch den mittelalterlichen Stadtkern. „Y yo lo estoy viendo allí, delante de mí, en la rúa do Vilar.“²³ Weiter flaniert der Alte an der Bar „Carballeira“ vorbei, die auch heute noch an der ‚rúa do Vilar‘ gelegen ist. „El del bar Carballeira tiene una radio sobre una mesita de su terraza.“²⁴

Ein weiterer Ort, der ganz von dem Umbruch politischer Ideologie geprägt ist, ist der „plaza de Cervantes“.

Qué odio católico el de doña Jesusa, qué llantos y qué voces clamando venganza, todas ellas empapadas en su local social en la plaza Cervantes.²⁵

Hier sind es die katholischen Frauen, die wütend sind und sich gegen die Roten wenden, nachdem eine Demonstration von ihnen mit Wasserschläuchen niedergeschlagen wurde.

Nach dem Verlassen des Stadtkerns zum Zweck von Casals Exekution betritt der Alte ihn nie wieder. Die dargestellte Topographie wird über die Porta do Camiño betreten und wieder an der Porta Faxeira verlassen. Das Ereignis, das hier stattfindet, ist ein Betreten und Verlassen des semantischen Raums Altstadt. Dem Beuteholerschema gleichkommend, holen die Faschisten Casal ab. Innerhalb der dargestellten Topographie „Altstadt“ findet das Ereignis der Bücherverbrennung auf der Rúa do Vilar, der Spaziergang auf der Rúa do Vilar und der „Aufstand“ der Frauen auf dem Plaza Cervantes statt. Alle diese Orte sind durch ihr spezifisches Ereignis geprägt. In Anlehnung an Bachtin könnte man davon sprechen, dass sich die Zeit

²¹ DE TORO 2006, 276.

²² DE TORO 2006, 276.

²³ DE TORO 2006, 281.

²⁴ DE TORO 2006, 285.

²⁵ DE TORO 2006, 277.

verdichtet, und der Raum an Intensität gewinnt.

NACH DEM ITALIENAUFENTHALT, DER ALTE
UND EL MANIVELAS

Nachdem der Alte aus Italien nach Santiago zurückgekehrt ist, trifft er auf Adriano el Manivelas, einen Taxifahrer. Manivelas bedeutet hier Handkurbel, gemeint ist die Handkurbel, mit der man den Motor alter Autos startete. Der Alte und el Manivelas unterhalten sich zunächst darüber, dass die Stadt „gesäubert“ wurde, und Manivelas erzählt von dem Ort, wo Gegner gefangen gehalten werden.

Que aún seguimos trabajando y tenemos a donde llevarlos para hacerlos cantar despacito. En la checa de Calderería, en la del Preguntoiro o ahí delante, en la Alameda, en el Pabellón Azul.²⁶

Er fragt, ob er den Alten nicht dort „anmelden“ solle, damit er sich ein wenig „belustigen“ könne, das heißt, jemanden foltern bzw. umbringen. Der Alte verneint das „Angebot“, da dieser Ort im Stadtkern liegt, den er nie wider betreten wird. Anschließend fahren sie zusammen an die puente A Rocha.

La conozco, la astucia del cobarde, el olor del ruín, el diente de oro que brilla de noche bajo las luces de la camioneta mientras golpea con la manivela del arranque las manos aferradas al pertil del puente de A Rocha para no caerse de allí abajo y partirse la cabeza y la columna.²⁷

Hier wird klar, warum Manivelas „Manivelas“ genannt wird: mittels der Handkurbel schlägt und foltert er seine Opfer.

DER ALTE TRIFFT DEN PATER

Ebenfalls *außerhalb* des mittelalterlichen Stadtkerns trifft sich der Alte mit dem Pater in der ‚rúa de la Senra‘ in einem Cafe. Sie unterhalten sich über die Begebenheiten der letzten Zeiten, über religiöse Fragen und über die „Besessenheit“ des Alten. Keiner von beiden ist hier von seiner politischen Einbindung betroffen. Die politische Dimension ihres Handels erscheint als relativ unproblematisch, sie erscheinen gewissermaßen „unantastbar“. Als solche „Privatpersonen“ können sie sich in Nähe der Stadtmauer treffen: dass sie sich nicht im Stadtkern treffen (können), deutet freilich an, dass dieser Raum für sie bereits indiskutabel geworden ist.

Y allí está, plantando en la calle de la Senra, bajo el toldo del café Pereira, como recibíendome de regreso de la ciudad.²⁸

ABWEICHUNGSHETEROTOPIE

Ein weiterer Ort ist das Gefängnis Santiago „Falcona“. Die politischen Gefangenen der Rechten wurden hier ab August 1936 massenhaft exekutiert. Insofern verstärkt sich die Art der Abweichung innerhalb dieser Abweichungsheterotopie, da ein Gefängnis ein Raum ist, der in der Regel wieder verlassen werden kann, nachdem die Haft verbüßt wurde. Die Gefangenen werden in diesem Falle jedoch im unmittelbaren Kontext des Gefängnisses umgebracht, das heißt, sie können diesen Raum nicht mehr verlassen. Man könnte sagen, ähnlich wie das Krankenhaus ist dieser Ort ein Ort, der nur durch den Tod verlassen werden kann.

Las sacas de la cárcel, de la Falcona, empezaron en agosto, cuando Judel se hizo cargo del

²⁶ DE TORO 2006, 326.

²⁷ DE TORO 2006, 327.

²⁸ DE TORO 2006, 329.

mando militar en la ciudad y Lesengarte entró de delegado de Orden Público.²⁹

ILLUSIONSHETEROTOPIEN

Drei Orte, die der Alte faktisch nicht betritt, sondern die er ausspricht und sie mit Konnotationen belegt, sind die Treffpunkte von Homosexuellen und der Ort der Prostitution. Über die Treffpunkte der Homosexuellen, den „club náutico“ und den „club de tenis“ redet er abfällig, da sie nicht mit seinem ideologischen Weltbild übereinstimmen. „Tanta mariconada de club náutico y club de tenis.“³⁰ Der dritte Ort ist der Ort der Prostitution, der „Pombal“. Dieser Ort ist für ihn wesentlich positiver konotiert.

Si os digo la verdad, yo prefiero bastante más las risas de las putas del Pombal, las de la casa de Mamá Lola, antes que las de esas señoras, se ríen mejor.³¹

Während er mit seinen Kameraden der Falange in der Stadt Santiago de Compostela flaniert, und die jungen Frauen sie anlächeln, vergleicht er sie mit den Prostituierten, deren Lächeln ihm viel besser gefällt. Beide Orte, der Treffpunkt der Homosexuellen sowie der Ort der Prostitution, stellen im Vergleich mit dem Zentrum Illusionsheterotopien dar. Beide werden durch einen sexuellen Code bestimmt.

Der Treffpunkt der Homosexuellen trägt den Code der gleichgeschlechtlichen Sexualität, mit dem Bestreben des Sich-Absonderns. Der Ort der Prostitution manifestiert sich als Ort, wo Sex als Ware angeboten wird. Man könnte vermuten, dass das Lächeln der Prostitution als käufliches Lächeln dem Alten besser gefällt, da ihm

für ein freiwilliges Lächeln die erforderliche Beziehungskompetenz fehlt. Dafür spricht, dass seine Ehefrau nur eine marginale Rolle spielt, dass der Alte häufiger Frauen vergewaltigt bzw. zum Geschlechtsakt nötigt. Gegenüber Celia zeigt er wenig Respekt. Sein Kind aus einer Vergewaltigung ist Nano. Liebe scheint für den Alten kein semantisch besetzter Wert zu sein.

Zu Ende des Romans stirbt der Alte, und der Arzt, der Sohn des Alten, eröffnet Nano, dass auch er ein Sohn des Alten ist. Alles wurde vom Sohn des Alten organisiert, er war es, der ihn von Madrid nach Santiago de Compostela in das Krankenzimmer gebracht hat. Er hat auch die Schriftstellerin Celia engagiert, damit der Alte die Erinnerungen an die Oberfläche bringt. Wie bei einer Odyssee haben wir es mit großen Sprüngen im Raum zu tun, wie bei Bachtins Begriff des Chronotopos beschrieben, verdichtet sich hierbei die Zeit und der Raum gewinnt an Intensität, lädt sich mit Bedeutung auf. Der Alte ist stets auf der Suche nach dem Sinn des Lebens gewesen, die ihn in die Fänge des Faschismus und des Krieges trieb - und die wie im antiken Roman mit großen Ortsprüngen verbunden ist. Chronotopoi, die Bachtin benannt hat, sind der „des Weges“, der „der Begegnung“ oder der „der Schwelle“. In dem sehr komplex strukturierten Roman de Toros scheint zu jedem dieser Chronotopoi eine gewisse Verbindung zu bestehen. Der Weg, den der Alte nimmt, geht über Stationen anderer europäischer Orte, kehrt jedoch wie nach einer Odyssee an den Ausgangsort zurück. Alle diese „äußeren“ Orte stehen im Kontext des Faschismus, der Faschismus treibt ihn, wenn man so will, um den ganzen Kontinent. Die Begegnungen, die stattfinden,

²⁹ DE TORO 2006, 354.

³⁰ DE TORO 2006, 305.

³¹ DE TORO 2006, 309.

finden zwar auch in der Erinnerung statt, sie sind primär jedoch dem Raum des Krankenhauses vorbehalten. Sie dienen der Kommunikation, in der die Vergangenheit zumindest teilweise aufzudecken ist.

Es handelt sich jedoch um einen Kommunikationsvorgang mit Hilfe einer Mittelsperson, die sowohl Zugang zur sehr negativ konnotierten erinnerten Welt des Alten als auch zur Welt seiner Söhne – das heutige Spanien – hat. Diese Begegnungen befinden sich in mehrfacher Hinsicht in einer Schwellensituation. Zum einen ist es der Ort des Krankenhauses, der als „Abweichungs- und Krisenheterotopie“ Schwellencharakter aufweist. Er steht auf der Schwelle von Leben und Tod (des Alten), und ermöglicht als solcher Ort die Erzählsituation. Das Leben wird vom Ende her erzählt, der nahestehende Tod ermöglicht den ganzheitlichen Überblick. Celia überschreitet die Schwelle zur Erinnerung des Alten. Im Krankenhaus ist unendlich viel Zeit (lange Weile!), obgleich die Lebenszeit bis auf das äußerste ausgereizt ist. Erinnerung stiftet Leben, in diesem Falle sehr zerstückt und keineswegs versöhnend. Eine Versöhnung mit den Kindern findet in keiner Weise statt.

Interessant sind auch die Überlegungen, die Teuber unternimmt, wenn er z. B. den Chronotopos ‚des Deutschland der Jahrzehnte um 1800‘ oder ‚das Paris des 19. Jahrhunderts‘ (mit Rückblick auf Rainer Warning) herausarbeitet.³² Ein möglicher Chronotopos für „hombre sin nombre“ wäre „eine Odyssee - auf der Suche nach dem Sinn des Lebens - im faschistischen Europa des zwanzigsten Jahrhunderts“. Es stellt sich natürlich die Frage, inwiefern

ein so defizitärer Charakter wie der Alte überhaupt imstande ist, nach dem Lebenssinn zu suchen. Fast schon sarkastisch mutet diese Formulierung an, wenn man sich die Grausamkeiten vor Augen führt, die er begangen hat. Als „Besessener“ könnte er in dieser speziellen historischen Situation jedoch auch einfach Opportunist sein: wo würde sich der Teufel wohler fühlen, als im Krieg?

Es wird der Raum einer Stadt entworfen, der Teilbeziehungen zu der realen Stadt Santiago de Compostela hat. Es wird mittels einer Auswahl eine ganze Stadt konstruiert, in die alle Funktionen der Stadt eingeschrieben und dargestellt werden. Auf der einen Seite haben wir die öffentlichen Räume der Rúa do Vilar, einen Zentrumsplatz, auf der anderen Seite die Illusions- und Abweichungsheterotopien. Die Textstadt, die Referenzen zur wirklichen Stadt Santiago de Compostela aufweist, wird mit der fiktiven Lebensgeschichte des Alten und der familiären Konstellation der Söhne befüllt.

Santiago de Compostela ist eine stark religiös geprägte Stadt. Als Symbole dieser Religiosität seien die Kathedrale und das Pilgertum erwähnt. Nach der Ermordung *Angel Casals* betritt der Alte den zentralen Stadtkern, zu dem auch die Kathedrale mit ihrem Vorplatz gehört, nicht mehr. Die Ermordung des „Engels“ kann zwar nur außerhalb dieses Ortes stattfinden, dennoch halte ich es für angemessen, zu behaupten, dass dieser Ort durch die Ermordung „entweiht“ wird. Insofern politische Konflikte innerhalb der Stadt ausgetragen werden, verliert sie ihren definitiven Charakter. Sie ist ein politischer Raum geworden, bzw. ein Raum, aus dem man Politizität ausschließen muss.

³² TEUBER 2001, 179.

Der Alte und Nano sind beide „Männer ohne Namen“ ganz unterschiedlicher Ausprägung. Sie repräsentieren als Namenlose zwei Generationen Spaniens, das Schicksal der faschistischen Elterngeneration sowie das ihrer Kinder. Beide haben ihren Sinn des Lebens eher nicht gefunden. Der Alte ist Opfer und Täter seiner Umstände, und Nano geradezu die pathologische Hinterlassenschaft einer Generation von Tätern. Als solche bleibt ihm nicht mehr viel anderes übrig, als nur noch zu reflektieren. Beide werden über die Stadt miteinander in Beziehung gesetzt, sie ist, da Ereignisse innerhalb des pathologischen Raums des Krankenhauses nur spärlich statthaben, im besten Sinne ein Raum für Erinnerung.

BIBLIOGRAPHIE

PRIMÄRLITERATUR

DE TORO, S., *Hombre sin nombre*, Barcelona 2006.

SEKUNDÄRLITERATUR

BACHTIN, M., *Formen der Zeit im Roman*. Frankfurt a. M. 1989.

FOUCAULT, M., „Andere Räume“, übers. v. W. Seittner, in: K. Barck (Hg.), *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig 1996, 34-46.

GALLE, R./KLINGEN-PROTTI, J., *Städte der Literatur*, Heidelberg 2005.

LOTMAN, J. M., *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik*, München 1972.

LOTMAN, J. M., *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, Kronberg 1974.

LOTMAN, J. M., *Die Struktur literarischer Texte*, München 1993.

MARTINEZ, M./SCHEFFEL, M., *Einführung in die Erzähltheorie*. München 1999.

RENNER, K. N., „Grenze und Ereignis. Weiterführende Überlegungen zum Ereigniskonzept von J. M. Lotman“, in: W. Lukas/G. Frank (Hg.), *Norm – Grenze – Abweichung. Kultursemiotische Studien zu Literatur, Medien, Wirtschaft*, Passau 2004, 357–381.

RENNER, K. N., „Zu den Brennpunkten des Geschehens. Erweiterung der Grenzüberschreitungstheorie: Die Extrempunktregel“, in: L. Bauer/E. Ledig/M. Schaudig (Hg.), *Strategien der Filmanalyse*, München 1987, 115–130.

TEUBER, B., „Imaginatio borealis in einer Topographie der Kultur“, in: A. Engel-Braunschmidt et al. (Hg.), *Ultima Thule. Bilder des Nordens von der Antike bis zur Gegenwart*, Frankfurt a. M. 2001, 173-201.