

Suso de Toros *Hombre sin nombre* im Spiegel seiner Zeit

Philipp Schlüter

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

In seinem dreizehnten Roman *Hombre sin nombre*¹ taucht Suso de Toro tief in die dunklen Sphären der unbequemen Geschichte Galiciens, Spaniens und Europas in der Zeit zwischen dem Spanischen Bürgerkrieg und dem Zweiten Weltkrieg ein. In seinem neuesten Werk lässt er seine Figur *Nano*, die bereits aus mehreren seiner Werke bekannt ist, im Krankenhaus auf einen sterbenden, bald hundertjährigen, Greis treffen. Die düsteren Erinnerungen, die der so genannte *Mann ohne Namen* und damit die Titelfigur des Romans nach und nach in die Gegenwart befördert, erweisen sich als wahres Schreckgespenst längst vergangen geglaubter Zeiten.

In einer Art Lebensbeichte enthüllt der Namenlose nach und nach furchtbare Gräueltaten, an denen er maßgeblich beteiligt war und die er größtenteils sogar selbst initiiert hat. Zu den besonderen Feinheiten des Romans gehört es, dass die teils in innerem Monolog nach joyceschem Vorbild des *Stream of Consciousness*, teils im burlesk-absurden Dialog mit dem schlichten Nano dargestellten Erinnerungen zu einer Art Autodafe werden: Die geheimnisvolle Nicht-Identität des Mannes ohne Namen konstituiert sich allmählich zu einer überindividuellen Identität,

die durch kulturelle, intellektuelle und intertextuelle Bezüge geschaffen wird. Der von Suso de Toro dargestellte Lebensweg wird zu einer allgemeinen kleinen europäischen Kultur- und Mentalitätsgeschichte und bildet den europäischen intellektuellen Weg von klassischer humanistischer Bildung über den katholischen Katechismus hin zu dem absoluten Nihilismus nietzschescher Prägung der Moderne, der schließlich unter anderem auch zur philosophischen Rechtfertigung des Dritten Reiches missbraucht wurde.

In dieser Arbeit soll nun versucht werden, die Charakterisierung des Alten ohne Namen als überindividuell und paradigmatisch für die allgemeine denkgeschichtliche Entwicklung Europas vom Humanismus zum Faschismus darzustellen, indem das Denken des Protagonisten an genau der Schwelle zwischen diesen beiden denkgeschichtlichen Polen, namentlich dem Futurismus, angesiedelt wird. Hierzu wird vielen der diversen impliziten und expliziten Hinweisen im Roman auf intellektuelle Zeitgenossen, prägende Literatur und sonstiges Bildungsgut in Form einer textimmanenten Analyse nachgegangen.

DIE INTELLEKTUELLE SELBSTKONSTITUTION DES PROTAGONISTEN

In virtuoser Art wechseln in *Hombre sin nombre* verschiedene Zeitsphären: In der Gegenwart erinnert sich der Mann ohne Namen an seine Vergangenheit,² die wiederum in verschiedenen Abschnitten und

¹ So der Originaltitel des Buches, das zuerst auf Galicisch erschien. Im Folgenden wird aus der spanischen Ausgabe zitiert, weshalb sich dementsprechend auch Referenzen zu dem Buchtitel auf die spanische Schreibweise beziehen werden.

² Da in dieser Arbeit der Fokus auf dem Protagonisten, dem Mann ohne Namen, liegt, werden die ebenfalls in den Roman mit eingeflochtenen Perspektiven Nanos, der Krankenschwester Vanessa und der Journalistin Celia weitgehend außer acht gelassen.

Stufen wiedergegeben wird. Für die weitere Vorgehensweise in dieser Arbeit ist es daher ratsam, die Struktur des Buches, die zwischen den verschiedenen Zeiten hin- und herspringt, aufzubrechen und stattdessen einer historisch-chronologischen Struktur zu folgen. Das bedeutet, dass die Ereignisse im Leben des *Mannes ohne Namen*, die in dem Roman in den stilistischen Formen des Traumes, des inneren Monologs, des Dialogs mit seinem Zimmergenossen Nano, im Gespräch mit der Journalistin Celia oder im Monolog wiedergegeben werden, in den chronologischen Ablauf seiner Lebensabschnitte gegliedert werden. Dabei wird deutlich werden, dass jedes dargestellte Lebensalter von einem bestimmten Feld intellektueller Bezüge bestimmt wird, das jeweils konstituierenden Einfluss auf die über- und allgemeinschliche Charakterisierung des an sich identitäts- und charakterlosen *Mannes ohne Namen* nimmt und den Protagonisten so gleichsam in einen Gesamtzusammenhang mit einer europäischen Bildungsgeschichte stellt.

Im Folgenden sollen also den verschiedenen beschriebenen Lebensabschnitten des *Hombre sin nombre* die jeweils prägenden intellektuellen Erfahrungen zugeordnet werden. Jene werden einerseits im Text häufig explizit genannt, teilweise lassen sie sich aus Anspielungen, wie zum Beispiel eingeschobenen Zitaten, herauslesen. Einige Male werden intellektuelle Bezüge auch nur sehr implizit angebracht, zum Beispiel in der symbolisierenden Stilform des Traumes. Aufgabe dieser Arbeit soll es sein, die herausgearbeiteten und aufgezeigten Bezüge und Symbole in Suso de Toros *Hombre sin nombre* jeweils als markante Wegmarken im Leben des Protagonisten darzustellen, indem die Bedeutung

des jeweiligen Werkes, Stoffes oder Symbols für die weitere Entwicklung des *Mannes ohne Namen* herausgehoben werden soll. Schließlich soll deutlich gemacht werden, inwiefern die eigentümliche Nicht-Identität des Protagonisten erst durch die intellektuellen Bezüge zu einer Identität wird. Diese ist freilich nicht individuell, sondern steht allgemein stellvertretend für die intellektuelle Geschichte Europas.

DER ABSTIEG IN DIE HÖLLE – DER AKT DES ERINNERNS ALS REINIGUNGSRITUAL

Das zweite Kapitel des Romans *Hombre sin nombre* beginnt, parallel konstruiert zu dem Anfang des ersten Kapitels, mit dem inneren Monolog des zu sich kommenden Protagonisten. Ähnlich wie Nano im ersten Kapitel vergewissert sich der Mann ohne Namen seiner selbst und bezweifelt zunächst, überhaupt noch am Leben zu sein. Bereits hier wird der Krankenhausaufenthalt des Alten als das bestimmende Leitmotiv des Schwellenzustandes zwischen Leben und Tod eingeführt. So bildet die Gegenwart des Krankenhauses, von der aus immer wieder in die Vergangenheit des Protagonisten eingegangen wird, den Rahmen der Erzählungen.

Der Alte beginnt sich an seine Kindheit in einem kleinen galicischen Dorf zu erinnern, zunächst in der Form des inneren Monologs, in diffusen, parataktisch aneinandergereihten Sätzen.³ Später driftet er in den Gesprächen mit seinem Bettnachbarn Nano häufig weg. Er schläft ein, träumt oder halluziniert und enthüllt einige Details seiner Vergangenheit, indem er im Schlaf spricht. Abrupt wird nach einem kurzen burlesk anmutenden Dialog

³ Vgl. DE TORO 2006, 23-31 u. 50-62.

zwischen dem Alten und Nano wieder die Erzählperspektive des Mannes ohne Namen eingenommen und die Erinnerungen erhalten deutlichere Konturen.⁴ Im daran anschließenden Kapitel erwacht der Namenlose, ruft nach Nano und gibt ihm in einem kurzen Gespräch zu verstehen, dass er Freiwilliger im Zweiten Weltkrieg war.⁵ Kommen dem Alten die Erinnerungen im achten, zehnten und elften Kapitel noch von selbst, unbewusst und traumähnlich, so wird dieser Vorgang des Erinnerns durch das Erscheinen der Schriftstellerin Celia zu einem bewussten Schritt.⁶ Schon zu Beginn des ersten Zusammentreffens der beiden hält der Namenlose sie für eine Art Todesengel, der ihn ins Jenseits begleiten soll. Als der Alte einwilligt, ihr über seine Vergangenheit zu berichten, vergleicht er diesen Vorgang mit dem Abstieg in die Hölle, wie sie in der Aeneis von Vergil beschrieben wird und nennt sie dementsprechend Sibila (Sybille), nach der Begleiterin des Eneas.⁷ Somit wird der gesamte Bericht aufgewertet, das Erzählen über die Vergangenheit wird zur Beichte, zum Reinigungsritual. So nennt der Namenlose selbst diesen Vorgang des Erinnerns eine Sündenbeichte:

No, espera. No te vayas. Lo tendrás todo: empezaré por hacer «examen de conciencia», y «decir los pecados al confesor». A lo mejor así llegamos al principio, al «dolor de los pecados».

⁴ Vgl. DE TORO 2006, 62-93.

⁵ Vgl. DE TORO 2006, 95: Über Ernst Jünger: „Pero no, él es otra cosa. Un escritor es el que se esconde entre los libros. Él es otra cosa, es un asesino. Como yo. También él fue voluntario a la guerra.“

⁶ DE TORO 2006, 179: „(...) empezaré por hacer examen de conciencia (...)“ Vgl. auch ibd., 187.

⁷ DE TORO 2006, 187: „Quiero decir que si quieres que yo recuerde para ti, tú a cambio tienes que acompañarme, deberás tener valor. Serás mi Sibilia, ya que me pides que yo baje al Averno.“

Deseo acabar con todo, deseo poder «cumplir la penitencia ya».⁸

An einer anderen Stelle vergleicht sich der Alte selbst mit Scheherazade,⁹ der Erzählerin der Geschichten aus Tausendundeiner Nacht, die der Sultan am Leben lässt, solange sie zu erzählen weiß. Der Moment des Abstiegs in die Vergangenheit bedeutet für den Alten also eine Art Ritual, das ihn zunächst am Leben hält, ihn aber gleichzeitig auch befähigt mit seinem Leben abzuschließen und sich auf den Tod vorzubereiten.

Zu dem Begriff des Rituals hat der britische Soziologe und Ethnologe Victor Turner den Begriff der *Liminalität* geprägt. *Liminal* steht für den Schwellenzustand des Menschen, der einen rituellen Prozess durchläuft. Dieser liminale Zustand bildet das Kernstück eines Rituals und somit auch das Zentrum von Turners späteren Studien. In ihm befindet sich der Mensch Turner zufolge in dem interessanten Stadium des „betwixt and between“, das heißt, es handelt sich quasi um einen Zustand zwischen den Zuständen: Der Mensch hat nicht mehr denselben Status wie vor dem Ritual, zugleich noch nicht den Status wie nach dem Ritual. Er ist „not longer / not yet“, nicht mehr die eine, noch nicht die andere Person.¹⁰ Die Rahmenhandlung des Romans *Hombre sin nombre* kann ebenfalls als die Beschreibung eines solchen liminalen Zustands betrachtet werden. Schließlich ist es kennzeichnend für den im Roman beschriebenen Zustand des Namenlosen, dass er sich

⁸ DE TORO 2006, 179.

⁹ DE TORO 2006, 190.: „Yo seré entonces tu Sherezade. *Madamina, il catalogo è questo*. Te contaré un cuento entonces y tú me darás un nuevo plazo de tiempo.“

¹⁰ TURNER 1969, 27.

im Krankenhaus in einer Art Zwischensphäre befindet. Des Weiteren lassen sich im Text fortwährend Beispiele für diese Form der Interpretation des Krankenhausaufenthaltes als Zwischensphäre finden: So erfährt der Leser von der Krankenschwester, deren Perspektive im vierten Kapitel kurzzeitig eingenommen wird, dass das Krankenhaus und dessen auf den Tod wartende Insassen sie an das Fegefeuer erinnerten,¹¹ also eine Zwischensphäre, einen liminalen Zustand par excellence. Auch Nano greift später den Eindruck der Krankenschwester auf:

Aquí en el hospital todo es más o menos. Como decía un enfermero por la mañana, estamos en un limbo. Así que somos como las almas en pena de los inocentes.¹²

Dabei bringt Nano kurioserweise die Begriffe des Limbus mit dem des Purgatoriums durcheinander, wobei schnell klar wird, dass für beide, Nano und den Namenlosen die eng beieinander liegenden Begriffe gelten können: So macht der Mann ohne Namen Nano gegenüber klar, dass der Limbus für Leute wie Nano, unschuldige Kinder, und das Fegefeuer für Menschen wie ihn, den namenlosen Mörder, bestimmt seien.¹³

DER KLASSISCHE BILDUNGSKANON UND DER
KATHOLISCHE KATECHISMUS –
DIE AUSBILDUNG IN KINDHEIT UND JUGEND

In den Dialogen zwischen dem Namenlosen und Celia, der Schriftstellerin, werden

¹¹ DE TORO 2006, 38: „Que parece que uno esté en el purgatorio.“

¹² DE TORO 2006, 114.

¹³ DE TORO 2006, 114-115: „Yo no, tú serás un alma inocente, bien que se te ve, yo no. Yo estoy aquí y sigo vivo. De ir a parar a un sitio, mi lugar no sería el limbo, sería el infierno.“

weitere Bezüge hergestellt, die den Bildungskanon des Alten erkennen lassen. Er erinnert sich in seinem jetzigen Zustand des bevorstehenden Sterbens an die humanistische und christliche Ausbildung, die er in seiner Kindheit und Jugend genossen hat. Dieses breite Bildungsfundament bringt ihn dazu, Analogien zwischen seiner Situation und dem klassischen Stoff, den er als Jugendlicher zu bearbeiten gezwungen war, herzustellen. So assoziiert er sein bewusstes Eintauchen in die düstere Vergangenheit seines Lebens mit dem Abstieg in die Hölle,¹⁴ wie er in der Aeneis von Vergil beschrieben wird. Dementsprechend nennt er die Schriftstellerin Sibilia, nach Sibylle von Cumae, die Eneas in die Unterwelt begleitet.¹⁵

Im Folgenden sollen weitere konstituierende Momente des intellektuellen Charakters des Alten, die von seiner Ausbildung während seiner Kindheit und seinen frühen Jugendjahren herrühren, untersucht werden.

Nicht nur aus dem Gespräch mit der Schriftstellerin wird deutlich, dass der Alte in seiner Kindheit und Jugend klassisch-humanistisch ausgebildet wurde, indem er sowohl Latein als auch Altgriechisch in der Schule studierte. Auch in seinen verschiedentlich vorgebrachten Erinnerungen tritt dies hervor: Im 14. Kapitel erinnert er sich an ein Gespräch aus

¹⁴ DE TORO 2006, 187: „Y ahora quieres saber de mí, interrogarme, que yo vaya hacia atrás, allá, a aquel tiempo. Quieres que baje a los infiernos.“

¹⁵ DE TORO 2006, 187: „Quiero decir que si quieres que yo recuerde para ti, tú a cambio tienes que acompañarme, deberás tener valor. Serás mi Sibilia, ya que me pides que yo baje al Averno. Espera, escucha, ahí vienen las palabras, Sate sanguine diuum, tros Anchisiade, facilis descensus Auerno.“

seiner Kindheit mit seinem Lehrer, dem Abt Padre Vergilio. In diesem Dialog lehnt es der Namenlose als junger Schüler ab, die Aeneis weiter zu übersetzen, weil er sie für eine Lüge hält:

¿Qué?, ¿ya has leído hasta el libro septimo? Claro, como no duermes de noche como debieras, tienes mucho tiempo. ¿Y por qué no quieres seguir traduciendo la Eneida? ¿Qué es eso de que no quieres? No podrás ser menos obediente, niño. Mañana mismo voy a casa de tu padre para hablar con él. Dime por qué no quieres traducir más la *Eneida*. Dame una contestación al menos.

Porque es mentira, señor abad, es mentira. Nadie puede bajar a los infiernos para traer de vuelta a nadie, digo yo. La gente que se va ya no vuelve.¹⁶

Nach der Art des literarischen Motivs des *puer senex* wird hier der Mann ohne Namen gezeigt, wie er schon als Knabe, vergleichbar mit dem Kind Jesu im Tempel im Disput mit den Pharisäern, den überkommenen Bildungsstoff hinterfragt und ablehnt. Wie der Knabe Jesus in der Episode im Tempel ist der Namenlose zu diesem Zeitpunkt zwölf Jahre alt.¹⁷

¹⁶ DE TORO 2006, 141.

¹⁷ DE TORO 2006, 146: „Pero cuántos años tienes tú, niño, para hablar como un viejo. Un niño de doce años no puede hablar así si no tiene el espíritu de un viejo dentro.“ Vgl. dazu Lukas 2,42-47: „Als er zwölf Jahre alt geworden war, zogen sie wieder hinauf, wie es dem Festbrauch entsprach. Nachdem die Festtage zu Ende waren, machten sie sich auf den Heimweg. Der junge Jesus aber blieb in Jerusalem, ohne dass seine Eltern es merkten. Sie meinten, er sei irgendwo in der Pilgergruppe, und reisten eine Tagesstrecke weit; dann suchten sie ihn bei den Verwandten und Bekannten. Als sie ihn nicht fanden, kehrten sie nach Jerusalem zurück und suchten ihn dort. Nach drei Tagen fanden sie ihn im Tempel; er saß mitten unter den Lehrern, hörte ihnen zu und stellte Fragen. Alle, die

Der Erklärung des Abtes, dass es sich bei dem Text der Aeneis um einen vorchristlichen heidnischen Stoff handele und dass man nun nicht mehr glaube, man könnte in den Tartarus hinabsteigen, sondern allein an Jesus Christus, der Lazarus zum Leben erweckt habe, setzt der junge *Hombre sin nombre* entgegen, er glaube an die Wissenschaft und die Medizin, wie sie sein Vater ausübt:

Ay, niño, niño. Ése es un mito pagano, de antes de la verdadera religión, nosotros no creemos en que Eneas u Orfeo bajasen al Tártaro, pero sabemos, porque nos lo enseña la fe, que hay un Dios del cielo y que Nuestro Señor manda en todo, y no siempre entendemos lo que quiere de nosotros. Crees en Nuestro Señor y en la omnipotencia y bondad infinita, aunque los mortales no la comprendamos, ¿no es así? Di que sí o te perderás.

No lo digo, no. No digo nada, padre. Digo que mi padre, que es médico cura a la gente y que salvó de morir a más de uno y de dos. Eso es lo que digo.¹⁸

Hier wird mit dem Jesus-Motiv des weisen Knaben gespielt. Wird dieses zwar formell analog konstruiert wiedergegeben, so ist es inhaltlich jedoch ins Gegenteil verkehrt, indem der junge Mann ohne Namen sich schon als Kind oder junger Jugendlicher über seinen Lehrer erhebt und dessen Lehrstoff, griechische Mythologie und das Christentum grundsätzlich in Frage stellt. Mit dem Zweifel an der Möglichkeit, in die Hölle hinabsteigen zu können, lehnt er zunächst den antiken Text der Aeneis ab. In der Konsequenz daraus verneint er ebenfalls den Bibeltext des Neuen Testaments, in dem, in der Geschichte der Erweckung des Lazarus durch Jesus, das antike Motiv der Fahrt in

ihn hörten, waren erstaunt über sein Verständnis und über seine Antworten.“

¹⁸ DE TORO 2006, 142.

die Unterwelt wieder aufgenommen wird. Schon als Knabe verweigert er also jegliche Jenseits- und Heilsvorstellungen der Mythologie oder des Christentums und hält ihnen stattdessen den Glauben an die modernen Wissenschaften, besonders an die Medizin entgegen, wie es dem zeitgenössischen intellektuellen Weltbild der Moderne entsprach, auf das im Folgenden noch detailliert eingegangen wird. Erst als alter Mann, kurz vor dem Sterben und bezeichnenderweise im Umfeld der Medizin, im Krankenhaus, entdeckt er, dass es sehr wohl möglich, ja sogar notwendig ist, in die Hölle hinab zu steigen und sich mit den Dämonen der Vergangenheit auseinander zu setzen, um zum Seelenfrieden zu gelangen.

Der Mann ohne Namen setzt sich also schon als Knabe eingehend mit dem Bildungstoff, den er in der ‚Paukschule‘ übersetzen aber eigentlich nicht verstehen soll, auseinander und bereitet seinem Lehrer, dem Abt Vergilio somit eine harte Zeit. Zunächst bereut dieser nur, ihm die „heidnischen“ Texte eines Vergil oder Cicero gegeben zu haben und nicht die christlichen Abhandlungen des Augustinus.¹⁹ Schließlich verzweifelt er schier über dem Kind mit der „Rhetorik eines Ciceros, die jedoch durch Voltaire verschmutzt“ sei.²⁰ Daran anschließend prophezeit der Abt dem Jungen, dass er direkt zur Hölle fahren werde, aber ohne,

dass ihn eine Sibylle begleiten werde, die ihn wieder an die Oberfläche führe.²¹

Doch der Junge hat sich längst von überkommenen Vorstellungen frei gemacht und hinterfragt provokant die vom Abt vermittelten Heilsvorstellungen. Dabei argumentiert er geschickt ebenso mit den Geschichten und Motiven der Bibel wie mit denen der ebenfalls von Pater Vergilio unterrichteten griechischen Mythologie. Er lehnt die determinierte katholische Schicksalsergebenheit ab und fordert, selbst über sein Leben zu bestimmen.²² Bei aller Ablehnung des Christentums und dem ihm vorangegangenen Bildungsgut der Antike besteht jedoch stets eine gewisse Rückgebundenheit zu ebendiesem Bildungsfundament im Leben des Namenlosen. Dies erweist sich nicht nur in den bereits beschriebenen Krankenhausszenen im Gespräch des Sterbenden mit der Schriftstellerin sondern auch in der Symbolik der Erinnerungen des Alten, auf die im Folgenden noch einzugehen ist. Zwar werden auch im weiteren Verlauf der Lebensgeschichte des Mannes ohne Namen stets christliche und mythologische Vorstellungen, Geschichten, Analogien, Motive und Symbole eine Rolle spielen, doch tauchen sie dabei meist gespiegelt oder gedreht auf. Spätestens seit dem Dialog mit dem Abt Padre Vergilio lässt sich die Lebensgeschichte des *Hombre sin nombre* zumindest in Teilen als eine Art ins Negative gespiegelte Geschichte Jesu lesen. Wie

¹⁹ DE TORO 2006, 142: „Son cuentos paganos. ¿Por qué no te mandarían yo traducir las *Confesiones* de san Agustín? Si llego a saber que me ibas a venir con éstas, no te mando traducir a Virgilio. No puedes hablar así. Eso es literatura, nada más. Cuentos viejos de Virgilio y de Ovidio. No hagas caso, fuera de la religión verdadera no hay salvación.“

²⁰ DE TORO 2006, 146: „Tienes la retórica de un Cicerón, pero estás contaminado por Voltaire.“

²¹ DE TORO 2006: „Vas camino del infierno. Pero no volverás arriba como Eneas, no vayas a creerlo ni por un momento, me dice aquel viejo vencido, que aún me apunta con el dedo índice de uña negra. Eneas tenía su Sibila, para ti no habrá una bruja salvadora que te dé la mano, te guíe, te ayude a subir.“

²² DE TORO 2006, 148: „Mi futuro será mio. De nadie más.“

dieser taucht der Namenlose in Suso de Toros Roman ebenfalls, wenn nicht als Verkünder, so doch zumindest als Repräsentant einer neuen Weltordnung auf.

JUNGES ERWACHSENENALTER:
KULTUR UND LITERATUR

Im Gespräch mit der Schriftstellerin offenbaren sich nicht nur die klassischen Bildungsinhalte, mit denen der Namenlose groß geworden ist, sondern auch allerlei andere Anspielungen, die auf diverse Güter der europäischen Kulturgeschichte Bezug nehmen. Doch wie bereits angedeutet, lässt sich häufig eine Rückbindung an die überkommenen humanistischen Bildungsinhalte in den Erinnerungen des Namenlosen finden, die zwar die althergebrachte Symbolkraft der Mythologie oder des Christentums übernehmen, diese jedoch in einen andern Kontext einbinden. Als Beispiel sei hier kurz die zentrale Episode des Todes des Bruders des Mannes ohne Namen erwähnt:

Der Schilderung des Sterbens des Bruders geht eine Einleitung voraus, die das enge Verhältnis des namenlosen Knaben mit seinem Pferd, Rayo (Blitz) schildert.²³ Die sogar soweit geht, ein Verschmelzen des Jungen mit seinem Pferd nahe zu legen, so heißt es im zwölften Kapitel:

Y nunca, nunca caí del caballo. Desde la primera vez que monté en él. Nunca me descabalaron, (...) Nací para montar, este rey mío ha nacido para montar, dice Celina orgullosa. El niño es rebelde, pero nació para andar a caballo. (...) Que parece tal cual la figura del ángel que ésta en la iglesia, o un militar. No sé si no le gustará demasiado ir así

²³ Vgl. DE TORO 2006, 163: „¡Arre, Rayo, caballo mío! ¡Mi caballito bravo! ¡Tú y yo! La lluvia contra la cara. Los relámpagos y, luego, ahí viene el trueno rodando monte abajo contra uno.“

alto, y después no quiera bajarse. Parece un bicho de esos que son mitad hombre y mitad caballo, ¿cómo se llaman, señora?²⁴

Diese Beschreibung seiner Gouvernante Celina legt ein Verhältnis des Jungen mit seinem Pferd nahe, das an eine Verschmelzung des Menschen mit dem Pferd denken lässt, wie es aus der mythologischen Gestalt des Zentauren bekannt ist. Diese symbolische Art der Darstellung erinnert unter anderem stark an die stilistischen Formen der Futuristen, auf deren Einfluss später noch detaillierter eingegangen wird. So heißt es zum Beispiel in dem maßgebenden Manifest des Futurismus des stilprägenden Filippo Tommaso Marinetti:

Los, sagte ich, los, Freunde! Gehen wir! Endlich ist die Mythologie, ist das mystische Ideal überwunden. Wir werden der Geburt des Kentauren beiwohnen, und bald werden wir die ersten Engel fliegen sehen!²⁵

Die mythische Gestalt des Zentauren wird hier von Marinetti als zentrales Symbol für das Anbrechen eines neuen Zeitalters verwandt. Mit all seinen mythischen Konnotationen, wie Wildheit, Rohheit, ungestüme Triebhaftigkeit und dämonischer Bestialität, steht der Kentaur bei Marinetti für die von ihm heraufbeschworene Zeit des Futurismus. Suso de Toro bedient sich ebenfalls in der Szene seines Romans, in der der Bruder des Namenlosen stirbt, der Motive der Geburt des Zentauren. Die dramatische Szene kombiniert verschiedene Elemente des mythologischen Komplexes der Zentaureng Geburt. So findet zunächst die Symbolik des Blitzes ausführliche Erwähnung. Einerseits bereits im Namen des Pferdes (Rayo), andererseits auch in den beiden Blitzen, die in der Nähe des

²⁴ DE TORO 2006, 127.

²⁵ MARINETTI 1993, 75.

namenlosen Jungen einschlagen: Der erste, der eine Eiche trifft, wodurch deutlich auf die Zeugung des ersten Zentauren durch Ixion mit der von Zeus (personifiziert in dem Blitz) geschaffenen Wolke Nephele anspielt. Der zweite Blitz tötet den als stets mild und gutmütig dargestellten Bruder des Namenlosen. Hierin findet sich das Motiv des ersten Verwandtenmordes in der griechischen Mythologie, den Ixion, der Vater des Zentauren, beging. Zwischen dem Einschlagen der beiden Blitze heißt es bereits: „(...) sólo siento el animal debajo de mí, dentro de mí.“²⁶ Die Verschmelzung aus Mensch und Tier hat also in diesem Moment bereits stattgefunden und symbolisiert das nun endgültige Durchbrechen der animalischen Triebhaftigkeit, die fortan das Leben des Namenlosen prägt und als Instinkt über die Zivilisation siegt.

Auch im Epilog, der aus einem Brief des Mannes ohne Namen an seinen toten Bruder besteht, beschreibt sich der Protagonist selbst ausdrücklich als mit seinem Pferd Rayo verschmolzenen Zentauren.²⁷ Doch der *Hombre sin nombre* fühlt auch ein weiteres Tier in sich: den Wolf.²⁸ Indem sich der Alte selbst als eine Art Werwolf charakterisiert,²⁹ potentiert er den animalischen Charakter eines Zentauren zu einem dezidiert bestialisch-gewalttätigen Mischwesen aus Mensch und Raubtier. Gleichzeitig korrelieren mit dieser Vorstellung das vom Protagonisten selbst angeführte Zitat des römischen Komödientheaters Plautus *Homo hominem lupus est*³⁰ und der an andere Stelle erbrachte

Verweis auf die Märchen der Gebrüder Grimm, der in diesem Zusammenhang an Rotkäppchen und den bösen Wolf denken lässt. Letztlich spricht aus diesen Anspielungen die Vorstellung der dem Menschen allgemein innewohnenden instinktgesteuerten tierischen Seite, die ins Bestialische kippen kann. Das Hervorbringen dieser Seite durch eine bewusste Entzivilisierung entsprach jedoch dem intellektuellen Vorstellungen der Zeit, wie aus weiteren in dieser Arbeit aufgeführten Werken, die den intellektuellen Überbau der Handlungen des *Hombre sin nombre* bilden, ebenfalls deutlich wird.

Die Beschreibung des Schockmomentes der ersten Erkenntnis des Todes des Bruders lässt Analogien zu einer durch den Namenlosen weiter vorn im Text getätigten Aussage erkennen. Den Augenblick, in dem der Knabe ohne Namen erkennt, dass sein Bruder vom Blitz erschlagen wurde, schildert der Autor mit folgenden Worten: „Ha sido arrebatado por el rayo, lo ha comido el rayo, ha sido devorado.“³¹ Dieses Bild des Verschlungenwerdens erinnert an eine andere Stelle im Roman, in dem der mittlerweile alte, Namenlose seinen Bettnachbarn Nano fragt, ob er das Gemälde Goyas mit dem Titel „Saturn verschlingt seine Kinder“ kenne.³² Das Bild zeigt die grausame Szene, in der der Titan und Gott der Zeit Saturn/Chronos seine Kinder verschlingt, um zu verhindern, dass die Weissagung, einer seiner Söhne werde ihm die Herrschaft über die Welt entreißen, sich bewahrheite. Doch Zeus bleibt verschont und stößt schließlich seinen Vater vom Thron. Dieses im Roman er-

²⁶ DE TORO 2006, 136-137.

²⁷ DE TORO 2006, 402: „Soy un centauro.“

²⁸ DE TORO 2006, 153: „El hombre lobo soy yo.“

²⁹ DE TORO 2006, 128.

³⁰ DE TORO 2006, 379.

³¹ DE TORO 2006, 164.

³² DE TORO 2006, 81: „¿Has estado en el Museo del Prado? ¿Has visto allí a *Saturno devorando a su hijo*, de Goya?“

wähnte Bild kann mit der bei Lukas geschilderten Geburt Jesu in Verbindung gebracht werden, demnach ließ Herodes Agrippa aus einer ähnlichen Motivation wie Saturnus heraus, zwar nicht seine Söhne jedoch aber alle Erstgeborenen Palästinas töten. Ihm galt es ebenfalls zu verhindern, dass sich eine Prophezeiung erfüllte, die voraussagte, ein neuer König Israels werde geboren und Herodes entthronen. Doch bekanntermaßen konnte das Kind Jesu ebenso gerettet werden wie in der griechischen Mythologie Zeus.

In Anlehnung an diese beiden Geschichten erkennt der Namenlose in dem Blitz Gottes Strafgericht, das ihn verfehlt und stattdessen seinen Bruder vernichtet. Hierdurch sieht er sich in seiner bereits vordem als Knabe bewiesenen Hybris bestätigt. Dieser Auffassung verleiht er in dem bereits erwähnten Dialog mit Nano Ausdruck. Bezugnehmend auf die Geschehnisse der Todesnacht seines Bruders, die im Roman erst später auftaucht, weshalb die Aussagen des alten Namenlosen dem Leser zunächst rätselhaft erscheinen müssen, nimmt er das beschriebene Bild Goyas zum Anlass für seine folgenden Worte:

*Y Saturno devorando a su hijo, la cara de Dios. Cosas terribles. (...) Ojalá. Ojalá apareciese, ojalá bajase el cielo hasta donde estoy. Ojalá viniese hasta mí. Entonces me llevaría. Ya estaba, vencido, me llevaría con él a los infiernos o a donde fuera. Pero no es posible, no aparece. Soy yo más fuerte que el cielo, que la vida. Puedo más. Y estoy aquí olvidado. Se han olvidado de mí. He escapado a la muerte y ya no consigo morirme. Ni la vida ni la guerra pueden conmigo.*³³

Diese Sätze des Alten stellen ein anschauliches Beispiel für dessen Hochmut dar.

³³ DE TORO 2006, 81-82.

Durch sein hohes Alter und das Überleben des Krieges hält er sich für unsterblich. Den Umstand, dass der Blitz seinen Bruder traf und nicht ihn, sieht er als Beleg dafür, übermenschlich und unsterblich zu sein, letztlich also wie Zeus seinem Vater Saturn, Gott ebenbürtig geworden zu sein. Die Figur des Zentauren kann ebenfalls als Paradigma der liminalen Gestalt gesehen werden, als eine für immer zwischen zwei Zuständen gefangene Figur. Dementsprechend befindet sich der Namenlose im Verlauf des Romans als alter Mann gefangen zwischen Leben und Tod. Ebenso ist er gezwungen, in einem Zwischenstadium zwischen Zivilisation und Barbarei zu verharren. Entspricht das in den Erinnerungen des Mannes ohne Namen geschilderte Bild seiner Lebensgeschichte noch im Groben den den Zentauren nachgesagten Charakterzügen der rauen Wildheit und dämonischen Verderbtheit, die sich über zivilisatorische Zwänge erhebt und sich in körperlicher Gewalt, Sexualität und Ekstase entlädt, kippt dieses Bild jedoch mit dem Alter des Protagonisten. Der brutale junge Killer, der seinem Körper und seinen animalischen Instinkten die Führung über seine Handlungen überlässt, gleichzeitig aber das Schönegeistige, Opern und Literatur, liebt, wird zu einem bettlägerigen Greis in einer nutzlosen Hülle mit dem Geist eines eiskalten Schurken, der kein Erbarmen für seine Opfer kennt und dessen emotionslose Berichte über seine Taten dem Zuhörer 'den Magen umdrehen'.³⁴

³⁴ Vgl. DE TORO 2006, 386-387: „He ido a vomitar. He echado fuera la bilis que me provoca su maldad.“

DER EINFLUSS DES FUTURISMUS
EXPLIZITE VERWEISE –
GABRIELE D'ANNUNZIO

Aus verschiedenen Hinweisen des Romans lässt sich ein besonderer Einfluss des italienischen Futurismus auf die Weltanschauung des Alten lesen. Neben impliziten Bezügen, auf die weiter unten eingegangen wird, nennt der Protagonist verschiedentlich auch explizit den Namen Gabriele D'Annunzios,³⁵ dessen „Einfluß (...) auf Marinetti und seine Mitstreiter für die Vorgeschichte des Futurismus von entscheidender Bedeutung“ war.³⁶ Hansgeorg Schmidt-Bergmann schreibt weiter über ihn, „seine Verbindung eines vitalistischen Ästhetizismus und eines ‚dionysischen‘ Lebensentwurfs, bei dem Wagner und Nietzsche Pate gestanden haben, mit einer politischen Ablehnung der parlamentarischen Regierungsform und dem Glauben an die Überlegenheit der ‚lateinischen‘ Kultur, der durch Kampf und politische Aktion wieder Geltung verschafft werden sollte“, habe ihn um die Jahrhundertwende zu einer Symbolfigur der intellektuellen Jugend werden lassen.³⁷

Die Begeisterung des Mannes ohne Namen für den Ästhetizismus D'Annunzios³⁸ erklärt sich einerseits aus den Parallelen zwischen dem Leben des *Hombre sin nombre* und den Motiven D'Annunzios, andererseits aber auch aus einer inneren Analogie zwischen Suso de Toros Roman und D'Annunzios Werk. In dessen Roman *Forse che sí, forse che no* stehen die Protagonisten ebenso wie der *Hombre sin nombre* zwischen Leben und Tod.

³⁵ DE TORO 2006, 155.

³⁶ SCHMIDT-BERGMANN 1993, 39.

³⁷ SCHMIDT-BERGMANN 1993.

³⁸ Vgl. DE TORO 2006, 155.

D'Annunzio entwirft die Moderne als einen Kampf zwischen den Geschlechtern, als ein individuelles Schwanken zwischen Passionen, sadistischem und masochistischem Begehren, gesteigert noch durch die Energie, das ‚kriegerische Dröhnen‘ der Maschinen, die durch D'Annunzio ästhetisch überhöht werden.³⁹

Ähnlich geht es in den Erinnerungen des Mannes ohne Namen zu, die ebenfalls überwiegend von Sadismus, Krieg und auch Sexismus bestimmt sind.

IMPLIZITE VERWEISE – PARALLELEN ZU FILIPPO TOMMASO MARINETTIS MANIFEST DES FUTURISMUS

Im Sinne der Futuristen kommt außerdem dem Symbol des Zentauren noch eine weitere Bedeutung zu.⁴⁰ In der Sprache der Futuristen steht der Zentaur für das anbrechende Zeitalter der Maschinen und ist das Symbol für den zukünftigen Menschen, der mit seiner ihn beschleunigenden Maschine verschmolzen ist. Dementsprechend heißt es in Marinettis Schrift *Die futuristische Literatur*:

Mit Hilfe der Intuition werden wir die scheinbar unbeugsame Feindschaft besiegen, die unser menschliches Fleisch vom Metall der Motoren trennt. Nach dem Reich der Lebewesen beginnt das Reich der Maschinen. Durch Kenntnis und Freundschaft der Materie, von der die Naturwissenschaftler nur die physikalisch-chemischen Reaktionen kennen können, bereiten wir die Schöpfung des MECHANISCHEN MENSCHEN MIT ERSATZTEILEN vor. Wir werden ihn vom Todesgedanken befreien, und

³⁹ SCHMIDT-BERGMANN 1993, 43.

⁴⁰ Vgl. z.B. die Verweise auf D'Annunzio: DE TORO 2006, 155: „Era la moda D'Annunzio, estaba de moda en toda Europa esa cosa decadente“; ebd.: „Pero D'Annunzio al menos fue al frente de la guerra, sacó la literatura de su escondrijo, la envió al medio de la historia. Puso la literatura al servicio de la vida, arrodillada ante ella.“

folglich auch vom Tode, dieser höchsten Definition logischer Intelligenz.⁴¹

Die Gestalt des Zentauren ist also Ausdruck der Verherrlichung der Geschwindigkeit, der animalisch-triebhaften Brutalität, allgemein des Krieges und dem Einswerden der Menschen mit ihren Maschinen, wie sie zuvorderst die Futuristen postulierten. Auch in dem Roman *Hombre sin nombre* finden sich an einigen Stellen Hinweise auf die radikalen Gegensätze der Weltanschauungen, wie sie zu Beginn des 20. Jahrhunderts offenbar wurden. So spricht der Abt Vergilio zu dem jungen Protagonisten, kurz nach dem Tod dessen Bruders:

Los enemigos de la Iglesia entran en su reino a través de las máquinas, las máquinas serán nuestra ruina.⁴²

Der auch aus dieser Erkenntnis des Abtes gezogene Schluss, den jungen Namenlosen zu dessen Seelenrettung nach Santiago auf die Priesterschule zu schicken, erweist sich als trügerisch, denn zu sehr hängt der junge *Hombre sin nombre* bereits dem neuen Gedankengut an. Im Folgenden soll der Versuch unternommen werden, die wesentlichen Forderungen des Manifestes des Futurismus Marinettis im Denken und Handeln des Protagonisten nachzuweisen.

Im Laufe des Romans nennt der Protagonist eine ganze Reihe von Autoren und Werken, die ihn offensichtlich beeinflusst haben. Um auf jeden Bezug einzeln detailliert einzugehen, ist hier leider nicht der Platz. Wie jedoch bereits vorangehend angedeutet, reicht die Bildungs- und Interessensspanne des Mannes ohne Namen

von klassischer humanistischer Bildung,⁴³ dem katholischen Glauben,⁴⁴ den großen Klassikern der Weltliteratur⁴⁵ über die Oper und klassische Musik⁴⁶ bis hin zu den philosophischen, literarischen und politischen Schriften und Autoren der Moderne und des europäischen Faschismus⁴⁷. Zwar werden viele Namen nicht nur einflussreicher Intellektueller, sondern auch von politischen Weg- und Zeitgefährten erwähnt, Resultat des umfangreichen Autodafes des Protagonisten ist aber

⁴³ Häufig findet die *Aeneis* Erwähnung (zum ersten Mal vgl. 141), ebenso werden im Allgemeinen die Autoren Caesar (127), Vergil (142), Ovid (142) und Cicero (146) angeführt. Des Weiteren finden diverse antike Mythen Erwähnung, z.B. Orpheus und Eurydike (146-147).

⁴⁴ Verschiedene Episoden und Figuren der Bibel und deren Motive werden in den Roman mit eingebunden, z.B. Abraham und Isaak (146), Methusalem (255) oder die Geschichte vom Verlorene Sohn (227).

⁴⁵ Don Quijote wird nicht nur als das Lieblingsbuch von Nano erwähnt (40), sondern auch der Namenlose zitiert an einer Stelle des Textes aus dem Werk Cervantes'. So spricht er ironischerweise zu Celia, als sie ihm den Mund befeuchtet (139): „Ah, nunca fuera caballero de damas tan bien servido“; Vgl. CERVANTES SAAVEDRA 1998, 326.

Ebenso werden von dem Alten die *Geschichten aus Tausendundeiner Nacht* (189-190), Shakespeares *Macbeth* (239), Oscar Wildes *Dorian Gray* (212), *Der Zauberberg* von Thomas Mann (233), *El burlador de Sevilla* (225) und *Faust* (387) genannt.

⁴⁶ Besonders häufig nennt der *Hombre sin nombre* Mozarts und Da Pontes *Don Giovanni*, aus dem er auch des Öfteren zitiert (u.a. 100). Doch ebenso fallen auch die Namen Max Reinhardt (224), von Karajan (224), Schubert (229), Wagner (374) und Bach (375).

⁴⁷ Allen voran Nietzsche (u.a. 211), ebenfalls Ortega y Gasset (69-70), Hitler (196), Mussolini (196), Carl Schmitt (231), Martin Heidegger (231), Hegel (164) oder aber auch García Lorca, dessen Herausgeber er erschießt (276).

⁴¹ MARINETTI 1993, 23.

⁴² DE TORO 2006, 176.

kein ausdifferenziertes Bild, welcher politischen, philosophischen oder literarischen Schule sich sein Denken genau zuordnen ließe. Vielmehr entsteht ein Katalog der zeitgenössischen Vorkriegsbildung, der bedeutend dazu beiträgt, den Zeitgeist der Jahre vor dem Zweiten Weltkrieg während der Zeit der allmählichen Herausbildung faschistischer Ideen, nachzuvollziehen. Dieser Zeitgeist wiederum fand seinen intellektuellen und künstlerisch-ästhetischen Kulminationspunkt in der italienischen Avantgarde-Bewegung des Futurismus. Wie in der Forschungsliteratur mittlerweile verschiedentlich gezeigt wurde, nahmen die aggressiven Postulate der Futuristen nicht unwesentlich Einfluss zunächst auf den italienischen Faschismus, zu geringerem Teil aber auch auf den Nationalsozialismus und auf die Falangisten in Spanien.⁴⁸ Als Begründer der Futurismus-Bewegung wird gemeinhin Filippo Tommaso Marinetti gesehen, der mit seinem futuristischen Manifest den Weltgeist des beginnenden 20. Jahrhunderts in radikaler Weise auf thesenartige Forderungen brachte. Diese Thesen können in ihrem Inhalt auch als intellektuelles Fundament der Handlungen des *Hombre sin nombre* verstanden werden, schließlich finden sich die zentralen Forderungen des Manifestes im Handeln des namenlosen Protagonisten wieder.

Die zentralen elf Thesen, die den Kern des Manifestes des Futurismus bilden, können beinahe eins zu eins auf den Mann ohne Namen angewandt werden, da sie ihn fast zu charakterisieren scheinen. Dementsprechend finden sich eine Reihe der, zunächst in erster Linie poetologisch und ästhetisch

gemeinten, Forderungen Marinettis im Wesen des Namenlosen wieder: Zunächst finden sich in den Zügen des *Hombre sin nombre* die im Manifest postulierte mutige Kühnheit. Bei Marinetti heißt es im ersten Punkt der Thesen des Manifestes des Futurismus: „Wir wollen die Liebe zur Gefahr besingen, die Vertrautheit mit Energie und Verwegenheit.“⁴⁹ Im zweiten Punkt ist dann die Rede von „Mut, Kühnheit und Auflehnung“, Wesenselemente des jungen Namenlosen, über den es mehr als einmal im Roman heißt: „El niño es rebelde“⁵⁰. Als anschauliches Beispiel für die Aufmüpfigkeit und den Mut des Namenlosen bereits als Kind, reicht hier nur der Hinweis auf den bereits angeführten Dialog mit dem Abt Vergilio.⁵¹

Wir wollen preisen die angriffslustige Bewegung, die fiebrige Schlaflosigkeit, den Laufschrift, den Salto mortale, die Ohrfeige und den Faustschlag.⁵²

schreibt Marinetti in der dritten These seines Manifestes und bringt damit den aggressiven Charakter des Dynamismus der futuristischen Bewegung zum Ausdruck. Gerade das Motiv der „fiebrigen Schlaflosigkeit“ ist auch für den Namenlosen prägend, der schon als Kind niemals schläft.⁵³ Auch die Lust an der Geschwindigkeit, die der Futurismus als „neue Schönheit“

⁴⁹ MARINETTI 1993, 77.

⁵⁰ DE TORO 2006, 127. Vgl. DE TORO 2006, 160: „Porque dice que soy rebelde. Ay me duele la cabeza con este calor. Y lo eres. Eres rebelde, hermano. Dice que soy rebelde contra Dios, contra todo. Y lo eres, hermano. Lo eres“

⁵¹ So spricht padre Vergilio z.B. im Rahmen dieses Dialoges zu dem Jungen: „No podrías ser menos obediente, niño.“ DE TORO 2006, 141.

⁵² MARINETTI 1993, 77.

⁵³ DE TORO 2006, 141: ¿Qué?, ¿ya has leído hasta el libro séptimo? Claro, como no duermes de noche come debieras, tienes mucho tiempo. “

⁴⁸ Vgl. z. B.: HESSE, 1991.

verklärt,⁵⁴ findet sich im Leben des Namenlosen, der es als Kind liebt auf seinem Pferd Rayo dahinzupreschen.⁵⁵

Die Forderung nach Aggression, Gewalt und Kampf, die sich im Manifest des Futurismus in der siebenten These findet,⁵⁶ spiegelt sich ebenfalls im brutalen, von Mord und Krieg geprägten, Leben des Namenlosen wieder. Dementsprechend hält der Mann ohne Namen nur das Leben an der Front für das wahre Leben: „Nadie es real. Sólo era real la vida en la frente.“⁵⁷ Nur im Kampf, im Krieg, beim Töten fühlt sich der *Hombre sin nombre* am Leben, ganz nach der Prämisse der achten These des Manifestes des Futurismus, in der es heißt: „Wir wollen den Krieg verherrlichen – diese einzige Hygiene der Welt – den Militarismus, den Patriotismus, die Vernichtungstat der Anarchisten, die schönen Ideen, für die man stirbt, und die Verachtung des Weibes.“⁵⁸ Als ginge er auf den letzten Halbsatz dieses Abschnittes des Manifestes ein, lautet ein Dialog des Namenlosen mit Celia:

Las mujeres sois como las bestias, una mujer es igual que una gata o una perra. He visto a una perra defendiendo a su camada.

⁵⁴ MARINETTI 1993, 77: „Wir erklären, daß sich die Herrlichkeit der Welt um eine neue Schönheit bereichert hat: die Schönheit der Geschwindigkeit. (...) ...ein aufheulendes Auto, das auf Kartätschen zu laufen scheint, ist schöner als die Nike von Samothrake.“

⁵⁵ DE TORO 2006, 162-163: „¡Arre, Rayo, contra las nubes, contra los truenos! ¡Vamos a partir la tormenta!“

⁵⁶ MARINETTI 1993, 77: „Schönheit gibt es nur noch im Kampf. Ein Werk ohne aggressiven Charakter kann kein Meisterwerk sein. Die Dichtung muß aufgefasst werden als ein heftiger Angriff auf die unbekanntes Kräfte, um sie zu zwingen, sich vor dem Menschen zu beugen.“

⁵⁷ DE TORO 2006, 348.

⁵⁸ MARINETTI 1993, 77.

- Ya conozco el odio que nos tiene a las mujeres, su misoginia. Y ya se lo he dicho, no sé si será miedo.⁵⁹

Bei aller Kenntnis des europäischen Kulturgutes, humanistischen Bildung und Vorliebe für schöngestige Literatur und Musik, ist jedoch auch bei dem *Hombre sin nombre* ein tiefer Hass gegen alles Intellektuelle offenbar. Bereits relativ zu Beginn des Buches erinnert sich der Namenlose an das Begräbnis des berühmten Autors der *Generación del 98*, Ramón del Valle-Inclán, in Santiago de Compostela, nur kurze Zeit vor dem *Alzamiento*. In diesem Zusammenhang äußert der Protagonist eine wahre Hasstirade auf den galicischen Schriftsteller und bedauert, dass die Diktatur unter Primo de Rivera zu sanft mit Intellektuellen umgegangen sei:

Deja que llegue la hora, deja que llegue. Liente, payaso. A éstos los maleducó el general Primo, como vieron que no se fusilaba a nadie, ahora todos creen que no tenemos cojones. Si hubiese fusilado a diez o doce de estos intelectuales entonces, no tendríamos que aguantar ahora a todos estos payasos rojos y galleguistas de los cojones.⁶⁰

Dieser hier ausgedrückte Hass auf Intellektuelle generell passt wiederum zum zehnten Punkt des Manifestes des Futurismus, in dem nicht nur dem so genannten *Passatismus*, so der von Marinetti geprägte Begriff für rückwärtsgewandten Historismus, sondern der Intellektualität im Allgemeinen der Kampf angesagt wird:

Wir wollen die Museen, die Bibliotheken und die Akademien jeder Art zerstören und gegen den Moralismus, den Feminismus und gegen jede Art der Feigheit kämpfen, die auf Zweckmäßigkeit und Eigennutz beruht.⁶¹

⁵⁹ DE TORO 2006, 352.

⁶⁰ DE TORO 2006, 57.

⁶¹ MARINETTI 1993, 78.

Eine weitere zentrale Aussage des Manifestes findet sich ähnlich im *Hombre sin nombre*. In der siebenten These Marinettis bringt er den Avantgardecharakter des Futurismus, auf den im Folgenden noch eingegangen wird zum besonderen Ausdruck:

Wir stehen auf dem äußersten Vorgebirge der Jahrhunderte!... Warum sollten wir zurückblicken, wenn wir die geheimnisvollen Tore des Unmöglichen aufbrechen wollen? Zeit und Raum sind gestern gestorben. Wir leben bereits im Absoluten, denn wir haben schon die ewige, allgegenwärtige Geschwindigkeit erschaffen.⁶²

Gerade das Motiv der Überwindung der Zeit wird in Suso de Toros Roman aufgegriffen, wenn der Protagonist sich selbst für unsterblich hält, was er an verschiedenen Stellen betont, unter anderem in seinem ersten Gespräch mit Nano:

Sigo aquí. Yo sigo. Todo es verdad, mi vida es real. Lo que yo sé, que soy inmortal.⁶³

Ebenfalls der elfte und letzte Punkt von Marinettis Manifest des Futurismus erinnert an eine Szene aus Suso de Toros Roman. Wenn es bei Marinetti heißt: „Wir werden die großen Menschenmengen besingen, (...) besingen werden wir die vielfarbige, vielstimmige Flut der Revolutionen in den modernen Hauptstädten (...)“, so klingt dies sehr nach der Namenlosen Begeisterung für das Berlin des Dritten Reiches, durch das er in den Reihen der SA mitmarschieren darf:

Deor Berlín, nuestros pasos piden silencio, exigen ese silencio que desfilar pe va haciendo en la calle (...). Desfilar hacia el centro, el centro del presente, hasta hacerse dueño; marcar el paso con dureza, atrayendo a los más atentos (...). Desfilar en el centro. En el centro de la

historia. (...) Desfilar en la vanguardia de algo nuevo.⁶⁴

In diesem Textausschnitt findet sich auch der Begriff der *Avantgarde* wieder, „den der italienische Futurist Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) mit als einer der ersten für sich und seine Bewegung reklamiert hat.“⁶⁵ Dementsprechend schreibt jener im Jahr 1919:

Mit seinem totalen Programm war der Futurismus eine avantgardistische Stimmung; die Lösung aller Erneuerer oder intellektuellen Heckschützen der Welt; die Liebe zum Neuen; die leidenschaftliche Kunst der Geschwindigkeit; die systematische Denunziation des Antiken, des Alten, des Langsamen, des Gelehrten und des Professoralen; (...) eine enthusiastische Glorifizierung der wissenschaftlichen Entdeckungen und des modernen Mechanismus; (...) ein stets schussbereites Maschinengewehr, gerichtet auf das Heer der Toten, der Gichtigen und Opportunisten, die wir entmachten und den verwegenen und schöpferischen Jugendlichen unterstellen wollen.⁶⁶

Offenkundig bilden die angeführten Zitate bereits die groben Leitlinien vom italienischen Futurismus zum Faschismus ab. Das enge Verhältnis dieser beiden Bewegungen illustriert schon der Werdegang ihrer herausragendsten Vertreter, so engagierte sich beispielsweise Marinetti selbst zu Beginn stark in der faschistischen Bewegung, galt als Freund Mussolinis und wurde 1922 sogar zum Kulturminister berufen. Mittlerweile wird in der Forschung gar von einer „Achse Avantgarde-Faschismus“⁶⁷ gesprochen und das Verhältnis zwischen ästhetischer Avantgarde und totalitärer Herrschaft⁶⁸ untersucht. Zunächst gilt aber zu berücksichtigen,

⁶⁴ DE TORO 2006, 216-217.

⁶⁵ SCHMIDT-BERGEMANN 1993, 9.

⁶⁶ MARINETTI 1983, 345.

⁶⁷ HESSE 1991.

⁶⁸ LÜBBE 1991, 69.

⁶² MARINETTI 1993, 77.

⁶³ DE TORO 2006, 67.

dass sich die Bewegung des Futurismus zwischen den beiden Polen der Politik einerseits und der Ästhetik andererseits bewegte.⁶⁹

Total wie die Umgestaltung des Lebens und der Gesellschaft [im Italien der Vorkriegsjahre] sollte auch die Revolutionierung der Künste sein.⁷⁰

Der Futurismus war also in großem Maße eine künstlerisch-ästhetische Bewegung, deren Protagonisten sich zwar auch politisch engagierten, deren Einfluss, bei aller grausamen Rhetorik, auf den Faschismus doch marginal blieb.⁷¹

Als Konsequenz müssen auch die Bezüge zum Futurismus in Suso de Toros *Hombre sin nombre* vornehmlich in poetologischer Hinsicht betrachtet werden. Die diversen Verweise, die der Mann ohne Namen in seinen Erinnerungen implizit und explizit anführt, bilden gleichsam eine Art Kulturkanon ab, der den intellektuellen Zeitgeist der Vorkriegs- und Kriegsjahre bestimmte. Alle vermeintlichen Charaktereigenschaften des Protagonisten sind in Wahrheit keine individuellen Eigenheiten, sondern übersubjektive Motive, Symbole und Gemeinplätze europäischer Kultur, aus denen sich seine *Selbst*konstitution (schließlich *erfindet* er sich in seinen Erinnerungen und Erzählungen als deren Protagonist ein Stückweit selbst neu) zusammensetzt.

⁶⁹ SCHMIDT-BERGMANN 1993, 9: „Der Futurismus war somit von Beginn an eine politische Bewegung wie auch ein neues ästhetisches Programm.“

⁷⁰ SCHMIDT-BERGMANN 1993, 19.

⁷¹ SCHMIDT-BERGMANN 1993, 22: „[Es] wurde übersehen, daß der Futurismus wie auch Marinetti selbst kaum eine entscheidende politische Rolle im faschistischen Italien gespielt haben, die politische Geschichte des Futurismus letztlich mit der Machtergreifung Mussolinis ihr Ende gefunden hat.“

So wie sich der Futurismus jedoch nicht im italienischen Faschismus behaupten konnte und die Moderne in Deutschland es ebenfalls sehr schwer hatte, im Nationalsozialismus bestand zu haben,⁷² so ist auch der Lebensentwurf des Mannes ohne Namen schließlich überholt. Da er auf den ständigen Kampf, auf Gewalt und Krieg angewiesen ist, fällt er nach dem Ende des Zweiten Weltkrieges in ein Loch, das er mit Alkohol füllt. Im Bezug zum Futurismus korrelieren die zentralen Motive des Romans mit einander: Einerseits die mythologische Gestalt des Zentauren, die in der Terminologie des Futurismus zum Hybriden aus Mensch und Maschine umgedeutet wird. Andererseits die künstliche Aufrechterhaltung eines liminalen Übergangszustandes: Die besondere gesellschaftlich Übergangssituation von einer auf traditionell-christlich ausgerichteten Gesellschaft zu einer industriell modern geprägten Form des menschlichen Zusammenlebens brachte als Reaktion darauf die zunächst künstlerische Bewegung des Futurismus hervor: Der destruktive, auf Jugendlichkeit und Überwindung des Alten ausgelegte Charakter der Futurismus-Bewegung musste sich jedoch zwangsläufig irgendwann einmal erschöpfen. Spätestens, wenn die Heroen des Futurismus selbst alt geworden waren. Zu dieser Problematik heißt es im Manifest des Futurismus unverkennbar ironisch:

Wenn wir vierzig sind, mögen andere, jüngere und tüchtigere Männer uns ruhig wie nutzlose Manuskripte in den Papierkorb werfen. Wir wünschen es so!⁷³

⁷² SCHMIDT-BERGMANN 1993, 13.

⁷³ MARINETTI 1993, 79.

Die vielen ironischen Wendungen im Manifest müssen zeigen, dass es sich hierbei keineswegs um eine bierernste Angelegenheit handeln konnte, sondern entlarven vielmehr, dass die Forderungen des Futurismus als Konsequenz des Postulates Nietzsches nach dem Übermenschen,⁷⁴ den die neuen Lebensumstände des Menschen fordern, eine letztlich der ironischen Brechung bedürftigen Forderung ist, da sie sich, wie die Forderung nach absolutem Nihilismus im Kern selbst widerspricht.⁷⁵

In Suso de Toros Roman wird diese Situation, von der Nietzsche und von diesem ausgehend der Futurismus spricht, nun umgekehrt: Der Mann ohne Namen, der eben genau diese Gestalt des Kentauren sein soll (oder will), bedarf im Gegenzug der Situationen des radikalen gesellschaftlichen Umbruchs zwischen den Weltordnungen, die Kriege hervorbrin-

gen. Umgekehrt ist es also nicht mehr die Situation, die den Übermenschen fordert. Indem sein Gedankengut mit unserer heutigen Welt und Gesellschaft konfrontiert wird, wird es und damit der Protagonist selbst, als unmenschlich, grausam und vor allem als absolut nicht mehr zeitgemäß entlarvt. Der Futurist ist selbst zum *Passatist* geworden, der krampfhaft an seinen Zitaten aus antiken Texten festhält, während seine Gesprächspartnerin ihm von einem Dialog aus Bladerunner erzählt, einem Film, der in der fernen Zukunft spielt.

Sich dem beziehungsreichen Werk Suso de Toro interpretatorisch zu nähern, erweist sich trotz oder aber vor allem wegen der diversen Anknüpfungsmöglichkeiten als überaus herausfordernd. Der Roman lädt ein, weiteren der in ihm ausgelegten Spuren, als es mir möglich war, in die Vergangenheit zu folgen. Nicht nur die historischen Elemente des Textes auch die außertextlichen Bezüge zu der Region Galicien und der Stadt Santiago de Compostela⁷⁶ im Verhältnis zu Spanien und dem fernen Madrid verbergen weitere Möglichkeiten der Forschungsarbeit an Suso de Toros *Hombre sin nombre*. Auch ließe sich das Geflecht von Verweisen zu Intellektuellen, Schriftstellern, Künstlern und historischen Personen sehr viel deutlicher entwirren als es mir, dem begrenzten Rahmen dieser Arbeit geschuldet, möglich war. Stattdessen sollte hier der

⁷⁴ NIETZSCHE 1966, 279: „Was ist der Affe für den Menschen? Ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham. Und ebendas soll der Mensch für den Übermenschen sein: ein Gelächter oder eine schmerzliche Scham.“

⁷⁵ Vgl. hierzu: BAKER 1965, 9: „Indessen verzweifelt man (...) immer an etwas, das eigentlich sein sollte und auf das hin sich sein Leben nur lohnen würde. So lebt man in der Gebrochenheit der Inkonsequenz... Oder man will verzweifelt nicht man selbst sein. Dann löscht man sich verzweifelt im Suizid aus; und auch dann ist man nur Märtyrer einer Idee, deren Realisierung man vom Leben verlangt und die es nicht aus sich herausgab. Man ist auch hier wieder kein ‚reiner‘ Nihilist. Damit ist die Kernfrage angeschnitten: (...) gibt es so etwas wie ‚vollkommenen‘, ‚reinen‘ Nihilismus? Bei Nietzsche hatte sich keine befriedigende Antwort finden lassen. In seiner Nachfolge und in der Auseinandersetzung mit ihm ist man wiederholt zu dem immer gleichen Ergebnis gekommen: vollkommener, d.h. in sich widerspruchloser Nihilismus ist nicht möglich.“

⁷⁶ Beispielsweise könnte auf die besondere Rolle der Zeit im Roman eingegangen werden, indem dieser mit der Stadt Santiago de Compostela, in der sich in besonders radikaler Weise Mittelalter und Postmoderne in Altstadt und Neustadt begegnen, verglichen würde. Vgl. hierzu: GÓMEZ-MONTERO 2002, 16-22.

Versuch unternommen werden, die groben Leitlinien der europäischen Kulturgeschichte von christlicher, humanistischer Bildung über die Erkenntniskrise nietzschescher Prägung der Moderne hin zum Totalitarismus im Leben des namenlosen Protagonisten zu folgen.

Verschiedene Einflüsse von Seiten unterschiedlicher Schriftsteller, Staatstheoretiker, politischer Autoren, Philosophen und Literaten auf das Denken und Handeln des Namenlosen werden implizit und explizit in dem Roman aufgeführt. In dieser Arbeit jedoch, wurde besonders auf die Parallelen zwischen der Charakterisierung des *Hombre sin nombre* und dem Futurismus abgehoben, weil speziell Marinettis Manifest des Futurismus den Zeitgeist vor dem Ausbruch der beiden Weltkriege, wie er sich im Denken des Mannes ohne Namen spiegelt, zum konzisen Ausdruck bringt. So ließen sich umfangreiche Analogien zwischen beiden Werken, Marinettis Manifest des Futurismus und Suso de Toros *Hombre sin nombre* herstellen, auch wenn in Suso de Toros Roman nicht explizit die Rede von Marinettis Schrift oder dem Futurismus allgemein ist, sondern allenfalls einige Male auf den futuristischen Autor, aber erklärten Gegner Marinettis, D'Annunzio, verwiesen wird.

Die enge geistige Beziehung zwischen dem Futurismus und dem Mann ohne Namen findet in der Gestalt des Zentauren Ausdruck. Als übermenschliche Figur, die Gott oder den Göttern ähnlicher ist als der Mensch, wird sie auch mit einem Engel verglichen. Wesen also, die sich in der Liminalität zwischen Menschsein und Gottsein befinden und Nietzsches Entwurf des Übermenschen, dessen Zeit der Futurismus mit Hilfe der Maschinen anbrechen sieht, repräsentiert.

Doch Suso de Toros Roman macht es deutlich, dass diese Gestalten sich nicht als heilsbringende Verkünder eines besseren Zeitalters erwiesen, sondern als dämonische Bastarde, als Chimären, die bei allem Hochmut jedoch auch sterblich sind.

BIBLIOGRAPHIE

PRIMÄRLITERATUR

DE TORO, S., *Hombre sin nombre*. Traducción de Belén Fortes y Suso de Toro, Barcelona 2006.

SEKUNDÄRLITERATUR

BAKER, H.-D., *Das Problem des Nihilismus im Werk Gottfried Benns*, Bonn 1965.

CERVANTES SAAVEDRA, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, Bd. 1, hg. Von F. Rico, Barcelona 1998.

Die Bibel, nach der Übersetzung Martin Luthers, Stuttgart 1999.

GÓMEZ-MONTERO, J., *Santiago de Compostela und der Identitätskomplex* In: *Tranvía* 64 (2002), 16-22.

HESSE, E., *Die Achse Avantgarde-Faschismus. Reflexionen über Filippo Tommaso Marinetti und Ezra Pound*, Zürich 1991.

LÜBBE, H., *Ästhetische Avantgarde und totalitäre Herrschaft. Überlegungen zu ihrem Verhältnis*, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 1991 (Nr. 107) 69.

MARINETTI, F. T., *Manifest des Futurismus*, in: H. Schmidt-Bergmann, *Futurismus. Geschichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek bei Hamburg 1993, 75-80.

MARINETTI, F. T., *Un movimento artistico crea un Partito Politico*, in: ders., *Teoria e invenzione futurista. A cura di Luciano De Maria*. Milano 1983, 345-360.

NIETZSCHE, F., „Also sprach Zarathustra“,
in: ders.: *Werke 2*, hg. v. K. Schlechta,
München 1966, 279-281.

SCHMIDT-BERGMANN, H., *Futurismus: Der
Ästhetizismus D'Annunzios – das Vorspiel
zum Futurismus*, in: ders., *Futurismus. Ge-
schichte, Ästhetik, Dokumente*, Reinbek 1993,
9-27.

TURNER, V., *The Ritual Process. Structure
and Anti-Structure*, Ithaca 1969.