GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Topologien der Geschlechter : Die Revision traditioneller Raumordnungen im Postfranquismus am Beispiel von Esther Tusquets, Carme Riera und Clara Janés

Machein, Silvia

2009

https://doi.org/10.25595/1145

Veröffentlichungsversion / published version
Hochschulschrift / academic publication

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Machein, Silvia: *Topologien der Geschlechter : Die Revision traditioneller Raumordnungen im Postfranquismus am Beispiel von Esther Tusquets, Carme Riera und Clara Janés*. Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg, 2009. DOI: https://doi.org/10.25595/1145.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: https://doi.org/10.11588/heidok.00011410

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY NC ND 4.0 Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY NC ND 4.0 License (Attribution - NonCommercial - NoDerivates). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Topologien der Geschlechter.

Die Revision traditioneller Raumordnungen im Postfranquismus am Beispiel von Esther Tusquets, Carme Riera und Clara Janés

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades

Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

der Neuphilologischen Fakultät
der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg
Romanisches Seminar

vorgelegt von

Silvia Machein

Berlin

Erster Gutachter: Prof. Dr. Arnold Rothe
Zweiter Gutachter: Prof. Dr. Gerhard Poppenberg

Einreichung: 06. November 2009
Disputation: 12. April 2010

1. Einleitung 4

2. Zum Stand der Forschung 11
2. 1. Der literarische Raum 11
2. 2. Literarischer Raum und *gender* 19

3. Aufbau und Analysekategorien 26

4. Der Raum im Geschlechterdiskurs: kultur- und ideengeschichtliche Aspekte 32
4. 1. Der Raum als sozialer Ordnungsfaktor 32
4. 2. Die Feminisierung des Raumes und der kulturelle Ort des Weiblichen 34
4. 2. 1. Die Hypostasierung des Weiblichen als Behältnisraum: von der Gefäßgöttin zur Matrix 34
4. 2. 2. Männliches Subjekt und weiblicher Handlungsraum in Mythos, Epik und Film 38
4. 2. 3. Das Phantasma des geschlossenen Körpers: Frauenzimmer und Gebärmaschinen 41
4. 2. 4. Der entleiblichte Zeichenkörper der Allegorie: von Ecclesia bis Hispania 44
4. 2. 5. Natur vs. Kultur: Urwald, virgin land und dark continent 48
4. 2. 6. Die Großstadt als Mutter, Moloch und Textmatrix 52
4. 3. Theoretische Überlegungen zur Gleichsetzung von Weiblichkeit und Raum 55

5. Der literaturgeschichtliche Kontext 62
5. 1. Zwischen Klaustration und Transgression: Weibliche Fiktionsräume im 62
5. 2. *El cuarto de atrás* und *Desde la ventana*: Carmen Martín Gaites Poetik des weiblichen Raums 71
5. 2. 1. Das Fenster als literaturgeschichtlicher Ort der Imagination und Transgression 71
5. 2. 2. Der Innenraum als Projektionsfläche 74
5. 2. 3. Die weibliche Raum(un)ordnung als Vernunftkritik 77

6. Esther Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos* (1978): Rückzug in weibliche Gegenwelten 80
6. 1. Rückzug in die Räume der Erinnerung und der Imagination 82
6. 1. 1. Grenzzonen als Orte des Übergangs: *puerta, umbral, ventana, balcón* 84
6. 1. 2. Schutzräume als Orte des Widerstands: *recoveco, madriguera, cubil* 86
6. 1. 3. Die Verräumlichung der Zeit: *habitar el tiempo* 88
6. 1. 4. Wasserwelten: *mar, pozo, acuario, gruta* 90
6. 2. Topographien des Begehrens 93
6. 2. 1. Das Weibliche als symbolisches Objekt im Raum 93
6. 2. 2. Karnevaleske Körperszenarien 96
6. 2. 3. Klaustration, Transgression und Eros 99
6. 2. 4. Entgrenzung im weiblich-mütterlichen Raum 102
6. 3. Intertextualität als dezentrierende Strategie 105
6. 4. Räume als narrative Metametaphern 111
6. 4. 1. Das Labyrinth 111
6. 4. 2. Das Meer 115
6. 5. Restauration durch Einschließung der Frau und narrative *closure* 119
6. 6. Resümee 124

7. Carme Riera, *Una primavera per a Domenico Guarini* (1981): Bilderreisen - weibliche Bildräume und die Dynamik der Repräsentation 131
7. 1. Die Reise 133
7. 2. Die Erotik des Reisens: weibliche Körperräume 136
7. 3. Stadtprojektionen 140
7. 4. Die Suspendierung der Handlung im Bildraum 141

7. 5. Der Garten als weiblicher Bildraum ... 147
7. 6. *Killing women into art*: Männliche Bildproduktion und die Mortifikation des weiblichen Körpers ... 151
7. 6. 1. Die strukturelle Gewalt der Frauenbilder ... 151
7. 6. 2. Die schöne Leiche ... 156
7. 6. 3. Das intertextuelle Frauenbild des Romans ... 158
7. 6. 4. Weibliche vs. männliche Bildökonomie ... 161
7. 7. Die metafiktionale Semantisierung des Textraums ... 166
7. 8. Resümee ... 171

8. Clara Janés, *El hombre de Adén* (1991*)*: Mystische Körperlandschaften ... 176
8. 1. Die Begegnung mit dem Fremden ... 178
8. 2. Sehen und Gesehenwerden: Die Macht der Blicke ... 181
8. 2. 1. Die Frauen ... 183
8. 2. 2. Die Männer ... 187
8. 3. Die Auflösung des Körpers im Raum ... 190
8. 3. 1. Entgrenzung durch Schrei, Gesang und Musik ... 190
8. 3. 2. Paradiesische Körperlandschaften ... 192
8. 3. 3. Die fremde Kultur als heiliger Raum und Ort der Erlösung ... 197
8. 4. Von traditionellen Geschlechterpositionen zu einer neuen Ethik des ... 200
8. 4. 1. Kontiguität und Auflösung von Grenzen: Das Paradigma der Nähe ... 200
8. 4. 2. Das Bild des Orients ... 205
8. 5. Resümee ... 213

9. Schlussbetrachtung ... 216

10. Literaturverzeichnis ... 225

1. Einleitung

Das thematische und formale Potential des Raumes in der Literatur ist lange Zeit unterschätzt worden. Ausgehend vom traditionellen Konzept eines Behälterraumes wurde er zumeist auf seine Funktion als Schauplatz oder Bildspender reduziert und erst in den letzten beiden Jahrzehnten differenzierter betrachtet. Dass in der Literaturwissenschaft dem Faktor Zeit der Vorrang vor dem Raum gegeben wurde, spiegelt nicht zuletzt die Privilegierung der Zeit im abendländischen Denken als immateriell-metaphysische, sinnstiftende Größe, wie sie vor allem im 19. Jh. beschworen wurde, gegenüber einem von Materie und Leib nicht trennbaren und als statisch wahrgenommenen Raum wider.[1] Damit einher gehen ein Subjektbegriff, der sich aus einer diachron organisierten Identität herleitet, und ein teleologisches Verständnis von Geschichte und gesellschaftlicher Entwicklung als Formen zeitlicher Kontinuität.

Im Zuge eines Paradigmenwechsels in der Literaturwissenschaft wird dem Raum nun mehr Aufmerksamkeit zuteil. Nach der viel zitierten These Foucaults von der Gegenwart als einer „Epoche des Raumes“ (FOUCAULT 2004: 34) hat seit Ende der achtziger Jahre im Rahmen des *spatial* bzw. *topographical turn* und neuerdings auch *topological turn*[2] in den Kultur- und Sozialwissenschaften die Kategorie Raum generell an Bedeutung gewonnen und wurden bestehende Ansätze weiterentwickelt.[3] Der Raum erscheint im Lichte neuerer Theorien als „schöpferisch lokalisierte Lebenswelt, die

[1] Zum ideengeschichtlichen Hintergrund von Raum und Zeit als epistemologischen Größen und der entsprechenden Entwicklung in der Literatur sowie der Literatur- und Kulturwissenschaft vgl. NETHERSOLE 1990; BACHMANN-MEDICK 2008: 664.

[2] Der Begriff *spatial turn* entstand im Umfeld der Publikationen des Architekten und Raumtheoretikers Edward Soja, der vor allem auf die Raumbegriffe von Foucault und Lefebvre zurückgreift: *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* (1989) und *Thirdspace* (1996); für die Geschichtswissenschaft ist richtungsweisend Karl Schlögel: *Im Raume lesen wir die Zeit. Über Zivilisationsgeschichte und Geopolitik* (2004). Einen umfassenden Überblick über den *spatial turn* gibt BACHMANN-MEDICK 2009. Mit dem Begriff des *topographical turn* will Sigrid Weigel auf die kulturell-historische Bedingtheit von Raumkonzepten verweisen und damit essentialisierenden Tendenzen vorbeugen. Sie nimmt eine Bestandsaufnahme der räumlichen Denkfiguren in Cultural Studies und Kulturwissenschaften vor (WEIGEL 2002). Um sich vom nicht immer ausreichend motivierten, inflationär gewordenen Gebrauch von Raummetaphern und von einer nicht wissenschaftsgeschichtlich fundierten Beschäftigung mit Raumkonzepten abzusetzen, führt Stephan Günzel schließlich den *topological turn* als Bezeichnung für Arbeiten ins Feld, die sich explizit von obsolet gewordenen Ansätzen (Substanzraum) und problematischen Aspekten (Raumdeterminismus, geopolitisch motivierte Raumordnungen) distanzieren und sich in innovativer Weise mit den Bedingungen von Räumlichkeit und ihrer Strukturierung beschäftigen (GÜNZEL 2007b: 14f.; GÜNZEL 2008: 219ff.; HALLET/NEUMANN 2009b: 13-16).

[3] Einen Überblick gibt DÜNNE 2004; vgl. ferner die Sammelbände von DÜNNE/GÜNZEL 2006; DÖRING/THIELMANN 2008; GÜNZEL 2009.

nicht nur das Produkt von Geschichte, sondern vor allem auch der Konstruktion menschlicher Geographien ist, einer sozialen Konstruktion von Raum".[4] In Abgrenzung zu dem Konzept eines passiven Raumes als vorgegebenem Container für Lebewesen und Gegenstände wird ein gesellschaftlich verfasster Raum entworfen, der durch individuelle Wahrnehmung und kulturelle Codierung geprägt ist und fortlaufend rekonstruiert, bestätigt und verändert wird. Die Raumordnung ist ein Gefüge, „in welchem sich einerseits soziale Strukturen räumlich ‚materialisieren' und aber umgekehrt der materialisierte Raum auch auf soziale Gegebenheiten einwirkt" (RUHNE 2003: 82). Der konstruktivistische Aspekt und darin wiederum das dynamische Moment der Interaktion verschiedener raumbildender semiotischer Praktiken wie Kommunikation und soziales Handeln werden in einigen neueren medien- und sozialwissenschaftlichen Darstellungen hervorgehoben, die sich damit von als rückwärtsgewandt und essentialistisch kritisierten „Rematerialisierungstendenzen" in Bezug auf den Raum absetzen.[5] Demgegenüber stehen positive Bewertungen dieser Theoriebildung, die im Rahmen einer Wiedereinführung von Körper, Geschlechterdifferenz, Natur und Materialität in das Denken deren Weiterentwicklung als Desiderat formuliert.[6] Einige vermittelnde Positionen versuchen die Materialität des Raumes und seine individuelle und kulturelle Bedeutung zu bewahren und gleichzeitig das dynamisch-performative Element einzubeziehen.

Als repräsentativ für die konstruktivistische Richtung kann die Soziologin Martina Löw gelten, die in ihrem Bourdieus Theorie der sozialen Felder weiterentwickelnden, *gender*-Aspekte einbeziehenden Ansatz von einem dynamischen, performativen und relationalen Raumbegriff ausgeht: Raum ist „eine relationale (An)Ordnung" von sozialen Gütern und Lebewesen an Orten, die sich permanent verändert (LÖW 2001a: 224). Er „konstituiert sich auf der Basis von institutiona-lisierten Konstruktionen und Gegenkonstruktionen, in der Dualität von Handeln und Struktur und in Abhängigkeit von Ort, Zeit und Machtverhältnissen" (LÖW 1997: 460). Dies vollzieht sich über zwei grundlegende analytische Prozesse: das "Spacing" als "Errichten, Bauen oder Positionieren" von Objekten und Personen

[4] Edward Soja: *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory* 1989: 10, zit. nach ASSMANN 2009: 14.
[5] Vgl. DÜNNE 2004; GÜNZEL 2007b: 13ff.; LOSSAU 2007; 59ff.
[6] Vgl. LIST 1993: 138-154 zu Raum und Körper im lebensweltlichen Zusammenhang, in dem u.a. Leiblichkeit, Konkretheit und Lokalität als neu einzuführende Kategorien genannt werden, sowie die Diskussion des Konzepts von Positionalität als verortete, kontextualisierte Subjektivität in der feministischen Theorie (ebd. 40ff.).

im Raum, und die „Syntheseleistung“, durch die „über Wahrnehmungs-, Vorstellungs- und Erinnerungs-prozesse [...] Güter und Menschen zu Räumen zusammengefasst” werden (LÖW 2001a: 158f.).

Auch die Geographin Doreen Massey sieht Identität, Beziehungen und Raum als kokonstitutiv an (MASSEY 2005: 10). Beziehungen sind dabei zu verstehen als physischer Kontakt wie auch als diskursiv hergestellte Beziehung, etwa zwischen Menschen, zwischen Mensch und Umwelt sowie zwischen Orten und Objekten. Die Gestaltung des sozialen Raumes basiert also letztlich auf einer Wechselwirkung von äußeren Gegebenheiten und der jeweiligen Positionierung von Individuen. Damit kommt auch die politische Dimension ins Spiel – wie sind die Modi der Strukturierung und Aneignung von Raum als Machtdispositive verteilt, und wie können Machtverhältnisse im und durch den Raum umgestaltet werden?

Wenn Raum nicht unabhängig vom wahrnehmenden Subjekt zu denken ist, wie die neuere Theoriebildung veranschaulicht, dann stellt sich auch die Frage, wie das Paradigma weibliche/männliche Identität die Raumperzeption und -konstruktion bestimmt, sowohl in empirischen wie in ästhetischen Räumen. Wenn man unter Raumdarstellung in der Literatur allgemein „die Konzeption, Struktur und Präsentation der Gesamtheit von Objekten wie Schauplätzen, Landschaften, Naturerscheinungen und Gegenständen in verschiedenen Gattungen“ (NÜNNING 2009: 33) fasst, so sind für die Textanalyse relevante Aspekte etwa die Auswahl und Verknüpfung, die sensuelle Wahrnehmung und die sprachliche Ausgestaltung der Räume, die Positionierung und Interaktion der Figuren sowie Standort und Raumbezug der Erzählinstanz. Für literarische Texte sind geschlechtsspezifisch semantisierte Räume nicht nur im Hinblick auf ihre ästhetische Verarbeitung der gesellschaftlichen Raumordnung, etwa durch Metaphern und Topoi relevant, sondern gerade auch in ihrem strukturellen Zusammenhang mit anderen narrativen Elementen wie Figuren, Handlung und Zeit. Zentral für die Aussage eines Textes ist vor allem das Verhältnis von äußeren, auf der Ebene der Fiktion real-physischen, und imaginären Räumen und ihrer Semantisierung im Zuge der Subjektkonstitution:

> Die wechselnden Verortungen von Figuren im Raum sind selbst bedeutungs- und identitätsstiftende Akte, bei denen die kulturellen Wissensordnungen und gesellschaftlichen Hierarchien, die mit diesen Räumen verbunden sind, ständig neu gesetzt, reflektiert oder transformiert werden. In diesem Prozess werden Räume über körpernahe Sinnesmodalitäten mit individueller Bedeutung aufgeladen und zu Bezugsgrößen eigener Subjektivität gemacht (HALLET/NEUMANN 2009b: 25).

Hierbei kommt nun auch der *gender*-Aspekt ins Spiel. Die charakteristische Spannung zwischen realer Absenz der Frau und symbolischer Präsenz des Weiblichen, die in der Forschung variantenreich beschrieben wurde[7], lässt sich anhand des Raumes als kulturellem Ordnungsfaktor veranschaulichen: Wurden der Frau historisch bestimmte gesellschaftliche Räume wie das Haus und die Reproduktionssphäre zugewiesen und war ihr Aktionsradius allgemein eingeschränkt, so finden sich andererseits eine Fülle an Weiblichkeitsbildern, die topologisch konstruiert sind und in ihrer Ambivalenz kollektive Wunsch- und Angstprojektionen spiegeln: Das Weibliche erscheint als allegorischer Raum der Stadt und der Nation, als zu eroberndes *virgin land* und zu erforschender dunkler Kontinent, als bergender Innenraum – Höhle und Haus, Muschel und Gefäß, *vierge ouvrante* und *Ecclesia* – oder als lebensspendender und zugleich verschlingender Naturraum von Meer, Erde, Urwald. Der Abwesenheit der Frau als Subjekt im physisch-sozialen Raum entspricht eine Überdeterminierung des Weiblichen als imaginierter Objekt-Raum.

Die Frage nach dem Ort des Weiblichen in der Kultur, nach den konkreten gesellschaftlichen Räumen, die Frauen zur Verfügung stehen und nach dem theoretischen Standort feministischer Kritik innerhalb oder außerhalb eines patriarchalen[8] Koordinatensystems, ist seit geraumer Zeit Gegenstand der *gender*-Debatte. In der feministischen Theorie wurde, ausgehend von den Sozialwissenschaften, die Notwendigkeit erkannt, die Paradigmen der Geschlechterdifferenz auch stärker unter räumlichem Aspekt zu betrachten, bestehende Raumkonzepte kritisch zu beleuchten und neu zu denken. So betont etwa Shands den Bedarf an Raumbildern, die zukunftsweisend und tragfähig sind, um eine „cosmization“ (SHANDS 1999: 128) zu ermöglichen, um Raum und Ort jenseits der überkommenen geschlechterspezifischen Zuschreibungen neu zu denken. Aus philosophisch-psychoanalytischer Sicht fordert Irigaray in ihren Werken der achtziger Jahre im Rahmen der Utopie eines neuen Geschlechterverhältnisses auch einen anderen Umgang

[7] Vgl. DE LAURETIS 1984: 13f.; WEIGEL 1990: 259ff.; BRONFEN 1997: 374ff. Im Anschluss daran bezeichnet im Folgenden der Begriff ‚Frau’ das historisch-empirische Subjekt, während mit ‚Weiblichkeit’ diskursive Konstrukte von Geschlechtsidentität gemeint sind. Die beiden Kategorien, die in der Praxis eng miteinander verzahnt sind, werden hier zu heuristischen Zwecken getrennt.

[8] Ich verwende den Begriff ‚patriarchal’, wie er im Rahmen der feministischen Theorie als nicht ahistorisches und nicht ethnozentrisches, jedoch universell gültiges Konzept zur Bezeichnung von Gesellschaften verwendet wird, in denen Männer in den meisten sozialen Bereichen eine dominante Position mit den entsprechenden Macht- und Entscheidungsbefugnissen inne haben. Dazu gehört auch,

mit Raum und Zeit: „Ein Epochenwechsel erfordert eine Veränderung der Perzeption und Konzeption des Raum-Zeit-Gefüges, des Bewohnens der Orte und der Umschließungen der Identität“ (IRIGARAY 1991: 14). Dazu gehöre, dass Frauen sich – in Auseinandersetzung mit den bisherigen Zuschreibungen und durch Experimentieren mit neuen Setzungen – einen eigenen Ort schaffen, um auf neue Weise in die Dynamik der Geschlechterbeziehungen eintreten zu können. Das Weibliche solle nicht auf seine Funktion als Gefäß und Matrix männlich definierter Inhalte reduziert bleiben, sondern beide Geschlechter müssen ihren Ort haben, damit sich ein lebendiger Zwischenraum entfalten kann (ebd. 47, 52).

Ausgehend von der Annahme, dass die „unterschiedlichen *Orte* der Geschlechter in der abendländischen Kulturgeschichte [...] auch in der Schrift ihre Spuren hinterlassen [haben]: in der Metaphorik, in Denkmustern, Diskursfiguren und in spezifischen Praktiken der Bedeutungskonstitution“ (WEIGEL 1990: 11)[9], stellt sich nun für die Literatur die Frage: Welche Raumordnungen werden von Autorinnen vor dem Hintergrund einer männlich dominierten Tradition entworfen? Zentrales Erkenntnisinteresse der Arbeit ist es, den Zusammenhang von Raumkonzeptionen und Weiblichkeitsdiskursen unter möglichst vielen Aspekten zu beleuchten. Vor dem Hintergrund sozialer und ästhetischer Geschlechterräume wie auch topologischer Ansätze in Literatur- und Kulturwissenschaft soll exemplarisch untersucht werden, wie der Raum bei postfranquistischen Autorinnen inszeniert wird.

Mit den Romanen von Esther Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos* (1978), Carme Riera, *Una primavera per a Domenico Guarini* (1981) und Clara Janés, *El hombre de Adén* (1991) wurden Texte aus dem von der Forschung bislang – mit Ausnahme von Tusquets – vergleichsweise weniger beachteten katalanischen Raum

---

dass der männliche Körper und historisch als männlich definierte Lebensmuster als Norm und Ideal für Identität und gesellschaftliche Handlungsmacht gesetzt werden (CYBA 2008: 17).

[9] Silvia Bovenschen geht in einem frühen Essay von einer Habitualisierung geschlechtsspezifischer Wahrnehmung aufgrund von historischen Unterschieden der lebensweltlichen Erfahrung wie auch von zugeschriebenen Geschlechterrollen aus, um eine weibliche Ästhetik zu umreißen: „Wenn aber der sinnliche Zugang, das Verhältnis zu Stoff und Material, die Wahrnehmung, die Erfahrung und Verarbeitung taktiler, visueller und akustischer Reize, die Raumerfahrung und der Zeitrhythmus [...] bei Frauen qualitativ andere Voraussetzungen haben, dann müßte das logischerweise auch in besonderen Formen der mimetischen Transformation sichtbar werden“ (Silvia Bovenschen: Über die Frage: gibt es eine weibliche Ästhetik? *Ästhetik und Kommunikation* 25 (1976): 73, zit. nach LERSCH 1988: 487f.).

Dieser Ästhetik, die konzeptuell, aber nicht normativ zu beschreiben ist, nähere man sich am ehesten über Einzelanalysen von Texten, indem man die spezifische Funktionsweise von Imagination und Subversion an inhaltlichen wie formalen Kriterien aufzeigt (ebd. 71). – Auch wenn Bovenschens Thesen aus heutiger Sicht essentialisierend anmuten, so benennen sie doch konkrete Anhaltspunkte, anhand derer geschlechtsspezifische lebensweltliche Erfahrungen – verstanden nicht als biologische, sondern historisch gewachsene und habitualisierte – und somit auch die Darstellung der Raumerfahrung in Texten untersucht werden können.

gewählt: Gerade hier gibt es eine Reihe von Autorinnen, die aus dem spezifischen soziokulturellen Umfeld Barcelonas heraus schreiben und in mancherlei Hinsicht als innovativ gelten können, zumal sie auch explizit Impulse aus der feministischen Theorie, vor allem aus Frankreich, aufgreifen.[10] Dieser Umstand lässt interessante Ergebnisse auch für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit erwarten.

Das Korpus erlaubt einen Längsschnitt von der *transición* bis Anfang der neunziger Jahre, ein Zeitraum, in dem sich in Spanien tiefgreifende gesellschaftliche Veränderungen vollzogen haben, die gerade auch Frauen neue mentale und soziale Räume eröffnet haben. Seit Mitte der siebziger Jahre sind Autorinnen vermehrt präsent[11]; einige haben an der allgemeinen Rezeption neuer Denkströmungen aus dem Umfeld des Poststrukturalismus teil, die traditionelle Begriffe von Subjekt, Text oder Autor neu definieren, und erörtern speziell die Bedingungen weiblicher Autorschaft. In der literarischen Praxis bedeutet das unter anderem eine Auseinandersetzung mit der persönlichen und kollektiven Geschichte, die entlang dem roten Faden der Identitätssuche und Erinnerungsarbeit im postfranquistischen Roman verläuft, wie auch mit den Themen Körperlichkeit und Sexualität. Der weibliche Körper wird zum prominenten Ort der Subversion, Körper-Bilder sind Ausgangspunkte für die Arbeit am Material der Tradition, für neue Tropen und Textökonomien. Charakteristisch ist hierbei für viele Autorinnen eine dezidiert weibliche Perspektive, die auf die Schilderung weiblicher Lebenszusammenhänge fokussiert und bestehende Geschlechtermythen hinterfragt. [12]

Alle drei hier ausgewählten Romane sind in dieser Hinsicht repräsentativ. Sie sind stark durch die subjektive Sicht der Ich-Erzählerin geprägt und schildern eine Übergangs- und Krisensituation. Die Protagonistinnen befinden sich auf einer Reise oder halten sich zumindest überwiegend außerhalb ihres gewohnten Umfeldes auf, was einen Prozess der Selbstreflexion auslöst. Zudem bestimmen erotische Begegnungen wesentlich den Verlauf der Handlung; es werden intime weibliche Räume entfaltet, die jeweils eine eigene Dynamik entwickeln und für die Narration konstitutiv sind. Die Geschlechterverhältnisse und die ihnen eingeschriebene Gewalt – als Verfügung über

[10] Vgl. hierzu NICHOLS 1989; HART 1992: 64-72; RÖSSLER 1992: 15f.
[11] Vgl. NIEVA DE LA PAZ 2004.
[12] Vgl. hierzu ZATLIN 1987 sowie die Einschätzung Rösslers: Postfranquistische Autorinnen „nutzen die neu gewonnenen literarischen Freiräume zum einen, um sich schreibend ihrer selbst zu vergewissern und ihren Standort in einer im Umbruch befindlichen Gesellschaft zu bestimmen [...]. Zum anderen machen sie von ihnen Gebrauch, um die patriarchale Literatur (und Kultur) einer kritischen Relektüre und Aufarbeitung zu unterziehen“ (RÖSSLER 1996: 18).

den Körper wie auch als Festschreibung und Tötung des Anderen – wie auch mögliche Alternativen dazu werden beleuchtet, und die Protagonistinnen setzen sich mit ihrem kulturellen Standort als Frau auseinander, der sich in der geschlechtsspezifischen Wahrnehmung und Nutzung der Räume spiegelt.

Der Raum nimmt dabei sowohl als äußerer Schauplatz wie auch als innerer bzw. imaginärer Raum und vor allem bei Tusquets und Riera auch als spezifisch gestaltete Makrostruktur des Textraums[13] eine Schlüsselfunktion ein. Diese Dominanz des Raums hat Konsequenzen für die jeweilige Textökonomie, wie im Einzelnen dargelegt wird.[14]

[13] Die hier verwendeten Analysekategorien des literarischen Raums werden in Kapitel 3. erläutert.

[14] Vgl. hierzu die These Hillebrands, der auf den Zusammenhang von Erzählperspektive und Raumdarstellung verweist. Praktisch nur in Romanen, in denen der subjektive Blickwinkel einer Figur vorherrscht, komme dem Raum größere Bedeutung zu, im Gegensatz zu Texten mit einer größeren Anzahl an Figuren, in denen vorwiegend deren Interaktion geschildert wird: „Intensives Raumerleben und gesellschaftliches Engagement scheinen sich nämlich innerhalb der Literatur nicht vertragen zu wollen. Gerade dort, wo das Menschliche als Menschlichkeit, als Problem des Miteinanderseins im Mittelpunkt des Erzählerischen steht, stoßen wir selten auf eine stilmäßig ausgeführte und vorstellungsmäßig erlebbare Räumlichkeit“ (HILLEBRAND 1975: 429).

Die personale Darstellung ist generell stärker perspektiviert und damit anschaulicher, da im Gegensatz etwa zum auktorialen Erzähler in der Regel Innenperspektive vorherrscht. Folglich kommt der Orientierung der Figuren im Raum, den räumlichen Relationen sowie auch den symbolischen und theoretisch-poetologischen Aspekten der Raumordnung eine größere Bedeutung zu als bei apersonalen Erzählweisen, die lediglich eine inventarisierende Beschreibung vornehmen (STANZEL 1979: 159ff).

2. Zum Stand der Forschung

2. 1. Der literarische Raum

Zahlreiche Autoren sind der Ansicht, dass der literarische Raum keine systematische Darstellung im Sinne einer Typologie erlaubt, da er in seinen vielfältigen Dimensionen und Funktionen heterogen und letztlich nicht schematisierbar ist.[15] Von daher dominieren Einzeluntersuchungen, die sich auf ein Korpus aus wenigen Texten oder einen spezifischen Raumaspekt beschränken. Angesichts der Fülle der in den letzten Jahren erschienenen Forschungsliteratur sollen an dieser Stelle lediglich die wichtigsten Richtungen der literaturwissenschaftlichen Raumanalyse anhand der Positionen ausgewählter Vertreter vorgestellt sowie einige Tendenzen und Problemfelder aufgezeigt werden.[16]

Phänomenologische Ansätze rücken die subjektive Wahrnehmung in den Vordergrund, durch die sich allgemeinere, qualitative Elemente der Raumerfahrung erschließen, „die Erfahrung eines durch um- und mitweltliche Bedeutsamkeiten ausgezeichneten Raumes“ (MERTENS 2004: 337), welche sich aus dem jeweils konkreten Handeln und aus den praktischen Kontexten ergeben. Die in den intensiv rezipierten Studien von HILLEBRAND (1971, 1975) und HOFFMANN (1976) beschriebenen literarischen Räume basieren im Wesentlichen auf diesem individuell erlebten, an die phänomenologische Sichtweise anschließenden Raum, der die größten erzählerischen Entfaltungsmöglichkeiten bietet, im Gegensatz zum stärker gesellschaftlich determinierten empirischen Raum. Hoffmann liefert Ansätze zu eine Typologie des literarischen Raumes und bezieht strukturelle Oppositionen als elementares Strukturprinzip des empirischen wie des fiktionalen Raumes ein. Er geht jedoch nicht über die Figurenperspektive hinaus auf topologische Aspekte der Erzählung als Ganzes ein.

Bachelards Raumkonzeption geht von einer Korrespondenzbeziehung zwischen innerem und äußerem Raum aus und hebt die kreative Kraft der Imagination hervor –

[15] Hieran hat sich in den vergangenen dreißig Jahren wenig geändert: vgl. HILLEBRAND 1975: 422ff. und NÜNNING 2008: 558, NÜNNING 2009: 33f.

[16] Die Aufsatzsammlung in RITTER 1975 vermittelt einen ersten Eindruck von den Anfängen der literaturwissenschaftlichen Raumforschung, die weitere Entwicklung zeigt exemplarisch die Tagungsdokumentation in BAUER ET AL. 1990. Für einen aktuellen Forschungsüberblick, der vier grundlegende Richtungen unterscheidet und bewertet (inhaltliche Kategorisierungsversuche, psychologisch bzw. philosophisch ausgerichtete Raummodelle, gattungstypologische Ansätze sowie kommunikationstheoretische Modelle der sprachlichen Raumdarstellung) vgl. TAUBENBÖCK 2002: 12ff; NÜNNING 2009: 35ff.

über den Bezug zum Raum kann sich der Mensch fortwährend selbst erschaffen. Seine „Topophilie“ beschränkt sich auf die psychologisch-symbolische Dimension und damit die emotionale Konnotation von Innen- und Binnenräumen wie Haus, Kammer, Truhe, Schublade, Nest, Muschel usw., die als anthropologische Konstanten „des glücklichen Raumes“, der Innerlichkeit und des Geborgenseins (BACHELARD 1987: 23, 25) Gegenwelten zu dynamischeren und potentiell konfliktbehafteten Orten bilden und im Sinne C.G. Jungs als kollektivseelische Archetypen zu verstehen sind. Bachelard illustriert dies an einer Fülle von Einzelmotiven aus der Lyrik des 19. und 20. Jhs.; er beschreibt diese Raumbilder jedoch nur und liefert keine literaturwissenschaftlichen Analysen, die auf ihre narrativen Funktionen eingehen.

Eine Vielzahl von *motivgeschichtlichen* Studien konzentriert sich auf eine von einem mimetischen Literaturverständnis ausgehende Raumsemantik und damit auf die Inhaltsseite der Texte. Es werden vorwiegend einzelne Räume und Raumelemente in ihrer illustrierenden und symbolischen Bedeutung beschrieben und ebenfalls formale Aspekte und die Verknüpfung mit anderen Textelementen vernachlässigt.[17] Aufgrund ihres empiristischen Raumkonzeptes lässt sich ihr Instrumentarium in erster Linie auf realistisch erzählte Texte anwenden und greift bei experimentelleren Schreibweisen des 20. Jhs. mit komplexeren, subjektiv dargestellten Raumkonfigurationen, die topographisch nicht näher bestimmt oder nur noch bedingt nach physischen Räumen modelliert sind, zu kurz (ZELLER 1990: 38). Es besteht somit ein Desiderat an Untersuchungen, die dem modernen „strukturalen Bewusstsein“ folgen, das stärker an formalen Bezügen und Strukturen als an kausalen oder linearen Abläufen orientiert ist und nicht unbedingt einer empirischen raum-zeitlichen Logik folgt (SCHMELING 1990: 66).

Neuere Ansätze heben daher stärker auf den Raum als relationale Größe in einem Funktionsgefüge mit weiteren Aspekten eines Textes ab, von denen er nicht zu trennen ist, wie etwa Zeit, Erzählperspektive bzw. Figurendarstellung, Handlung und ideengeschichtlichem Hintergrund. Als solcher ist er nicht eine gegebene Größe, die im Text beschrieben wird, sondern er konstituiert sich erst in diesem Zusammenhang und wird dort mit Bedeutung aufgeladen.

[17] Charakteristisch hierfür ist etwa die Prämisse, dass der literarische Raum den realen Raum als Lebens- und Handlungsraum des Protagonisten abbildet und dass diesen lebensweltlichen Räumen eine besondere symbolische Bedeutung zukommt. „Diese Art der Raumdarstellung dient der Lesbarkeit, indem zwischen dem Raum, den sozialen Gegebenheiten und den Charaktereigenschaften der Figur bzw. ihrer psychischen Verfassung eine Beziehung der Ähnlichkeit hergestellt wird“ (ZELLER 1990: 38).

> [...] die Tatsache, daß das Subjekt des Erzählens direkt oder indirekt (durch vermittelnde Instanzen) an bestimmte Räume bzw. Orte gebunden ist, wirkt sich aus auf das Erzählverfahren als Ganzes, auf die Art und Weise der Verknüpfung von Sequenzen, den Redefluß, die Bewertung von Vorgängen usw. Damit tritt nicht mehr nur die passive, sondern zugleich die aktive Funktion des Raumes in unser Bewußtsein – die aktive ‚Mitwirkung' räumlicher Faktoren am Gestaltungsvorgang (ebd. 67).

So erklärt sich auch, dass einige Autoren als Ausgleich zur früher vorherrschenden Konzentration auf die Raumsemantik teils auf bestehende *strukturalistisch-semiotische* Ansätze zurückgreifen. Vielfältig aufgegriffen und weiterentwickelt wird die Raumtheorie Lotmans[18], der „die Sprache räumlicher Relationen als eines der grundlegenden Mittel zur Deutung der Wirklichkeit" ansieht (LOTMAN 1972: 313). Der literarische Raum liefert ein Modell für den gesellschaftlichen Raum und seine Wertigkeiten. Auswahl und Darstellung der Handlungsräume, die zu einem „System räumlicher Relationen" angeordnet sind, strukturieren einen literarischen Text wesentlich mit: „Diese Struktur des Topos ist einerseits das Prinzip der Organisation und der Verteilung der Figuren im künstlerischen Kontinuum und fungiert andererseits als Sprache für den Ausdruck anderer, nichträumlicher Relationen des Textes" (ebd. 330). Grundlegend ist dabei die Differenzierung nach dichotomen Schemata. Lotman zeigt auf, wie die kulturelle Raumgliederung und -orientierung anthropologische Grunderfahrungen spiegelt, so etwa die Einteilung des Raumes in Innen vs. Außen mit ihren entsprechenden Wertungen als Eigenes, Abschließung oder Schutz, gegenüber dem Fremden, dem Offenen mit den assoziierten Qualitäten des Bedrohlichen oder des Freiraums. Im literarischen Text bestimmt der in dieser Weise kulturell codierte, vorgeprägte Raum auch die Handlungsmuster oder werden die Raumstrukturen zumindest als Ausgangsmaterial verwendet und weiterentwickelt bzw. umgedeutet – ein Aspekt, auf den Lotman allerdings weniger eingeht. Nicht zuletzt aufgrund seiner Analyse dichotomer Strukturen ist Lotmans Ansatz auf die literarische Darstellung der Geschlechterdifferenz anwendbar, da diese ebenfalls einer binären Logik folgt.[19]

Positiv hervorzuheben ist, dass im Gegensatz zu vielen anderen Modellen Topographie, Semantik und Wertigkeit der literarischen Räume klar voneinander unterschieden werden: wie der jeweilige Raum erzählerisch her- und dargestellt wird, wie er mit Bedeutung aufgeladen wird und wie diese Bedeutung im Rahmen des

[18] Beispielsweise bei TAUBENBÖCK 2002 in ihrer Analyse von Raumstrukturen der *gothic novel*, SMETHURST 2000 für (überwiegend englischsprachige) Romane der Postmoderne oder in den Gender und Postcolonial Studies, die Lotmans kulturelle Topographien auch für theoretische Aspekte fruchtbar machen (vgl. SASSE 2009: 234).

jeweiligen Textes zu bewerten ist (TAUBENBÖCK 2002: 23). Lotman hat somit die Vorstellung des Abbildcharakters des literarischen Raums überwunden und geht auch über die rein textimmanente Betrachtung des klassischen Strukturalismus hinaus. Er bleibt jedoch insofern einem euklidischen Raummodell verpflichtet, als er den Körper als wahrnehmendes und konstituierendes Subjekt ausblendet.

Als *gattungstypologisch* einordnen lässt sich die Chronotopostheorie Bachtins. Mit diesem aus der Relativitätstheorie entlehnten, erzähltheoretischen Begriff, der die Vorstellung von der Zeit als vierter Dimension des Raumes beinhaltet, sind Raum und Zeit als im literarischen Text spezifisch gestaltete, sich gegenseitig durchdringende Dimensionen bezeichnet. Die Zeit wird in Raumbildern sichtbar, der Raum erhält durch die Zeit Bedeutung und Struktur (BACHTIN 1989: 7f.):

> Die Zeit verdichtet sich hierbei, sie zieht sich zusammen und wird auf künstlerische Weise sichtbar; der Raum gewinnt Intensität, er wird in die 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 (ebd. 8).

Obwohl er betont, dass analog zur Wirklichkeitserfahrung[20] beide Größen untrennbar miteinander verbunden sind, hält Bachtin dennoch die Zeit für „das ausschlaggebende Moment des Chronotopos“ (ebd.), nach diesem Modell liefert die Zeit über die Ereigniskette und die dem Text zugrunde liegenden historisch-kulturellen Wertigkeiten die Bedeutung, und der Raum ist die Matrix, in der sie zur Anschauung kommt. Dem entspricht auch seine Sicht des Chronotopos als Konkretisierung und damit Veranschaulichung von inhaltlichen Aspekten und strukturellen Gegebenheiten der im Roman dargestellten Welt als Mittel zur Charakterisierung von Figuren. Die der Zeitebene zugeordneten, vorgängigen Phänomene nehmen in der Topologie eines Textes ästhetische Form an. Bei den angeführten Textbeispielen konzentriert sich Bachtin daher auch eher auf die Zeitstrukturen und bindet diese dann an die Raumkoordinaten zurück.

In seiner literaturgeschichtlichen Darstellung ordnet er, ausgehend von den Formen des antiken Romans, verschiedenen Gattungen jeweils spezifische Chronotopoi zu, die die Grundstruktur des Textes und damit die jeweilige Gattung entscheidend mitkonstituieren und sich im Laufe der Zeit zu einer Tradition verfestigt haben.

[19] Zu Lotmans Konzept der Grenzüberschreitung als Sujet und dessen Implikationen im Rahmen der Geschlechterordnung vgl. die in 4.2.2. vorgestellte Analyse von de Lauretis.

Beispiele sind die verkehrte Welt im barocken Schelmenroman oder die irreale Raumzeitlichkeit des Abenteuerromans. Die literarischen Gattungsräume werden nach diesem Modell durch die Wahl und Beschreibung von Schauplätzen, den Aktionsradius und die Bewegung der Figuren im Raum definiert und erhalten ihre narrative Bedeutung u.a. durch das Verhältnis der Themen und Figuren zu ihnen. Als Chronotopoi verstanden werden auch symbolisch aufgeladene Orte wie die Tür oder die Schwelle als Ort des Übergangs, die Reise als Topos der Lebensreise, die Stadt als Schutzraum oder Gefahrenzone usw. Die verschiedenen Raum- und Zeitstrukturen können sich in vielfältiger Weise verbinden und so den Text organisieren: „Die Chronotopoi können sich aneinander anschließen, miteinander koexistieren, sich miteinander verflechten, einander ablösen, vergleichend oder kontrastiv einander gegenübergestellt sein oder in komplizierten Wechselbeziehungen zueinander stehen“ (BACHTIN 1989: 202).

Tragfähig an Bachtins Modell ist, dass er formale und inhaltliche Aspekte des Raums miteinander verknüpft und dadurch substantielle Aussagen über deren narrative Funktion ermöglicht. Allerdings geht er nicht auf die sprachlich-stilistische Darstellung der Räume ein und stellt keine textanalytischen Kategorien zur Verfügung.

Poststrukturalistisch ausgerichtete Theoretiker fragen im Gegensatz zu Ansätzen, die die symbolische Bedeutung von Raumstrukturen beschreiben, noch stärker nach der Art und Weise, wie durch Sprache und physisches Handeln Räume beschriftet, gegliedert und allererst konstituiert werden. In ihren (Re-)Lektüren bestehender Texte und Konzepte legen sie kulturelle Verdrängungsprozesse offen und dynamisieren die binären Oppositionen des Strukturalismus.

De Certeau etwa geht in seiner kultur- und alltagsgeschichtliche Studie davon aus, dass der städtische Raum als Text lesbar und beschriftbar ist; durch die Bewegungen und Handlungen der Menschen darin entstehen „Handlungsgeographien“ (DE CERTEAU 1988: 217). Dabei unterscheidet er zwischen dem Raum, der durch ein sich bewegendes oder wahrnehmendes Subjekt entsteht, während Orte als koexistente, nebeneinander liegende Knotenpunkte mit quasi toten Objekten unbeweglich sind. Räume können jedoch zu Orten werden und umgekehrt.

Die alltäglichen topographischen Praktiken des Menschen, v.a. das Gehen im städtischen Raum, sind aus dieser Sicht wie eine Sprache organisiert und folgen einer

[20] Bachtin bezieht sich hier auf Kant, der Raum und Zeit als notwendige Kategorien der Weltwahrnehmung versteht, konzentriert sich jedoch auf deren konkrete „Formen deren realen Wirklichkeit

Rhetorik. Durch die gegangenen Wege werden Beziehungen und Muster hergestellt: So lässt sich die Synekdoche als *pars pro toto*-Prinzip auf den lebensweltlichen Raum übertragen – ein Raumelement, wie etwa ein zentraler Platz oder ein Monument, dominiert und ersetzt symbolisch den ganzen Raum, repräsentiert etwas Größeres. Demgegenüber zerlegt das Asyndeton als Figur der Auslassung den Raum und schafft so Lücken in seiner als Kontinuum wahrgenommenen Ausdehnung, beispielsweise indem nur bestimmte Punkte im Raum wahrgenommen und angesteuert werden, wie im Falle von Verkehrswegen mit ihren Stationen. Auch wenn diese Gleichsetzungen vorwiegend metaphorischer Art sind, so werfen sie doch Fragen der Raumkonstitution auf, die für die literaturwissenschaftliche Textanalyse praktisch anwendbar sind. Mit diesem Konzept einer aktiven Raumpoiesis hebt de Certeau die Kreativität alltäglichen Handelns als „Aneignung des topographischen Systems“ (ebd. 189) und analog dazu die narrative Bedeutung von Raumwahrnehmung und -nutzung literarischer Figuren hervor, die physisch und figurativ neue Wege gehen und so auch bestehende Ordnungen untergraben können.

BRONFEN (1986) untersucht die Raumstrukturen in dem Romanzyklus *Pilgrimage*, dem Hauptwerk der *stream of consciousness*-Pionierin Dorothy M. Richardson. Von einem phänomenologischen Raumverständnis ausgehend beschreibt sie zunächst „physisch begehbare Räume“, die durch die sinnliche Wahrnehmung der Ich-Erzählerin mit Bedeutung aufgeladen werden. Entsprechend Lotmans Grundthese von der Raumsemantik als Ordnungsinstanz eines Textes und unter Einbeziehung von weiteren semiotischen und metaphorologischen Ansätzen bilden die zweite Untersuchungsebene „metaphorische Räume“ und die Frage, wie Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozesse durch Raumsemantik und -metaphern dargestellt werden. Hinzu kommen, (post-)strukturalistisch inspiriert, „textuelle Räume“, welche die makrostrukturelle Dimension von Texten als Bedeutungsräume abbilden. Sie gelangt so zu interessanten Ergebnissen vor allem bezüglich der poetologischen und epistemologischen Anlage des Romans, die sich in der Raumordnung niederschlägt, blendet allerdings die ideengeschichtlichen und soziokulturellen Voraussetzungen der Raumwahrnehmung der weiblichen Hauptfigur weitgehend aus.

Wenz nähert sich dem Thema Raum aus *textsemiotischer* Perspektive und fragt nach den „semiotischen Beziehungen zwischen Raumkognition und textueller Raumrepräsentation“ und danach „welche Strukturen der Raumwahrnehmung sich in

---

selbst“ und deren ästhetische Aneignung in der Literatur (ebd. 8).

welcher Weise in Texten widerspiegeln“ (WENZ 1997: 18). Sie gliedert ihre Darstellung in die Bereiche „Raum“ (Raumkognition, die selbst bereits einen semiotischen Prozess darstellt), „Raumsprache“ (die sprachliche Repräsentation von Raum in Texten) und „Sprachräume“ (der Text als metaphorisierter kognitiver oder ikonischer Raum und seine Rezeption durch den Leser). Ihre Argumentation entfaltet sich anhand von erkenntnistheoretischen Grundüberlegungen und Forschungsergebnissen aus unterschiedlichen Bereichen, von der Wahrnehmungspsychologie und der kognitiven Linguistik, der Zeichen- und Metapherntheorie bis hin zur Rezeptionsästhetik. Entsprechend wird eine Vielzahl von Aspekten angesprochen, die für die Raumwahrnehmung und -darstellung von Bedeutung sind, und auf literarische Texte angewendet.

Gemäß ihrem linguistischen Ansatz untersucht Wenz vor allem sprachlich-stilistische Phänomene der Darstellung literarischer Räume vor dem Hintergrund der zuvor erläuterten Grundstrukturen der Semiotisierung des Raums. Dazu gehören etwa die Bedeutung der Figurenperspektive, die symbolische Dimension der Reihenfolge von Raumelementen im Rahmen der linearen sprachlichen Äußerung oder die Strukturierung nach binären Oppositionen sowie die Größe und Qualität von Objekten. Die überwiegend der englischsprachigen Literatur entnommenen Textbeispiele, z.B. zur Großstadt als Text oder zum Motiv des Fensters, nehmen gegenüber den theoretischen Überlegungen einen vergleichsweise geringen Raum ein und dienen eher der Veranschaulichung der textsemiotischen Kategorien. Für eine detaillierte Analyse der Raumstruktur in Erzähltexten liefert die Untersuchung daher kein konsistentes Modell, sondern lediglich Anregungen.

Die gegenwärtig stattfindende Aufwertung des physisch-topographischen Raums im theoretischen Diskurs einerseits wie auch eine stärkere Ausdifferenzierung der Phänomene und Begriffe in Bezug auf die kulturelle Konstruktion von Räumen andererseits lässt sich an dem erst jüngst wiederbelebten Forschungsfeld der *Literaturgeographie* beobachten. Die grundlegende, innovative Studie von Piatti widmet sich der Systematisierung des Verhältnisses von real existierenden physischen und fiktionalisierten Räumen[21] in literarischen Texten und schlägt eine heuristische Kategorisierung wie folgt vor: Mikrostruktureller Schauplatz und makrostrukturelle

[21] Piatti knüpft damit an Franco Morettis *Atlas des europäischen Romans* (Köln 1999 [1997]) an, der Schauplätze, Themen und Motive, Figurenwege usw. kartiert, literatur- und kulturgeschichtlich aufbereitet und so zu Aussagen über die geographische Lokalisierung verschiedener Genres wie z.B. Kolonial-, Schauer- oder Bildungsroman gelangt.

Handlungszone bilden, teils präzisiert durch so genannte topographische Marker, den Figurenraum, der sich wiederum in einem weiter gefassten geographischen Horizont befindet; diese konstituieren in ihrer Gesamtheit den Handlungsraum, der durch die rezeptionsästhetische Kategorie des Leserraums ergänzt wird (PIATTI 2008: 127ff.) Ausgehend davon wird der Grad an Referentialität eines Werkes nach einem dreistufigen Modell von rein „fingierten" über „transformierte" zu „importierten" Handlungsräumen bestimmt, das sich noch weiter differenzieren lässt (ebd. 137, 141). Dahinter steht die Frage nach den narrativen und poetologischen Motiven für die mehr oder weniger realitätsnahe Gestaltung von Fiktion, für die Wahl bestimmter Schauplätze und die Überblendung von realen Orten und fiktiven Elementen, etwa wenn allgemein kulturell oder literaturgeschichtlich codierte Orte und Räume nicht nur als *setting* für die Handlung dienen, sondern auch strukturell mit ihr verwoben sind. Zur Illustration der exemplarischen Analysen eines epochenübergreifenden Korpus von Romanen, deren Handlung in der Zentralschweiz angesiedelt ist, sind topographische Karten im Anhang beigefügt, die die Handlungsräume aufs Genaueste verzeichnen.[22]

Der kürzlich von Hallet/Neumann herausgegebene Band (HALLET/ NEUMANN 2009a) versammelt Beiträge, die raumtheoretische, gattungsspezifische und methodologische Aspekte behandeln und damit einen Einblick in das breite Spektrum derzeit vorhandener literaturwissenschaftliche Zugriffe auf die Kategorie Raum geben. Die Herausgeber schließen explizit an die raumtheoretische Diskussion der Sozial- und Kulturwissenschaften an und wollen so die vorwiegend phänomenologische oder strukturalistische Herangehensweise älterer Arbeiten ergänzen und den literarischen Raum stärker theoretisch reflektieren.

Wie der Titel andeutet, geht es hierbei insbesondere um die Konzeptualisierung eines dynamischen Raumbegriffs, der die statischen Modelle der traditionellen Narratologie ersetzt und es erlaubt, die Textkategorie Raum in ihrer Verknüpfung mit sozial-kulturellen Praktiken zu betrachten und reale und fiktionale Räume zueinander in

[22] Das Forschungsprojekt „Ein literarischer Atlas Europas", das auf der Dissertation Piattis aufbaut, wird in Zusammenarbeit mit Kartographen durchgeführt. - In einem ähnlichen Zusammenhang wie die Literaturgeographie ist die aktuelle Hinwendung der Forschung zu Karten als von Autor/in oder Verlag dem literarischen Text beigefügte Peritexte zur Illustration der Handlung, als Bestandteil der Handlung selbst wie auch zur Vermessung der Welt in der frühen Neuzeit. Beide Richtungen stehen im Zeichen einer zunehmend intermedialen Beschäftigung mit Raum. Vgl. hierzu neuere Sammelbände wie Hölter, Achim/Pantenburg, Volker/Stemmler, Susanne (Hg.): *Metropolen im Maßstab. Der Stadtplan als Matrix des Erzählens in Literatur, Film und Kunst.* Bielefeld 2009 sowie die theoretisch gestützte Textanalyse von Robert Stockhammer: Verortung. Die Macht der Kartographie und die Literatur. In: ders. (Hg.): *Topographien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen.* München 2005: 319-340.

Bezug zu setzen (HALLET/NEUMANN 2009b: 22f.). In ihrer Einleitung nehmen sie eine Bestandsaufnahme der literaturwissenschaftlichen Ansätze zum Raum vor und identifizieren anhand dessen Desiderate und mögliche „Forschungsfelder einer raumorientieren Literaturwissenschaft" (ebd. 20), die die einzelnen Untersuchungen des Bandes bereits aufgreifen.

2. 2. Literarischer Raum und *gender*

Literarische Räume wie Haus, Straße, Stadt, Wildnis oder Garten haben sehr oft für weibliche Protagonisten eine ganz andere Bedeutung als für männliche.

Gisela Ecker

Die meisten der älteren Arbeiten zum literarischen Raum blenden den Faktor Geschlecht entweder aus oder reproduzieren die traditionelle Geschlechterordnung – etwa indem sie räumliche Weiblichkeitstopoi unhinterfragt referieren und das Konzept des Erzählers bzw. der (männlichen) Figur als „Herrscher" über den Raum implizit weiterführen, dies teils auch noch in Ansätzen, die den Raum als durch kulturelle Praktiken hergestellten Text durchaus in seiner Konstruiertheit erfassen. Es besteht also ein Desiderat, den Zusammenhang von Raum und *gender* systematischer und im Lichte der neueren Theorie zu betrachten.

Wie für die literaturwissenschaftliche Raumforschung im Allgemeinen gilt auch hier, dass sich bestehende Untersuchungen aufgrund der Schwierigkeit, allgemein gültige Kategorien zur Analyse des erzählten Raumes zu erstellen, zumeist entweder monographisch auf einzelne Autorinnen bzw. Autoren, ein Genre oder auf einen spezifischen Raumaspekt beschränken.[23] Die bestehenden Ansätze spiegeln insgesamt die Entwicklung der allgemeinen literaturwissenschaftlichen wie auch der *gender*-bezogenen Forschung.[24] Nachdem zunächst im Rahmen der Women's Studies der Faktor Geschlecht und mit ihm verbundene thematische, frauenbezogene Aspekte

[23] Beispiele für Textanalysen, die die Raumparadigmen der neueren Theorie berücksichtigen, sind etwa Urs Urban: *Der Raum des Anderen und andere Räume. Zur Topologie des Werkes von Jean Genet*. Würzburg 2003; Michaela Krug: *Auf der Suche nach dem eigenen Raum. Topographien des Weiblichen im Roman von Autorinnen um 1800*. Würzburg 2004; Susanne Hochreiter: *Franz Kafka. Raum und Geschlecht*. Würzburg 2007; nur gestreift wird der *gender*-Aspekt von Anja K. Johannsen: *Kisten, Krypten, Labyrinthe. Raumfigurationen in der Gegenwartsliteratur: W.G. Sebald, Anne Duden, Herta Müller*. Bielefeld 2008.

[24] Vgl. die Überblicksdarstellungen zur *gender*-orientierten Literaturwissenschaft in OSINSKI 1994; LINDHOFF 2003; für die Romanistik KROLL/ZIMMERMANN 1995.

(Frauenbildforschung/*images-of-women criticism*) in die literaturwissenschaftliche Debatte eingeführt wurden, deren Interesse „weniger strukturellen oder erzähltechnischen Fragen als der inhaltlichen Darstellung von Frauenfiguren, ihrer Entwicklung und ihren Identitätsproblemen“ galt (NÜNNING/NÜNNING 2004b: 8), wurden dann in der poststrukturalistisch ausgerichteten feministischen Literaturwissenschaft formalästhetische Aspekte stark privilegiert. Seit den neunziger Jahren ist es in den kulturwissenschaftlich ausgerichteten Gender Studies Konsens, dass Inhalt und Form ausgewogen berücksichtigt werden sollten, um aufzuzeigen, wie Geschlechtsidentität sozial, kulturell und sprachlich konstruiert wird. Zu untersuchen sind „narrative Konstruktionen – und Dekonstruktionen – historisch variabler Vorstellungen von ‚Weiblichkeit' und ‚Männlichkeit' sowie [...] die Wechselwirkung von Geschlechterkonstruktionen“ (NÜNNING/NÜNNING 2004b: 22). Hierfür gilt es ein systematisches Analyseinstrumentarium zu entwickeln. Um diese Entwicklung zu illustrieren, wird im Folgenden eine Auswahl von Arbeiten vorgestellt, die den Zusammenhang von Raum und Geschlecht systematischer beleuchten.

MOERS (1976) untersucht Landschaften in Texten von Autorinnen des 19. und 20. Jhs. als erotische Topographien und Räume spirituellen Erlebens. In der vorwiegend motivgeschichtlich angelegten Studie werden Landschaftselemente als Bilder weiblicher Identität gedeutet und ihre metaphorische Darstellung als Tabubruch insbesondere (post-)viktorianischer Autorinnen beschrieben, die damit weiblicher Intimität und Erotik eine Sprache verleihen. Der Semantisierungsprozess selbst wird allerdings nicht theoretisch reflektiert. Der Teilbereich Landschaftsdarstellung und *gender* wurde in neueren Arbeiten nur erstaunlich selten aufgegriffen und weiterentwickelt.[25]

GILBERT/GUBAR (1980) wollen in ihrer breit angelegten Pionierstudie *The Madwoman in the Attic* aus der Wiederkehr bestimmter Themen und Bilder bei einer Vielzahl von zeitlich, räumlich und poetologisch voneinander entfernten Autorinnen eine spezifisch weibliche Tradition ablesen. Sie gehen davon aus, dass die kulturellen Weiblichkeitsbilder in den Texten quasi aufgeführt und von den Figuren ausagiert werden, dass Autorinnen von einer männlichen Tradition geschaffene Metaphern in ihren Texten inszenieren, um gewissermaßen ihre Wirkungen zu erforschen und sie von

[25] Etwa bei KOLODNY 1984; HORNER/ZLOSNIK 1990; SHANDS 1999; BRITTON WENNER 2006. Vgl. hierzu Korte: „Gemessen am Stellenwert der *gender studies* in der gegenwärtigen Literatur- und Kulturwissenschaft ist die Frage nach geschlechtsspezifischer Landschaftserfahrung überraschend selten

innen her umzugestalten. Die spezifische Problematik weiblichen Schreibens äußere sich in Duplizitätsphänomenen auf der produktions- wie auch der werkästhetischen Ebene der Texte, so die zentrale These. Auf der Ebene der Raumsemantik, der Handlung und der Figurenpsychologie sehen sie eine Spannung zwischen Einschließung und Flucht bzw. Transgression als charakteristisch an. Erstarrte Landschaften und bedrückende Interieurs stehen als Metaphern für psychische und physische Befindlichkeiten, ihnen entsprechen andererseits Bilder des Ausbruchs, etwa in Phantasien oder verdeckten Plot-Abweichungen. Ebenso findet häufig eine Spaltung der weiblichen Figur in ein angepasstes und ein widerständiges, wütendes oder pathologisiertes Selbst als Alter Ego und bedrohliche Schattenfigur statt, das sie mit dem Bild der *madwoman in the attic*[26] metaphorisch fassen. Der weiblich dominierte Innenraum und sein Mobiliar sowie Kleidungsstücke liefern das sprachliche Material zur symbolischen Ausgestaltung dieser Konstellation:

> Interestingly, though works in this tradition generally begin by using houses as primary symbols of female imprisonment, they also use much of the other paraphernalia of 'woman' place' to enact their central symbolic drama of enclosure and escape. Ladylike veils and costumes, mirrors, paintings, statues, locked cabinets, drawers, trunks, strongboxes, and other domestic furnishing appear and reappear in female novels and poems throughout the nineteenth century and on into the twentieth (ebd. 85).

So entsteht laut Gilbert und Gubar eine palimpsestartige Struktur, die zwei Lesarten ermöglicht und als subversive Strategie auszulegen ist: An der Oberfläche passen sich die Texte in Inhalt und Form der Geschlechterrolle ihrer Figuren und den literarischen Konventionen an, darunter liegen jedoch Widersprüche und Tabuisiertes verborgen.

Dem Gefangensein in bestimmten Räumen und der daraus resultierenden inneren Zerrissenheit der Protagonistin oder ihrer Aufspaltung in Gut und Böse entspricht in diesem Modell auf der metaliterarischen Ebene die Situation der schreibenden Frau, vor allem des 19. Jhs., in einer männlichen dominierten Tradition. Mit seinem Fokus auf die inhaltliche Ebene (Schauplätze, Metaphern, Figuren und Handlung) ordnet sich dieser Ansatz in die erste Phase der *gender*-bezogenen Literaturwissenschaft ein.

Neigen diese frühen Arbeiten noch zu einer ontologisierenden Festschreibung typisch weiblicher Textphänomene, die diskursives und biologisches Geschlecht nicht klar voneinander trennt, so ist der Ansatz von HORNER/ZLOSNIK (1990), der die

---

gestellt worden, zumal wenn man die traditionelle (und durch den Feminismus zunehmend hinterfragte) Zuordnung von Frau und Natur bedenkt" (KORTE 1994: 261f.).

Vorarbeiten zum Raum von Moers, Gilbert/Gubar sowie Weigel berücksichtigt, bereits differenzierter und bezieht zumindest einige Schlüsseltexte der neueren Theorie mit ein. Gestützt auf den räumlichen, potentiell transgressiven Charakter der Metapher, die als rhetorische Figur Bedeutung herstellt, indem sie neue Verbindungen schafft und somit einen Spielraum der Mehrdeutigkeit öffnet[27], erörtern sie, wie literarische Räume in Texten englischsprachiger Autorinnen des 19. und 20. Jhs. als Bilder für die kulturelle Marginalität der Frau oder als utopische Freiräume fungieren und als strukturierendes Element der Erzählung zugleich narrative Konventionen wie auch herrschende Weiblichkeitsbilder untergraben können.

Wie Gilbert und Gubar sehen sie bestimmte Metaphernkonfigurationen, insbesondere Häuser, Zimmer und verschiedene Ausformungen der Grenze sowie andererseits das Meer und die offene Landschaft als Bilder kultureller Begrenzungen und des Versuchs sie zu überwinden, als Kennzeichen einer weiblichen Literaturtradition an. Gleichzeitig weisen sie jedoch darauf hin, dass sich keine eindimensionalen Bedeutungen herausfiltern lassen und unterschiedliche Schreibweisen in ihren jeweiligen soziohistorischen Kontexten zu betrachten sind. So kann das Zimmer als Metapher für physische und psychische Einschränkung, aber auch für Unabhängigkeit und künstlerische Selbstverwirklichung stehen; zudem werden ähnliche Bilder auch von männlichen Autoren, die aus einer marginalen Position heraus schreiben, genutzt. Die figurenpsychologisch ausgerichtete Argumentation bleibt jedoch in Bezug auf die konkrete Konstituierung von Raum und ihre erzähltheoretischen Aspekte recht vage.

WEIGEL (1990) liefert mit ihrer grundlegenden literatur- und kulturgeschichtlichen Analyse von Räumen in einem breiten Spektrum von Texten und bildlichen Darstellungen der europäischen Tradition – mit einem Schwerpunkt auf der frühen Neuzeit und der deutschsprachigen Prosa des 20. Jhs. – bereits wertvolle Impulse für eine diskursanalytische, ideologiekritische Bearbeitung des Themas, die auch epistemologische Fragen einbezieht. Sie führt den Begriff der Topographie in die

[26] Der Titel der Studie von Gilbert & Gubar ist angelehnt an eine psychisch zerrüttete weibliche Nebenfigur kreolischer Herkunft in Charlotte Brontës *Jane Eyre* (1847), die auf dem Dachboden eingesperrt lebt, wohin sie ihr Ehemann verbannt hat.

[27] "From classical times, writing about metaphor has been dominated by the notion of 'place' – 'of territory already staked out, of the tropological as inseparable from the topological'. Metaphor itself is seen as the crossing of boundaries, as a transgressive act. [...] the multiplicity of plots associated with metaphor – transference, transport, transgression, alienation, impropriety, identity – suggests why metaphor can be at work in so many genres not just as a figure of speech or rhetorical ornament but as 'a structur-

Diskussion ein und veranschaulicht, in wie fern Texte „als Topographie von Bedeutungs-, Schrift- und Denkordnungen“ zu lesen sind (ebd. 172). Dabei konzentriert sie sich auf die kulturelle Semantisierung von Räumen und auf die geschlechtsspezifische Dimension von Verbildlichungsvorgängen.[28]

PELZ (1993) behandelt ausgewählte Werke der Reiseliteratur von Autorinnen des 18. und 19. Jhs. und fragt nach den Bedingungen und Formen weiblichen „autogeographischen“ Schreibens und Reisens vor dem Hintergrund einer Tradition, in der die Frau als Bild für Städte, Länder, Kontinente, für die Heimat und die von Männern zu erobernde Fremde fungiert. Ihr kulturgeschichtliches Panorama, das auf semiologischen Analysen von allegorischen Europakarten aufbaut und auf den Orient in seiner Rolle als das weibliche und östliche Andere eingeht, ist an Weigels Ansatz (WEIGEL 1989, 1990) angelehnt und setzt sich zudem mit Theoremen der *écriture féminine* auseinander.[29]

KUBLITZ-KRAMER (1995) untersucht die metaphorische wie auch psychologisch-soziologische Wertigkeit der Straße als Lebensraum und Ort des kulturellen Gedächtnisses in Zusammenhang mit der Geschlechterdifferenz in Romanen deutschsprachiger Gegenwartsautorinnen. Theoretische Überlegungen zu Raum und weiblicher Subjektivität werden in den Textanalysen an konkreten Phänomenen wie der Dichotomie von Innen und Außen, Formen der Randständigkeit und der imaginären und physischen Grenzüberschreitung sowie Figuren wie Flaneur und Vagabundin erprobt. Dabei werden mit der Raumordnung verbundene Mechanismen der Ein- und Ausgrenzung aufgezeigt.

SHANDS (1999) legt mit ihrer Untersuchung zu Raumentwürfen in der abendländischen Philosophie und Raummetaphern in feministischer Theorie und Kritik einen historisch-kritischen Überblick vor und ordnet die verschiedenen Positionen ideengeschichtlich ein. Sie entwickelt die Leitmetapher eines „parabolischen Raumes“, der die Qualitäten von Situierung und potentieller Bewegung, von Geschlossenheit und Offenheit in sich vereint, Anders als die poststrukturalistische Theorie, die Dynamik gegenüber Statik privilegiert, will sie das Potential von Räumen und Orten als positiv verstandene physisch-psychische Behausung, als Erinnerungsspeicher und Medium ästhetischer Prozesse im Sinne Bachelards würdigen, ohne jedoch in Festschreibung

---

ing principle'.“ Patricia Parker: The metaphorical plot. In: David Miall (Hg.): *Metaphor: Problems and perspectives*. Hemel Hempstead 1982: 133; zit. nach HORNER/ZLOSNIK 1990: 5.

[28] Weigels Ansatz wird anhand ihrer Beispielanalysen in 4.2. ausführlicher vorgestellt.

und Idealisierung zu verfallen. Sie illustriert ihre These an Beispielen aus der englischsprachigen Literatur des 19. und 20. Jhs., etwa am Bild der Höhle als Ort des Rückzugs und der spirituellen Regeneration, als geistig-körperlich erfahrbares Sinnbild von Einheit und ursprünglicher Ganzheit (ebd. 118ff.). Bilder des Aufenthalts an einem Ort gerade in Texten von Autorinnen sind somit häufig auch positiv besetzt sind und schließen Mobilität nicht aus. Shands Ansatz ist stark theoretisch reflektiert, konzentriert sich entsprechend der Fragestellung jedoch bei den literarischen Texten wiederum vor allem auf die Raumsemantik und vernachlässigt formal-narrative Aspekte.

Exemplarisch für neuere kulturwissenschaftliche und häufig auch interdisziplinäre Untersuchungen zu Raum und *gender* ist der Sammelband von HUBRATH (2001), der ein breites Spektrum von Themen von Platons Höhlengleichnis über die Raumsemantik der mittelalterlichen Epik bis zu Weiblichkeitskonzepten im virtuellen Raum des Cyberspace versammelt, die theoretisch fundiert behandelt werden.

Die ebenfalls kulturwissenschaftlich ausgerichtete *gender*-orientierte Erzähltextanalyse, die NÜNNING/NÜNNING (2004b) vorstellen, verknüpft Narratologie mit Geschlechterforschung und baut auf der Annahme auf, dass neben Handlung, Erzählinstanz, Plot- und Gattungsmustern auch Raum- und Zeitstrukturen geschlechtsspezifisch geprägt sind. In ihrem dem Raum gewidmeten Kapitel dieses Bandes nimmt WÜRZBACH (2004) eine erste knappe Systematisierung des Zusammenhangs von Raumdarstellung und *gender* vor, indem sie bestehende Ansätze zusammenfasst und erzähltheoretische Gesichtspunkte hervorhebt. Ihrem Befund nach gab es bis dato vor allem Untersuchungen zu einzelnen kulturell codierten Räumen wie Stadt, Natur, Heimat usw., die zeigen, welch großen Einfluss die Geschlechtermatrix auf Raumkonzepte hat; Handlungsorte und -räume in narrativen Texten wurden hingegen erst in den letzten Jahren unter diesem Aspekt betrachtet.

Würzbach beschreibt literarische Schauplätze systematisch in ihrem *gender*-Bezug, beleuchtet soziokulturelle und gattungstypologische Aspekte sowie die Verknüpfung mit anderen narrativen Elementen wie Figur und Handlung. Als für den Geschlechterkontext relevante Aspekte der narrativen Gestaltung von Schauplätzen nennt Würzbach: „1. Zugänglichkeit und Grenzüberschreitung, 2. Standort und Bewegung der Figuren, 3. geschlechtsspezifische Erlebniswelten und Bedeutungs-

[29] Weitere Untersuchungen zur Reiseliteratur von Frauen aus kulturgeographischer Sicht werden in der Textanalyse zu Janés, Kap. 8, ausgewertet.

zuweisungen“ (ebd. 57). Als Referenzen dienen Prosatextbeispiele aus dem englischsprachigen Raum. Hervorgehoben wird die Ambivalenz, die der Raumerfahrung für viele weibliche Figuren anhaftet und die wiederum den prekären Ort der Frau in der Gesellschaft, die Problematik, sich zu einem überwiegend männlich dominierten Territorium in Bezug zu setzen, in vielfältiger Weise spiegelt.

In der spanischen Literaturwissenschaft existiert m.W. zu Raum und *gender* keine umfassendere Arbeit, die sich auf die neuere Theorie zu diesem Bereich stützt, zumal Impulse aus den Gender Studies und der feministischen Literaturwissenschaft mit Verspätung rezipiert wurden.[30] Innerhalb der Arbeiten zum Raum in Texten spanischer Gegenwartsautorinnen grundlegend ist die Analyse des Gesamtwerkes von Carmen Martín Gaite durch PAATZ (1994), die, deren poetologische Metapher des Fensters aufgreifend, u.a. die Behandlung von Zeit und Raum untersucht und dabei auch narratologische und intertextuelle Aspekte in den Blick nimmt. GRUBER (2003) stellt einen sozialhistorisch grundierten Vergleich der Erzählstrategien von Gaite und Juan Goytisolo an und thematisiert in ihrer Mikrostrukturanalyse auch den Raum als geschlechterrelevanten Faktor. Raum und weibliche Identität bei Carmen Laforet, Mercè Rodoreda und Montserrat Roig sind Gegenstand einzelner Aufsätze in den Sammelbänden von MCNERNEY/VOSBURG (1994) und MCNERNEY (1999) sowie in der humangeographisch gestützten Analyse von EDO BENAIGES (2004). Im Rahmen ihrer Analyse von Gattungselementen der *gothic novel* im Gesamtwerk von Adelaida García Morales behandelt LEE SIX (2006) auch chronotopische Aspekte.

Zu den für diese Untersuchung ausgewählten Autorinnen finden sich nur verstreut einige Hinweise auf räumliche Strukturen. Die Literatur zu Esther Tusquets konzentriert sich auf stärker inhaltlich orientierte feministische sowie allgemeine formal-narrative Aspekte; die zentrale Bedeutung der Schauplätze und evozierten Räume wurde nicht umfassend untersucht. Zu den Romanen von Carme Riera und zu Clara Janés, die in erster Linie durch ihre Lyrik bekannt wurde, existieren generell wenig größere Arbeiten.

Interessante Ergebnisse für die Forschung verspricht insbesondere ein Ausloten der bisher weniger beachteten narrativen oder auch poetologischen Funktion des Raumes und ihrer Verschränkung mit *gender*. Zudem leistet die Einbeziehung des diachronen Aspekts einen Beitrag auf dem bisher noch wenig beachteten Feld einer

[30] Vgl. KROLL 1995; OSINSKI 1994: 81.

weiblichen literarischen Tradition in Spanien, hier am Beispiel des katalanischen Romans.[31]

3. Aufbau und Analysekategorien

Das Verhältnis von Raum und Geschlecht kann nicht diskutiert werden, ohne auf theoretische Fragestellungen Bezug zu nehmen. Wichtige Impulse kommen insbesondere aus der US-amerikanischen und französischen Forschung, wo die wesentlichen Debatten angestoßen wurden, sowie aus der Weiterentwicklung ihrer Positionen im deutschsprachigen Raum.

Bei den Autorinnen der ausgewählten Romane, die das Thema Geschlecht aus weiblicher Perspektive verhandeln, kann nicht zuletzt aufgrund ihrer weiteren Textproduktion und Äußerungen in Interviews (RIERA 1990; BIERBACH/RÖSSLER 1992; JANÉS 2007 u.a.) von einer Sensibilität für die Fragestellungen und Positionen der *gender*-Debatte ausgegangen werden; dementsprechend sollen auch die Lektüren theoriegeleitet und problembewusst erfolgen. Um die nötige Differenzierung der Kategorie Raum zu gewährleisten, die erst interessante Ergebnisse für die konkreten Textanalysen erwarten lässt, wird daher in Kap. 4. nach einem kurzen Blick auf die Geschlechterordnung im sozialen Raum anhand von Beispielen dargelegt und theoretisch reflektiert, wie die herrschende kulturelle Geschlechterordnung sich immer wieder auch topologisch konstruiert. Dabei werden speziell die symbolische Gleichsetzung von Frauenkörper und Raum und die weibliche Semantisierung von Räumen erörtert. Die vorgestellten Konzepte sollen die Komplexität des Zusammenhangs von Raum und Geschlechterordnung aufzeigen und als Folie für die nachfolgenden Textanalysen dienen.

Vor diesem ideengeschichtlichen Hintergrund kann dann in den folgenden Kapiteln (5. bis 9.) exemplarisch die literarische Inszenierung von Raum untersucht werden, wobei einzelne Aspekte wiederum durch theoretische und kulturgeschichtliche Betrachtungen vertieft werden, ohne die sich ihre Funktion im jeweiligen Text nur unzureichend erschließt. Den Analysen der drei ausgewählten Romane vorgeschaltet ist ein Kapitel, in dem schlaglichtartig die Raumstrukturen in repräsentativen Texten von

[31] Vgl. hierzu die Einschätzung von Ursula Jung: Novellenerzählen und Geschlecht im Siglo de Oro: María de Zayas' *ré-écriture* der cervantinischen Novelle. In: KROLL/ZIMMERMANN 1999, Bd.1: 133-155, hier 135.

Autorinnen seit dem Bürgerkrieg (Laforet, Gaite, Rodoreda, Roig) zusammengefasst werden. Auf Gaite als generationen-übergreifende Autorin wird etwas ausführlicher eingegangen, da sie für die Fragestellung nach dem Zusammenhang von Raum und Geschlecht eine Schlüsselfigur darstellt. Zum einen hat sie den Ort der Frau in der spanischen Literatur theoretisch reflektiert, zum anderen ist sie als Autorin seit dem Franquismus präsent, sodass ihr Werk die allgemeine, von der *novela social* über die *novela estructural* bis zur *novela autoreferencial* reichende Entwicklungslinie wie auch sozialhistorische Veränderungen des weiblichen Lebensalltags spiegelt (PAATZ 1994: 52-87). Die Vorstellung dieser Prätexte erlaubt, die nachfolgend untersuchten Romane literaturgeschichtlich einzuordnen und Bezüge herzustellen. So lässt sich prägnanter herausarbeiten, welche individuellen narrativen Lösungen jeweils als Antwort auf die Frage nach dem Umgang mit der traditionellen Raumordnung gefunden werden.

In allen drei Romanen wird aus der Sicht einer Ich-Erzählerin eine mit einem Ortswechsel und einer erotischen Begegnung gekoppelte Umbruchsituation geschildert, die einen Prozess der Selbstreflexion auslöst und die Erfahrung weiblicher Räume in den Mittelpunkt stellt. Ausgehend von dieser vergleichbaren Grundsituation können die jeweiligen Raumstrukturen beschrieben und die Ergebnisse zu einer Synthese zusammengeführt werden: Wo sind im Vergleich zu den literarischen Vorläuferinnen vor allem des *posguerra* neue Elemente in den Raumkonzeptionen aufzufinden, durch die traditionelle Entwürfe weiblicher Identität reinszeniert, dekonstruiert oder weiterentwickelt werden? Ziel ist, durch ein *close reading* zunächst die Raumstrukturen in den Texten möglichst exakt zu erfassen, um ihre Funktion dann im Gesamtkontext des jeweiligen Romans zu beleuchten und sowohl subversive als auch affirmative Praktiken in Bezug auf den Geschlechterdiskurs aufzudecken. Dabei soll keine essentialistische Festschreibung genuin weiblicher Ausdrucksformen stattfinden, wie sie sich aus einem autobiographisch-psychologisierenden Ansatz oder aus einer programmatischen Einengung auf bestimmte, emanzipatorisch zu deutende inhaltliche oder formale Aspekte ergibt. Stattdessen wird ein breites Spektrum an narrativen Strategien aufgezeigt, die auf eine „geschlechtsspezifische Organisation und Reorganisation des vorfindbaren (ästhetischen) Materials“ verweisen (ECKER 1994: 26f.)

Für die Textanalyse werden in Anlehnung an die Kategorisierung von BRONFEN (1986) idealtypisch drei Raumebenen unterschieden, die in den Texten eng miteinander verknüpft sind:

a) *physische, lebensweltlich inspirierte Räume*

Sie geben der Erzählung ihren äußeren Rahmen und fungieren als Handlungsräume mit Schauplätzen. Wenn es der Präzisierung narrativer Konstellationen dient, wird noch einmal differenziert nach *Orten* als Standorten oder Lokalen, Plätzen, an denen sich etwas oder jemand befindet oder an denen sich etwas ereignet (hat), die also eher statisch sind, und *Räumen* als weiter gefassten und stärker in ihrer dreidimensionalen Ausdehnung betonten räumlichen Einheiten, unabhängig davon, ob sie klar abgegrenzt sind oder nicht. Orientierung im Raum setzt voraus, dass dieser durch in gewissem Maße vorgegebene Orte und Plätze strukturiert ist, wodurch eine Art „räumlicher Knoten [entstehen], in denen sich die situative Raumordnung zu einer situationsübergreifenden Bedeutung verdichtet", welche die sich in diesem Raum aufhaltende Person decodiert (MERTENS 2004: 337).

Der Ort wird also als eine kleinere Einheit innerhalb des Raums betrachtet: Er ist per Definition in sich geschlossen (auch wenn seine Grenzen mehr oder weniger durchlässig sein können) und kohärent. Diese Kohärenz wird ihm dadurch verliehen, dass er kulturell determiniert ist und individuell entsprechend wahrgenommen wird: als Haus, öffentlicher Platz, Geburtsort usw. Orte liegen notwendigerweise nebeneinander, ein Raum kann sich dagegen auch innerhalb eines anderen, größeren Raumes befinden, was die Schachtelung von Räumen ermöglicht.[32]

Hieran anknüpfend ist innerhalb der Dichotomie von Innen- und Außenraum eine weitere Differenzierung zwischen *Innen-* und *Binnenraum* zweckmäßig, um den Raum mit seinen verschiedenen Teilräumen und der weiteren Gestaltung durch einzelne Elemente und Objekte wie auch die Art und Weise, wie sie erzählerisch miteinander verknüpft sind, in den Blick zu bekommen. Raumelemente, Teilräume und Räume sowie das Verhältnis der Figuren zu ihnen bilden die umfassendere Raumordnung eines Textes und werden durch diese gleichzeitig in einen

[32] Meine Unterscheidung setzt sich einerseits von der Begriffstradition ab, die unter ‚Ort' in erster Linie empirische Angaben, „topographische Marker" (PIATTI 2008) versteht, also vor allem geographische Namen, Straßennamen und Ähnliches (unabhängig davon, ob sie in der außerliterarischen Welt existieren oder nicht), und mit ‚Raum' eher den subjektiv mit Bedeutung aufgeladenen, erlebten Raum meint. Ebenso halte ich Positionen, die nur dem Ort eine historische Sättigung und damit eine „Konkretheit und Unverwechselbarkeit" zusprechen und den Raum als zu gestaltendes Territorium vorwiegend auf die Zukunft hin definieren (ASSMANN 2009: 15f.), zumindest im Rahmen der hier vorgenommenen Romananalysen für nicht tragfähig. Fruchtbar scheint hingegen die Beobachtung, dem Raum eigne eine größere „Plastizität" (ebd. 22), ebenso die damit verwandte Auffassung, der Ort sei eine einmalige, klar umrissene, stabile Konstellation, während der Raum als durch Sinneswahrnehmung und

übergeordneten Sinnzusammenhang eingebunden. Als eine Verdichtung des Innenraums spielen Binnenräume gerade für die Diskussion weiblicher Räume eine wichtige Rolle.

Diese äußeren Handlungsräume werden häufig auch zu *symbolischen Räumen* mit metonymischem – durch die Zuordnung von Figuren oder Handlungen zu einem bestimmten Raum – oder metaphorischem bzw. allegorischem Charakter – wenn ein Raum ein abstraktes Konzept versinnbildlicht oder auf strukturell Ähnliches verweist. Zugleich finden die Handlungsräume als von Figuren *erlebte Räume* und als kulturell konstruierte *soziale Räume* Eingang in die Erzählung und werden als solche in ihrer psychologischen und soziologischen Dimension untersucht.

Von Interesse für die Textanalyse ist insbesondere die Wechselwirkung zwischen äußeren Schauplätzen, Ereignis und Figur. Die äußeren Räume mit ihrer kulturellen Codierung wirken auf die in ihnen agierende Figur zurück, umgekehrt beeinflussen Lebensentwurf, soziale und psychologische Faktoren wie Geschlecht, Status und die aktuelle psychische Befindlichkeit die Wahrnehmung der Umwelt. Der Raum kann die Stimmung einer Figur spiegeln oder aber im Widerspruch zu ihr stehen; seine Gestimmtheit kann sich durch Ereignisse verändern oder der herkömmlichen Darstellung durch topologische und andere Attribute wider- oder entsprechen.[33]

b) *innere bzw. imaginäre Räume*

Sie erscheinen nicht als im Rahmen der Fiktion reale physische Räume, sondern existieren im Bewusstsein der Figur qua Imagination, als Erinnerungen oder reine Phantasien. Ihre Ausgestaltung ist stärker von individuellen Empfindungen und Reflexionen geprägt, jedoch meist an lebensweltlichen Räumen orientiert. Daher gelten für sie auch die unter a) erläuterten Zusammenhänge und lassen sie sich nach ähnlichen Kriterien auf ihre Funktion in den Texten hin untersuchen.

c) *Textraum*

Mit dem Begriff des Textraums wird das räumliche Modell bezeichnet, „das dem Text unterliegt und das die begehbaren Räume wie ihre nicht-begehbaren Korrelate

---

körperliche Bewegungen erst zu konstituierender Raum dynamischer und veränderlicher erscheint (vgl. DE CERTEAU 1988: 217ff., LÖW 2004: 46).

[33] Zur Gestimmtheit des „gelebten Raumes“ (Dürckheim) und zur Darstellung im literarischen Text vgl. die ausführliche Analyse von BRONFEN 1986: 54-104.

organisiert“ (BRONFEN 1986: 27).[34] Der Text kann auch selbst als bedeutungstragender Raum gesehen werden, der narrative Funktion hat. Auf makrostruktureller Ebene lässt sich bildlich von einer „Architektonik des Textes“, einer Gliederung des Textkörpers in architektonische Einheiten sprechen[35]; dazu gehört auch der graphische Textraum im engeren Sinn, mit dem die Textfläche sowie damit zusammenhängende formale Charakteristika bezeichnet sind: Typographie, die Einteilung in Kapitel und Abschnitte, Leerstellen sowie Peritexte wie Motti und Illustrationen gestalten den Text in seiner materiellen Dimension.

In mikrostruktureller Hinsicht fließen hier auch thematisch-inhaltliche Elemente wie die Anordnung von Motiven und Tropen ein, zwischen denen syntagmatische Beziehungen bestehen, und sind Brüche in der Raum-Zeit-Kontinuität oder in der logischen Verknüpfung der Narration ebenfalls raumbildend: Text- bzw. Lektürebewegungen, die die Grundstruktur des Textes aktualisieren, entstehen durch Bezüge zwischen chronologisch getrennten Textpassagen, die vom Leser hergestellt werden müssen, etwa durch die Symmetrie von Erzählsträngen, durch inter- und intratextuelle Querverweise, Rückblenden, Antizipationen und Digressionen. Dominieren solche narrativen Strategien die Erzählung, die die chronologische und räumliche Ordnung aufbrechen, so wird die Aufmerksamkeit darauf gelenkt, dass sich Bedeutung erst rückwirkend konstituiert[36] und somit auf den Signifikationsprozess als solchen verwiesen. [37]

---

[34] Zum Konzept des Textes als Raum vgl. Genette, der von einer „spatialité littéraire active [...], signifiante et non signifiée” und einer „disposition atemporelle et réversible des signes, des mots, des phrases, du discours dans la simultaneité de ce qu’on nomme un texte“ ausgeht (GENETTE 1969: 44f.).

[35] Vgl. den textgrammatischen Ansatz in: Elise Riesel/Eugenie Schendels: *Deutsche Stilistik*. Moskau 1975.

[36] Vgl. hierzu BRONFEN 1986: 318ff. Zum Raum der Lektüre vgl. DE CERTEAU 1988: 219.

[37] Ideengeschichtlich ist die Denkfigur von Text und Buch als materielle, zwei- oder dreidimensionale Form vor allem in Strukturalismus und Poststrukturalismus zu finden, wo die traditionelle Beziehung von Zeichen und Bedeutung, Form und Inhalt neu gedeutet wird. Die Literaturgeschichte zeigt das innovative Potential gerade auch des Textraums: Genette führt vor, wie Mallarmé u.a. durch Graphie und Layout die Aufmerksamkeit des Lesers auf visuelle Aspekte des Buches als physisches Objekt und damit auf die Räumlichkeit des Textes richtet (GENETTE 1969: 45). Auch Proust hat seine Leser auf den durch Bezüge zwischen weit entfernten Abschnitten hergestellten „teleskopischen“ Charakter seines Werkes hingewiesen, der eine simultane Wahrnehmung des Textganzen erfordert. Dazu gehören nicht nur horizontale, sondern auch vertikale und transversale Verweise, Figuren der Erinnerung und der Replik, Symmetrie und Perspektive (ebd. 46).

Joseph Frank findet diese *spatialization of form* vor allem in Romanen des späten 19. und frühen 20. Jhs. vor, die sich von der weitgehend am chronologischen Verlauf orientierten realistischen Erzählweise, die den Faktor Zeit privilegiert, zugunsten einer Verräumlichung abwendet. Die Juxtaposition von zeitlich entfernten und/oder kausal nicht zusammenhängenden Inhalten produziert, so die These Franks, den Eindruck von Simultaneität und damit auch einer nichthierarchischen Darstellung. Er illustriert dies anhand von unverbundenen, fragmentierten Handlungssträngen beispielsweise in Flauberts *Madame Bovary* oder James Joyces *Ulysses* (FRANK 1991). Gullón nennt als Beispiele einer

Aufbauend auf einer Inventarisierung der verschiedenen Räume und raumbildenden Elemente in den hier zu untersuchenden Romanen soll in den letzten drei Kapiteln der Arbeit das Verhältnis von kulturell codiertem Handlungsraum, subjektiver Raumaneignung der Figuren und diskursiven Strategien des Textraums dargestellt und in Bezug zur Geschlechterordnung gesetzt werden. Wie wird der Raum erzählerisch aufgebaut? Welche Elemente werden beschrieben, welche ausgeblendet? Welche räumlichen Tropen werden eingesetzt? Welche subjektiven Zuschreibungen und kulturellen Konnotationen bestehen, wie werden sie dargestellt, und welche Rolle spielen sie für die Erzählung?

Es folgt zunächst eine Überblicksdarstellung zu sozialen, kultur- und literaturgeschichtlichen Aspekten des Raumes, die abschließend zu einer theoretischen Betrachtung der Analogisierung von Weiblichkeit und Raum zusammengeführt werden.

---

verräumlichenden Literatur im Sinne Franks für den spanischsprachigen Raum Juan Benet und Julio Cortázar, insbesondere *Rayuela* (GULLÓN 1975: 15, 22).

Bewusst eingesetzt wird die innovative Gestaltung der materiellen Textoberfläche vor allem auch von poststrukturalistischen Denkern. Teilweise in Parallelspalten angelegt ist Julia Kristevas „Stabat Mater" (In: *Geschichten von der Liebe*. Frankfurt/M. 1989: 226-235*)*: In dem Essay, der die persönliche Erfahrung von Mutterschaft gegenüber der feministischen Kritik an einem idealisierten Mutterbild rehabilitieren will, werden theoretische Betrachtungen zur Figur der Mutter in der christlich-abendländischen Kultur immer wieder durch einen als zusätzliche Spalte in Kursivdruck eingeschobenen experimentellen Prosatext ergänzt, in dem ihre eigene Erfahrung des schwangeren Körpers als Ort der Spaltung zwischen Semiotischem und Symbolischem gedeutet wird. In ähnlicher Weise laufen in Jacques Derridas „Tympanon" (in: Peter Engelmann (Hg.): *Randgänge der Philosophie.* Wien 1988: 13-29) sein eigener Text und ein thematisch verwandter Text von Michel Leiris zur Figur der Persephone parallel. In beiden Fällen bricht die Montage die konventionelle Einheit, Linearität und Hierarchie des Diskurses auf, die Parallelschaltung stellt einen Dialog zwischen den Texten her und suggeriert nicht nur Gleichzeitig-, sondern auch Gleichwertigkeit der Textsorten wie auch der behandelten Inhalte.

Literaturgeschichtliche Vorläufer für diese Ikonisierung des Textraums finden sich etwa im Barock, bei den Avantgarden des frühen 20. Jhs. sowie in der konkreten Poesie.

4. Der Raum im Geschlechterdiskurs: kultur- und ideengeschichtliche Aspekte

4. 1. Der Raum als sozialer Ordnungsfaktor

Frauen und Männern wurden historisch bestimmte Territorien zugewiesen, die gleichzeitig ihren Aktionsradius definierten und sie auf bestimmte Handlungsweisen und gesellschaftliche Bereiche festlegten. Diese Räume sind durch Hierarchien und Oppositionen organisiert und in je spezifischer Weise kulturell codiert; die ihnen zugeschriebenen Qualitäten werden mit der jeweiligen Geschlechtsidentität in Verbindung gebracht (LOTMAN 1972: 313; HUBRATH 2001: 1f.), nach dem Muster männlich/öffentlich/Produktion/dynamisch/expansiv vs. weiblich/privat/Reproduktion/statisch-bewahrend. Umgekehrt wurde durch diese Zuschreibungen die – zumindest idealtypische – Trennung der gesellschaftlichen Räume nach Geschlecht und damit die Ausgrenzung der Frau legitimiert.[38] Mit der physischen Einschließung der bürgerlichen Frau in die Privatsphäre gingen eine Beschneidung ihrer körperlichen Bewegungsfreiheit durch Mode und Benimmregeln sowie die Reduktion der weiblichen Sphäre auf physisch-emotionale Belange einher. Diese innere und äußere Einschränkung auf allen Ebenen ermöglichte eine umfassende Disziplinierung (WUNDER 1985: 33; POLLOCK 1989: 320f.).

Die Raumordnung und der damit verknüpfte Zugang zu gesellschaftlichen Ressourcen konstituieren also das Geschlechterverhältnis entscheidend mit und stabilisieren die Machtverteilung, wie Spain aus sozialgeographischer Sicht darlegt:

> Throughout history and across cultures, architectural and geographic spatial arrangements have reinforced status differences between women and men. [...] Women and men are spatially segregated in ways that reduce women's access to knowledge and thereby reinforce women's lower status relative to men's. 'Gendered spaces' separate women from knowledge used by men to produce and reproduce power and privilege (SPAIN 1992: 3).

Sozialer Status drückt sich unter anderem darin aus, wieviel Raum jemandem zur Verfügung steht und welche Qualität dieser Raum hat, welche Position die Person darin

[38] Vgl. hierzu den historischen Abriss in LAQUEUR 1990, der die entscheidende Festschreibung des gegenwärtigen Modells der Geschlechterdifferenz als bürgerliche Ideologie historisch zur Zeit der Aufklärung ansetzt, sowie FREVERT 1986. Frevert verweist an anderer Stelle darauf, dass in der Alltagspraxis eine völlige Trennung der Bereiche nicht realisierbar war, die Grenzen allerdings in erster Linie für Männer durchlässiger waren (FREVERT 1988: 13f.). Die Aufteilung blendet zudem aus, dass die weiblich-domestische Sphäre (auch) der Regeneration des Mannes diente und dass Frauen innerhalb des Hauses nicht unbedingt einen eigenen Raum zur Verfügung hatten. Die diskursiven Setzungen bilden also nur bedingt die Realität ab (ROLLER 2001: 253).

einnimmt und wie sie sich darin fortbewegt. Dies manifestiert sich etwa in der Beschaffenheit und Lage des Gebäudes oder Ortes, Art und Größe der genutzten Transportmittel, der Situierung im Zentrum oder an der Peripherie, in Sitzordnungen und protokollarischen Abläufen und in der generellen Verfügungsmacht über einen Ort. Wie soziologische Untersuchungen zeigen, beanspruchen Männer gemeinhin mehr Raum und mit größerem sozialen Prestige ausgestattete Räume als Frauen, auch wenn die Hierarchien ins Wanken geraten sind. Dass viele Frauen aggressive körperliche Expansion und Konfrontation nach wie vor eher meiden und öffentliche Räume nicht mit der gleichen Selbstverständlichkeit als Orte lustvoller Körpererfahrung nutzen, wird auf die traditionelle weibliche Geschlechterrolle zurückgeführt, die auf eine (Selbst-) Beschränkung abzielt. Da sich historisch gesehen hauptsächlich erwerbstätige Frauen aus dem Arbeitermilieu und soziale Randgruppen wie Prostituierte ohne Begleitung im öffentlichen Raum bewegten, galt dies für die bürgerliche Frau als nicht schicklich und wird eine Frau „auf der Straße", wenn sie sich ohne eindeutiges Ziel dort aufhält, nicht selten immer noch mit sexueller Verfügbarkeit gleichgesetzt (NISSEN 1998: 144).[39]

Angesichts sich rasch verändernder gesellschaftlicher Bedingungen stellt sich die Frage nach den Möglichkeiten einer neuen Raumordnung[40], in der sich Frauen Räume aneignen im Sinne eines „aktiven und selbstbestimmten Umgang[s] mit räumlichen Gegebenheiten und gesellschaftlichen Raumstrukturen [...] und [als] Verändern, Umfunktionieren und Umdeuten der Umwelt" (ebd. 154), Geographinnen und Sportwissenschaftlerinnen haben in den letzten beiden Jahrzehnten verstärkt auf die strukturelle Benachteiligung von Frauen im gesellschaftlichen Raum hingewiesen.[41]

---

[39] Einen kursorischen Überblick über die Frauen in Europa zugeordneten gesellschaftlichen Bereiche einschließlich separater weiblicher Territorien und dem Phänomen des Exils gibt BORGHI 2003.

[40] Vgl. hierzu die folgende Bestandsaufnahme: „Eine der Irritationen unserer Gegenwart sind die sich drastisch verändernden Zeit- und Raumerfahrungen. Nicht nur die politischen, sondern auch die technischen Entwicklungen markieren einen Wechsel der Größenordnungen, eine Verschiebung der räumlichen Parameter und Grenzen sowie eine Auflösung bzw. Reorganisation von Räumen und Orten. Während einerseits die expansiven Verkehrs- und Kommunikationsmöglichkeiten die Welt immer kleiner erscheinen lassen, läßt andererseits die ‚Überfülle des Raums' sie immer unübersichtlicher werden. [...] In der feministischen Diskussion manifestiert sich diese Entwicklung u.a. in der aktuellen Diskussion um die Frage der Geschlechterdifferenz: Selbst der Körper als Ort der Identität steht in Frage. Umso notwendiger, aber auch aussichtsloser erscheint es, einen eigenen ‚Ort' des Sprechens und (politischen) Handelns zu schaffen." (Birgit Schreiber: Unveröff. Text zu „Weibliche Räume – Frauen(w)orte". Deutsch-polnische Tagung, 15.-19. Mai 1996, Radziejovice).

[41] Aus der Vielzahl von Publikationen seien stellvertretend genannt LÖW 1997; FRANK 2003; Renate Ruhne: *Raum Macht Geschlecht.* Zur *Soziologie eines Wirkungsgefüges am Beispiel von (Un)Sicherheiten im öffentlichen Raum*. Wiesbaden 2003; Nierhaus, Irene: *Raum, Geschlecht, Architektur*. Wien 1999; Kerstin Dörhöfer/Ulla Terlinden: *Verortungen. Geschlechterverhältnisse und Raumstrukturen.* Basel 1998; Margit Brückner/Birgit Meyer (Hg.): *Die sichtbare Frau. Die Aneignung der gesellschaftlichen Räume.* Freiburg 1994; Elisabeth Bühler/Heidi Meyer/Dagmar Reichert/Andrea Scheller (Hg.): *Ortssuche. Zur Geographie der Geschlechterdifferenz*. Zürich 1993; Sabine

4. 2. Die Feminisierung des Raumes und der kulturelle Ort des Weiblichen

Der sozialen Gliederung des Raumes nach geschlechtsspezifischen Kriterien entsprechen verräumlichte Weiblichkeitsbilder bzw. eine weibliche Semantisierung des Raumes in Philosophie, Wissenschaft und Kunstproduktion. Ein kursorischer Überblick über historische Ausdrucksformen dieser Gleichsetzung von Weiblichkeit und Raum innerhalb der europäischen Tradition soll die ihnen zugrunde liegenden Mechanismen veranschaulichen.

4. 2. 1. Die Hypostasierung des Weiblichen als Behältnisraum: von der Gefäßgöttin zur Matrix

Alles Geschaffene lebt im Binnenraum der Großen Göttin.
Gerda Weiler

Die Vagina wird nun als Herberge des Penis geschätzt,
sie tritt das Erbe des Mutterleibes an.
Sigmund Freud GW Bd. 13: 291

Körperbilder markieren die Schnittstelle zwischen individuellem und sozialem Raum; an ihnen lässt sich ablesen, wie (Geschlechts-)Identität kulturell konstruiert wird.[42] Betrachtet man die vielfältigen Codierungen des weiblichen Körpers, so fällt als eine Konstante seine Figuration als Hohlraum und Behältnis auf, die ihn „in seiner dreifachen Funktion als Ort einer ursprünglichen, pränatalen Behausung, als Ort von Wunschphantasien und als Ort einer antizipierten letzten Ruhestätte“ (BRONFEN 1997: 99) darstellt.

Erich Neumann betrachtet dieses Körperbild in seiner Studie zu den Erscheinungsformen des Weiblichen in Märchen, Mythos und Religion aus anthropologisch-tiefenpsychologischer Sicht. Ausgehend von der Archetypenlehre C.G. Jungs deutet er das Gefäß als „Kernsymbol des Weiblichen“: „Die symbolische Grundgleichung Weib = Körper = Gefäß entspricht vielleicht der elementarsten Grunderfahrung der Mensch-

---

Kröner/Gertrud Pfister (Hg.): *Frauen-Räume. Körper und Identität im Sport*. Pfaffenweiler 1992. Forschungsbereiche, Thesen und Hauptvertreterinnen der feministischen Geographie nennt BORGHI 2003: 83ff.

[42] Vgl. hierzu den knappen Überblick bei LÖW 2001.

heit vom Weiblichen, in der das Weibliche sich selber erlebt, in der es aber auch vom Männlichen erlebt wird“ (NEUMANN 1994: 51). Basierend auf dem kulturellen Archetyp des „großen Enthaltenden“ entfaltet sich eine reiche Symbolik, deren Kernbedeutung des umschließenden, schützenden, (ver-)bergenden Raums sich in Motiven wie Berg und Hölle, Höhle, Halle, Hülle, Hülse, Helm wiederfindet (ebd. 40, 56f.).[43] Die Gleichsetzung von weiblichem Körper und Raum gilt ihm als charakteristisch für die im weitesten Sinne matriarchal zu nennende Epoche, also für die Zeit vom Paläolithikum bis ins Bronzezeitalter.[44]

Mit dem „Weltkörpergefäß“, das den umschließenden Außenraum darstellte und sich als Himmelsgöttin oder Erdinneres, Berg, Tal oder Fluss manifestierte (ebd. 52ff.), wurde das Weibliche als Urprinzip verbildlicht, das alle Lebensprozesse enthält. Es repräsentierte Ganzheit und ursprüngliche Einheit, wie sie für den Menschen in der physischen, äußeren Welt der Natur erfahrbar waren. Ursprünglich waren darin beide Pole – Geist und Materie, Hell und Dunkel – enthalten, erst in späterer Zeit wurde dem Weiblichen der untere, dunkle und dem Männlichen der obere, helle Bereich zugeordnet (ebd. 70).

Die Figur der Gefäßgöttin basiert auf einer Ineinssetzung von materieller Form und geistigem Inhalt, verstanden als Selbstpräsenz einer weiblichen Gottheit: „Das Gefäß stellt die Göttin selbst dar [...]. Sie selbst ist Vase und Urne, Schlüssel und Schale, sakraler Behälter für ihre Frucht, für Getreide, Öl oder Wein, für alles, was die Erde hervorgebracht hat“ (WEILER 1991: 85ff.). Neumann leitet die Gefäßsymbolik strukturell aus der weiblichen Anatomie wie auch aus den alltäglichen Verrichtungen der Frauen ab; die kultische Verehrung von Gefäßen erklärt er aus der gesellschaftlichen Bedeutung der Vorratshaltung als Grundlage des materiellen Überlebens.

Entstanden ist hieraus eine Fülle von Figurationen des Uterus und davon ausgehend des gesamten weiblichen Körpers als umschließender Raum.[45] Von der Bauchregion abgeleitet sind die Fruchtbarkeitssymbole Frucht, Füllhorn, Muschel und die Kultursymbole Gefäß, Schachtel, Korb, Tasche, Kiste, ferner die Schutzräume Nest, Wiege, Bett, Schiff, Wagen, Tempel, Haus, Dorf, Stadt und die schützende, abschließende

[43] Vgl. hier Neumanns Verweis auf die etymologische Herleitung für den germanischen Sprachraum: Berg **<** bergen und Höhle etc. **<** urgerm. ******haljô*, Hölle; unterirdische Totenwelt’ und anord. *hel* ‘bergen’.
[44] Zur Struktur matriarchaler Gesellschaften und dem Begriff Matriarchat siehe GÖTTNER-ABENDROTH 2008. Zur Kulturgeschichte matriarchal geprägter Epochen im eurasischen Raum siehe BARING/ CASHFORD 1993: 80ff., 155ff.; speziell in Bezug auf geschlechtsspezifische räumliche Symbolik als kulturelle Ausdrucksform FRANK 2003: 253ff.
[45] Zur folgenden Darstellung vgl. die schematische Übersicht bei NEUMANN 1994: 64.

Begrenzung und Umhüllung durch Zaun und Mauer, Kleid, Mantel, Schleier und Schild. Topf, Kessel und Ofen einerseits und ebenso Urne, Sarg, Grab, Hölle andererseits sind Binnenräume, in denen analog zur Gebärmutter die Verwandlung des Stofflichen stattfindet. Der Brustregion zuordnen lassen sich Schale, Becher, Kelch und Gral, die meist Flüssiges enthalten. Sie sind im Gegensatz zu den schützenden Räumen offen, da sie nährende Funktion haben und der Aspekt des Gebens betont ist. Das Element Wasser, das auch durch Teich, See, Quelle und Brunnen repräsentiert wird, verweist wiederum auf den Urschoß allen Lebens.

Für die Figur der Erdmutter, die das Leben gibt, erhält und nach dem Tod wieder in sich aufnimmt, steht als zentrales Symbol der Baum, der als fruchttragender Lebensbaum „weiblich, gebärend, wandelnd und nährend [ist], ebenso wie die Blätter, Äste und Zweige in Bezug auf ihn enthalten und abhängig sind." Während hier der physische Schutz, den das Baumdach Tieren und Nestern bietet, wesentlich für seine Semantisierung ist, symbolisiert der Baum als männlicher Erdphallus den Stammbaum (NEUMANN 1994: 56ff.), der für einen stärker vom Materiellen abstrahierenden, geistig-kulturschaffenden Aspekt steht.

Entsprechend dieser Semantisierungen wurde das Göttlich-Weibliche in einem matriarchalen Kontext ursprünglich nicht als passives, vom und für den Mann gemachtes Behältnis (für Sexualität, Fortpflanzung und im übertragenen Sinn für seelische Nahrung) betrachtet, sondern als schöpferisches Prinzip, das „das Männliche in sich und aus sich entstehen" lässt (ebd. 70f.), entgegen der später im Alten Testament umgekehrten Vorstellung von Evas Geburt aus Adam. Das männliche war in das weibliche Prinzip integriert, daher die Vorstellung vom Weiblichen als umhüllendem Schutzraum, als existentieller Behausung. Erst im patriarchalen Denken wird das allumfassende Weibliche entleert zum Hohlraum, zum Gefäß, zu toter Materie (WEILER 1991: 44, 52).

Wenn Neumann argumentiert, die Erfahrung des Körpers als Gefäß sei zwar allgemein menschlich, da das Körperinnere archetypisch mit dem Unbewussten identifiziert werde, jedoch sei das Weibliche aus anatomischen Gründen „das Gefäß par excellence" (NEUMANN 1994: 52, 54), dann reduziert er die Frau auf ihre biologische Mutterrolle und identifiziert den physischen Körper mit dem Symbol, was aus heutiger Sicht als essentialistisch verworfen wird. Dem ist entgegenzuhalten, dass diese Gleich-

setzungen durchaus dem magisch-mythischen Denken früherer Epochen bis zur Aufklärung entsprachen, auf die er sich in seiner Darstellung bezieht.[46]

Die allmähliche Um- und Abwertung der weiblichen Gefäßsymbolik lässt sich an Platons noch in naturmythischem Denken verankerten Konzept der *chora* (‚Platz bietendes Land') beobachten, das er im *Timaios*-Dialog entfaltet. Zwar handelt es sich um ein prinzipiell geschlechtsloses Neutrum, das weder mit dem Sinnlichen, noch mit dem Übersinnlichen gleichzusetzen, nicht Urbild noch Abbild ist, doch steht es dem Irdischen näher als dem Geistigen und wird als Behältnisraum daher mit der Mutter assoziiert, die „dem Werden Raum gibt" (GÜNZEL 2005: 92), während das geistige Urbild als Modell, nach dem die Dinge darin entstehen, mit dem Prinzip der Vaterschaft verbunden ist. Zunächst als ein seinen Inhalt bewegendes und strukturierendes Behältnis entworfen, wird die *chora* später in ihrer von Platon benannten Eigenschaft als „Aufnahmeort und Amme allen Werdens" mit der *matrix* gleichgesetzt (IRIGARAY 1980: 218, 224). Ihr „wohnen" die Formen nur „bei", aber sie ist selbst nicht schöpferisch und bleibt ein Stoff „aus einem neutralen plastischen Material", das wechselnde Eindrücke empfängt, die eigene Struktur jedoch nicht dauerhaft verändert (BEST 1995: 184), das begrenzend, aber selbst unbegrenzt ist. Im Rahmen der antiken Vorstellung von Reproduktionsvorgängen ist die Frau an sich „zeugungsunfähig", „denn sie gebiert ja selber gar nichts", ein Mangelwesen, „verschnitten an aller Zeugungskraft, welche allein der besitzt, der seine Mannheit behält" (IRIGARAY 1980: 224f.).

Schües deutet Platons allegorische Erzählung des Höhlengleichnisses als Usurpation des weiblichen Gebärvorgangs als Metapher für den männlichen Erkenntnisprozess: Das Weibliche erscheint in Gestalt des immobilen dunklen Hohlraums und der Materie (Gebärmutter) sowie der Schwelle (Hymen), während der Mann sich in diesen Räumen bewegt und ihre Grenzen überschreitet, damit auch symbolisch das Dunkle, Ungeformte überwindet. In der Licht- und Schattenmetaphorik zeigt sich die Privilegierung der visuellen gegenüber anderen Sinneswahrnehmungen und der rationalen, Distanz voraussetzenden Erkenntnis als Entbindung im Sinne einer Befreiung von Körperlichkeit, Ursprung und Gebundenheit in der abendländischen Tradition (SCHÜES 2001).

Irigaray spitzt diese Deutung zu der These zu, die abendländische Kultur gründe sich, analog zu Freuds Erzählung vom Vatermord, auf einen Muttermord. Die

[46] Zum Analogiedenken und der Episteme der Ähnlichkeit als vormoderne Weltwahrnehmungsmuster vgl. Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge*. Frankfurt/M. 1971 [1966] sowie ELIADE 1998.

männliche Subjektkonstitution sieht sie symbolisch verbildlicht in der Dynamik des von Freud in *Jenseits des Lustprinzips* beschriebenen „Fort/Da"-Spiels seines Enkels, einem Kleinkind, der eine Spule im Wechsel von sich wegwirft und wieder zu sich heranzieht – es muss sich vom Ersatzobjekt für die Mutter zuerst distanzieren, um sie sich anschließend als Objekt wieder einzuverleiben (IRIGARAY 1989b: 58). Die Frau existiert nach dieser radikalen Lesart nur in der Re-Präsentation der Diskurse, durch die der reale Körper verdeckt, überschrieben, geleugnet wird. Sie stellt kein wirkliches Gegenüber dar; sie oszilliert zwischen An- und Abwesenheit in einer vom Mann erstellten Geometrie (ebd. 63f.), einem von ihm beherrschten, strukturierten Spiel im Raum:

> Der Körper, der das Leben spendet, tritt daher niemals in die Sprache ein. Ernst, der Sohn, glaubt vielleicht, daß er in seinem ersten Sprachspiel seine Mutter behält. Sie hat darin keinen Ort. Sie existiert diesseits als die, die ihr Fleisch und ihr Blut gibt, und jenseits als diejenige, aus der man die Matrix, den Schleier macht, die Umfriedung oder Lichtung, in der, gemäß dem Horizont seiner Spiele, Symboli-sierung und Repräsenta-tionen bleiben. Sie bleibt elementares Substrat des Lebens – diesseits jeder Form, jeden Randes, jeder Haut – und des Himmels – jenseits des sichtbaren Horizonts (ebd. 81).

In dieser ambivalenten Verortung sieht Irigaray zugleich eine Geste des Widerstands, da das Weiblich-Mütterliche sich der phallogozentrischen Ordnung letztlich entzieht: Es ist das „Andere, Drinnen/Draußen des philosophischen Diskurses" (IRIGARAY 1979: 117).

4. 2. 2. Männliches Subjekt und weiblicher Handlungsraum in Mythos, Epik und Film

Welche Konsequenzen diese Rollenverteilung für die Struktur von literarischen Texten hat, veranschaulichen die folgenden Beispiele. De Lauretis zeigt in ihrer Analyse der Konzeption des mythischen Subjekts im Rahmen von Lotmans Erzähltheorie, wie die Geschlechterdifferenz auf die semantische Struktur der mythischen Erzählung übertragen wird (DE LAURETIS 1984: 113ff.). Die Charaktere werden zunächst danach eingeteilt, ob sie sich im Handlungsraum bewegen oder nicht. Entscheidend für den Fortgang der Handlung ist, dass eine normalerweise undurchlässige Grenze zwischen zwei semantischen Feldern überschritten und damit auch die zuvor bestehende soziale und symbolische Ordnung aufgebrochen wird. Die narrative Dynamik entsteht also

durch die Grenzüberschreitung des (männlichen) Helden.[47] Dabei bilden zwei aufeinanderfolgende Ereignisse die Kernelemente der Handlung – das Betreten und Verlassen eines geschlossenen Raums:

> […] entry into a closed space, and the emergence out of it […]. Inasmuch as closed space can be interpreted as ‚a cave', ‚the grave', ‚a house', ‚woman' (and, correspondingly, be allotted the features of darkness, warmth, dampness), entry into it is interpreted on various levels as ‚death', ‚conception', ‚return home' and so on; moreover all these acts are thought of as mutually identical.[48]

Der zu durchquerende statische Raum wie auch die zu überwindende Grenze, das personifizierte Hindernis sind weiblich semantisiert, das mythische Subjekt hingegen ist männlich. Wie de Lauretis ausführt, geht diese Textstruktur auf eine letztlich biologisch-morphologische Zuschreibung von Weiblichkeit und Männlichkeit zurück, die alle Phänomene anhand von binären Strukturen organisiert, die sich auf das Muster einer Grenzüberschreitung reduzieren lassen (materielle Grenzen zwischen zwei Territorien oder auch ideelle Grenzen wie die zwischen Leben und Tod etc). Das Männliche als Menschliches ist hier das aktive Kulturprinzip, welches Unterscheidung und Differenzen produziert, das Weibliche hingegen eine unbewegliche Urmatrix, „an element of plot-space, a topos, a resistance, matrix and matter" (DE LAURETIS 1984: 119), die strukturiert und überwunden werden muss. Text- und Bedeutungsproduktion werden als Überwindung einer wesentlich immanenten, formlosen Natur, als Eintritt des Geistigen in die Materie dargestellt.

Auch in der mittelalterlichen Epik findet sich eine ähnliche narrative Raumordnung, die mit einem Diskurs der Abwesenheit (Barthes) verknüpft ist. Mobilität ist zentral für die Figur des epischen Helden, er erlebt Abenteuer, seine Fahrt ist Suche und Erprobung im Kampf draußen in der Welt, er verteidigt seltener die Burg. Die Frau hingegen bleibt an dem ihr zugewiesenen, geschützten Ort und wartet. Kehrt der Held zurück, pflegt sie seine Wunden und sorgt für sein leibliches Wohlbefinden; falls nicht, leidet sie als verlassene Geliebte bzw. Witwe oder stirbt. Wird diese Aufteilung der

[47] Lotman weist zwar daraufhin, dass der Held nicht anthropomorph sein muss, sondern, wie es häufig in Märchen oder Mythos der Fall ist, auch ein Tier sein kann, und dass umgekehrt Handlungselemente wie Grenze anthropomorphe Züge tragen können, etwa wenn ein Mensch ein Hindernis für einen anderen darstellt (vgl. LOTMAN 1972: 344ff.). Dennoch bleibt die Figur des Helden durch die ihr zugeschriebenen Eigenschaften stets männlich konnotiert.

[48] Jurij Lotman: "The Origin of Plot in the Light o Typology" [1973]. In: *Poetics Today* 1, no. 1-2 (Autumn 1979): 161-184; hier 168; zit. nach de LAURETIS 1984: 118.

Geschlechterräume durchbrochen, so ist dies ein Zeichen für eine Störung oder Gewalthandlung[49] (BRINKER VON DER HEYDE 2001: 24ff.).

Durch alle Epochen hinweg bewegen sich männliche Helden auf ihren weiträumigen Reisen in Richtung Heimat oder Fremde, die beide weiblich semantisiert sind, wohingegen Frauenfiguren bis ins 20. Jh. hinein in der Regel seltener reisen. „Sie fungieren als Verlockung und Motiv der Reise, sie provozieren aus verheißungsvoller Ferne männliche Verausgabung und Eroberung" und stehen für „eheliche Geduld und Treue der in der Heimat stets sehnsüchtig wartenden Penelope" (PELZ 1993: 174).

Dass diese Positionierung der Geschlechter auch im modernen Hollywoodfilm weiterbesteht, legt Mulvey in ihrem trotz seiner provokativen Verkürzungen immer noch grundlegenden Aufsatz zur psychoanalytisch ausgerichteten feministischen Analyse dar. Die Frau ist, fixiert durch den Blick der Kamera, das privilegierte visuelle Objekt als Bild oder Leinwand. Ihre Präsenz fördert bei der Kameraführung und somit auch beim Zuschauer das Verweilen auf dem ausgestellten Objekt, das erotisch aufgeladene Betrachten und droht folglich die Handlung zu verlangsamen, ebenso wie ein Ausschnitt ihres Körpers die Illusion räumlicher Tiefe reduziert und aus dem dreidimensionalen Geschehen eine Bildfläche werden lässt. Demgegenüber treibt der männliche Held die Handlung voran und beherrscht den dreidimensionalen Handlungsraum, so wie die Kamera die räumliche Illusion herstellt und seinem Blick auf die Frau folgt, mit dem sich wiederum der Blick des Zuschauers identifiziert (MULVEY 1999: 837ff.).

Hat der Film eine weibliche Protagonistin, etwa in einem Melodrama, dann wird die Handlung in der Regel mit einem *happy end* schließen, d.h. die Frau wird durch den Helden erlöst. Damit steht die weibliche Figur nicht nur für den Handlungsraum oder einen Ausschnitt davon, sondern auch für die an ihrem Endpunkt angekommene Bewegung der Erzählung, mithin für *narrative closure* (DE LAURETIS 1984: 139f.).

Alternativ kann sie dieser Einschließung widerstehen und visuell oder narrativ die ihr gesetzten Grenzen überschreiten, wie etwa im *film noir*; dann wird sie dämonisiert, ausgeschlossen und bestraft, um die gestörte Ordnung wiederherzustellen (MULVEY 1999: 840). Die weibliche Figur steht also auch in diesem Modell für den

[49] Brinker führt das Beispiel einer versuchten Vergewaltigung an, die metaphorisch als Erstürmung einer Burg dargestellt wird (BRINKER VON DER HEYDE 2001: 26f.). Hier wird also das Geschlechterverhältnis in räumliche Bilder gefasst, während umgekehrt in den Darstellungen von Eroberungen die Handlung im äußeren Raum als Inbesitznahme des weiblichen Körpers metaphorisiert wird (vgl. 4.2.5.).

narrativen Raum, durch den sich der Protagonist bewegt und den er strukturiert; der Mann erscheint als Sinnproduzent, die Frau als Sinnträgerin.

Als eine weitere Variante der *matrix* und des ausgedehnten, unstrukturierten Raums lässt sich schließlich der immaterielle Cyberspace lesen. Auch hier wird eine Dichotomie zwischen handlungsfähigem, rationalem, vorwiegend männlichem Subjekt und weiblichem Medium hergestellt, die auf den gleichen Grundannahmen basiert.[50]

4. 2. 3. Das Phantasma des geschlossenen Körpers: Frauenzimmer und Gebärmaschinen

Murió de amor la desdichada Elvira [...].
Vaso de bendición, ricos colores
Reflejó su cristal la luz del día.
Mas la tierra empañó sus resplandores,
Y el hombre lo rompió con mano impía.

José de Espronceda

Zimmer stellen Frauen(zimmer) dar,
die Ein- und Ausgänge derselben die Körperöffnungen.

Sigmund Freud

Beginnend mit dem 17./18. Jh. wird über die Analogie von Körper und Behältnisraum die Vorstellung vom neuzeitlichen autonomen Subjekt, von einem Individuum mit konsistenter Identität transportiert. Medizin und Anthropologie entwickeln den Diskurs der Geschlechterdifferenz weiter entlang der Achse Mann/Zeit/Aktivität/Geist/Kopf vs. Frau/Raum/Stasis/Leib/Bauch (LÖW 2001: 216). Die Persistenz der Vorstellungen vom weiblichen Körper als geschlossenem Innen- und Binnenraum zeigt sich überdeutlich in der Metaphorik der Psychoanalyse: Traumsymbole wie Dosen, Schachteln, Kästen,

[50] In einem Diskursstrang feministischer Theorie „wird das Internet als *Medium*, als kommunikativer Cyberspace und als leicht zu bedienen interpretiert. Das Netz wird hier als ‚weiblicher Raum' interpretiert, da es eine gewebte Struktur habe und einigen als weiblich definierten Tätigkeiten (Kommunizieren, Tippen, Weben) entspreche [...]. Das Internet wird also als ‚weiblich' gedeutet. Frauen werden dabei als sozial kompetent entworfen, sie hätten ein starkes Bedürfnis nach Kommunikation, Austausch, Vernetzung" (CARSTENSEN 2006: 7f.) Damit sollen auch die Frauen benachteiligenden Grenzen zwischen privater und öffentlicher Sphäre an Bedeutung verlieren. Geht es hingegen eher um den technischen Aspekt und um die Beherrschung des Mediums, erscheint das Netz als Männerdomäne. In einer weiteren Deutung wird das Internet aufgrund seiner Immaterialität als geschlechtsloser Raum angesehen, der es erlaubt, die Kategorien von *sex* und *gender* überhaupt aufzulösen, da Benutzer beliebige Geschlechterrollen, auch in hybriden Formen, annehmen können (CARSTENSEN 2009).
Vgl. hierzu auch Silvia Bauer: Mädchen, Medien und Maschinen. In: *Rundbrief. Frauen in der Literaturwissenschaft*. Nr. 48, August 1996: 54-58.

Schränke, Öfen, Körbe oder Wagen „entsprechen dem Frauenleib, aber auch Höhlen, Schiffe und alle Arten von Gefäßen“ (FREUD 1999a: 359; FREUD 1999b: 697). Das Kästchen und seine Varianten sind „Symbole des Wesentlichen an der Frau und darum der Frau selbst“, ihrem Geschlecht, das darstellbar ist „durch all jene Objekte, die seine Eigenschaft teilen, einen Hohlraum einzuschließen, der etwas in sich aufnehmen kann“ (FREUD 1999c: 26; FREUD 1999d: 165).

In Erweiterung dieser anatomisch motivierten Bildlichkeit sind auch Haus und Innenräume dadurch weiblich konnotiert, dass sie historisch gesehen der Lebensbereich von (bürgerlichen) Frauen waren und dass sie dem Weiblichen zugeschriebene Eigenschaften wie Schutz und Schutzbedürftigkeit repräsentierten. Dies verrät wiederum die Etymologie: ‚Frauenzimmer’ bezeichnete im Spätmittelhochdeutschen zunächst das Frauengemach und die Gesamtheit der dort wohnenden weiblichen Personen, bevor es im 17. Jh. auf die einzelne Frau übertragen und später abwertend konnotiert wurde (DUDEN 1996). In ähnlicher Weise leitet sich die Odaliske aus türk. *oda* ‚Zimmer’ ab und bezeichnete eine weiße Sklavin in einem Harem (ebd.). Entsprechend heißt es bei Freud in Anlehnung an die antike Traumdeutung nach Artemidorus lapidar: „Zimmer stellen Frauen(zimmer) dar, die Ein- und Ausgänge derselben die Körperöffnungen“ (FREUD 1999b: 697).

Das „Frauenzimmer“ lässt sich im Rahmen der von Freud entwickelten Topologie der Psyche als eine seiner „Begriffs-Metaphern“[51] auffassen, die häufig zwischen literarischem und wissenschaftlichem Diskurs angesiedelt sind. Der Diskurs des Innen und die damit verbundene Vorstellung von einem weiblichen Identitätskern, der durch eine Reihe von umgrenzten Innen- und Binnenräumen bildlich dargestellt wird, hat auch normativen Charakter, insofern als er eine klar definierte, eindeutige Geschlechtsidentität sichern soll. Offene Räume, durchlässige Grenzen gelten als Zeichen für das Einbrechen des Unbewussten, Verdrängten und werden als psychische Instabilität oder sexuelle Transgression gedeutet; das respektable „Frauenzimmer“ soll verschlossen und nur einem bestimmten Mann zugänglich sein; es zu erschließen ist Aufgabe des Ehemanns wie auch des Analytikers: „‚Zimmer’ im Traum wollen recht häufig ‚Frauenzimmer’ vertreten, und ob ein Frauenzimmer ‚offen’ oder ‚verschlossen’ ist, kann natürlich nicht gleichgültig sein. Auch welcher ‚Schlüssel’ in diesem Falle öffnet, ist

[51] Gayatri Spivak: Verschiebung oder der Diskurs der Frau. In: VINKEN 1992: 205, zit. nach LASSALLE 2001: 225.

wohlbekannt".[52] Die Frau, die sich dieser Disziplinierung verweigert, indem sie wie die Hysterikerin Dora aus Freuds bekannter Fallgeschichte ständig ihre Position wechselt oder sich nicht eindeutig auf Offen- oder Geschlossensein festlegen lässt, wird im Rahmen dieses Modells pathologisiert (LASSALLE 2001: 224ff., 232). Damit steht sie in der Nachfolge einer langen Reihe von Frauengestalten, deren Dämonisierung immer an ein vorgeblich abnormes Sexualverhalten gekoppelt war und die über die Analogie von Natur/Wildnis/Frauenkörper konstituiert wurden.[53]

Die zunehmende Technisierung und Verwissenschaftlichung des 19. Jhs. bringt eine verstärkte Disziplinierung des Körpers für beide Geschlechter mit sich. Die Behälterkörper werden nun als Phantasmen totaler Verfügbarkeit zur Gebärmaschine und zum geschlossenen, gedrillten Panzer instrumentalisiert, eine Entwicklung, die im 20. Jh. ihren Höhepunkt in der faschistischen Ideologie erreicht. Der weiße, heterosexuelle, bürgerliche Männerkörper wird zum Gefäß für den Geist, sodass seine Entkörperung möglich und die Frau zum Körper schlechthin wird (LÖW 2001: 215ff.)[54] – wiederum in ambivalenten Bildern als „gute" und „böse" Natur.

Klaus Theweleit hat in seiner sozialpsychologisch ausgerichteten Analyse von Dokumenten aus dem Umfeld der deutschen Freikorps der zwanziger Jahre den soldatischen Männerkörper als durch Indoktrination, militärische Ausbildung und Kriegserfahrung verhärteten, von Gefühlen abgespaltenen Panzer als extreme Ausformung eines autoritäten Charakters beschrieben, dem auf kollektiver Ebene die männerbündisch geprägten „Institutionen-Körper" des NS-Regimes entsprachen (THEWELEIT 1978; 1995). Die Abschließung des Inneren steht hier im Zeichen eines Kampfes gegen das Verdrängte: Die Bilder des Flüssigen, Schlammigen, die als mit dem weiblichen Körper und politischen Feind verbunden phantasiert werden, drohen das männliche Ich und

[52] Sigmund Freud: Bruchstück einer Hysterie-Analyse 1905. In: *Studienausgabe* Bd. V. hg. von A. Mitscherlich u.a. Frankfurt/M [8]1989: 138, zit. nach LASSALLE 2001: 227. Die Schlüsselmetaphorik verweist hier nicht nur auf den Phallus, sondern Freud zufolge auch den „wissenschaftlichen Aufschluss" des Rätsels Frau im psychoanalytischen Diskurs (LASSALLE 2001: 229ff.)

[53] Vgl. Uta Treder: *Von der Hexe zur Hysterikerin. Zur Verfestigungsgeschichte des 'Ewig Weiblichen'.* Bonn 1984.

[54] LÖW (2001: 218f.) geht auch auf die aktuelle Entwicklung der durch Kommunikationstechnologie und medinizische Technik wieder zunehmende Auflösung der Körpergrenzen ein: Es kommt zu einer Veröffentlichung und Kontrolle des Inneren; auf konstruktivistischen Körperkonzepten basierende gesellschaftliche Praktiken (Transsexualität, künstliche Befruchtung, plastische Chirurgie etc.) denaturalisieren die Geschlechterdifferenz wie auch die Einheit des individuellen Körpers. Dies spiegelt sich auch in Strömungen der neueren feministischen Theorie, die nicht mehr zwischen *sex* und *gender* unterscheiden, sondern den geschlechtlichen Körper als rein diskursiv produzierten Oberflächeneffekt ansehen.

die von ihm gesetzten staatlichen, körperlichen und moralischen Grenzen zu überfluten (THEWELEIT 1977, 1978).[55]

Auch wenn die historisch-sozialen Voraussetzungen im faschistischen Spanien andere waren, so wurden auch hier – zusätzlich legitimiert durch die katholische Moral – das Ideal des vollkommen kontrollierten, von Instinkten weitestmöglich gereinigten Körpers und ein marianisches Frauenbild propagiert (vgl. ROCA I GIRONA 2004).

4. 2. 4. Der entleiblichte Zeichenkörper der Allegorie: von Ecclesia bis Hispania

Madre y maestra mía, triste, espaciosa España.
Blas de Otero

Dort wo die Elbe von Natur / Die strammen Schenkel spreizt
Liegt Hamburgs Hafen, herrlich breit / ein toller Liebesgarten
Wo Tanker ankern, sich entleern / Und fülln für neue Fahrten
Im Riesenschoß der Schutzgöttin / Hammonia, der guten
Da schlafen Schiffskolosse und / Viel tausend kleine Schute
Ein Liebesgarten für die Welt und / Fruchtbar ohnemaßen.
Wolf Biermann

In der christlich-abendländischen Tradition, die zahlreiche Figuren und Symbole ihrer Vorgängerreligionen in modifizierter Form übernommen hat, sind weibliche Allegorien nach dem gleichen Prinzip der Feminisierung des Raums und der Verräumlichung des Weiblichen gebildet, wie es von Neumann für ältere Kulturepochen beschrieben wurde, nun gemäß der Analogiekette Kirche/Frau/Schoß (BEYER 1996: 38ff.). Die Marienfigur in ihren ikonographischen Varianten der Schutzmantelmadonna, der *vierge ouvrante* und der Mater Ecclesia – als barmherzige Jungfrau-Mutter und den Gläubigen Schutz bietender Kirchenraum oder als Bienenkorb versinnbildlicht – ist Vermittlerin zwischen Gott und Menschheit (NEUMANN 1994: 310; APOSTOLOS-CAPPADONA 1996: 41). Die

[55] „Der Faschismus übersetzte somit, wie Theweleit schreibt, innere Zustände in riesige äußere Monumente. Drei ‚Wahrnehmungsidentitäten' und Körperaktionen standen hierbei im Zentrum: erstens der ‚entleerte Platz', also die (gewaltsame) Herstellung von Klarheit, Ordnung, Sauberkeit und Übersichtlichkeit ohne das weibliche ‚Gewimmel' der ‚ungeordneten' und ‚schmutzigen' Masse; zweitens der ‚blutige Brei', womit der befreiende Schuss, Hieb oder eine Explosion gegen eine zu nahe kommende, verschlingende weibliche Bedrohung und Sexualität gemeint war; drittens der ‚black out', welcher wiederum die Selbstqual, die körperliche Abhärtung und Straffung des eigenen Körpers meint – bis die Soldatenmänner das Fließen der eigenen Lust nicht mehr verspüren (Bd. 2, S. 268-279)" (REICHARDT 2006).

Synagoge als ihr Gegenbild wurde durch eine sexuell aufreizende Frau verkörpert (SCIURIE 1989: 243ff.).

Diese Verbildlichungen gründen in der Vorstellung von Frömmigkeit, Keuschheit und Rezeptivität als weiblichen Tugenden, sodass letztlich das religiöse Ideal durch Frauenfiguren repräsentiert wird, denen wiederum eine Reduktion des Weiblichen auf seine Funktion für das Männlich-Geistige und die Ableitung seiner Existenz aus dem Männlichen zugrunde liegt, wie im katholischen Personal von Maria als reiner Braut Gottes, Gottesmutter mit dem Kind und Pietà sinnfällig wird. Demgegenüber wird die Kirche als mit männlichen Qualitäten ausgestattet imaginiert, wenn die Institution und ihre Amtsträger, die Theologie als wissenschaftlicher Überbau oder die wehrhafte Glaubensgemeinschaft angesprochen sind (ebd.).

Größere kulturelle Raumeinheiten wie Nation, Region und Stadt sind wie die vorgestellten Binnen- und Innenräume ebenfalls per Definition abgeschlossene Räume mit klar definierten Grenzen (BEST 1995: 181). Ihre Semantisierung als weiblich folgt einer seit der Antike bestehenden ikonographischen Tradition, Städte, Provinzen, Länder, Kontinente sowie den Planeten Erde qua grammatisches Geschlecht[56] und Allegorisierung als Frauengestalten abzubilden. So finden sich nach dem Vorbild von Roma-Minerva und Athena bis ins 19. Jh. Stadtverkörperungen durch antikisierende Frauengestalten in Architektur und Kunst.

Im christlichen Mittelalter erscheint bei Hildegard von Bingen parallel zur Ecclesia das Leitmotiv der ummauerten Stadt als Verkörperung des Reiches Gottes, nach dem Vorbild Jerusalems, das in der Bibel auf die Austreibung der weltlichen Verderbnis der Hure Babylon (d.h. das Römische Reich) folgt (WEIGEL 1990: 162). Die Heilige Stadt wird in dieser Bildtradition als Jungfrau und Braut dargestellt. Charakteristisch für diese Art der Verbildlichung ist auch die Frau Welt als von der mittelalterlichen Theologie konstruiertes „Wahnbild [...] der personifizierten Versuchung und Verlockung“ (PELZ 1993: 16). Auf der Vorderseite eine schöne Frau, auf der Rückseite mit Eitergeschwüren, Ungeziefer und anderen teuflischen Attributen bedeckt, repräsentiert sie in ihrer Doppelgestalt die als ambivalent empfundene weibliche Natur (WEIGEL 1990: 172). Den positiven Aspekt stellen barocke Allegorien dar, die die Mutter Erde in

[56] In der Nachfolge der lateinischen Zuordnung sind Schiffe, Häuser und Länder im Englischen, das keinen Genus des Substantivs kennt, weiblich; in den romanischen Sprachen verhält es sich ähnlich, mit einigen Ausnahmen, z.B. bei den Ländernamen.

an die matriarchale Tradition erinnernder Weise als Frau personifizieren, deren Leib aus einer Erdkugel besteht und die ein Kind säugt[57].

Geht es hier um die Welt als kosmologischen Raum, so entstehen im 16. Jh. im Kontext der Entdeckung Amerikas, begleitet von einer „räumlichen Bewusstwerdung des Westens“ und der zunehmenden Vermessung der Welt, verschiedene Varianten einer allegorischen Europakarte, die „auf einer dunklen Analogie von weiblichem Körper und ‘Alter Welt’“ beruht (PELZ 1993: 13f.). Die bis zum Ende des 18. Jhs. verbreitete Darstellung Europas als hoheitsvolle Königin ist im Kontext des politisch-militärischen sowie im Falle der katholischen Kirche auch religiösen Herrschaftsanspruchs zu sehen, auf dem bereits die Ikonographie ihrer antiken Vorgängerinnen beruhte (POESCHEL 2004: 269f., 286).

Ebenso verkörpern Frauengestalten wie Hispania, Britannia, France und Germania geographische und zugleich staatlich verfasste, also „zivilisierte“ Territorien, deren Grenzen zu schützen sind und die mit Idealen wie Freiheit oder Sieg aufgeladen werden, welche ebenfalls überwiegend als weibliche Begriffsallegorien dargestellt werden. Die *patria* verweist zwar auf den Vater, repräsentiert als weibliche Figur jedoch den materiell-physischen Raum, als Nation auch den „Volkskörper“, der aus den Körpern der Individuen besteht, die die Bevölkerung eines Gebiets ausmachen, und als Mutterland der Kolonien eine emotional besetzte Schutzmacht. Das Vaterland hingegen ist eine historisch-politisch verfasste Größe, das, wofür man(n) kämpft, während die Heimat eher als natürlich-mütterlicher Urraum imaginiert wird (SINGER 1997: 124f.). Die dem zugrundeliegende Figur der Mutter Erde klingt in Allegorien wie „Mütterchen Russland“ und „Deutschland, bleiche Mutter“ (Brecht) noch nach.

Politische und religiöse Imagination überschneiden sich auch in allegorischen Darstellungen der spanischen Literatur des 20. Jhs. Die Mutter steht bei Unamuno als idealisierte Figur für das verlorene alte Spanien (DOBLADO 1988: 18), im republikanischen Romancero der Bürgerkriegsliteratur, etwa bei Machado oder Alberti, soll der beschädigte Leib der Mutter-Nation den Sieg hervorbringen (SCHMIGALLE 1996: 86). Machado verleiht seiner Entfremdung vom Spanien der Gegenwart im Bild der Stiefmutter Ausdruck, ähnlich auch Blas de Otero, dem sich das Nachkriegsspanien als religiös gefärbtes Bild der trauernden Mutter, Stiefmutter und Meisterin darstellt (DOBLADO 1988: 124, 31, 40, 47ff.). Diese zwar bereits ambivalenten, aber doch durchweg mit nationalem Pathos aufgeladenenen Spanienbilder dekonstruiert später

[57] Vgl. Merian d.Ä., „Nutrix Terra“ (1618) (WEIGEL 1990: 145).

Juan Goytisolo aus seiner in mehrfacher Hinsicht exzentrischen Position heraus durch parodistische Zerrbilder der spanischen Geschichte und eine Wiedereinschreibung des (homo- oder bi-)sexuellen und arabischen Körpers in den offiziellen, katholisch-nationalistischen Diskurs – eine Strategie, die jedoch auf die klassische Abwertung eines weiblich gedachten Territoriums nicht verzichten kann.[58]

Alle weiblichen Figuren, die Reich oder Land buchstäblich verkörpern, gehören dem Vater, sind als Land des Vaters Sehnsuchtstopos einer „ewigen Ordnung"; das Vaterland besitzt das Mutter-Land und wacht über es (TERMEER 2005: 239). Der territoriale „Staatskörper" als administrativ-juristisches Gebilde hingegen ist eine männliche Domäne (LÜDEMANN 1998: 80ff.), wie auch die Figur des „Vater Staat" bezeugt.

An der Figur der Allegorie wird somit die allgemeine Dynamik der bildlichen Repräsentation des Weiblichen besonders offensichtlich: Von der Antike bis in die Renaissance sind Frauenfiguren in Kunst und Literatur zwar auch als historische Persönlichkeiten, meist aber als mythologische und allegorische Gestalten präsent. Die von ihnen verkörperten abstrakten Begriffe und Ideen stehen in eklatantem Widerspruch zu ihrer realen gesellschaftlichen Position, die Figuren repräsentierten Bereiche, die Frauen nicht zugänglich waren (WENK 1996, 81; SCHADE/WENK 1995: 370). Stets erfolgt hier eine Überhöhung der Frau zum wie auch immer gearteten Weiblichen, das Projektionsfläche für männliche Sinnzuschreibungen ist. „Die weiblichen Allegorien repräsentieren das Gegenteil des Weiblichen, sie repräsentieren nicht die Frauen, sondern das Herrschende, das selbst den ‚großen Männern' mangelt und über sie hinausweist" (WENK 1996: 101).

Der konkrete weibliche Körper wird so seiner Materialität und Individualität entleert und zum Zeichenkörper. Beim Bildtypus der Allegorie, deren Bedeutung sich nicht unmittelbar aus dem Bildspender herleitet, ist demnach „die Erstarrung von Weiblichkeitsimagines und die Entleerung einer präsentierten Frauenfigur von ihrem konkreten Sinn am weitesten vorangeschritten. Erst dadurch, dass die dargestellte Frau nicht auf eine reale Frau referiert, kann sie zum Zeichen für anderes werden" (WEIGEL 1990: 167). Dies wird von einigen Theoretikerinnen so gedeutet, dass die Frau nicht nur ein

[58] Goytisolo produziert Zerrbilder der nationalen Weiblichkeitsimagines. So setzt er z.B. die in der literarischen Tradition stilisierte Landschaft Kastiliens mit einem unfruchtbaren, verfallenden Körper gleich. Es ist eine „Rabenmutter", ein „blutender Uterus", von dem sich der exilierte Protagonist in *Reivindicación del conde don Julián* noch nicht völlig gelöst hat; der Körper einer jungen Spanierin wird meta-allegorisiert zur „teológico bastión : gruta sagrada : tenaz e inexpugnable : pretexto de literarias justas" (GOYTISOLO 1985: 100). Vgl. hierzu auch die Analysen von SMITH 1992a: 67ff.; zur Dekonstruktion spanisch-nationaler Räume RICHARDSON 2008.

Raumkonzept illustriert bzw. mit einem Raum nicht nur Weiblichkeit assoziiert wird, sondern dass der materielle weibliche Körper für die Produktion von Bildern instrumentalisiert wird.[59] Entleiblichung und Verkörperung sind die beiden Pole des Verbildlichungsvorgangs, die in der weiblichen Allegorie ihren extremsten Ausdruck finden; es findet eine Verlebendigung der Idee auf Kosten einer Entindividualisierung und Enthistorisierung der Frau als reinem Körper statt, der dann mit abstrakten Inhalten neu aufgeladen werden kann. Männliche Figuren sind hingegen für die Allegorisierung weniger geeignet, da sie immer schon auf ein konkretes Subjekt verweisen (ebd. 52ff., 167ff.).

Dies lässt sich veranschaulichen am Beispiel der im Kontext der aufstrebenden Nationalstaaten des 19. Jhs., deren weibliche Allegorien von Nation, Republik, Sieg usw. eine imaginierte Einheit der Nation repräsentierten.[60] Der Mann war das Individuum, das nun dem Nationalstaat verpflichtet wurde und stellte seine kleinste Einheit dar, somit eignete er sich anders als die in jener Zeit noch zu einem großen Teil außerhalb der ökonomischen und politisch-staatlichen Sphäre stehende Frau nicht zur Verbildlichung einer mythischen Gemeinschaft (WENK 1996: 101). Mit der wachsenden politischen und gesellschaftlichen Partizipation von Frauen reduziert sich dieser Argumentation zufolge die Möglichkeit, sie für die Repräsentation einer staatlichen Einheit zu instrumentalisieren.

4. 2. 5. Natur vs. Kultur: Urwald, *virgin land* und *dark continent*

Fallé que no era redondo en la forma que escriben;
salvo que es de la forma de una pera que sea toda muy redonda,
salvo allí donde tiene el pezón, que allí tiene más alto [...],
y en un lugar de ella fuese como una teta de mujer allí puesta,
y que esta parte de este pezón sea la más alta y la más propinca al cielo.

Cristobál Colón beim Anblick der venezolanischen Küste

Wie einige der beschriebenen Beispiele bereits zeigten, findet basierend auf der Gleichsetzung von Frau und Körper auch eine Aufspaltung des Weiblichen in Gut und Böse

[59] Vgl. auch die tropenkritischen Überlegungen bei BEST 1995: 185ff.

[60] Dies ist vor dem historischen Hintergrund zu sehen, dass nach Abschaffung der absolutistischen Monarchien die Zentren der Macht neu geordnet wurden, was auch Veränderungen ihrer symbolischen und ästhetischen Repräsentation zur Folge hatte, das Bild des absolutistischen Herrschers – *l'état c'est*

anhand der Figuren Jungfrau/Mutter/Heilige vs. Hure/Hexe/Hysterikerin und ihrer Varianten statt, über die das Verhältnis zur Natur verhandelt wird. Die Hexe als Phantasma der frühen Neuzeit *ist* die Natur selbst, sie verkörpert buchstäblich das ursprüngliche Chaos, die Materie, das Organische und damit das Gegenprinzip zur männlichen Zivilisation. Frauenkörper und Natur werden ineinsgesetzt und dämonisiert. Die Identifizierung von äußerem Raum und physischem Körper stellt dabei den entscheidenden Faktor für seine Semantisierung als weiblich dar, während beim männlichen Gegenstück die materielle Form in einer höheren Ordnung aufgeht. Der männliche zivilisatorische Geist überwindet mit der weiblichen Wildnis das Instinkthafte und hebt es ins Transzendente.

Dies lässt sich verdeutlichen am Beispiel des Waldes. Weiblich semantisierter Wald ist unbewohnter und ungenutzter Urwald, ohne Besitzer und ohne Struktur, und wird in dieser Qualität entweder als unfruchtbar und widerständig oder als empfänglich und fruchtbar dargestellt. Er muss gezähmt, in Besitz genommen, vor sich selbst und seiner Verwilderung beschützt werden. Demgegenüber ist der männlich konnotierte Wald von Männern bereits erobertes und genutztes Territorium wie etwa der Königswald, der Tiergarten und der staatliche Forst. Als Ort einer männerbündischen Gemeinschaft symbolisch aufgeladen – als soldatische Formation[61], Heldenhain oder Jagdgrund – steht er für Maß und Ökonomie, Disziplin und Härte, für eine Erhabenheit, die sich aus höheren Werten speist. Wenn beide in einer Kulturlandschaft aufgehen, ist der männliche Wald verwaltet, der weibliche hingegen abgeschafft und durch den Garten ersetzt (TERMEER 2005: 74ff., 206f., 230f., 548).

Auf geschlechtsspezifisch semantisierten Territorien basiert im Rahmen der seit der Antike bestehenden Gründungsmythen[62] auch die Errichtung einer Stadtmauer, durch die die Grenze zwischen Kultur und Natur markiert und eine neue Ordnung territorial gesichert wird. Damit verbunden ist wiederum eine Aufspaltung des Weiblichen in die der Stadt vorgelagerte Wildnis, in der der Mann sich als Drachen tötender Held bewährt, und ein domestiziertes Areal, das der Klaustration der Frau in der Stadt und ihren Innenräumen entspricht (WEIGEL 1990: 157ff.).

---

moi – wurde durch ein Bild des Weiblichen als Repräsentantin einer neuen Ordnung ersetzt (WENK 1996: 75f.).

[61] Vgl. zum Wald als an ein Heer erinnerndes Massensymbol Elias Canetti: *Masse und Macht.* Frankfurt/M. 1992 [1960]: 92f.

[62] Zu antiken Stadtallegorien und Gründungsmythen siehe auch FRANK 2003: 24-30.

> In der weiblichen Personifikation von Territorien und Städten wiederholt sich eine in den Gründungsmythen schon vorhandene Struktur, daß nämlich der gesellschaftliche Vorgang der Bewältigung der als doppelgestaltig gewerteten Natur im Imaginären sich am Bild der Frau vollzieht und dabei gespaltene Frauenbilder produziert. Die unbegrenzte, unbewältigte Natur wird dann mit dem wilden Anteil des Weiblichen, das begrenzte, zivilisierte und eroberte Territorium [...] mit seinem domestizierten Anteil verglichen (ebd. 173).[63]

Auch das weit entfernt gelegene, fremde Territorium wird Teil dieser Imaginationsgeschichte. Seit der frühen Neuzeit inszeniert die westliche Kultur räumliche Mobilität und Kolonisierung als zivilisatorisches Drama mit geschlechtsspezifischer Rollenverteilung. So wurde der amerikanische Kontinent zwar nach Amerigo Vespucci benannt, jedoch ebenfalls feminisiert (WEHRHEIM-PEUKER 2001: 164). Die zu erschließenden Gebiete wurden als Mutterimago und Objekt erotischen Begehrens zu einer männlichen Wunschvorstellung totaler Gratifikation: „Kulturelle, militärische und ökonomische Eroberung erscheint in der Metapher einer ‚natürlichen' Entjungferung bzw. ‚Befruchtung' der Frau durch den Mann und wird gar als willentliche Prostitution des feminisierten Raumes gerechtfertigt".[64]

Das Gegenbild zum „unberührten" Land als wartender Jungfrau ist die bedrohliche Wilde – Kannibalinnen, Verführerinnen, Amazonen ("mujeres sin hombres") in großer Zahl –, die mit Gewalt unterworfen werden muss. Mit dem patriarchal-kolonialen Phantasiegebilde des *virgin land*[65] wird die Existenz der indigenen Bevölkerung geleugnet und werden die indianischen Männer feminisiert; ein so entleerter, passiv-weiblicher Raum kann als jungfräuliches Territorium „im Naturzustand [...], das dringend der (männlichen) Bearbeitung und Kultivierung bedarf", betrachtet werden (WEHRHEIM-PEUKER 2001: 165f.)[66]. Zeitgenössische Darstellungen Amerikas als Kannibalin mit dem abgeschlagenen Kopf eines Eroberers oder als verführerische nackte Frau entlarven die dahinter stehenden Wunsch- und Angstprojektionen (WEIGEL 1990: 130, 146f.). Der misogyn-koloniale Diskurs konstruiert das Andere in Gestalt der Frau,

[63] Zur geschlechtsspezifischen Raumsemantik in der Darstellung von Siedlungsgründungen seit der Frühzeit aus stadtsoziologischer Sicht vgl. FRANK 2003: 256ff.
[64] Sabine Schülting: *Wilde Frauen, fremde Welten: Kolonisierungsgeschichten aus Amerika*. Reinbek bei Hamburg 1997: 77, zit. nach TERMEER 2005: 180, 188.
[65] Vgl. KOLODNY 1975. In einer zweiten Studie untersucht Kolodny die Konzeptualisierung von Landschaft in Texten von Pionierfrauen und kommt zu dem Ergebnis, dass sie aus ihrer weiblichen Perspektive heraus als Gegenstück zur männlichen Phantasie eines zu erobenden und zu befruchtenden *virgin land* das Bild eines kultivierten Gartens entwickeln (KOLODNY 1984).
[66] Zur Bildlichkeit der von Jungfrauen und Kannibalinnen bevölkerten weiblichen Wildnis der Neuen Welt vgl. auch TERMEER 2005: 176-205.

des Wilden und der indianischen Frau als Gefahr für das männlich-europäische Selbst.[67]

Mit dem Ende der großen geographischen Entdeckungen nimmt die europäische Frau allmählich den Platz des Fremden ein, wird „zum Territorium des Fremden in der Nähe", indem sie gesellschaftlich ausgegrenzte Bereiche repräsentiert (ebd. 121). Exemplarisch ist in dieser Hinsicht Freuds Diktum von der weiblichen Sexualität als geheimnisvollem *dark continent*, der sich, wie generell das „Rätsel Frau", dem Zugriff des Analytikers entziehe, da die frühkindliche Sexualität sich allein am Fehlen oder Vorhandensein des männlichen, sichtbaren Geschlechts orientiere (FREUD 1999f: 241). Bezeichnenderweise ist das Bild dem Bericht eines Afrikaforschers entlehnt, der damit einen dunklen, unzugänglichen und feindseligen Urwald beschrieb (KRISTEVA 2006).

Dass die hier vorgestellte Bildtradition der weiblichen Allegorie im Zusammenhang mit der kulturell-militärischen Dominanz der westlichen Länder bis heute wirksam ist, zeigen neuere Studien zur medialen Repräsentation von Krieg. Die Bilder des Weiblichen repräsentieren auch hier einerseits das fremde, zu befreiende oder zu schützende Land (Afghanistan, Irak) und andererseits die eigenen, hegemonialen Werte – etwa Demokratie, Menschenrechte und Zivilgesellschaft –, durch die politisch-militärische Interventionen legitimiert werden (BALZ/MAIER 2006: 17ff.).

[67] Auch hier wieder ein Verweis auf Juan Goytisolo als Autor, der sich diese Imaginationsgeschichte vieldeutig aneignet: Mit der grotesken Schilderung eines Besuchs der „von keinem Reisenden je erforschten" Heiligen Vagina-Grotte der katholischen Königin Isabel als Touristenattraktion (GOYTISOLO 1985: 236ff.) oder dem Nachvollzug der maurischen Invasion in Spanien als erwünschte kollektive Vergewaltigung („violad el bastión y el alcázar, la ciudadela y el antro, el sagrario y la gruta / adentraos sin cuartel en el coto / en el Coño, en el Coño, en el Coño" (ebd. 242)) bleibt er trotz seiner impliziten Kritik an der reaktionären franquistischen Gesellschaft der traditionellen Geschlechter-dichotomie wie auch eurozentrischen Bildern des Indigenen verhaftet. Sein ikonoklastischer Gestus kollidiert mit einer misogyn oder „heterosexistisch" (Smith) zu nennenden Bildsprache, die, lacanianisch gesprochen, den Phallus als Zentralsignifikanten privilegiert, der hier für die arabische (Männer-)Gesellschaft steht, die von Goytisolo wiederum stereotypisierend mit einer befreiten Sinnlichkeit in Verbindung gebracht wird. Die *Madre Patria* wird dagegen als passives Objekt ohne eigenes Begehren, als Behältnis geschildert; ihr Geschlecht ist negativ codiert als Ort der Repression im Zeichen von Religion und Nationalismus, der vernichtet werden muss (SMITH 1992a: 70).

4. 2. 6. Die Großstadt als Mutter, Moloch und Textmatrix

Ich sah die Steine in der heißen Sonne zittern wie in der Erwartung neuer historischer Umarmungen. Die Städte sind weiblich und nur dem Sieger hold.

Ernst Jünger

Mit dem Aufkommen von rasch wachsenden Großstädten verliert die Stadt ihre Funktion als klar abgegrenzte, zentrierte, ordnungsstiftende Struktur und Hort der Zivilisation und entzieht sich zunehmend der planerischen wie auch sozialen Kontrolle. Folgerichtig kehrt damit auch das zuvor ausgegrenzte „Wilde" zurück in die Bilder der Stadt. Seit dem späten 19. Jh. zeigt sich sowohl der Versuch, über den weiblichen Körper eine verloren gegangene Unschuld und Einheit quasi mythisch wiederherzustellen wie auch die Verlockungen der amorphen Großstadt zu inszenieren und zugleich zu bannen (WEIGEL 1990: 200). Auch hierbei wird auf das bekannte Bilderarsenal vom mütterlichen – die Metropole als *mater polis* (STURM-TRIGONAKIS 1994: 7f.) – oder sexualisierten Körperraum zurückgegriffen. Zeitgenössische Texte und Bildzeugnisse offenbaren eine Darstellung der urbanen Kultur als weiblichem Ort der Lust – im Berlin der zwanziger Jahre etwa im Zeichen eines beschleunigten gesellschaftlichen Wandels, der auch die Geschlechterrollen betraf (ROWE 2003). Die Großstadt erscheint in verändertem Kontext, aber alt bekannten Bildern als Göttin, Hure, Mutter, so Berlin bei Benjamin, Borchert und Goll (WEIGEL 1990: 151f., 219ff.), Paris als weiblich konnotiertes Moloch, geschmückte, lüsterne Königin (Balzac) oder Mätresse der fremden Besatzungsmacht (Jünger) (ebd. 151f., 180ff.)[68].

Die weiblichen Stadtallegorien basieren nun nicht mehr auf Personifikation, sondern auf einem semiotisierten Körper. Das Weibliche ist damit zugleich vom erstarrten Bild und der versteinerten Skulptur zu Schrift, Text, Labyrinth geworden, die nun teilweise die Bilder des Körpers überlagern und ersetzen, die mit dem städtischen Raum verbunden waren (ebd. 173ff., 200). Der männliche Autor nimmt wie zuvor angesichts der fremden, indigenen Kultur[69] der Stadt gegenüber die Position „als Erobe-

[68] Zur Allegorie der unmoralischen Stadt als lasterhafte Frau und Wildnis siehe TERMEER 2005: 412ff.; weitere Beispiele für Stadtallegorien in der umfassenden Studie von WARNER 2001.

[69] Vgl. hierzu Schültings Darstellung der Textökonomie männlicher Reiseliteratur der frühen Neuzeit: „Männlich semantisiertes Reise-Schreiben dagegen wird zum Sexualakt, der gerade in den Texten seit der Mitte des 17. Jahrhunderts [...] nach orgiastischer Befriedigung strebt. Reisen, Schreiben, sexuelle Potenz und Befriedigung bilden eine metonymische Kette, die die Basis individueller männlicher wie auch kultureller Identitätsstiftung konstituiert. [...] Eine sexuell konnotierte Beherrschung des Raums weicht hier dem lustvollen Genuß des Raums, Lust, die aber genau aus der Nichtrepräsentierbarkeit [der

rer, Flaneur, Bildungsreisender, Hedonist, als Erinnernder, Sozialforscher, Ethnologe oder Reporter, als Semiologe, Künstler, als Planer“ ein (ebd. 195); seine Produktivität speist sich aus den Bildern der Großstadt. Frauen erscheinen in der so entstehenden Stadtliteratur dagegen „fast ausschließlich im Kontext von Aneignungsphantasien und Käuflichkeit“ (ROLLER 2001: 260f.).

Emblematisch für diesen Vorgang ist die von der feministischen Literatur- und Kulturwissenschaft intensiv rezipierte Erzählung von der Entstehung der Stadt Zobeide in Calvinos *Le città invisibili* (1972). Ausgehend von einem gemeinsamen Traum von einer nackten Frau, die nachts durch eine unbekannte Stadt geht, errichtet eine Gruppe von Männern unterschiedlicher Nationalität eine Traum-Stadt, in der sie nachbilden, was sie im Traum gesehen haben, und die Spuren der Frau, der sie gefolgt waren, ohne ihrer habhaft werden zu können, darin als Wege und Straßen nachzubilden. Jeder hinzukommende Träumer baut die Stadt etwas um, damit die Frau, sollte sie wieder erscheinen, nicht mehr entkommen kann. Die Männer, die in dieser Stadt leben, haben schließlich vergessen, wie sie entstanden ist.

Die Konstruktion und Rekonstruktion der Stadt stellt die menschliche Geschichte allegorisch als Produktion von Zeichen dar, die von einem Begehren nach Repräsentation angetrieben wird. Die Traum-Frau ist deren Ursprung und Ziel zugleich, jedoch selbst in dieser Stadt nicht anwesend; sie ist als historisches Subjekt aus dem semiotischen Produktionsprozess ausgeschlossen und gleichzeitig in seinen Figurationen eingeschlossen (DE LAURETIS 1984: 13f.). Wie bereits für den antiken, Zivilisation schaffenden Helden ist für den männlichen Autor-Schöpfer das Weibliche „gleichsam Objekt und Zeichen seiner Kultur und seiner Kreativität“ und verkörpert die Repräsentation selbst (WEIGEL 1990: 207; BRONFEN 1995: 410). Es ist „tabula rasa, Mangel, Negation, Absenz”, eine jungfräuliche Fläche, die beschrieben, Materie, die bearbeitet und befruchtet wird, wie auch das Ergebnis dieses Prozesses als Text oder Kunstwerk (GUBAR 1981: 244ff., 259). [70]

Für das Bild der Stadt lässt sich daher feststellen, was für alle hier referierten Weiblichkeitsimagines Gültigkeit hat: „Die Stadt bildet damit das Feld, in dem der Heros oder Autor, das Subjekt der Sprache oder der Lebenspraktiken sich im Verhältnis

---

terra incognita] resultiert“ (Sabine Schülting: *Wilde Frauen, fremde Welten: Kolonisierungsgeschichten aus Amerika*. Reinbek bei Hamburg 1997: 77., 75ff. zit. nach TERMEER 2005: 180, 188).

[70] Anhand der Leitmetapher der *blank page*, die einer Kurzgeschichte von Isak Dinesen (alias Karen Blixen) mit dem gleichen Titel entlehnt ist, illustriert Gubar diesen Sachverhalt mit Beispielen aus der europäischen Literatur von Dante bis Joseph Conrad und anhand von metaphorischen Darstellungen aus Literaturwissenschaft, Philosophie und Anthropologie (Barthes, Lodge, Derrida, Lévi-Strauss).

zur Natur, zum Leib und zum Raum konstituiert und diesen Vorgang als Verhältnis zum anderen (Geschlecht) zum Ausdruck bringt“ (WEIGEL 1990: 203).

Die Abstraktions- und Kulturleistung, die der Wechsel vom Körperlich-Organischen zur Schrift bedeutet, „bleibt stets – auch in der Bewegung des Bruchs, der Trennung – auf den Leib der Frau bzw. Mutter bezogen“ – auch wenn die Schrift in psychoanalytisch ausgerichteten Darstellungen[71] nicht mehr explizit als weiblich semantisiert ist, so wird die Subjektwerdung mittels Schrift nach wie vor „als Trennung vom Körper der Mutter beschrieben“ (ebd.). Damit schließt sich der Kreis zur eingangs erwähnten *matrix*-Konzeption Platons.

[71] Weigel bezieht sich hier vor allem auf Barthes und de Certeau, der das „totalisierende Bild“ einer Stadt, das man auf einem Stadtplan oder von einem erhöhten Standpunkt aus gewinnt, als Fiktion und „theoretisches Trugbild“ beschreibt, welches die tatsächlichen Alltagspraktiken, die den städtischen Raum herstellen, ausblendet: „Der Voyeur-Gott, der diese Fiktion schafft, [...] muss sich aus den undurchschaubaren Verflechtungen des alltäglichen Tuns heraushalten und ihm fremd werden“ (DE CERTEAU 1988: 181). Dass diese Position eine männlich geprägte ist, wird an anderer Stelle deutlicher, wo der Blick vom World Trade Center mit einer „Erotik des Wissens“ und der Lust des totalen Sehens verbunden wird, die voraussetze, dass der Körper „nicht mehr von den Straßen umschlungen“ ist (ebd. 180, zit. nach WEIGEL 1990: 202).

4. 3. Theoretische Überlegungen zur Gleichsetzung von Weiblichkeit und Raum

Time and Space are Real Beings. Time is a Man, Space is a Woman.
William Blake

Hi ha un principi bo, creador de l'ordre, la llum i l'home;
i un principi dolent que ha creat el caos, les tenebres i les dones.
Montserrat Roig

¿Dónde está ella?

Actividad/pasividad,
Sol/Luna,
Cultura/Naturaleza,
Día/Noche,

Padre/Madre,
Razón/sentimiento,
Inteligible/sensible,
Logos/Pathos.

Forma, convexa, paso, avance, semilla, progreso.
Materia, cóncava, suelo – en el que se apoya al andar –,
receptáculo.

Hombre
———
Mujer
[...]

De la mujer, de la que él ya no depende,
sólo conserva este espacio, siempre virgen,
materia sumisa al deseo que él quiera dictar.
Hélène Cixous

Die kultur- und literaturwissenschaftliche Kritik hat wiederholt auf die weitgehende Willkürlichkeit der Gleichsetzung von Weiblichkeit und Raum hingewiesen, zumal die zugewiesenen Bedeutungen sich teils widersprechen (PELZ 1993: 19; WÜRZBACH 2005: 51). Mögen in der Frühgeschichte der Menschheit noch anthropologisch-sozialgeschichtliche Faktoren bei der Entstehung der weiblichen Raumsymbolik eine Rolle gespielt haben, wie Neumann nahelegt, so wurde die Analogie vor allem durch den Natürlichkeits- und den biologischen Diskurs des 18. und 19. Jhs. naturalisiert (WENK 1996: 23) und wurden damit auch die der Verbildlichung zugrundeliegenden Annahmen und Interessen verschleiert.

Weiteren Aufschluss versprechen daher psychoanalytische, sozialgeschichtliche und diskursanalytische Ansätze, die nach den Entstehungsbedingungen, Mechanismen und Funktionen von Weiblichkeitsbildern fragen. Sie zeigen nicht zuletzt, dass vom Geschlecht ursprünglich weitgehend unabhängige Konflikte, wie das Verhältnis zur Natur oder die Spannung zwischen Eigenem und Fremden, auf die Geschlechterdifferenz projiziert und in geschlechtsspezifischen Bildern dargestellt wurden (WEIGEL 1990: 116).

Für Best steht hinter der langen Tradition von weiblich semantisierten Räumen „a persistent desire to domesticate space, to bring it within a human horizon and, most importantly, to 'contain' it within this horizon" (BEST 1995: 183). Aus diesem Begehren nach Kontrolle über den inneren und äußeren Raum ist im Laufe der Jahrhunderte eine vielfältige Topologie des Weiblichen entstanden, die sich auf einige Grundstrukturen reduzieren lässt. Deren Funktionsmechanismen sollen hier noch einmal zusammengefasst werden.

(1) Raum und Ort als geschlechtsspezifisch semantisierte Begriffe

Eine wesentliche Voraussetzung für die Verknüpfung von Raumorganisation und Geschlechterdifferenz ist darin zu sehen, dass im abendländischen Denken, ausgehend von der aristotelischen Physik, der konkrete, lebensweltliche Raum aus der Theorie ausgeschlossen und durch abstrakte Räume ersetzt wurde. Diese grundlegende Operation der Metaphysik wurde von ihren äußeren Bedingungen her als eine „Philosophie der abgeschotteten Innenräume" (EBELING 2007: 311, 322) betrieben, die sich von lebensweltlichen Einflüssen möglichst fernhielt, um irrationale physisch-psychische Impulse, die aus dem Kontakt mit der Außenwelt resultieren, weitgehend auszuschalten und zu einer möglichst reinen, objektiven Erkenntnis zu gelangen.

Wie Shands in ihrem Überblick über traditionelle Konzeptualisierungen von Raum in Philosophie und Geographie zeigt, wurde dieser abstrakte Raum implizit oder explizit zur Domäne eines europäoschen, männlich-universalen Subjekts erklärt, unabhängig davon, ob der Raum als Behältnisraum, als ontologisch primordiale Kategorie oder als relationaler, topologischer Raum gedacht wurde. Aus dieser „disembodied nonposition" (SHANDS 1999: 39) heraus konnte seit dem Zeitalter der Entdeckungen der geographische Raum erobert, durch Blick und rationale Erkenntnis domestiziert und somit in seiner Gänze erschlossen werden (ebd. 35ff.; BLUNT/ROSE 1994: 15).

Körper, Materie und konkrete Orte wurden durch diese Abstraktion als Raum veräußerlicht, während zugleich Zeit und Zeitlichkeit als innere Erfahrung konzeptionalisiert wurden (IRIGARAY 1991: 14). Der Raum wurde zum Anderen der Zeit. Diesem Entwurf folgt etwa die den Faktor Zeit privilegierende Richtung der Humangeographie, deren Konzept von *agency* (Handlungsfähigkeit) auf einem unendlich scheinenden, unbegrenzten Raum basiert, in dem sich ein weitgehend als körperlos beschriebenes, männliches, souveränes Subjekt bewegt (ROSE 1993: 34). Das Weibliche ist in diesem Modell nicht mitgedacht oder wird dem physisch-lebensweltlichen Matrixraum zugeordnet.

In einer zweiten Variante wird der Raum als Ort feminisiert. Der Ort unterscheidet sich vom ausgedehnten Raum zunächst durch seine Begrenzung, wobei physische Grenzen wiederum mit Beschränkung und Statik als Gegenpol zur männlichen Bewegung im Raum assoziiert werden (SHANDS 1999: 3f.). Der Ort ist verbunden mit dem Lokalen, mit Heimat und Zuhause, mit Körperlichkeit und Emotionen, ist die Sphäre von Reproduktion und Regeneration und wird so als Gegenstück zum Universellen, Öffentlichen und Rationalen – Geschichte, Fortschritt, Zivilisation, Wissenschaft, Politik, Vernunft – als männlichen Domänen konstruiert. Im Gegensatz zum erschließbaren, transparenten Raum erscheint der Ort als opak, er ist bereits gefüllt mit Manifestationen des Anderen und daher nicht zu durchdringen (ROSE 1993: 60ff.). Da er sich der Erkenntnis entzieht, wird er auch mit Chaos und Unordnung assoziiert.

Die geschlechtsspezifische Topologie entsteht also zum einen durch die Unterscheidung eines abstrakten Raums der (männlichen) Erkenntnis und eines materiellen (weiblichen) Objektraums, der von einem heroischen Subjekt durchschritten und gestaltet wird. Zum anderen findet eine Spaltung in Raum und Ort statt, wobei die dem Ort zugeordneten Qualitäten weiblich codiert sind. Unabhängig davon, dass diese Entwürfe sich teils widersprechen und die Begriffe Raum und Ort miteinander vermischt bzw. nicht immer einheitlich verwendet werden, ist dabei entscheidend, dass der weiblich codierte Raum stets mit Bezug auf eine männliche Norm als Anderes konstruiert und abgewertet wird.

(2) Die Verdinglichung des Weiblichen als Behältnisraum

Die vielfältigen Figurationen eines weiblichen, passiven Raums lassen sich, ausgehend vom Bild der *matrix*, auf die Grundformen des Behältnisses oder der umgrenzten Fläche reduzieren. Das *tertium comparationis*, das bei dieser Verbildlichung – der

Feminisierung des Raums wie der Verräumlichung des Weiblichen – zum Tragen kommt, ist das Ab- und In-sich-Geschlossene, das Konkave, nach innen Gewandte, die Hohlform. Das Weibliche wird somit letztlich auf einen Körper-Innenraum reduziert, der als dunkler materieller Urgrund imaginiert wird.

Der Hauptgrund für die Gleichsetzung von Frau und Raum ist Irigarays psychoanalytischer Deutung nach darin zu finden, dass alle realen und imaginierten Behausungen letztlich ein Regressionswunsch in die „erste Krypta" sind (IRIGARAY 1989b: 60). Der eigene Ursprung, also der Körper und das Mütterliche, wird aus dem männlichen Selbst- und Weltverständnis verdrängt, kolonisiert und in den Raum des Hauses verbannt, kehrt jedoch als Ur-Ort wieder, und zwar in verzerrter Weise: Die Rückkehr ist nur noch als Fall, als Sturz in den Abgrund denkbar oder zumindest ambivalent besetzt.

Diese Imaginationsgeschichte, die zwar historisch variiert, aber doch auf das Grundmuster der Lokalisierung und Eingrenzung des Weiblichen bezogen bleibt, bedeutet letztlich eine Verdinglichung. Die Frau „findet sich eingefaßt als Ding [...]. Das Mütterlich-Weibliche dient [...] als Umschließung, äußere Form, Hülle, von dem aus der Mann seine Dinge begrenzt", d.h. kulturelle (Definitions-)Macht ausübt (IRIGARAY 1991: 17). Das Bild der Mutter bzw. Frau wird zur raumgebenden und lebensspendenden Figur, mit der das männliche Kind bzw. der Mann verschmelzen kann, die jedoch keinen eigenen Ort für sich selbst hat (IRIGARAY 1989b: 61). Sie wird zum Gefäß männlicher Wünsche, Projektionsfläche für Sehnsüchte und Ängste. „Sie soll selbst nichts sein, damit sie für den Mann all das sein kann, was ihm fehlt und über das er sich als ganzheitliches Subjekt entwerfen kann" (BRONFEN 1997: 378f.). Hierzu gehören, wie oben erläutert, auch die Vorstellung von männlicher Kreativität als geistigem Schöpfungsprozess in Analogie zum biologischen Gebärvorgang, die Objektivierung des Weiblichen als künstlerisch zu bearbeitender Stoff, als Kunstprodukt oder als Bild für den Repräsentationsvorgang selbst sowie die Schaffung von weiblichen Allegorien als Sinn-Bildern.

Wie der historische Überblick im vorigen Kapitel gezeigt hat, existieren auch männliche Körperraum-Imagines. Allerdings sind sie weniger verbreitet, stammen aus anderen Bereichen, es werden ihnen andere Qualitäten zugeschrieben als ihren weiblichen Pendants, und sie erfüllen dementsprechend andere Funktionen.

(3) Das Weibliche als Grenze und Ort der Ambivalenz

Der weibliche Körper liefert also das Modell einer klar abgegrenzten Oberfläche, die einen Innenraum birgt. Zugleich werden die Körpergrenzen metaphorisch-metonymisch für andere, real-physische Begrenzungen wie Hauswand, Stadtmauer, Landesgrenze oder Horizont gesetzt und werden an den so entstehenden Bildern des Körpers durch Verfahren der In- und Exklusion Identitäten hergestellt.

Diese Grenzsetzungen sind vor dem Hintergrund der Konstitution bürgerlicher Rationalität seit dem 18. Jh. zu sehen, wie Weigel im Anschluss an die Vernunftkritik der Kritischen Theorie darlegt. Da im Projekt der Moderne genau jene Bereiche kolonisiert werden, die auch dem Weiblichen zugeschrieben werden, hat dies den weitgehenden Ausschluss der Frau aus der (offiziellen) Geschichte zur Folge, einer „Zivilisationsgeschichte [...], in der sich das männliche Subjekt über die Opferung - d.h. die Zerstörung, die Ausgrenzung und Aufspaltung - des Anderen konstituiert“ (WEIGEL 1990: 259). Es zeigt sich,

> daß sich die Überwindung der äußeren und inneren Natur, der sich die Geburt des heute herrschenden Subjekts verdankt, an den Bildern der Wildnis, der Weiblichkeit, der anderen ›Rasse‹, des Körpers und des Wahnsinns [sowie an Mythos, Magie, Traum und Kindheit] vollzog. Aus der Perspektive des *Einen*, der das *Andere* territorialisiert, im Begriff benennt und festlegt oder es im Bild festhält, sind dasjenige und diejenigen, welche für ihn das Andere verkörpern, tendenziell austauschbar und ohne Eigensinn [...], so daß die Opferung immer mit einer Enteignung verbunden ist (ebd. 259f., vgl. a. 118f.).[72]

Mit dem Begriff der Kolonisation ist zugleich beschrieben, wie die vom männlich-bürgerlichen Selbst aus dem eigenen Inneren wie auch aus seinem physischen Territorium ausgegrenzten Bereiche abgespalten, nach „draußen“ verlagert werden, jenseits der eigenen Grenzen, um das Fremde dann wiederum dort einzuschließen und die von ihm ausgehende Gefahr so gewissermaßen zu bannen. Die Setzungen eines weiblichen Anderen erfolgen dabei gleichermaßen real – durch die Einschließung in den häuslichen Bereich – wie symbolisch – durch die Fixierung auf bestimmte Eigenschaften und ihre Inhalte sowie durch deren ästhetische Repräsentation. Rohde-Dachser beschreibt diesen Mechanismus in ihrer kritischen Relektüre der psychoanalytischen Theorie am Beispiel des Weiblichen, dem eine „Containerfunktion“ für kulturell Abgewertetes und kollektiv Verdrängtes zukommt. Auf diese Weise wird das Geschlechterverhältnis letztlich stabilisiert:

[72] Ausführlicher zur Gleichsetzung von Weiblichkeit und Wildnis im Diskurs der Aufklärung siehe ebd. 122ff.

> Die Weiblichkeitskonstruktionen im Patriarchat bringen das kollektiv Abgewehrte, dem weiblichen Container Zugewiesene in eine akzeptable Form, um es gleichzeitig in eine festgefügte Schablone zu pressen. Das als weiblich Definierte wird auf diese Weise stillgestellt, immobilisiert, konserviert, die Stabilität des ‚Containers' gesichert" (ROHDE-DACHSER 1991: 96).

Aus der gesellschaftlichen Marginalisierung der Frau und der Verbannung des Weiblichen in die Randgebiete der symbolischen Ordnung ergibt sich somit als weitere Möglichkeit, das Weibliche als Grenze zu imaginieren, die die Trennung von Innen und Außen, Eigenem und Fremdem markiert. Das Spektrum der Weiblichkeitsimagines zeigt jedoch, dass diese dichotomische Ordnung nicht ohne Ambivalenzen ist. Die Wunschvorstellung von beherrschbaren Einheiten verrät auch das Wissen darum, dass Grenzen immer prekär sind und sich Frau, Körper und Raum einer völligen Kontrolle letztlich entziehen: „sie sind weder innerhalb noch außerhalb, weder bekannt noch unbekannt".[73]

In dem Maße, wie der Frauenkörper als positiv besetzter Innenraum oder erschlossenes Territorium phantasiert wird, tauchen daher auch seine Zerrbilder auf. War in matriarchal geprägten Darstellungen der doppelgestaltige Charakter des Weiblichen als schutzgebend, bergend, nährend, aber auch verschlingend und zerstörend Teil einer Vorstellung von einer umfassenden Einheit des Lebens und eines zyklischen Weltbildes, in der sich Kultur noch nicht als Gegensatz zur Natur konstituierte (LIST 1991: 98ff.), so wird die Polarität des guten und bösen Weiblichen im Laufe der europäischen Zivilisationsgeschichte mehr und mehr zur spannungsgeladenen Ambivalenz. Diese Spaltung äußert sich einerseits in einer Idealisierung, andererseits in einer Entwertung des Anderen: "Die Frau stellt die Grenzbereiche, die Extremitäten der Norm dar – das extrem Gute, Reine, Hilflose oder das extrem Gefährliche, Chaotische, Verführerische" (BRONFEN 1997: 376). Die dem Weiblichen zugeordneten Eigenschaften machen es zum idealen Objekt männlicher Kompensations- und Regressionswünsche, die im Schatten der zunehmenden Rationalisierung des gesellschaftlichen Lebens auftreten (HORKHEIMER/ADORNO 1993: 42), das Weibliche wird idyllisches Naturreservat und dämonische Wildnis, Heimstätte und Unheimliches[74], Garant der sozialen Ordnung und zugleich ihre Bedrohung.

---

[73] Toril Moi: *Sexus, Text, Herrschaft. Feministische Literaturtheorie.* Bremen 1989: 1.95, zit. nach PELZ 1993: 28.

[74] Vgl. hierzu Freuds Theorie des Unheimlichen: Für ihn steht dahinter die verdrängte Sehnsucht nach der verlorenen Einheit mit der Mutter, nach den weiblichen Genitalien als Ort der Heimat, „in der jeder einmal und zuerst geweilt hat", die in Form von Angstprojektionen wiederkehrt. Auffällig ist auch hier

Aus dieser Darstellung ergeben sich also zwei grundlegende räumliche Bilder des Weiblichen:

> Im Weiblichen wie im Fremden werden also zwei Versionen des Anderen verhandelt: die des Gegensatzes zum Mann und die der Irritation und Infragestellung derartiger konstruierter Gegensätze. Während erstere Version den beiden einen Ort außerhalb des Selbst und der Gemeinschaft zuweist, auf den alles projiziert und externalisiert werden kann, das das Selbst/die Gemeinschaft nicht besitzt, bewundert und fürchtet, läßt sich die zweite Version nur zwischen festen Positionen und Gegensätzen verräumlichen, auf der Schwelle von einer Position zur anderen, wo Normen und Positionen aufgehoben, verletzt und neu verhandelt werden können (KUBLITZ-KRAMER 1995: 92).

Wie das Inventar an topologisch konstruierten Weiblichkeitsbildern überdeutlich gezeigt hat, entspricht der real-gesellschaftlichen Absenz der Frau als historisches Subjekt somit eine umso vielfältigere diskursive Präsenz des Weiblichen: „Über die Repräsentation der Frau, sozusagen an ihrem semiotisierten Körper, findet ein überdeterminierter Diskurs statt“ (BRONFEN 1995: 421). Die männliche Subjektsetzung erfolgt wesentlich über Bilder des Weiblichen – es wird als Funktion des Männlichen, in Abhängigkeit von diesem konzeptualisiert. Dies lässt sich am kulturellen Umgang mit Raum festmachen: Traditionell schreibt der Mann der Frau den Raum zu, er definiert und gestaltet den gesellschaftlichen Raum und entwirft wissenschaftliche und ideell-ästhetische Raumkonzepte.

Angesichts dieses Befundes stellt sich die Frage: Welche Konsequenzen hat dies für eine weibliche Autorschaft, die in diesen kulturellen Modellen nicht mitgedacht ist? Welche Alternativen zur Verortung weiblicher Subjektivität und welche alternativen Raumordnungen der Geschlechter sind möglich? Diesen Fragen soll zunächst anhand von Autorinnen des *posguerra* und der *transición* nachgegangen werden.

---

wieder die Ineinssetzung von Landschaft/Raum und weiblichem Körper: „wenn der Träumer von einer Örtlichkeit oder Landschaft noch im Träume denkt: Das ist mir bekannt, da war ich schon einmal, so darf die Deutung dafür das Genitale oder den Leib der Mutter einsetzen“ (FREUD 1993: 267).

5. Der literaturgeschichtliche Kontext

5. 1. Zwischen Klaustration und Transgression: Weibliche Fiktionsräume im Franquismus

La mujer honrada, la pierna quebrada.[75]
Refrán aus dem Siglo de Oro

Die historische Situation im katholisch-konservativen Spanien entspricht in ausgeprägter Weise der in den vorigen Kapiteln beschriebenen Raumordnung der Geschlechter. Über Jahrhunderte hinweg wurden der Frau nicht nur die häusliche Sphäre und der Innenraum zugeordnet, sondern auch ihr geistiger Freiraum stark eingeschränkt; ideologisch gerechtfertigt wurde dies als Grundvoraussetzung einer auf den Mann bezogenen und durch ihn definierten weiblichen Ehre. Entsprechend haben das Motiv der Klaustration der Frau und die damit einhergehende Bildlichkeit in der spanischen Literatur[76] eine lange Tradition. Frühe Beispiele sind etwa die derb-ironische Darstellung des geschlossenen weiblichen Körperraums als soziale Fiktion in Rojas' *Celestina*[77] oder de Zayas' Erzählungen von entehrten, deprivierten und eingemauerten Frauen. In dramatischen Plots von Calderón bis Lorca wird die Frau im Innenraum verwahrt und jede vermeintliche oder wirkliche Transgression mit noch größeren Einschränkungen, sozialer Ächtung oder gar dem Tod geahndet.

Diese Domestizierung der Frau und ihre Auswirkungen auf die weibliche Psyche setzen sich thematisch fort bis in die Texte von Autorinnen der Nachkriegszeit, die die restaurativen Verhältnisse unter Franco beschreiben.[78] Kennzeichnet den *posguerra*-Roman allgemein eine düstere Grundstimmung, so leiden insbesondere die weiblichen Figuren unter der Bevormundung durch ihre Umwelt und reagieren mit Depressionen und neurotischen, selbstzerstörerischen Verhaltensweisen. Ihre Befindlichkeit und ihre äußere Situation spiegeln sich in wiederkehrenden Motiven wie Haus, Garten, Dachboden, Fenster, Schaufenster und Vogelkäfig, die ein Gefühl des Gefangenseins vermitteln. Aber nicht nur die Bildlichkeit, auch die Schreibweise trägt die Spuren der

[75] Zit. nach Emilia Pardo Bazán: La mujer española. In: dies.: *La mujer española y otros artículos feministas*, ed. de Leda Schiavo. Madrid 1981: 28f.
[76] Mit dem Begriff ist im Folgenden die spanische Literatur unter Einbeziehung der katalanischsprachigen gemeint.
[77] Die Kupplerin sorgt mit bizarren Methoden für den Anschein intakter Jungfräulichkeit.
[78] Zur Situation der Frau im Franquismus und deren Darstellung in der Literatur vgl. DAVIES (1993); MARTÍN GAITE 1987b; TRUXA 1982.

condición femenina. Autorinnen wie Matute, Quiroga oder Soriano modellieren narrativ die Erfahrung von psychischer Fragmentierung, Stagnation und innerem Exil:

> [They] chart the alienating effects of war, marriage, motherhood, the marketplace; mark the crises of maturity and separation from lover, spouse, and children; map the pain of growing envelopment in solitude and isolation. And all the while the shape of their texts, the patterns of their imagery embody the insistence of their themes: the narrative text opens tentatively, then fragments, descends and closes as textuality recapitulates the problematical experience of female psychosexual identity in patriarchal society (ORDÓÑEZ 1982: 242).

Einige Autorinnen brechen mit den Konventionen der *novela rosa* und entwerfen eine neue, konfliktreiche und dynamische Beziehung der Protagonistinnen zu ihrer Umwelt, im Laufe derer sie sich mit den von der Gesellschaft vorgeschriebenen weiblichen Lebensentwürfen auseinandersetzen. Dabei wird häufig auch das traditionelle Muster der glücklichen Liebe mit anschließender Heirat infragegestellt (MARTÍN GAITE 1987a: 108). Andere wählen elliptischere Ausdrucksmittel: Auch in der Darstellung der Resignation der Figuren, die sich weitgehend klaglos in ihre Rolle fügen und damit auch im Innenraum verbleiben, lässt sich eine verdeckte Kritik an den bestehenden Verhältnissen erkennen (ebd. 103). Formal ordnen sich die Texte in die neorealistische Schreibweise der fünfziger Jahre ein, erzähltechnisch und thematisch sind sie in der Regel durch eine weibliche Perspektive bestimmt und zeigen häufig Elemente eines Bildungsromans.

In der Dialektik von Freiheit und Repression, die an den weiblichen Figuren verhandelt wird, lässt sich ein narratives Grundmuster in den Texten von Autorinnen der vierziger bis in die siebziger Jahre hinein sehen (ebd. 108f.).[79] Paradigmatisch ist in dieser Hinsicht die Ich-Erzählung einer weiblichen Figur in Carmen Laforets *Nada* (1945), die als trotz der rigiden sozialen Normen bemerkenswert unabhängige junge Frau einen neuen Typus von Protagonistin darstellt. In Barcelona bezieht sie bei der Familie mütterlicherseits Quartier und gelangt damit in ein Umfeld, in dem insbesondere die Geschlechterbeziehungen von Frustration, Repression und Gewalt geprägt sind. Sie besitzt zwar ein eigenes Zimmer, das jedoch nicht persönlich gestaltet ist und ihr keine wirkliche Privatsphäre bietet. Der beengte Raum der mit zu großen, alten Möbeln vollgestellten Wohnung ist Sinnbild der menschlichen Psyche und ihrer Konflikte und steht als verdichteter Mikrokosmos für die gesamtgesellschaftliche Situation der vierzi-

[79] Belege für den engen Zusammenhang von Raumerfahrung und Identitätsbildung vor allem im weiblichen Bildungsroman liefert WÜRZBACH 2004: 55f.

ger Jahre[80]. In dieser doppelten Dimension wird er auch zum Leitfaden der Erzählung (EDO BENAIGES 2004: 323, 328f.). Hitze, Schmutz und die Anonymität lassen den topographisch wenig ausgestalteten Außenraum der Großstadt ebenfalls wenig attraktiv erscheinen; die Ödnis spiegelt die materielle Verarmung und geistige Leere des Spaniens der Nachbürgerkriegszeit, aus dem *barri gòtic* wird „una ciudad gótica naufragada" (LAFORET : 1984: 115). Doch die Welt der Straße bietet auch Freiräume: Hier entkommt sie der familiären Kontrolle und kann sich ihren Emotionen hingeben – die Tatsache, dass sie immer wieder heimlich alleine durch die Straßen geht, ist bereits ein transgressiver Akt und Grund für einige Familienmitglieder, sie zu maßregeln.

Insgesamt dominieren die Innenräume quantitativ wie qualitativ die Erzählung, ergänzt durch die Wahrnehmung der bedrückenden Außenwelt. Andrea nimmt hier die Position einer distanzierten Beobachterin ein, schildert als „narrador testigo" (MARTÍN GAITE 1987a: 93) die Umgebung, die Figuren und ihr Verhalten ironisch-distanziert; die Entfremdung, die sie erlebt, fördert gleichermaßen eine gesteigerte Wahrnehmung der Außenwelt wie Introspektion. Innere Befindlichkeit und physischer Raum werden von der Erzählerin selbst miteinander verknüpft, so etwa wenn sie die Wohnung im *tremendismo*-Stil als eine Art Hexenhaus schildert: Tapeten blättern ab, die Wände im Bad tragen groteske, an Menschenhände erinnernde Muster und ein morbides Stilleben; die geschmacklose, düstere Einrichtung entspricht dem psychisch-moralischen Verfall der Bewohner.

Als charakteristisch für die Übergangsphase zwischen der Generation der Jahrhundertmitte und dem subjektiveren Realismus jüngerer Autorinnen können hier neben Carmen Martín Gaites *Entre visillos* (1958)[81] auch die Romane von Mercè Rodoreda gelten, deren Darstellung zwar noch konkret zeitlich und räumlich verankert ist, jedoch im Gegensatz zu den Konventionen des *realismo social* meist durch eine personale oder Ich-Erzählerperspektive und damit stark durch eine subjektive Sicht geprägt ist (CIPLIJAUSKAITÉ 1994: 36). Die äußere Handlung tritt zunehmend hinter der Erforschung der weiblichen Psyche zurück.

In diesem Sinne zeigt auch *La plaça del Diamant* (1962) die Struktur eines aus der Innensicht geschilderten Entwicklungsromans, der zwar die Suche nach der eigenen Identität zum Thema hat, am Ende allerdings nicht in eine wirkliche Freiheit führt. Die

[80] Für einen Abriss des sozialhistorischen Kontextes, insbesondere mit Blick auf die Situation von Frauen vgl. EDO BENAIGES 2004: 312ff.
[81] Zum *realismo social* der fünfziger Jahre und dem subjektiven Realismus insbesondere im Hinblick auf *gender* vgl. GRUBER 2003.

Protagonistin Natàlia beschreibt emotionslos in kurzen Kapiteln die Stationen ihres entbehrungsreichen Lebens. Nachdem Quimet in ihr die vage Hoffnung weckt, aus ihrem bisherigen Dasein ausbrechen zu können, erweist sich das häusliche Leben als Ehefrau und Mutter jedoch als Falle; sie muss physische und psychische Übergriffe erdulden und entfremdet sich im Laufe ihrer Ehe weiter von sich selbst. Zu größerer emotionaler Erfüllung gelangt sie erst im Zusammenleben mit dem Kriegsinvaliden Antoni. Der Handlungszeitraum erstreckt sich vom Vorfeld der Zweiten Republik bis in die fünfziger Jahre hinein; auch hier lässt sich eine Engführung von persönlicher Situation und kollektiver Geschichte herauslesen (HART 1993: 19ff.), so etwa die politische Repression der Katalanen und die patriarchale Dominanz über die Protagonistin oder das Motiv des Exils, das hier ein inneres ist. Wie in *Nada* erfüllt Barcelona, hier beschränkt auf den Stadtteil Gràcia, seine narrative Funktion nur in geringem Maße als topographisch determinierter Schauplatz, sondern vor allem als symbolisch aufgeladener Raum.

Die Räume des Romans sind durchgängig allegorisch ausgestaltet, eine Fülle von Metaphern der Begrenzung und Klaustration verweisen auf die zunehmende Ohnmacht Natàlias, der die Enge zur Obsession wird: das einsame Haus ihres Vaters, ihre beiden Wohnungen, die in zunehmender Zahl von Tauben und Ratten bevölkert werden, das von Schimmel, Staub und Termiten heimgesuchte labyrinthartige Haus der Familie, bei der sie als Zugehfrau arbeitet. Das Verhältnis der Protagonistin zum Raum drückt noch drastischer als bei Laforet ihr Gefangensein und ihre innere Entfremdung aus. Der generell realistische Grundton Rodoredas wird stellenweise ins Symbolische oder Phantastische erweitert; durch die verfremdende Detailbeschreibung von Dingen und Räumen entstehen kafkaeske Szenarien[82], die statisch erscheinen und eine als tragisch empfundene Lebenszeit quasi in sich einschließen (ANDERSEN 1999: 109). Semantische Oppositionen, vor allem zwischen Innen- und Außenräumen, aber auch Oben und Unten – etwa die Tauben im Dachstuhl und die Ratten in der Kanalisation – spiegeln die für die Erfahrungswelt vieler weiblicher Protagonisten charakteristische Dialektik von Klaustration und Transgression (BOU 1994: 40), die durch unheimliche *settings* im Stile der *Gothic novel* [83] vermittelt wird.

Insgesamt dominieren wiederum Innenräume die Handlung, und auch die Außenräume der Stadt wie die metonymisch mit der Protagonistin verbundene Plaça, die

[82] Vgl. Rodoredas eigene Äußerung zur kafkaesken Anlage des Romans (GOLTSCHNIGG 2008: 24).
[83] Ausführlicher hierzu PÉREZ 1994.

Straßen und Parks werden meist als feindselige, oppressive Binnenräume wahrgenommen. Wie die Häuser und Wohnungen steht ihr Bedeutungsüberschuss für all das, was die Ich-Erzählerin, die ihre Gefühle selten offen legt, anders nicht zur Sprache bringen kann; die Stadt wird zur „Allegorie des Unsagbaren“ (ebd. 32).

Am Ende befindet sich Natàlia an derselben Stelle, von der die Geschichte ihren Ausgang nahm. Der Platz erscheint ihr, obwohl ein Außenraum, als ein sie von allen Seiten einschließender Raum, der ihr ihre eigene Leere spiegelt, jedoch gleichzeitig auch als Ruhepunkt empfunden wird: „i vaig ficar-me a la plaça del Diamant: una capsa buida feta de cases velles amb el cel per tapadora“ (RODOREDA 1976: 240). Die zirkuläre Struktur des Romans mit ihren wiederkehrenden äußeren Situationen und psychischen Mustern, doppelt versinnbildlicht durch das Rahmen- und Leitmotiv der Plaça, die zudem selbst ein einschließender Raum ist, lässt sich unterschiedlich interpretieren – dass letztlich kein Ausbruch aus Stagnation und Selbstentfremdung möglich ist oder dass es im Rahmen der beschränkten Möglichkeiten insgesamt zu einer positiven Entwicklung und teilweisen Befreiung Natàlias von ihrer Vergangenheit kommt.[84]

Der darauffolgende Roman der Autorin, *El carrer de les Camèlies* (1966), führt die Themen des inneren Exils und der Suche nach dem Selbst fort. Das Findelkind unbekannter Herkunft Cecília Ce, das seinen unkonventionellen Namen von einem Fremden erhielt, erzählt seine Lebensgeschichte vom Aufwachsen bei Pflegeeltern bis zur sozialen Deklassierung durch den Bürgerkrieg und der Vereinsamung der Protagonistin. Die pikareske Anlage des Romans subvertiert das Genre des Entwicklungsromans, der idealiter einen Reifeprozess hin zu einer konsistenten Identität abbildet. Die Biografie von Cecília Ce bleibt ebenso wie ihr Name Fragment; sie teilt nicht die bürgerlichen Bestrebungen nach Heirat, Besitz und einer anerkannten beruflichen Stellung und tritt letztlich nicht aus ihrer Marginalität heraus; wiederum beschreiben die einzelnen Romanepisoden eine zyklische Handlung.

Als Quasi-*pícara* bricht die für damalige Verhältnisse ausgesprochen widerständige Protagonistin wiederholt aus dem ihr zugewiesenen bürgerlichen Raum aus. Jede Eskapade wird von den Pflegeeltern mit verstärkter Repression beantwortet, auf die sie mit Selbstklaustration oder erneuten Ausbruchsversuchen reagiert. Sie geht in ihren Transgressionen also weiter als ihre Vorgängerinnen, und ihre vielfältigen Versuche, Beziehungen anzuknüpfen, einen gesellschaftlichen Ort für sich zu finden, werden zur Odyssee. Nach der Rückkehr Eusebis aus dem Krieg zieht sie zu ihm in ein herun-

tergekommenes Viertel, dann zu dessen Nachbarn Andrés; nachdem dieser stirbt, prostituiert sie sich und wird wiederholt Opfer männlicher, auch sexueller Übergriffe. Die häufigen Orts- und Partnerwechsel verdeutlichen ihre innere Heimatlosigkeit.

Tür, Fenster und ihre Varianten sind die symbolischen Orte, an denen die Protagonistin ihren Freiraum verhandelt. So ist in ihrer Kindheit der Erker, in den sich der Pflegevater Jaume häufig zurückzieht und wo sie, die nicht die Schule besucht, auch von ihm unterrichtet wird, ein Ort der Kontemplation und der Erkenntnis, hell, mit vielen Fenstern und suggestiven Bildern an den Wänden, ein Vorraum, der sich zur Welt der Erwachsenen öffnet. Die Mauer mit dem Gartentor, an dem das Findelkind einst abgelegt wurde, bildet den Schwellenort zwischen privatem und öffentlichem Raum, den sie immer wieder überwindet und an dem sie mit der Außenwelt konfrontiert wird. Das *reixat* steht aber auch symbolisch für ihre Identität im Zwischenraum, für ihre soziale Randposition als Findelkind, und hier wachsen auch die Kamelien – titelgebendes Leitmotiv der Erzählung, metonymisch verrätseltes Selbst-Bild der Cecília Ce und ihr innerer wie äußerer Bezugspunkt.

Die Außenräume der Stadt, in denen sich die Protagonistin behaupten muss, werden als männlich dominiert geschildert, während der Garten, als Sinnbild für die ideelle und soziale Einfriedung der Frau, aber auch für seelischen Reichtum und als solcher ein wiederkehrendes Motiv bei Rodoreda, weiblich semantisiert ist. In seiner physischen wie psychischen Dimension als Schutzraum und Bildreservoir steht er für die Unschuld und die Phantasiewelt der Kindheit. Für die erwachsene Cecília ist er ein Sehnsuchtsort, den sie wiederzuerlangen versucht, indem sie sich selbst ein kleines Haus mit Garten kauft.

Die in Rodoredas Romanen geschilderten Räume und Orte mit ihren wiederkehrenden Motiven des inneren und äußeren Exils, aber auch der Wandlungsfähigkeit und des Freiraums veranschaulichen die Suche nach dem eigenen gesellschaftlichen Standort als Frau. Anders als im männlichen Bildungsroman bedeutet der Entwicklungsweg der Figuren folglich entweder einen weitgehenden Rückzug aus der äußeren Welt des sozialen Handelns mit den zugehörigen Bewährungsproben für den männlichen Helden[85], oder die Handlung ist durch einen extremen Wechsel zwischen den Polen Innenraum/Schutz/Einschränkung und Außenraum/Freiheit/Gefahr strukturiert, wobei

[84] Einen Überblick über die wichtigsten Stellungnahmen gibt SCHUMM 1999: 176f.
[85] Hart führt hierfür *Nada* und *La plaça del diamant* als paradigmatische Texte an (HART 1993: 12).

Transgressionen vom Umfeld sanktioniert werden oder der Konflikt von den weiblichen Figuren als innere Zerrissenheit oder ambivalentes Handeln ausagiert wird.

Deutlich neue Akzente setzt Montserrat Roig. Dass ihre Romantrilogie *Ramona, adéu* (1972), *El temps de les cireres* (1977) und *L'hora violeta* (1980) durchweg aus weiblicher Sicht erzählt sind, lässt sich stärker als bei ihren Vorgängerinnen aus einer explizit feministischen Selbstpositionierung ableiten. Exemplarisch hierfür ist die Vorgeschichte der Protagonistin in *El temps de les cireres*: Die Fotografin Natàlia kehrt 1974 nach einem zwölfjährigen Aufenthalt in England zurück nach Barcelona und erkundet nun, in wie weit sich die Verhältnisse verändert haben, nur um festzustellen, dass sie die Vergangenheit noch in sich trägt und dass allerorten Pessimismus und Stagnation herrschen. Zuvor war sie, wie in den Rückblenden erzählt wird, mit einem andalusischen Kommunisten liiert, nahm an studentischen Demonstrationen teil und trat für die Ideale der sexuellen Revolution ein. Als sie beide bei einer Aktion verhaftet werden und sie freikommt, emigriert sie, unter anderem, weil ihr wegen einer illegalen Abtreibung eine Strafanzeige durch ihren eigenen Vater droht. Das Motiv des Exils lässt sich als Metapher für die Isolation der Frau im Franquismus, für die Repression der katalanischen Bevölkerung allgemein[86] wie auch für die bewusst eingenommene doppelte marginalisierte Position der kritischen (katalanischen) Schriftstellerin sehen.[87]

Auch hier verschränken sich also persönliche und kollektive Geschichte. In den drei Romanen werden zudem verschiedene Abschnitte der jüngeren katalanischen Geschichte als matrilinear fokussierte Familiengeschichte erzählt (HEINEMANN 2008: 107). Der zeitgeschichtliche Hintergrund der Handlung und die genealogische Verbindung der Frauenfiguren spielen zwar eine zentrale Rolle, doch wird ihre Linearität durch die achronologische Erzählweise aufgelöst. Mit dem Schreiben einer *herstory* greift Roig zeitgenössische Tendenzen einer feministischen Revision von Literatur- und Wissenschaftskanon auf. Da es sich auch um eine *oral history* im weitesten Sinne[88] handelt, die die alltagsgeschichtliche Dimension stärker in den Vordergrund rückt und zudem in der damals von Staats wegen auf die häusliche Kommunikation beschränkten katalanischen Sprache erzählt wird, ergibt sich auch hieraus ein Fokus auf private Räume als traditionell mütterlich-weiblicher Sphäre. Diese Thematisierung marginali-

[86] Die in der katalanischen Literatur der siebziger Jahre häufig anzutreffende Thematik von Flucht und Exil spiegelt nicht zuletzt die reale Entscheidung vieler Schriftsteller, ins innere oder äußere Exil zu gehen, ohne darin jedoch eine befriedigende Lösung zu finden (HEINEMANN 2008: 105f.).
[87] Vgl. zum Motiv des politischen, sozialen, sprachlichen und persönlichen Exils bei Rodoreda, Roig und Riera EVERLY 2003: 14ff.
[88] Neben den Dialogpassagen sind auch Tagebuchauszüge und Briefe in den Text eingeflochten.

sierter Bereiche und ihres subversiven Potentials lässt sich als Versuch sehen, einen alternativen Diskurs zum offiziell verordneten und öffentlichen herzustellen (EVERLY 2003: 21).

Die erzählte Zeit beträgt nur einige Tage, in denen jeweils eine andere Frauenfigur der Familie ins Zentrum rückt und teils im Dialog mit Natàlia oder durch Tagebuchausschnitte selbst zur Erzählerin wird, während die Protagonistin ungleich radikaler als ihre gleichnamige Vorgängerin in *Nada* das distanzierende Auge der Kamera auf die familiären und gesellschaftlichen Verhältnisse, vor allem auch auf die Geschlechterbeziehungen richtet und so Missstände denunziert und Verdrängtes sichtbar macht. Alle Frauen führen ein unglückliches Leben; sie selbst verkörpert zwar eine gewisse Autonomie, leidet jedoch wie alle anderen, einschließlich der männlichen Figuren, unter dem repressiven gesellschaftlichen Klima. In unterschiedlichem Maße versuchen die Frauen die Begrenzung der häuslichen Sphäre zu überwinden und den öffentlichen Raum durch Berufstätigkeit und politisches Engagement mitzugestalten.

Bedingt durch die Erzählperspektive dominiert trotz des umfangreicheren Figurenpersonals die Introspektion, unterbrochen durch Dialogszenen. Dennoch wird die Handlung in einem größeren Zusammenhang verortet: Barcelona spielt eine prominente Rolle als Schauplatz und Hintergrundfolie, auf der zeitgeschichtliche Bezüge entfaltet werden. Die Wahl des Stadtteils L'Eixample ist ähnlich wie bei Rodoreda autobiographisch geprägt. Er wird in seiner sozialen und politischen Dimension geschildert, als hierarchisch gegliederter Raum, mit seinen historischen Veränderungen in Architektur und Sozialstruktur und auch als Ort, an dem Frauenschicksale aus verschiedenen Schichten und Generationen miteinander verwoben sind. Die Stadt als Kollektivraum erhält dabei quasi den Rang einer lebendigen Figur, die den Text entscheidend mitkonstituiert, eine Konstellation, die sich im Gesamtwerk von Roig wiederfindet, wo Barcelona zu einer „personaje-testimonio" erhoben wird, mit der die Frauenfiguren eng verbunden sind (DUPLÁA 1996: 142, 151).

Die Handlungsorte sind häufig in Binnenräumen wie Wohnungen mit Patio oder Galerien und Balkons mit Blick auf die Straße angesiedelt. Dabei wird zugleich deutlich, dass die von ihr geschilderten Frauengenerationen der Mittelschicht sich im Laufe der Zeit auch immer mehr urbane Räume erobert haben.[89]

[89] Roig, die sich als dezidiert katalanische Autorin begriff, hat sich in ihren journalistischen Arbeiten mit Frauengeschichte und der Geschichte Barcelonas beschäftigt. In ihrer Essaysammlung *Digues que m'estimes encara sigui mentida* (1991) reflektiert sie unter anderem die sozialen Räume von Frauen wie auch die autobiographisch gefärbten Räume ihrer Protagonistinnen und stellt fest, dass im Laufe der

> Her female subjects [...] live in identical microspaces: apartments with interior court yards and exterior balconies. Each generation of Roig's genealogy has conquered for women a new space, moving from the interior towards the exterior, which marks an expansion of the space occupied by the previous generation, eventually claiming the street for their own (DUPLÁA 1998: 229).

Ähnlich wie sich Spanien bzw. Katalonien als uterine Räume deuten lassen, die die Exilantin Natàlia verlassen musste (BERGMANN 2007: 106), so wird auch das Stadtviertel wiederholt als weiblicher Körperraum imaginiert: „les famílies barcelonines, closes en patis i jardins interiors, quan vivien l'aroma de la tardor i, *tancades a l'uter de l'Eixample, construïen amb somnis i paraules el paradís* que creien haver perdut d'ençà de la guerra" (ROIG 1996c: 47, Hervorh. S.M.). Die beschriebenen Binnenräume sind gleichzeitig auch symbolische Rückzugsräume, so etwa der Patio und die daran angrenzenden Gärten, wo die Protagonistin ihren Tagträumen nachhing. Der nun nicht mehr vorhandene Zitronenbaum darin erscheint der zurückgekehrten Natàlia wie auch der Autorin selbst als Symbol des verlorenen Paradieses ihrer Kindheit in der Vorkriegszeit, das durch vielfältige Sinneseindrücke in der Erinnerung zurückkehrt (ebd. 47, 50).

Als Kehrseite dieser Intimitätsräume beschreibt auch Roig die Beschränkung des weiblichen Aktionsradius, etwa das damalige Verbot für bürgerliche Mädchen, auf der Straße zu spielen. Der Außenraum, den sie durch das Fenster sehen konnten, war ironischerweise wiederum ein Innenraum, der Patio. Dennoch war die Einschließung, wie sie im Rückblick erkennt, geradezu Voraussetzung für eine umso produktivere Phantasie.[90] Roig leitet aus dem ehemals frustrierten Wunsch nach Grenzüberschreitung, nach Ausweitung des eigenen Erfahrungsraums explizit ihre schriftstellerische Tätigkeit ab, die teilweise durch persönliche Erinnerungen inspiriert ist, sich aber allmählich von der autobiographischen Realität löst. Dennoch bleibt für sie die

---

Geschichte Barcelonas vom Mittelalter bis heute Frauen kaum Spuren hinterlassen haben, dass keine weibliche Genealogie in der Stadt sichtbar ist (ROIG 1996b; 1996c). In ihrem Essay *La ciutat de Barcelona: una mirada femenina* (Memorial Montserrat Roig (Hg.), Barcelona 1992: 11-27) zeichnet sie nach, wie sich die Frauen sozialgeschichtlich gesehen vom Platz am Fenster hinaus auf den Balkon und schließlich, in begrenztem Maße in den öffentlichen Raum begeben.

[90] „Jo vivia tancada [...] en un pati voltat de cases altes, enclaustrada sota una volta de cel blau o ennuvolat, sempre al mateix retall de cel, inamovible. Allò que desvetllava la meva imaginació era el carrer, perquè m'estava prohibit. Allí els nens eren lliures, vivien entre els gossos i els arbres [...]. Quan vaig començar a anar sola per Barcelona, el meu carrer va deixar de ser misteriós. Aleshores el misteri era dins la ciutat, amb la seva grandesa, amb es seus barris on, qui sap, hi havia gent que vivia com li donava la gana" (ebd. 48).

kindliche Imagination ein wesentlicher Bezugspunkt, die Überwindung der einst gesetzten psychischen und physischen Grenzen setzt sich im Akt des Schreibens fort.

> L'escriptora s'esforça per conèixer la doneta que duu a dins. Va ser educada com una doneta.
>
> A la doneta, no li deixaven desvetllar els sentits. No podies badar davant el retall de cel blau, somniar mons misteriosos anunciats per les sirenes dels vaixells i els xiulets dels trens. [...] El ressentiment és la primera deu que et duu al riu de les paraules. [...] I l'escriptora comença a manipular el propi ressentiment, baixa a l'infern perquè cerca la pau. Cada nova novel·la és un cercle infernal amb espurnes de cel (ebd. 52).

Mit dieser metaphorischen und zugleich metafiktional gewendeten Bildlichkeit der Überwindung der engen Grenzen, die den weiblichen Räumen historisch gesteckt waren, fügt sich Roigs Darstellung unmittelbar in die fiktionale Raumordnung Martín Gaites ein.

5. 2. *El cuarto de atrás* und *Desde la ventana*: Carmen Martín Gaites Poetik des weiblichen Raums

5. 2. 1. Das Fenster als literaturgeschichtlicher Ort der Imagination und Transgression

> *Pensé que la salvación no estaba tanto en abominar de lo doméstico como en contarme a mí misma lo doméstico de otra manera.*
>
> *Nadie puede enjaular los ojos de una mujer que se acerca una ventana, ni prohibirles que surquen el mundo hasta confines ignotos.*
>
> Carmen Martín Gaite

In ihrem von Virginia Woolfs *A Room of One's Own*[91] inspirierten Essay zu einer spanischen Literaturgeschichte aus weiblicher Sicht, *Desde la ventana,* setzt sich Gaite mit Autorinnen wie Teresa de Ávila, María de Zayas y Sotomayor, Concepción Arenal,

[91] Woolf ist mit ihrer Forderung nach einem „Zimmer für sich allein" als wesentliche Voraus-setzung weiblicher Kreativität für viele Autorinnen und Theoretikerinnen die geistige Ahnin des Konzepts eines selbstbestimmten weiblichen Raumes (WOOLF 1989). In ihrem Essay legt sie die vielfältigen Mechanismen der Diskriminierung von (schreibenden) Frauen offen und weist an historischen Beispielen den Zusammenhang von materiell-ökonomischer bzw. physischer Bewegungsfreiheit einerseits und psychischen Freiräumen andererseits nach. Erst ein entsprechender äußerer Rahmen erlaube der Schreibenden, eine eigene „imaginative Welt" zu konstruieren, die, laut Woolf, anders gestaltet sein müsse als die von der männlichen Tradition überlieferte. Was nicht explizit formuliert wird, aber dennoch aus ihren eigenen Schreiberfahrungen abgeleitet werden kann, ist die Tatsache, dass die imaginierten kreativen Freiräume auch persönliche Entwicklung und eine Auseinandersetzung mit der eigenen Identität als Frau und/oder Schriftstellerin ermöglichen.

Emilia Pardo Bazán, Rosalía de Castro, Mercè Rodoreda oder Carmen Laforet auseinander und verweist, mit gelegentlichen Seitenblicken auf männliche Autoren und im Rekurs auf Standardwerke von Vertreterinnen der US-amerikanischen feministischen Literaturwissenschaft der siebziger und achtziger Jahre (Showalter, Rich, Fetterley, Gilbert), auf die spezifische Problematik weiblicher Autorschaft. Für den Aspekt des narrativen Raumes von Interesse ist, dass sie dabei auch die historische Verortung der Frau im Innenraum neu bewertet, indem sie darin nicht nur eine Reklusion sieht, sondern auch psychische Freiräume.

Das Leitmotiv ihrer Abhandlung ist das Fenster als emblematischer weiblicher Standort und ästhetisches Motiv mit einer langen Tradition. In der spanischen Literatur reicht das Motivspektrum des Fensters von den Sprechgittern der Klöster über die *mujer ventanera* des Siglo de Oro, die noch bei Lorca zu finden ist, bis hin zu der Randständigkeit und Isolation von Protagonistinnen der Nachkriegsliteratur. Hier, am Ort des Übergangs zwischen Innen und Außen, findet die mögliche, wenn auch im Rahmen eines restriktiven weiblichen Lebensentwurfs zunächst nur imaginäre Transgression statt; das Fenster ist zugleich Grenze und Verbindung zur Außenwelt, Symbol der Beschränkung wie auch Tor zur sozialen Welt und zur Transzendenz. Als Übergangszone zwischen innerem und äußerem Raum ist es zudem als narratives Element im Sinne Lotmans von Bedeutung.[92]

Noch bis vor einigen Jahrzehnten schickte es sich für eine bürgerliche Frau nicht, sich am Fenster zu zeigen, denn dies signalisierte Müßiggang, gab Anlass zu verbotenen Träumereien und wurde als Zurschaustellen weiblicher Reize interpretiert.[93] Gaite entlarvt diese Zuschreibungen als männliche Projektionen und wendet die Figur der Frau am Fenster aus weiblicher Perspektive positiv.

> La ventana condiciona un tipo de mirada: mirar sin ser visto. Consiste en mirar lo de fuera desde un reducto interior, perspectiva determinada, en última instancia, por esa condición ventanera tan arraigada en la mujer española y que los hombres no suelen tener. Me

[92] "En todos los claustros, cocinas, estrados y gabinetes de la literatura universal donde viven mujeres existe una ventana fundamental para la narración" (MARTÍN GAITE 1987a: 115).

[93] Vgl. die volkstümlichen *refranes* „Noia finestrera, es cansa de ser soltera", „Mujer ventanera, soltera se queda" und „Dona balconera, dona mal feinera" (DUPLÁA 1996: 145f.).

Das Fenster als liminaler Ort lässt sich auch symbolisch dem in 4.3. beschriebenen ambivalenten Standort des Weiblichen in der Kultur zuordnen: „Die Grenz- oder Horizontlinie des Fensters birgt demnach eine Ambivalenz, die sich auch an die Vorstellungen von Weiblichkeit heften: Als Rahmen des Innenraumes markiert das Fenster den Übergang zur Fremde, der nach beiden Richtungen gilt; denn dem Blick von draußen auf die Frau am Fenster bietet sich eine Grenze dar zu einem Innen, das neben Sicherheit auch Verführung verspricht. Das Hinausschauen der Frauen aus dem Fenster galt daher zuweilen als unschicklich" (KUBLITZ-KRAMER 1995: 39).

> atrevo a decir, apoyándome no sólo en mi propia experiencia, sino en el análisis de muchos textos femeninos, que la vocación de escritura como deseo de liberación y expresión de desahogo, ha germinado muchas veces a través del marco de una ventana (ebd. 36f.).

Zum einen besteht also am Fenster auch die Möglichkeit zu sehen, ohne gesehen zu werden – was eine gewisse Macht verleiht. Vor allem aber wird am Fenster die Sehnsucht nach Freiheit geweckt:

> La ventana es el punto de referencia de que dispone [la mujer] para soñar entre las orillas de lo conocido y lo desconocido, la única brecha por donde puede echar a volar sus ojos, en busca de otra luz y otros perfiles que no sean los del interior, que contrasten con éstos (ebd. 36).

Die *chica rara* als typische Figur der Nachkriegsliteratur träumt vom pulsierenden Leben auf großstädtischen Straßen nach amerikanischem Modell, begehrt auf gegen die Verhaltensnormen und Weiblichkeitsvorstellungen der Sección Femenina de Falange, gegen ihr häusliches Dasein. Diese Figuren begeben sich bewusst in eine marginale Position, von der aus sie ihren Nonkonformismus entwickeln, und leben diese Sonderstellung mit einer Mischung aus Ohnmacht und Stolz. Für Gaite liegt der Kern dieser Rebellion im Verhältnis der Frauen zu den Innenräumen, aus denen heraus sie sich alternative Welten zumindest gedanklich und mitunter auch real erobern (ebd. 99ff.). Die – meist idealisierte – Straße ist für die jungen Frauen nicht nur, wie es die herrschende Ideologie will, Ort der Versuchung und der gefährlichen Abenteuer, sondern auch Zufluchtsort, ein „recinto liberador", an dem sie sich von den auferlegten Beschränkungen lösen und eine eigene Perspektive auf die Dinge entwickeln können. „Quieren largarse a la calle, simplemente, para respirar, para tomar distancia con lo de dentro mirándolo desde fuera, [...] para dar quiebro a su punto de vista y ampliarlo" (ebd. 101).

Das Fenster konditioniert den Blick, sein Rahmen verweist noch einmal auf den eng gesteckten Rahmen bürgerlicher weiblicher Existenz, aber gerade deshalb ist es auch ein Ort der Kreativität, welche aus der Auseinandersetzung mit den eigenen Grenzen und ihrer Erweiterung entsteht. Aus dem Fenster als „punto de enfoque" wird so ein „punto de partida" (ebd. 37).

Auch in Gaites Erzähltexten bilden das Fenster, der Vorhang oder die Jalousie und verwandte Subräume wie Erker, Balkon oder Terrasse eine durchgängige Motivkonstante[94] mit sozialhistorischen, narrativen und meta-fiktionalen Akzenten. Der Platz

[94] Einen Überblick hierzu liefert das Vorwort von Emma Martinell zur Neuauflage von *Desde la ventana*, Madrid 1993.

am Fenster, der Balkon oder das eigene Zimmer erscheinen dabei stets als intimer Raum, von dem aus für die Protagonistin – allein oder mit einem fiktiven oder realen Gesprächspartner bzw. einer Gesprächspartnerin – eine Öffnung zu anderen Welten möglich wird, durch Traum, Imagination, Erinnerung, Reflexion oder telepathische Kommunikation. So verweist bereits die Titelmetapher von *Entre visillos* (1957) auf die weibliche *condición ventanera*: Wenn sich die Mädchen bei Natalia treffen, sitzen sie beengt im verglasten Balkon, teils abgeschirmt von den Blicken der Außenwelt, in einem Zwischenraum, der nicht innen, nicht außen ist, ein Ort, an dem sie sich aus der Enge und den Konventionen einer spanischen Provinzstadt der fünfziger Jahre hinausträumen. Im stark metafiktional angelegten *El cuarto de atrás* (1978) markiert der Vorhang vor dem Eingang zum Hinterzimmer auch symbolisch den Übergang in eine andere Realitätsebene, und im Brief- und Tagebuchroman *Nubosidad variable* (1992) trennt er das Erkerzimmer ab, in dem eine der beiden Protagonistinnen schreibt.

Im Folgenden sollen exemplarisch an den beiden zuletzt genannten, aus unterschiedlichen Schaffensphasen stammenden Romanen grundlegende narrative Funktionen von Räumen bei Gaite dokumentiert werden.

5. 2. 2. Der Innenraum als Projektionsfläche

Das *cuarto de atrás* ist Schauplatz und Leitmetapher des Romans und erscheint in Variationen auch in *Nubosidad* wieder als häusliche Geborgenheit, aber auch Enge vermittelnder Schlupfwinkel – *guarida*, *refu* oder *pozo doméstico.* In seiner Bedeutung oszilliert es zwischen einer Metapher der Erinnerung und des Unbewussten einerseits und lebensweltlichem Raum (der damaligen Küche bzw. dem Spielzimmer der Kindheit) andererseits.

In beiden Romanen spielen die Orte, an denen erzählt wird, wie auch verschiedene erinnerte oder imaginierte Räume eine prominente Rolle. In *El cuarto* schildert die Ich-Erzählerin den nächtlichen Besuch eines in Schwarz gekleideten Unbekannten, der eine mysteriöse Figur zwischen Realität und Traum bzw. Fiktion bleibt. In einem mäeutischen Dialog über geplante Buchprojekte werden bei ihr eine Fülle von Erinnerungen an autobiographische Erlebnisse wie auch an historisch-politische Gegebenheiten aus der Franco-Ära ausgelöst, die sie wiederum zu weiteren Reflexionen, unter anderem auch über ihre Schreibtätigkeit veranlassen. Es werden zahlreiche Zitate und

Elemente aus Literatur und Populärkultur einmontiert, und die Erzählung spiegelt sich durch verschiedene metafiktionale Dopplungen fortlaufend selbst.

Der Text von *Nubosidad* besteht aus den Briefen und tagebuchartigen Notizen, mittels derer zwei Jugendfreundinnen, die sich nach vielen Jahren zufällig wiedergetroffen haben, wieder miteinander in Kontakt kommen. Obwohl in unterschiedlichen Lebenssituationen – Sofía ist Hausfrau und Mutter, Mariana lebt alleine und ist als Psychiaterin tätig –, befinden sich beide in einer Phase der Stagnation. Durch die Korrespondenz werden wechselseitig Bewusstwerdungsprozesse angestoßen. Die innere Dynamik des Romans führt auf die erneute Wiederbegegnung am Ende hin, die dann auch nicht mehr im vertrauten Innenraum stattfindet, sondern an einem weit entfernten Ort, in einem Café am Meer in Andalusien, wohin Mariana gereist ist, um einen Ausweg aus ihrer persönlichen Krise zu finden und an eine frühere Liebesbeziehung anzuknüpfen. Am Ende taucht in einer metafiktionalen Geste das Manuskript des vorliegenden Romans in der Erzählung selbst auf.

Zentral ist in beiden Romanen das Zimmer als Ort der Innenschau und Selbstreflexion, der Lektüre und der Textproduktion; Einrichtungsgegenstände wie Möbel, Spiegel oder Bilder sind explizit benannte „vehículos narrativos“ (MARTÍN GAITE 1989: 97). Sie haben Katalysatorfunktion für Erinnerung und Imagination, sind „recordatorio de edad infantil“ (ebd. 74) und „puntos de partida“ im bereits erwähnten Sinne: Von ihnen gehen die Assoziationsketten aus, über die sich die Erzählung entfaltet.

Die subjektive Erinnerung der Erzählerin in *El cuarto*, die unwillkürlich hervortritt, ausgelöst durch vielfältige, vor allem visuelle, aber auch taktile, auditive und olfaktorische Sinneswahrnehmungen, ist vor allem in intimen Innen- und Binnenräumen gespeichert. Als Subräume des Zimmers sind auch Kästchen, Schubladen, Truhen Erinnerungsspeicher und magische Behältnisse der produktiven Phantasie und haben somit wie Fenster, Vorhang usw. narrative Funktion. So ist etwa das goldene Kästchen mit bunten Bonbons, das der nächtliche Besucher als Geschenk mitgebracht hat, Metapher der Erinnerung, es dient als Scharnier zwischen Realität und Fiktion (PORRÚA 1993: 294) und ist zudem als Sinnbild der phantastischen Erzählung zugleich auch narrative Metametapher.[95]

Durch das Ineinanderfließen von Innen und Außen wird die Darstellung innerer Prozesse im Spiegel der äußeren Umgebung vervielfältigt. Wie erwähnt ist das *cuarto de atrás* real-physischer Innenraum in der Erzählgegenwart, erinnertes Zimmer der

Kindheit sowie gleichzeitig metonymisch-metaphorisch mit Kreativität und Erinnerung verbunden.[96] Auch einzelne Elemente des immer wieder kontemplativ von innen her betrachteten Außenraums erhalten metaphorischen Charakter als Bilder des Selbst. Die im steten Wandel befindlichen Wolkenformationen am Himmel in *Nubosidad* stehen für den Lauf des Lebens und formieren sich für Sofía zu Hieroglyphen, die entziffert werden wollen. Als dem Luftelement zugeordnete Naturerscheinung sind sie Zeichen, die auf das schwerelose Reich der Lüfte, die Welt des Traums verweisen, auf eine Loslösung vom Irdischen und Naheliegenden und somit „imágenes de libertad y aventura" (MARTÍN GAITE 1993: 14), und es wird suggeriert, dass hier die wahre Wirklichkeit zu finden ist.

Die Flucht aus der Alltagsrealität wird in den Romanen offen als solche beschrieben. Sie hat Evasionscharakter, beinhaltet aber auch Heilung und Orientierung, denn die Frauenfiguren beziehen aus ihrer Imaginationskraft ein Gefühl der Selbstbestimmung, was wesentlich daher rührt, dass sie auf diese Weise wieder an die autonomen Innenwelten ihrer Kindheit anknüpfen können, die ihnen schon damals Flucht und Befreiung ermöglichten, ohne die außen eng gesteckten Grenzen real überwinden zu müssen. Dieses Wiederanknüpfen geschieht zum einen über die als Katalysator fungierende Umwelt: Die erwachsene Erzählerin in *El cuarto* begibt sich auch gegenwärtig immer wieder in versteckte Winkel, die sie an die damals erlebten Räume erinnern: „revivo el antiguo placer por habitar pasadizos, recovecos y desvanes" (MARTÍN GAITE 1989: 19). Zum anderen erschafft sie wie als Kind qua Vorstellungskraft eine Welt der Phantasie und belebt mitunter auch die damals erfundenen, magischen Orte wieder: „la isla de Bergai" und „Cúnigan" in *El cuarto* oder die in *Nubosidad* leitmotivisch wiederkehrende Wiese mit dem Hasen, der an das weiße Kaninchen aus *Alice's Adventures in Wonderland* erinnert.[97]

Der zentrale Stellenwert der Kreativität und speziell des Erzählens als Lebensbewältigungs- und identitätsstiftende Strategie für die weiblichen Figuren kulminiert bei Gaite immer wieder in einer Hypostasierung des Schreibens zur inneren Heimat.

---

[95] Vgl. zum Kästchen als „neophantastische Metapher" PINEDA CACHERO 2006.

[96] Die Autorin selbst benennt diese Zusammenhänge explizit: „[El cuarto de atrás alude] a un cuarto concreto de mi infancia, el cuarto de jugar, que estaba en la parte de atrás de mi casa en Salamanca. Pero también hay un simbolismo, porque en la mente humana existe una especie de cuarto trasero donde se almacenan los recuerdos, un cuarto donde todo está revuelto y cuya cortina sólo se levanta de vez en cuando sin que sepamos cómo y porqué" (GAZARIÁN GAUTIER 1983: 32f.).

[97] Zum dichten Netz intertextueller Referenzen aus Populärkultur, Märchen und Kinderliteratur in Gaites Romanen vgl. PAATZ 1994: 140ff., 153ff.

Sofía beschreibt in *Nubosidad* explizit, wie sie den Schreibprozess als innerpsychischen Raum erlebt:[98]

> [...] todo es soledad. [...] quebrar las barreras que impedían decirlo abiertamente me permite avanzar con más holgura por *un territorio que defino al elegirlo, a medida que lo palpo y lo exploro, lo cual supone explorarme a mí misma*, que buena falta me hace. Porque ese territorio se revela y toma cuerpo en la escritura. Mejor dicho, es la *escritura misma* tal como va segregándose y echando corteza, plasmándose en los perfiles que la mirada descubre y trasiega la palabra; *con ella engendro mi patria indiscutible*, aunque sujeta a mudanza. Mi patria escabrosa y recóndita, siempre esperando por mí (MARTÍN GAITE 1993: 130, Hervorh. S.M.).

Wie Schreiben, Lesen und Imaginieren wird auch die Erinnerung als schöpferischer Vorgang dargestellt, der raumbildenden Charakter hat. In ihrem poetologischen Essay „Habitar el tiempo" erläutert die Autorin die Verräumlichung der Zeit, die sich durchgängig in ihren Romanen, vor allem aber in *El cuarto* findet (MARTÍN GAITE 1985b: 373f.). Diese Technik, die die gestaltlose, unaufhörlich verrinnende Zeit über ihre Darstellung im durch materielle Formen und Subräume strukturierten Raum sinnlich erfahrbar und somit verfügbar macht, zielt auf ein „Heimischwerden in einem als Raum konzipierten zeitlichen Gebilde" (PAATZ 1994: 62) ab und erschafft so imaginär-poetische Behausungen im Sinne Bachelards.

5. 2. 3. Die weibliche Raum(un)ordnung als Vernunftkritik

Sind Gaites Innenräume durchgängig als weibliche Räume semantisiert, so wird dies dadurch verstärkt, dass die Frauenfiguren hier real oder imaginär Kontakt zu anderen Frauen aufnehmen, deren Spuren hier aufzufinden sind. Durch die Erinnerung an Mutter und Großmutter wird so zusätzlich eine weibliche Genealogie hergestellt: Im *cuarto de atrás* verbrachte auch schon die Mutter ihre Kindheit, sodass sich die Kindheitserinnerungen der Mutter in denen der Erzählerin wiederholen; in *Nubosidad* nimmt Sofía im Traum den Lieblingsplatz der Mutter ein, einen Sessel, in dem sie zu lesen und zu nähen pflegte, von dem aus sie das Leben auf der Straße beobachtete und wo sie auch

[98] Vgl. hierzu Paatz, die auch Belege aus anderen Texten anführt: „Vor allen Dingen aber läßt diese Art von imaginativer Identitätskonstitution [d.h. die Verbindung von innerweltlicher Erfahrung und äußerer Umgebung] auf die Bedeutung der Phantasie für die Lebensgestaltung der Figuren schließen. Und so verwundert es nicht, daß Literatur, Imagination und Schrift im Werk Martín Gaites wiederum mit der individuellen Lebenswirklichkeit in Verbindung gebracht werden. Die Literatur und der Zugang zu ihr [wie auch die intersubjektive Kommunikation] erfahren bei Martín Gaite mit erstaunlicher Konsequenz

starb; im Epilog zu *Desde la ventana* schildert die Autorin einen Traum, in dem sie sich mit ihrer verstorbenen Mutter, von der sie das Träumen am Fenster gelernt hat, in einem geheimem Code verständigt. Mit dem Nähkorb der Großmutter, den die Erzählerin in *El cuento* als Aufbewahrungsort für alle möglichen Dinge benutzt, wird schließlich die Metapher vom Text als Gewebe aufgegriffen und das Schreiben und Imaginieren mit traditionell weiblichen Tätigkeiten verbunden. In der weiblichen Genealogie liegt also der Ursprung der Kreativität, und der Rückgriff auf verschiedene Erinnerungen inspiriert auch in der Gegenwart kreative Prozesse.[99]

Der stets übervolle Nähkorb ist genau wie das *cuarto de atrás* ein Ort der kreativen Unordnung, die erst das Spinnen von Geschichten und Erinnerungen möglich macht, und verweist zugleich metonymisch-metaphorisch auf die „Unübersichtlichkeit des traditionellen weiblichen Lebenszusammenhangs“ mit seiner fragmentierten Alltagserfahrung (PAATZ 1994: 172). Der Nähkorb ist damit wie das erwähnte goldene Kästchen und die Collage, die in *Nubosidad* das Zusammenfügen von Bruchstücken der eigenen Biographie abbildet, das jedoch prozesshaft, fragmentarisch, multipel bleibt, auch eine Metapher für die Narration.

In dieser Darstellung des privaten weiblichen Raums, der kreativer Freiraum ist, aber auch in seiner Beschränktheit erfahren wird und in dem sich die spezifische Problematik weiblicher Identitätssuche abspielt, entfaltet sich auch eine sozialkritische Komponente. Über die Raumdarstellung wird eine implizite Kritik an gesellschaftlicher Anonymität und Zweckrationalität geübt, die in den beiden Romanen hauptsächlich von Männern vertreten werden.[100] Die Frauenfiguren, die ihre inneren Räume bewohnen und dort ihren kreativen Tätigkeiten nachgehen, verweigern sich mehr oder weniger bewusst einer umfassenden Einbindung in die Routinen von Alltag und Beruf der Leistungsgesellschaft. Eine allzu rigide Ordnung wird mit Stagnation und im Rückblick mit dem totalitären Menschenbild des Franquismus in Verbindung gebracht.[101] Über die Genealogie, die durch die vielfältigen Bezüge der Frauen untereinander entsteht, wird somit ähnlich wie bei Roig auch ein weibliches kulturelles Gedächtnis etabliert, das durch die Erinnerung weiblich konnotierte Kreativität tradiert.

---

räumliche Metaphorisierungen und werden so zu einem eigenständigen Bereich mensch-licher Existenz hypostasiert“ (PAATZ 1994: 80).

[99] Vgl. hierzu RUEDA 1995.

[100] So vor allem von Ehemann Eduardo, der in Bezug auf Sofía von einem „encerramiento obsesivo en lo que el psiquiatra llamó hace algunos años ‚vivencias de irrealidad’“ spricht (MARTÍN GAITE 1992: 113).

[101] Vgl. hierzu Gaites Essay „La enfermedad del orden“ (MARTÍN GAITE 1982c) sowie CIBREIRO 1995 zum Diskurs des Phantastischen und zur Überschreitung von Gattungsschemata als Ideologiekritik in *El cuarto*.

Die widerständige Dynamik der in Rückzugsräumen stattfindenden Reflexion und Imagination wird in der Schlussszene von *Nubosidad* noch einmal anschaulich. In einem Café an der andalusischen Küste beschließen die beiden Frauen eben jenen Roman zu veröffentlichen, der mit dieser Szene endet. Damit ist die geteilte Lust am Text nicht mehr nur Evasion, sondern sie hat konkrete Veränderungen im Leben der beiden Frauen bewirkt, deren weitere Konsequenzen allerdings jenseits des Textes bleiben. Die Schlusspointe fasst das Geschichtenerzählen als Ausbruch aus festgefahrenen Strukturen und den Eigensinn der Geschichten in ein metafiktionales Bild: „De una de las carpetas, mal cerrada se escapó un folio y salió volando en remolinos“ (MARTÍN GAITE 1993: 391).

Wie diese kursorische Zusammenschau zeigt, erfüllt der Raum somit bei Gaite vielfältige narrative Funktionen und ist sehr differenziert ausgestaltet. Mit der Betonung der Bezüge und Korrespondenzen zwischen innerem und äußerem Raum, der Wertschätzung von Kreativität und einem eher emotional-intuitiven Weltbezug steht diese Raumordnung letztlich in romantischer Tradition; seit *El cuarto* wird der Raum zudem auch als subjektives Konstrukt und Zeichen gefasst, sodass poetologische Aspekte wie Intertextualität und die Metareflexion der Textproduktion stärker in Erscheinung treten.

Die Autorin sieht in der Raumdarstellung einen zentralen Angelpunkt für die Perspektive von Frauenfiguren, die gleichzeitig die Problematik weiblicher Autorschaft und Subjektivität, wie sie von GILBERT/GUBAR (1980) beschrieben wurde, spiegele (MARTÍN GAITE 1987a: 36). Charakteristisch ist hierbei, dass die Raum- wie auch die Zeitwahrnehmung in den Texten immer wieder auf konkrete lebenspraktische Erfahrungen bezogen werden.[102] Zum einen verweist die deutliche Markierung des eigenen Standortes als Frau und als Schreibende immer auch auf die damit verbundenen Einschränkungen, welche narrativ gestaltet werden über die Bilder der Innen- und Binnenräume und ihrer Grenzen: „[...] si alguna diferencia existe entre el discurso de los hombres y de los mujeres, radica en su particular enfoque – no siempre perceptible a primera vista –; en una localización más precisa y concreta que nunca olvida sus propios límites, sus puntos cardinales“ (MARTÍN GAITE 1987a: 36). Andererseits bieten die lebensweltlichen Räume als erlebte Räume den Frauenfiguren auch die Möglichkeit, sich

[102] GONZÁLEZ COUSO 2009 weist auch daraufhin, dass die Autorin bei vielen Texten Ort und Zeit der Niederschrift angibt, wodurch sie auch auf dieser Ebene ebenfalls in einen konkreten Kontext gestellt werden.

psychisch zu verankern, und werden als Quelle von Inspiration und Selbstbestimmung erfahren.[103]

6. Esther Tusquets, El mismo mar de todos los veranos (1978): Rückzug in weibliche Gegenwelten

Diese Ströme ohne einziges und definitives Meer.
Diese Flüsse ohne beständige Ufer. Diese Körper
ohne feste Ränder. Diese rastlose Mobilität.

Luce Irigaray

[...] das Gedächtnis [ist] nicht ein Instrument zur Erkundung der Vergangenheit [...], sondern deren Schauplatz. [...] Wer sich der eigenen verschütteten Vergangenheit zu nähern trachtet, muß sich verhalten wie ein Mann, der gräbt.

Walter Benjamin

[El recuerdo es] un lugar *tan extraño que ni siquiera ocupa lugar, y no tiene forma, ni volumen, ni peso, ni color; un lugar que llevamos dentro [..], donde todo lo que nos ha interesado o gustado alguna vez y que ha dejado de existir, todo lo que hemos amado y que ha acabado por desaparecer del mundo real, sigue viviendo.*

Ana María Moix

Tusquets' Erstlingsroman, verfasst und publiziert als erster Band einer Trilogie[104] in den frühen Jahren der *transición*, lässt sich dem in den späten siebziger Jahren neu etablierten Genre der erotischen Literatur zuordnen. Er markiert einen deutlichen Bruch mit der literarischen Realismustradition des Franquismus, zum einen durch sein für damalige Verhältnisse gewagtes Sujet, eine Liebesbeziehung zwischen zwei Frauen[105], die als utopisch-subversiver Gegenentwurf zum herrschenden Gesellschaftssystem dar-

[103] Vgl. hierzu die Bewertung von Paatz: „In der Darstellung ihrer Konzeption von Raum und Zeit manifestiert sich nicht mehr und nicht weniger als die komplexe Suche nach einer authentischen und autonomen Welterfahrung, die das Individuum zu sich und seiner Umwelt in ein produktives Verhältnis setzt, einschließlich der Hindernisse und Irritationen, die eine solche Identitätssuche gerade für weibliche Figuren mit sich bringt. Daher wird die Problematisierung der Subjektautonomie aus der Tradition der ästhetischen Moderne in eine lebenspraktische Auseinandersetzung mit dem weiblichen Lebensalltag transferiert" (PAATZ 1994: 86).

[104] Es folgten *El amor es un juego solitario* (1978) und *Varada tras el último naufragio* (1980).

[105] Insbesondere weibliche Homosexualität wurde im katholisch-konservativen Spanien zuvor praktisch nicht thematisiert. Vgl. REINSTÄDLER 1996: 13f., 110f., 119f.

gestellt wird, zum anderen durch seine formale Anlage, die gängige chronotopische und narrative Strukturen zugunsten einer mäandernden *stream of consciousness*-Technik auflöst.

Die namenlose Ich-Erzählerin mittleren Alters kehrt, verletzt durch einen erneuten Betrug seitens ihres Ehemannes Julio, zurück an die Orte ihrer Kindheit, um über ihr Leben nachzudenken. In barocker Sprache entfaltet sie ihre Identitätssuche, in der sich Erinnerungen an Kindheit und Jugend mit einer Kritik an der dekadenten katalanischen Bourgeoisie vermischen, in der sie aufwuchs. Insbesondere die Geschlechterverhältnisse und die familiären Beziehungsstrukturen werden als repressiv und narzisstisch entlarvt. An der Universität, wo die Erzählerin Literatur lehrt, wird sie auf eine kolumbianische Studentin aufmerksam, Clara, mit der sie für kurze Zeit eine erotische Beziehung eingeht, in deren Schutz verdrängte Erinnerungen wiederbelebt werden.

Die Schauplätze des Romans sind Barcelona und die Costa Brava; die Handlung lässt sich in die letzten Jahre der Franco-Ära oder in die Zeit unmittelbar danach datieren. Die Erzählerin wechselt zwischen den Hauptschauplätzen – der Stadtwohnung, in der sie aufwuchs, und dem Haus der Großmutter am Meer – und einer Reihe von Nebenschauplätzen hin und her: Universität, Eiscafé und Oper stehen für den urbanen Raum; das Haus von Bekannten, in dem ein Fest stattfindet, und der Friedhof, auf dem die Großmutter beerdigt wird, befinden sich an der Küste. Dazu kommt ein kontinuierliches imaginäres Wiederaufsuchen von verschiedenen Orten der Vergangenheit. Die Handlung findet ihr abruptes und dramatisches Ende in der Wohnung, die die Erzählerin zuvor mit Julio teilte, und schließt mit einer Szene in Claras Hotelzimmer, kurz vor deren Abreise.

Die weiblichen Figuren werden wesentlich über ihr Verhältnis zum Raum konstituiert: Der Roman schildert den Rückzug in einen radikal inneren Raum, der durch verschiedene, von der Außenwelt weitgehend abgeschottete Innen- und Binnenräume markiert ist, geschützte Orte der Intimität, in denen die gewöhnliche Ordnung von Raum und Zeit außer Kraft gesetzt ist.

Die eigentliche Handlung ist überlagert von Erinnerung und Reflexion. Die Ich-Erzählerin sucht verschiedene Orte auf, an denen Erinnerungen – an frühere dortige Geschehnisse und an andere Orte – katalysiert werden, welche sie dann in umfangreichen Digressionen entfaltet. Verschiedene Zeitabschnitte der Vergangenheit (Kindheit, Adoleszenz und die Zeit, die sie als Studentin mit Jorge, ihrer Jugendliebe, verbracht

hatte) werden durch das Begehen und Beschreiben der Handlungsorte evoziert. Die Protagonistin will die Vergangenheit wiederbewohnen, zunächst allein – sie nimmt die seit langem leer stehende elterliche Wohnung wieder in Besitz und plant, weitere Lieblingsorte ihrer Kindheit aufzusuchen – , später dann gemeinsam mit Clara, die sie auf ihrem Weg in die Vergangenheit begleitet.

Im Zuge des Selbstreflexionsprozesses der Erzählerin findet eine Auseinandersetzung mit traditionell eher weiblich konnotierten Räumen wie dem Haus und seinen Teilräumen oder dem Meer statt. Sie werden teils aus der Perspektive der Kindheit, teils aus einer spezifisch weiblichen Körpererfahrung heraus geschildert und erfahren dadurch, dass sie inhaltlich und narrativ mit einer „heterodoxen“[106] Beziehung in Zusammenhang stehen, ja diese wesentlich konstituieren, eine Rekontextualisierung. Dies gilt auch für die zahlreichen Intertexte, die im Erleben der Protagonistin und in ihrer persönlichen Raumordnung eine Schlüsselrolle spielen.

In der nachfolgenden Analyse werden die verschiedenen Räume in ihrer Funktion als Rückzugsorte, als Grenzzonen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Traum und Realität und als Freiräume beleuchtet sowie die Positionen, die die beiden Frauen darin einnehmen. Dabei ist insbesondere die Dynamik von Klaustration und Transgression konstitutiv für die Romanhandlung. Aus der spezifischen Qualität der jeweiligen Räume leitet sich wiederum ihre figurative Dimension ab. Hier ist zu untersuchen, welche narrative oder auch epistemologische Funktion den Räumen und ihren Bildern zukommt.

6. 1. Rückzug in die Räume der Erinnerung und der Imagination

Die Eingangsszenen des Romans führen den äußeren Raum der Stadt weder als sozialen Raum noch als topographisch-physiognomisch beschriebenen Schauplatz ein. Stattdessen wird er nur in Ausschnitten von Innenräumen aus betrachtet und von Phantasiebildern überlagert; aus der Stadt wird ein märchenhafter Naturraum. Diese Konstellation verschiebt sich im Laufe des Romans noch weiter zugunsten der Innenräume. Auch in späteren Szenen hält sich die Protagonistin innerhalb der Stadt quasi nur in Innen-

[106] Diesen Begriff übernehme ich von Nichols, die den Roman aus poststrukturalistischer Perspektive als eine häretische Einschreibung von Differenz in die Logik des Selben, d.h. in die gesellschaftlich-symbolische Norm, auf verschiedenen Ebenen analysiert und den Begriff des Heterodoxen (der im Roman selbst nur im Zusammenhang mit Lektüreerfahrungen der Erzählerin auftaucht) auf den gesamten Text ausweitet (NICHOLS 1992:70).

räumen auf. Ihre Wege von einem Ort zum anderen werden in der Regel nicht geschildert. Eine Ausnahme stellen die beiden Szenen dar, als sie mit Clara von der Universität zum Eiscafé geht – das an jenem Morgen praktisch leer und weniger ein öffentlicher als ein intimer (Erinnerungs-)Raum ist – und als sie zum ersten Mal an der Costa Brava entlang zum Dorf der Großmutter fahren.

In der Zeit, die die beiden Frauen überwiegend an der Küste verbringen, halten sie sich, abgesehen von Episoden auf einem Fest, der zweiten Stadtszene im Eiscafé und in der Oper, meist im Innern des Hauses bzw. im Patio auf, oder sie sind auf dem offenen Meer. Es kommt zu keiner Begegnung mit anderen Dorfbewohnern; es gibt lediglich einen Bootsausflug mit zwei weiteren Frauen, die sie auf dem Fest getroffen haben. Die Präsenz im öffentlichen Raum ist folglich minimal.

Die Wiedergabe der Gespräche und Interaktionen in den verschiedenen Innenräumen erfolgt nur bruchstückhaft und fast ausschließlich in indirekter Rede und ist ebenfalls stark von den Wahrnehmungen und Reflexionen der Erzählerin geprägt. Die Personen ihres Umfelds werden zumeist in der Rückblende geschildert und erscheinen kaum als Individuen. Ihre Familienmitglieder subsumiert sie als „Clan", die Touristen im Eiscafé (66) oder die Gäste des Festes (93ff.) werden als anonyme Gruppe dargestellt. Ausnahmslos alle Personen werden häufig als mythologische oder Märchenfiguren verfremdet, so dass die Außenwelt insgesamt gleichsam hinter einem Schleier der Phantasie zurücktritt.

Charakteristisch für den gesamten Roman ist, dass die Ebene des Realen immer wieder auf das Phantastische hin transzendiert wird; Außen und Innen, Realität und Fiktion gehen ineinander über. Ähnlich wie bei Gaite funktionieren auch noch für die erwachsene Erzählerin Orte in der realen Welt als Stimuli der Erinnerung und des Tagträumens. Die Stadt und ihre Innenräume verwandeln sich immer wieder in magische Orte, und auch die Beziehung der beiden Frauen wird von einer gemeinsam erschaffenen Welt der Phantasie getragen, wie sich bereits zu Beginn andeutet: „Y, mientras la arrastro en volandas paseo arriba, [...] me pregunto si Clara atisba como yo entre las copas de los árboles el paso de una vaca danzarina en vuelo hacia la luna o si espera ver asomar tras cualquier tronco las cabezas rizadas de los mellizos" (63).[107]

[107] Vgl. eine ähnliche Passage in *El cuarto de atrás*: „también ahora puedo jugar, los objetos en libertad parecen fetiches, los muebles son copas de árboles, estoy perdida en el bosque, entre tesoros que sólo yo descubro, algo me va a pasar" (MARTÍN GAITE 1989: 19).

6. 1. 1. Grenzzonen als Orte des Übergangs: *puerta, umbral, ventana, balcón*

Bereits die Eingangsszene markiert den nachfolgenden Text als Geschichte einer Rückkehr in das Dunkel der Kindheit und zugleich einer Initiation, wie sich in den Bildern der Schwelle und des sakralen Raums andeutet. Die Erzählerin betritt das Haus, in dem sie aufwuchs: „Cruzo la puerta de hierro y cristal, pesada, chirriante, y me sumerjo en una atmósfera contradictoriamente más pura [...], como si [...] me hubiera refugiado en el frescor de piedra de una iglesia muy vieja [...]. Me gusta la penumbra y el silencio, y me quedo de pie, en el umbral“ (7).[108] Gleichzeitig kündigt die Schwelle als „Chronotopos der *Krise* und des *Wendepunkts* im Leben“, eines Herausfallens aus der gewöhnlichen biographischen Zeit (BACHTIN 1989: 198) an, dass trotz der Ruhe dramatische Ereignisse bevorstehen.

Das Bild des schattigen, stillen Hauses wird in den ersten Abschnitten immer wieder aufgegriffen und mit schaurig-schönen Kindheitserlebnissen in der Kirche und religiös verbrämten, erotischen Pubertätsphantasien überblendet. Ciplijauskaité weist auf die Doppelnatur der Eingangstür hin: Die Eisenteile suggerieren Schwere und Gefangensein, das Glas ermöglicht das Spiel der Phantasie. Ebenso stellt die Kathedrale einen Raum dar, in dem die Zeit und mit ihr auch gesellschaftliche Tradition und katholische Moral gespeichert sind; gleichzeitig werden hier jedoch auch Rückzug, Introspektion und die Entfaltung innerer Welten möglich (CIPLIJAUSKAITÉ 1994: 176f.).

Dass bei der bevorstehenden Initiation der Ich-Erzählerin Sexualität und Mythos eine zentrale Rolle spielen werden, kündigt sich in der ersten langen Rückblende an: Als Kind beobachtete sie, wie ihre schöne, frivole Mutter mit den prüden Nachbarinnen und der Concierge regelmäßig ihr provokatives Spielchen trieb, indem sie der Merkur-Statue in der Eingangshalle das nachträglich angebrachte Feigenblatt stahl und es an unzugänglichen Orten versteckte. Das Mädchen verfolgte diese Vorgänge von seinem Posten an der einen Spalt geöffneten Tür oder vom Fenster aus, einer Position zwischen Innen- und Außenraum (12ff., 17).

Innenräume, die sich nach draußen oder zu anderen Zeit- und Realitätsebenen hin öffnen, sind in Tusquets‘ Werk häufig auch Orte der realen oder imaginären Transgression[109] und erinnern in dieser Funktion an Gaites *Desde la ventana*. Die Erzählerin er-

[108] Seitenzahlen ohne weitere Angaben beziehen sich im Folgenden auf Esther Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos*, Barcelona 1990.
[109] Vgl. WEHINGER 1992: 78f. für Tusquets’ Romantrilogie sowie für *Siete miradas de un mismo paisaje,* Barcelona 1981 und *Para no volver,* Barcelona 1985.

innert sich, wie sie – ähnlich wie ihre literarischen Vorläuferinnen – innerlich gegen ihr Eingeschlossensein im Haus rebellierte und ihr als einziger Freiraum das Fenster blieb:

> [...] *el encierro opresivo de la habitación y de la casa*, *el oscuro frenesí contra las puertas cerradas, mi corazón golpeando contra las paredes*, noches de adolescente bien nacida, que no sale a las calles, que no recorre de noche las largas calles hasta el mar [...] (119)
> [...] las adolescentes bien nacidas [...] no pueden escapar de sus casas, porque les están prohibidas las calles y la noche, y tienen que quedarse apresadas allí, entre sus muebles y cachivaches, limitado su deambular – un deambular que debería llevarlas ahora más que nunca hasta la mar – al espacio que media entre el armario de caoba y la consola con espejo [...], *limitada toda posibilidad de espacio libre a la ventana abierta* (120, Hervorh. S.M.).

Solche Grenzzonen stehen symbolisch auch für das Bewusstsein der erwachsenen Erzählerin, die zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen äußerer Realität und kindlich-magischer Anderswelt lebt. Wie früher als Mädchen kann sie hier ihrer Phantasie freien Lauf lassen, sie steht auf der Türschwelle, am Fenster oder auf dem Balkon und hängt ihren Gedanken und Erinnerungen nach. Beim Blick vom Balkon in der Anfangsszene des Romans erinnert sie sich an die drei magischen Orte ihrer Kindheit innerhalb der Stadt: Das Kino, das damals in unmittelbarer Nähe gebaut wurde, erschien ihr als prächtig geschmücktes Schiff und der Schreibwarenladen als Meeresgrotte, in die man eintauchen konnte (31ff.). Das Eiscafé, das sie später mit Clara besuchen wird, wird ebenfalls als Meeresraum beschrieben (64ff.). Das Meer erscheint dabei zunächst als Sehnsuchtsort der Kindheit, auf den auch in der Gegenwart unerlöste Träume projiziert werden, und wird in der Rückblende in dieser Eigenschaft gedoppelt als nostalgisch erinnerter Ort.

Von Beginn an ist im Roman die Spannung zwischen innen und außen, zwischen Einschließung und Freiheit über die Polarität von Innen- und Binnenräumen einerseits und dem Meer andererseits präsent. Den Grenzen des Innenraums und seinen Scharnierstellen kommt dabei wie bei Gaite eine narrative Schlüsselfunktion zu. Das Übertreten einer Schwelle zu Beginn und die vielen Grenzzonen und Rückzugsorte sind emblematisch für die Position der Randständigkeit bzw. Liminalität[110] der weiblichen Figuren, die der Text auf verschiedenen Handlungsebenen ins Zentrum rückt (SMITH 1992a: 97).

[110] Vgl. das anthropologische Konzept der Liminalität nach TURNER 1992. Ein liminaler Raum entsteht demnach insbesondere bei Übergangsriten, in denen sich eine Person oder Gruppe von der Gesellschaft isoliert, um sich vorübergehend in einem Zwischenraum aufzuhalten, in dem die geltenden Regeln und Hierarchien zugunsten von Unbestimmtheit, Paradoxie, Mehrdeutigkeit oder Inversion außer Kraft ge-

6. 1. 2. Schutzräume als Orte des Widerstands: *recoveco, madriguera, cubil*

Die Protagonistin durchschreitet nach und nach alle Zimmer der elterlichen Wohnung, nimmt die Tücher von den Möbeln und setzt sich auf Sofa und Sessel, stöbert in der Bibliothek und in den Schränken, betrachtet Bilder. Verbündete von einst, wird die Wohnung nun erneut zum Schlupfwinkel der Erzählerin, wo sie an ihre Kindheit und damit an die Welt der Phantasie anknüpfen kann: „paseando mi nostalgia de habitación en habitación, acurrucándome herida – ¿herida? – en lo más hondo de la más profunda madriguera, porque me he encerrado aquí como se refugia una alimaña enferma en su cubil" (29f.).

Die im Laufe des Romans wiederholt beschriebenen Binnenräume innerhalb eines Hauses, wie *recoveco, gruta, guarida, madriguera* und *cubil*, sind uterine Schutzräume und damit, wie in den Reflexionen der Erzählerin immer wieder deutlich wird, „architektonische Muttersurrogate" (HÄRTEL 1996: 91). Auch hier zeigen sich Parallelen zu Gaites Konzept des *cuarto de atrás*, das Refugium kindlicher Phantasie im doppelten Sinn ist: als realer Schutzraum und als Metapher für die Welt der Imagination und der Erinnerung, wo immer auch Chaos und Unordnung herrschen.[111]

In der Beschreibung dieser Wiederentdeckung der Kindheit klingt an, dass die gegenwärtige Identitätssuche der Protagonistin mit dem ursprünglichen Antagonismus zwischen ihr und der Mutter verknüpft ist[112], mit ihrer Selbstwahrnehmung als „eslabón torcido" in einer „genealogía de vírgenes prudentes" (22), in der sie sich als Außenseiterin fühlt. Sie erinnert sich, wie sie früher unter der Dominanz ihrer exzentrischen Mutter gelitten hatte, die grelles Licht, helle Farben und stets das Allerneueste liebte und die Räume permanent umgestaltete:

> Una y mil veces se abrieron nuevas puertas, se cerraron ventanas, se unieron y dividieron habitaciones, se cubrió de papel o de nuevas capas de pintura los antiguos papeles o pinturas de las paredes [...]. Y era una barahúnda constante de muebles que llegaban, eran trabajosamente subidos por la escalera [...], *muebles que, apenas llegados, iniciaban un galopar frenético por el piso*, de pared en pared, de habitación en habitación,

---

setzt werden und so auch kulturelle Symbole umgedeutet werden oder neue entstehen können. Es folgt eine Phase der sozialen Wiedereingliederung.

[111] Vgl. „la alianza con el desorden que había firmado secretamente en el piso tercero del número catorce de la calle Mayor" (MARTÍN GAITE 1989: 96f.).

[112] Vgl. die psychoanalytische Deutung Servodidios: "[H]er identity is locked within this house that has been 'closed', 'sealed off' by her mother, its interior furnishings homogenized and hidden by the white sheets that enshroud defining contours and boundaries. The covers she snatches from each piece of furniture are the signifiers of the trappings of her adult reality. With this action, the narrator ransoms both the furniture and her childhood self from the parenthesis of shadows and silence to which they have been consigned by maternal indifference" (SERVODIDIO 1987: 161).

> *para ser prontamente desechados, enviados a un exilio definitivo, de nuevo balanceándose en el vacío, sobre las cabezas curiosas de los transeúntes*, o golpeados en los recodos de la escalera, entre bufidos irritados de la portera. A la señora le gustaba lo nuevo, lo ultimísimo, lo rutilante, tan poco europea en esto, tan de nuestra ciudad, que a veces he pensado si existiría un acuerdo secreto, una conspiración maligna, entre ella y el alcalde, entre ella y los concejales, entre ella y los dignos comerciantes de esta ciudad, para ir sustituyendo, destruyendo, renovando, las cosas más bellas y entrañables (23, Hervorh. S.M.).

In dieser Passage zeigt sich der Status der *chica rara* und der traurigen Rebellin, der der Protagonistin von jeher zugewiesen wurde und der sie ihre Umgebung kritisch betrachten ließ. Sie durchschaute die oberflächliche Modernität und scheinbare Unkonventionalität der Mutter, die hier parallelisiert wird mit der urbanistischen Umgestaltung Barcelonas zu einer modernen Großstadt. Die mütterliche „furia renovadora y terrible" (24) stand ihrem kindlichen Bedürfnis nach Geborgenheit und geheimnisvollen Schlupfwinkeln entgegen. Im Rückblick schildert sie die Situation als Groteske, deren phantastische Elemente einerseits das kindlich-magische Weltbild reflektieren und andererseits einen Versuch der erwachsenen Erzählerin darstellen, sich von dem damals erfahrenen Leid zu distanzieren. Das Verhalten der Mutter wird zu einer Geschichte, die sie sich heute wie damals erzählend aneignet und mit den ihr zur Verfügung stehenden Mitteln verfremdet.[113]

In ihrer Phantasie bewohnte sie als Mädchen entlegene, unzugängliche Räume, kreierte sich eine mythisch-märchenhafte Anderswelt und bevölkerte die Wohnung mit erdachten Verbündeten, um mit ihnen in Peter Pans Nimmerland zu fliegen, „para encontrar juntos allí una casita subterránea, un verdadero hogar para niños perdidos, un refugio cálido y cerrado, donde no pudiera penetrar la luz excesiva del sol" (193f.). Sie hatte sich ein eigenes Schattenreich aufgebaut, "lleno de recovecos y resistencias irritantes" (23) und mit seinen Bewohnern einen „dunklen Pakt" geschlossen, um die ständig aufs Neue errichtete, perfekte apollinische Ordnung der „Göttin des Lichts" (26) durch geheime Riten und subversive Imaginationen zu untergraben. Auch in dieser Schilderung entfaltet sich ein bewegtes Szenario grotesker Bilder, die die kindlich-anarchische Phantasie produzierte: Schimmel und Feuchtigkeit machen die elegante Dekoration zunichte; unter der Stuckdecke erscheinen wieder die alten Farben und das Laubwerk, wo sich die Hexen treffen, und aus der neuen Tapete brechen wilde Märchenfiguren in rasendem Ritt hervor: „la casa y yo, mudas, pasivas, oscuras, obstinadas,

[113] Gilbert/Gubar zeigen an einer Vielzahl von Textbeispielen auf, wo das Durcheinanderbringen der „paraphernalia of woman's place" eine dramatische Inszenierung des Eingeschlossenseins einer weiblichen Figur und gleichzeitig ihres Versuchs, dem zu entkommen ist (GILBERT/GUBAR 1980: 79).

le ofrecimos una resistencia doblemente feroz, poblada de penumbras enfermizas, de insalubres humedades recónditas, de tiernísimos secretos subterráneos, de placeres dionisíacos prohibidos“ (25).

Die ins Surreale kippende Dynamisierung der Objekte im Raum hat in diesen Eingangsszenen zwei Dimensionen: Einerseits steht sie für die ständige Umgestaltung der Wohnung durch die Mutter, auf der Suche nach einer noch perfekteren Ordnung im Einklang mit der jeweiligen Mode. Damit fügt diese sich trotz aller Eigenwilligkeit in die soziale Ordnung ein und paktiert mit den (männlichen) Repräsentanten der Macht (vgl. obiges Zitat, 23). Andererseits wird die Situation in der Darstellung der Erzählerin ins Groteske gesteigert; mit ihrem Verharren in der Enge, im Alten und Dunklen, mit phantasiertem Chaos leistet sie Widerstand gegen die unpersönliche Ästhetik und die emotionale Distanz der Mutter: „la casa vieja y la niña [...] introdujimos tenaces el desorden, la angustia, lo ambiguo y mutilado en un universo que se creía o al menos se quería perfecto“ (26)[114]. Die in der Kindheit wurzelnde Phantasie wird im Roman auch für die erwachsene Erzählerin durchweg mit Widerständigkeit und Transgression verknüpft bleiben.

6. 1. 3. Die Verräumlichung der Zeit: *habitar el tiempo*

Das visuell-taktile Ertasten und Begehen der Wohnung zu Beginn der Handlung wird ausführlich beschrieben, umspielt von der Erinnerung. Die Erzählerin empfindet es als angenehm, die Alltagswelt hinter sich gelassen zu haben, um sich nun ihr angestammtes Terrain von einst zurückzuerobern:

> Al término de múltiples naufragios, he recobrado el tiempo. Y no hay, de esto estoy segura, otra cosa mejor que hacer, nada más importante, más urgente, que tomar posesión sin prisas de la casa de mis padres – la única casa que de veras ha sido una vez mía –, deambular por salones y pasillos, abrir los tres balcones del paseo, ver ascender, rizarse el mar de hojas bajo las ventanas, espiar la ciudad sumergida, restablecer contacto con los muebles cómplices, releer tantos libros a medias olvidados (28f.).

Hier herrscht auch eine andere Zeitqualität. Die normale, chronometrische Zeit scheint zugunsten einer subjektiven, inneren Zeit außer Kraft gesetzt: „el tiempo ha perdido

[114] Zum Verschieben von Möbeln als anarchische Geste des Unordnung-Stiftens vgl. Cixous' Metapher des *voler* (fliegen/stehlen): „la mujer tiene algo de pájaro y de ladrón [...]: ellos [...] pasan, huyen, disfrutan desbaratando el orden del espacio, desorientándolo, cambiando de lugar los muebles, las cosas, los valores, rompiendo, vaciando estructuras, poniendo patas arriba lo considerado como pertinente" (CIXOUS 1995: 61).

sentido“ (27), „Todo el tiempo ante mí: sin hitos, sin compromisos, sin horarios, sin nadie que me espere a ninguna hora en ninguna parte“ (29), „[un] tiempo sin tiempo“ (30). Diese Wahrnehmung bleibt über die ganze Zeit hinweg, die die Protagonistin hier und später im Haus am Meer verbringt, bestehen. Mit Clara, „única habitante de mi tiempo deshabitado, de mi pasado ido“ (87), wird sie sich zu einer regelrechten Zeitdehnung ausweiten.

Das *habitar el tiempo* als Vorstellung eines individuellen, verräumlichten Zeiterlebens wird wie bei Gaite vor allem im intensiven Gespräch und in der Erinnerung realisiert. Auch hier ist einerseits in den aufgesuchten Innen- und Binnenräumen die Zeit gespeichert und dienen diese zugleich als Bildspender für den Vorgang der Erinnerung selbst: „sacar viejos recuerdos polvorientos del armario, [...] abrir el baúl de los disfraces y vestirse el disfraz de tristezas antiguas“ (179). Die Erzählerin besitzt gewissermaßen eine Kollektion von alten, unbewohnten Häusern, wie Clara zu Beginn scherzhaft bemerkt, und wie in einem Museum sind darin die Erinnerungen mittels der Räume und der in ihnen enthaltenen Gegenstände simultan verfügbar. Gegenwart und Zukunft werden weitgehend annulliert zugunsten einer ewig dauernden Vergangenheit.

Die erzählte Zeit wird im Roman rein quantitativ enorm ausgedehnt durch die Vielfalt an Digressionen, Rückblenden, Wiederholungen und rhetorischen Figuren[115], wodurch auch die Chronologie der Erzählung aufgelöst wird. Damit überlagert die statische Qualität des Raumes die in der alltäglichen Wahrnehmung voranschreitende Zeit, die hier als zeitlos-zyklische Gegenwart im Raum stillzustehen scheint oder durch die Vergangenheit überlagert wird. Wie allmählich deutlich wird, ist dies zugleich Reflex der Welterfahrung und der Persönlichkeitsstruktur der Ich-Erzählerin, die sich selbst im Spiegel sieht als „una mujer obscura que vuelve siempre a los mismos lugares“ (66).

Servodidio wertet die Dominanz der Innenräume, die primär als wahrgenommene Räume und Projektionsfläche von Gedanken und weniger als Schauplätze einer aktionsreichen Handlung geschildert werden, wie auch die Tendenz zur Verräumlichung von Zeit als Ausdruck der psychischen Stagnation der Protagonistin (SERVODIDIO 1987: 170f.). Andererseits ermöglichen ihr die geschützten Orte jedoch auch, als Kind ihre Kreativität zu entfalten und sich als Erwachsene mit ihrer verdrängten Vergangenheit zu konfrontieren. Die Erzählerin ist also eher in einer Ambivalenz gefangen, gleichzeitig “prisionera y a salvo – o eso creo – en el acuario de mi tiempo ido“ (84).

6. 1. 4. Wasserwelten: *mar, pozo, acuario, gruta*

Neben den Innen- und Binnenräumen spielen vor allem Gewässer und mit Wasser in Zusammenhang stehende Orte wie Meer, Schiff, Grotte oder Brunnen eine zentrale Rolle als Handlungsorte oder imaginierte und metaphorische Räume. Im Verlauf des Romans werden unterschiedliche, ineinander greifende Bedeutungs-dimensionen des Meeres entfaltet. Zunächst einmal ist es aufgrund der gewählten Schauplätze präsent als reales Meer, in einer mediterranen Stadt, die von ihrer Nähe zum Wasser geprägt ist. So heißt es in einer Passage, wo sich die Erzählerin an die glückliche Zeit mit Jorge erinnert: "[Era] uno de esos días en que se adivina el mar al término de las calles, en que todas las calles de la ciudad parecen desembocar en un mar presente, omnipresente, aunque invisible" (220).

Als Metapher erscheint das Meer im Rahmen des Konflikts zwischen der Protagonistin und den später zugespitzt als „terráqueos" (185) bezeichneten Familienmitgliedern: Diese führen ein auf materiellen Wohlstand und sozialen Status ausgerichtetes Leben, wie ihre extravagante Mutter und der erfolgsorientierte Lebemann Julio, oder haben sich ganz ihrem Beruf verschrieben, wie die hart arbeitende, emotional spröde Tochter Guiomar, die in den USA lebt. In der satirischen Darstellung der Erzählerin sind sie alle Teil einer „corte de pigmeos" (210) und leben auf einer Zwergeninsel (224), womit auch die bürgerliche Gesellschaft mit ihren im Roman wiederholt kritisierten, sinnentleerten Ritualen und Zwängen gemeint ist.[116] Die gegenwärtig „schiffbrüchige" (28) Ich-Erzählerin lebt hingegen vorwiegend im grenzenlosen Wasserreich der Phantasie, mit dem auch andere ihr nahe stehende Personen verbunden sind: die Großmutter und ihr Haus am Meer, Jorge, dem die Rolle des Theseus zukommt, sowie ihr ehemaliges Kindermädchen Sofia und Clara, die beide als Meerjungfrauen bezeichnet werden.

In den ersten Abschnitten wird das Meer als weiblich-mütterlicher Raum eingeführt – „los pechos blanquísimos [de la madre] que no se sabe por qué le dan siempre un poquito de sueño y le recuerdan el mar" (13) – und kurz darauf in einer Balkonszene

[115] Vgl. hierzu CIPLIJAUSKAITÉ 1994: 175.
[116] „[...] porque la historia, Clara, transcurre en una isla pequeña, pobre y gris, perdida e ignorada en la inmensidad del océano, aunque esto no lo saben las gentes chatas y mezquinas que la pueblan, una isla que parecía condenada desde siempre [...] a la grisura y la mediocridad" (191).

als wogendes Blättermeer[117] mit erotischer Bildlichkeit verbunden: „Ondulantes senos de matrona bajo mis ventanas“ (18). In diesen ersten Meeresbildern kündigen sich bereits die Themen an, die weiter entfaltet werden: die Traumwelt der Kindheit, die Mutter, der weibliche Körper, das Unbewusste. In der Imagination der Erzählerin wird aus der stickigen Stadt, die ihre einstige Schönheit verloren hat, ein aquatischer Ort der Ruhe. Das Haus erscheint ihr als Insel im Meer der Stadt.

> *Es como asomarse a un mar* levemente encrespado de verdores tiernos desde una isla perdida y escarpada, un acantilado al borde de las aguas. Oigo el chasquido húmedo, incesantemente repetido de las olas, un ruido en el que me gustaría dormitar – [...], veo asomar algún retazo de la ciudad sumergida: guijarros grises del asfalto en el fondo marino o marcha veloz y fugitiva de un coche pez entre las ondas. [...] *Pero en cualquier caso es el mar*, y me gusta que una vez al año mi casa – mi vieja casa, mi única casa, la antigua casa de mis padres – quede así rodeada por las olas, y que mi ciudad – tan distinta, tan chata, tan empobrecida – recobre durante unos días su mágico prestigio de ciudad sumergida, *mientras yo resucito el remoto sueño, remoto e infantil [...] de vivir a la orilla del mar, de dormirme arrullada por el mar*, en una isla, en la cima de un acantilado, en lo alto de un faro (17f., Hervorh. S.M.).

Wie in der satirischen Schilderung der Familienmitglieder weitet sich hier die Metaphorik zur Allegorie, in der die Überlagerung der Wahrnehmung der Außenwelt durch Phantasie und Erinnerung noch prägnanter wird, und mittels derer die Erzählerin ein eigenes Bedeutungssystem mit komplexen Bezügen etabliert, das immer wieder abrufbar ist. In obiger Passage wird zudem selbstreflexiv der Entstehungskontext der Verbildlichung beschrieben: der Standort der Erzählerin, das bewusste Evozieren der Erinnerung mit dem frühlingshaften Meer als Bildspender.[118]

Im Verlauf der Handlung werden weitere aquatische Räume in verschiedenen Bedeutungsdimensionen entwickelt. Nach dem ersten privaten Treffen der beiden Frauen im Eiscafé beschließt die Ich-Erzählerin, Clara in weitere „ancestrales pozos de sombra“ (78) zu locken, an für sie bedeutsame Orte ihrer Kindheit. Damit beginnt die zweite Phase des Rückzugs, den sie als Initiationsritus für Clara und als „heidnische Eucharistie“ (79), als Abstieg in das Reich Demeters und als Weg ins Labyrinth des Minotauros phantasiert: „Tendrá que seguirme [...] de gruta en gruta, de pozo en pozo, sin dejar trás de sí hilo alguno que permita una airosa, una discreta retirada [...]“ (80). Wie im Märchen führt die magische Zahl drei zum Ziel. Der erste Brunnen ist ein Wäldchen am Meer, in dem sie früher spielte und durch den sie nun fahren, der zweite

[117] Angeblich übernahm Tusquets diese Metapher von Luis Goytisolos *Los verdes de mayo hasta el mar* (1976) und ließ sich davon bei der Wahl des Romantitels inspirieren (VALBUENA-BRIONES 1993: 64).

das Haus am Meer, das der Großmutter gehörte und nun leer steht. Hierhin wird sich die Erzählerin einige Wochen lang zurückziehen, und Clara wird sie dort regelmäßig besuchen.

Das Haus der Großmutter ist für die Erzählerin ähnlich wie die elterliche Wohnung in der Stadt eine Pforte zur Traumwelt. Unbewohnt und dunkel, eignet es sich in seiner Abgeschiedenheit als Schutzraum und wird ebenfalls in den Bildern eines sakralen Raums beschrieben, von dem der Lärm der Alltagswelt vorübergehend ausgeschlossen ist: als Kathedrale (85), Museum, Tempel und Grab (87), in denen alte Bilder und Erinnerungen quasi rituell wachgerufen werden können. Der Patio des Hauses ist schließlich der dritte und letzte Brunnen, das Zentrum des Labyrinths: „un pozo dentro de otro pozo dentro de otro pozo", „en el punto más hondo y sin salida de mi último pozo, en el mismísimo centro del santuario subterráneo" (84).

Alle drei *pozos* liegen also am Meer, und auch die Motivvarianten Aquarium und Grotte sind Wasserräume. Brunnen, Aquarium und Grotte sind wiederkehrende Bilder für die Orte der Vergangenheit und für die Tiefenschichten der Psyche, aus denen die verborgenen Erinnerungen hervorquellen: „el acuario de mi tiempo ido" (84), „el hondo verdor de mi pozo encantado" (105). Als eng umgrenzte Innenräume, in denen das Wasser steht, drücken sie ähnlich wie die aufgesuchten Schlupfwinkel auch die Stagnation aus, in der sich die Protagonistin befindet[119] und stellen gewissermaßen das personalisierte Gegenstück zur mythischen Weite des Meeres dar (JOHNSON 1991: 69).

Das Meer als zentrales Leitmotiv des Romans versinnbildlicht in diesem Zusammenhang den subjektiven Erinnerungsprozess, eine *mémoire affective*, die weder chronologisch noch systematisch verläuft, sondern immer wieder durch äußere Begebenheiten und Orte katalysiert wird. Einzelne Szenen und Bilder drängen, vergleichbar der Bewegung des Meeres, spontan, unkontrolliert und unstrukturiert ins Bewusstsein. In der iterativen Struktur des Textes drückt sich eine unbewusst-affektive Gedankenbewegung aus, in die auch körperliche Empfindungen stark hineinspielen. Die narrative Dimension der Meeresmetaphorik, die mit dem Vorgang des Erinnerns eng verknüpft ist, wird weiter unten näher ausgeführt (vgl. 6.4.2.).

---

[118] „[...] brotan las hojas [...] contra el cielo azul, *o, visto desde aquí*, el embate amoroso e inicial de las olas bajo mis ventanas" (18, Hervorh. S.M.).

[119] Vgl. auch das Bild der Ehe als Sumpf und trüber Teich, dem sie gerade entkommen ist (35), oder die Seminarbibliothek als „otro de mis antiquísimos pozos de sombra" (50) und „acuario" (51).

6. 2. Topographien des Begehrens[120]

6. 2. 1. Das Weibliche als symbolisches Objekt im Raum

Im Rahmen der Liebesgeschichte wird nun eine vielfältige Topographie des Begehrens entwickelt, die durch die Position der beiden Frauen in realen und imaginären Räumen wie auch die symbolische Qualität dieser Räume bestimmt wird. Zu Beginn der Annäherung der beiden Frauen übernimmt die Ich-Erzählerin den aktiven Part: Sie ergreift die Initiative, sie bestimmt die Orte, an denen sie sich aufhalten. Ihre Position oszilliert dabei zwischen einer männlich-begehrenden und einer mütterlich-fürsorglichen; beides ermöglicht ihr zunächst, über Clara als symbolisches Objekt zu verfügen:

> Y aquí, entre las macetas, en una mecedora de mimbre, he sentado yo a Clara, como si fuera una de mis muñecas [...]. Debajo de las buganvillas y las campanillas, porque me gustaría que una flor densa, morada, olorosa, vencida, le cayera madura en el regazo o entre el cabello oscuro. Si pudiera dejar de fumar por un instante y permanecer absolutamente inmóvil, esa muñeca grande vestida de azul ... (85).
> [...] en esta casa [...] voy disponiendo a Clara Ariadna, una Ariadna que tal vez no sirva de guía a nadie, pero que me sigue a mí sin hilo alguno a lo largo de los complicados recovecos del laberinto [...], muñeca zanquilarga que paseo morosamente por los laberintos de mi tiempo inencontrable (87).

Clara, in der weiblichen Rolle, wird in den Patio geführt, sie ist „muñeca de interior" (88), „muñeca única de mis escenografías" (93), ein Objekt, das sich nicht von selbst bewegt, sondern entsprechend den Vorstellungen der Erzählerin an wechselnden Orten platziert wird: im Innenraum – in dieser Szene repräsentiert durch den Innenhof – oder an seiner Grenze, am Fenster oder auf dem Balkon: „La acodo en el balcón sobre la barranda de piedra [...], trasladado mágicamente el torreón de Rapunzel desde la selva obscura al borde de las olas" (87).

Diese Konstellation entspricht der symbolischen Qualität des Patios, der im Roman primär als weiblicher Ort konnotiert ist, wo die Großmutter im Sommer gerne saß und Geschichten erzählte oder sang (146), der vorübergehend jedoch auch zum Ort des Vaters wurde, als dieser sich eines Sommers gegen seine Gewohnheit länger im Haus am Meer aufhielt. Die Erzählerin rekapituliert in einer späteren Rückblende ein daraus resultierendes Familiendrama (166ff.). Zwischen dem Vater und Sofía, die häufig im Patio beisammen saßen, hatte sich eine emotionale Nähe und in der Folge wohl auch eine Liebesbeziehung entwickelt, die mit einem Eklat und der Kündigung des Kinder-

[120] Diese Metapher übernehme ich von KUBLITZ-KRAMER 1995.

mädchens durch die Mutter endete. Zuvor geht die Familie jedoch geschlossen zum traditionellen Sommerfest ins Casino, wo der Vater in einer „escenografía lorquiana“ (177) eine Art Reinigungsritual inszeniert, das auf eine Bestrafung der Mutter, eine symbolische Würdigung der verratenen Sofía und vor allem auf eine Wiederherstellung seiner Ehre abzielt[121]. Er geht auf die Bühne und kauft einen Korb voller Wachsrosen, die aufgrund ihres exorbitanten Preises schon im Vorfeld Gesprächsthema im Dorf waren – in den Augen der Erzählerin ein „göttlicher und grotesker“, zutiefst bourgeoiser Akt, der weniger auf Religiösität als vielmehr auf Eitelkeit zurückzuführen ist. Der Vater legt Sofía den Korb mit den Rosen in den Schoß, „como postrera ofrenda dolorida y culpable a una mirada por él asesinada” (179) – eine symbolträchtige Geste, die durch die Art, wie sie von der Erzählerin geschildert wird, den Status der Frau als zu dekorierendes Objekt ohne eigene Handlungsmacht sichtbar werden lässt. Sofía sitzt da wie eine Puppe, mit leerem Blick, sie ist nur passives Objekt im Kräftespiel der Familie, das letztlich vom Zeus-Vater (179) dominiert wird. Indem er alle Rosen kauft, verhindert er gleichzeitig, dass die Frauen des Dorfes oder die übrigen anwesenden Sommerfrischlerinnen beschenkt werden können, und demonstriert so seine ökonomische Potenz und seine Verfügungsgewalt über soziale Symbole. Sofía erscheint als Verkörperung der jungfräulichen Unschuld, als sich opfernde Schmerzensmadonna, und die furienhaft agierende Mutter muss durch diesen Akt symbolisch bestraft werden, bevor sie wieder ihren angestammten Platz auf dem Olymp einnehmen kann (176f.), der ihr vom Vater zugestanden wird: „una diosa que sobre todo debía poner él [...] en su sitio exacto“ (179). Indem die Erzählerin den Verrat an Sofía auch als Verrat des Vaters an sich selbst offenlegt, denunziert sie ein weiteres Mal die destruktiven Mechanismen ihrer sozialen Schicht und insbesondere der Geschlechterordnung.

Die Parallelen zwischen Sofía und Clara werden im Laufe des Romans explizit gezogen; Claras angstvoller Blick erinnert die Erzählerin an die Geschichte des Verrats von Sofía, auch Clara hat wie so viele weibliche Figuren vor ihr, von Ariadne über Isolde bis zu Gretchen (176), Angst verlassen zu werden (172). Im Schlussteil des Romans wird Ehemann Julio in ähnlicher Weise mit der Protagonistin verfahren wie der Vater mit Sofía: „el hombre coleccionista me manipula, me maneja, me dispone en posturas distintas como a una muñeca bien articulada” (214) (vgl. 6.5).

In der Patio-Szene imitiert die Erzählerin nun diese patriarchale Aneignung des Weiblichen, indem sie Clara mit dem Innenraum und seinen Requisiten identifiziert:

[121] Vgl. die nachträgliche Deutung der Erzählerin 178f.

Von ihr auf einen Perserteppich gebettet und als sich rankende Pflanze phantasiert, wird Clara eine Figur in der dargestellten mittelalterlichen Schlacht, bei der in der Imagination der Erzählerin die Ritter um sie kämpfen, und verschmilzt schließlich mit dem Teppich und der Geschichte: „toda ella seda, toda ella tapiz, toda ella desconocida historia de hace casi un milenio salvo los ojos quemantes y el ritmo agazapado en la garganta“ (90). Clara wird hier auch zur Repräsentantin des Fernen, Entrückten. Sie steht für eine vage bleibende, mythische Geschichte und für die Rolle der Frau darin, und ihre lateinamerikanische Herkunft, die immer wieder die Phantasie der Erzählerin beflügelt, macht sie zur exotischen Fremden, deren Äußeres als Projektionsfläche für das von der eigenen Kultur abgespaltene Wilde, vermeintlich Ursprüngliche dienen kann. Diese Szene verweist somit auch auf die Parallele zwischen Kolonialisierung und patriarchaler Unterwerfung als Machtmechanismen[122] der bürgerlichen Gesellschaft seit der Aufklärung, wie sie von der Kritischen Theorie und der feministischen Vernunftkritik erläutert wurde. Die Haltung der Erzählerin dazu bleibt allerdings ambivalent, zwischen mimetischem Nachvollzug der männlichen Position und einer ironischen Distanzierung und Relektüre von Geschichte und Mythos, eine Ambivalenz, die auch bei der Aneignung der zahlreichen Intertexte zu beobachten ist (vgl. 6.3).

Claras Metamorphose vollzieht die Tradition der symbolischen Gleichsetzung von Frau und Raum nach und offenbart präzise die schrittweise Überdeckung der Frau durch die männliche Imagination und damit letztlich auch das – männliche, hier durch die Erzählerin repräsentierte – Begehren. Dass die reale Frau im Bildraum aufgeht und damit ihre physische Präsenz und ihre Individualität quasi ausgelöscht werden, ist die Voraussetzung dafür, dass sie bzw. ihr Körper mit Bedeutung aufgeladen werden kann.[123] Im Kontext dieser Szene wird der Zusammenhang von Eros und Tod zusätzlich durch die Wagnermusik im Hintergrund angedeutet; auch Isolde, so heißt es, wurde wie so viele ihrer Vorgängerinnen von ihrem Geliebten verraten und verschmolz magisch mit einem persischen Teppich (92).

Damit wird die Bildtradition zusätzlich quasi als Off-Ton aufgerufen und somit noch einmal auf den Verbildlichungsvorgang in seiner historisch-mythischen Dimension verwiesen. Clara erscheint als Variante der weiblichen allegorischen Figuren, die traditionell die Gebäude der Erinnerung hüten und gleichzeitig für das Gebäude wie auch für die Erinnerung selbst stehen (ASSMANN 1991: 15ff.): Sie ist Mnemosyne, sie

[122] Vgl. auch die Metaphorik der Frau als von ihrem „emperador“, „dueño y señor“ (103) prachtvoll geschmücktes Kunstobjekt in der Szene mit der „mujer-pájaro“ (6.2.2.).

bewohnt gemeinsam mit der Erzählerin die Räume der Vergangenheit, und sie unterstützt darin den Prozess der Erinnerung.

Die hier geschilderte Raumordnung ist Voraussetzung für die archäologische Arbeit der Ich-Erzählerin. Durch die Positionierung Claras wird das Objekt des Begehrens vorübergehend fixiert, sodass die Erzählerin nun Schicht für Schicht ihre eigenen metaphorischen Erinnerungsräume freilegen kann: „Y ante Clara tapiz, Clara en flor, Clara vegetal y lejana, abro yo el baúl de los disfraces [...] y me voy vistiendo lentamente mi tristeza de niña“ (92).

6. 2. 2. Karnevaleske Körperszenarien

Das Karnevals-Motiv kommt im Roman mehrfach vor und steht ähnlich wie Märchen und Mythos für das Reich der Phantasie, wo die Ordnung der Realität auf den Kopf gestellt wird, und damit auch für die subversive Grundstruktur des Textes. Zunächst symbolisiert die Verkleidung, gekoppelt an die Metapher der Truhe, aus der die Erinnerungen hervorgeholt werden, das Verdrängen von Gefühlen, in die sich die Protagonistin nun erneut einkleidet, während sie Clara ihre Geschichte erzählt (90ff.)[124]. Die Traurigkeit und der Lebensüberdruss, die sie seit ihrer Kindheit empfand, resultieren auch, so wird angedeutet, aus den deformierten sozialen Beziehungen, denen sie sich ausgesetzt sah.

Angestoßen durch den Besuch eines Festes, das Clara als Kostümfest und ihr selbst als Farce erscheint und auf dem sich beide als Außenseiterinnen fühlen, reflektiert sie weiter über Mode und (Ver-)Kleidung. In der Großelterngeneration war die Kleidung allgemein noch stark schicht- und geschlechtsspezifisch reglementiert und wurde nur im Karneval rituell außer Kraft gesetzt; in franquistischer Zeit gab es für die Eltern dann keinen Karneval mehr, wurde jegliches von der Ideologie abweichende Verhalten sanktioniert und damit auch Individualität nivelliert: „cuarenta años de un disfraz-uniforme“ (94). Die Generation der siebziger Jahre schließlich inszenierte ihre neu gewonnene Freiheit unter anderem über wechselnde Modetrends.

---

[123] Ausführlich zur Mortifikation der Frau als Bild siehe die Analyse zu Riera, 7.6.

[124] Vermutlich zieht die Erzählerin in dieser Szene tatsächlich ein Kostüm aus ihrer Kindheit an, das sie in der Truhe findet, aber die metaphorische Ebene der Schilderung dominiert hier wie so oft die Erzählung, sodass die Szene uneindeutig bleibt.

Die Kleidung als Verkleidung steht im Roman somit auch für die Maskeraden der bürgerlichen Gesellschaft und insbesondere für die weiblichen Rollen, mit denen sich die Mutter als apollinische Göttin und die Tochter als funktionierende Karrierefrau scheinbar bruchlos identifizieren und mit der sich die Großmutter trotz der Gewalt in ihrer Ehe auf ihre Art arrangierte, unter anderem, indem sie sich Liebhaber nahm. Dafür wurde sie von den Frauen der Familie und von ihrer Umwelt als arrogant, promisk und widerständig verleumdet (146ff.).

Die Kostümfeste der Großeltern waren bacchantische Orgien, getrieben von einem „afán de perversión" (95), mit Motti wie „El Fondo del Mar" oder "El Reino de Lucifer", wo Männer wie Frauen das gleiche rote Teufelskostüm trugen (94) – mit doppelt subversiver Wirkung, da so nicht nur auf verbotene Sexualität angespielt wurde, sondern auch auf eine Auflösung der Geschlechterrollen.[125] Vor diesem Hintergrund verwandelt sich nun auch das gegenwärtige Fest in den Augen der Erzählerin in eine burleske „Apoteosis de las Tetas" (96) mit personifizierten, sich verselbständigenden Körperteilen. Auch hier werden Techniken der barocken Allegorie verwandt, um die subversive Dynamik der die Realität überformenden Imagination zu unterstreichen. Das Szenario steht ganz im Zeichen einer omnipräsenten, selbstbestimmten weiblichen Körperlichkeit, die die männlichen Gäste an den Rand drängt.[126]

Als Groteske erscheint kurz darauf auch ihre Begegnung mit der „muñeca-ruiseñor" (102). Die Erzählerin hat sich in das Haus zurückgezogen und steht vor einem Toilettentisch. In spielerischer Imitation der weiblichen Maskerade schminkt und parfümiert sie sich, so wie sie es als Kind gerne im Badezimmer ihrer Mutter getan hat. Unbemerkt nähert sich ihr die Gastgeberin, und es kommt zu einem sexuellen Übergriff. In der Beschreibung der Szene wird erneut eine Deformation von Körper und Psyche sinnfällig, die explizit auf die repressiven gesellschaftlichen Strukturen und eine Verdinglichung der Frau zurückgeführt wird. Die Dame des Hauses erscheint der Erzählerin in ihrer preziösen Aufmachung als Phantasiewesen, als exotisches, kostbares Kunstobjekt für das Oberhaupt des Clans, Palastschmuck aus Edelsteinen, Nachtigall-

[125] Dieses Motiv klingt auch bereits an, als eine der beiden weiblichen Gäste im Haus am Meer den Morgenmantel des Großvaters anzieht (113).

[126] "Pienso que nosotras hemos traído nuestros senos a la fiesta, orondos y sedosos como gatitos, michinos muy mimados con un lacito rosa, liberados de ataduras y sostenes. Y los hombres rondan desorientados y perdidos a su alrededor, ¡tan relegados a un segundo papel!, mientras las tetas bullen divertidas y esplendorosas, tímidas o peleonas, estremecidas de frío y de champán, y nosotras intercambiamos saludos de pezón a pezón" (96).
"[...] ese alegre encresparse de pezones bajo la suavidad o la rugosidad de unos terciopelos y lamés que cabalgan a pelo, sin riendas y sin silla, sobre nuestros pechos" (98).

Puppe, als Vogel- oder Schlangenfrau, in der sich in diesem Augenblick die unterdrückte Lebenskraft aus der Tiefe heraus gewaltsam Bahn bricht (102).

Die Schilderung des Festes erfüllt eine ähnliche Funktion wie einst in der kindlichen Phantasie der Erzählerin; sie ist Mittel der Distanzierung und des Widerstands. Das Karnevaleske und das Groteske führen Kategorien und Regeln ad absurdum, indem sie sie verkehren oder schlicht ignorieren. Sie enthüllen den Zusammenhang von Repression und Gewalt und lassen das Unterdrückte, Ausgegrenzte als Widerständiges an die Oberfläche treten: den Körper, das Begehren, ungezügelte Vitalität.

Verkleidung und Maskerade haben somit im Roman mehrere Dimensionen. Zum einen verweisen sie auf den Aufführungscharakter von sozialer Identität, dem die Erzählerin nicht ohne Ambivalenz gegenübersteht. Der im Text anklingende hermeneutisch-psychoanalytische Diskurs von Oberfläche und Tiefe suggeriert einerseits, dass die bürgerlichen Rituale der Erwachsenen und damit auch jedwede Ideologie nur Maske, äußere Überformungen sind und dass in der Tiefe eine wie auch immer geartete authentische Substanz zu finden ist, die hier als Unheimliches zu Tage tritt.[127] Dennoch bereitet ihr das Maskenspiel jedoch auch Vergnügen, vermutlich, weil sie es wie in ihrer Kindheit als heiliges Spiel (99) betrachtet und damit seine subversive Dimension aktiviert. In dieser Lesart verweist die Maskerade auf die Konstruiertheit von Geschlechterrollen und unterläuft das Konzept einer festen Identität.

Wie die ihr nahe stehende Großmutter legt die Erzählerin auch real oder imaginär Masken an, die es ihr ermöglichte, Rollen zu spielen, die sozial sanktioniert sind. Dieser emanzipatorische Aspekt findet sich später in Claras Bild der beiden als Revolutionärinnen verkleideten Frauen wieder, mit dem in romantischer Tradition die symbolische Sprengkraft ihrer Beziehung ins Politische überführt wird:

> [...] este amor debe ser capaz de arrastrarnos hasta cimas insospechadas, debe llevarnos a trasgredir por fin todos los límites, a violar una vez para siempre todas las normas, y luego a reinventarlas, y me temo [...] que en sus fantasías Clara nos imagine a las dos en disfraz de guerilleras, que a ella, cierto, no le sentaría mal, componiendo – entre asalto a mano armada y bomba terrorista – unos sonetos inmortales o un definitivo estudio sobre Ariosto, y acariciándonos con caricias cada vez recién aprendidas en los descansos del combate – el viejo sueño de ver unidos arte, amor, revolución (185).

---

[127] Vgl. „allí, en lo más hondo de las piedras traslucidas y frías, está meciendo ahora un brillo alucinado [...], es terrible ese segundo ser que emerge vivo, perfilándose línea tras línea tras los rasgos evanescentes de la muñeca ruiseñor, hasta engullirla y eliminarla, como si la devorara desde dentro" (102).

6. 2. 3. Klaustration, Transgression und Eros

Wie schon zu Beginn des Romans halten sich Clara und die Erzählerin im Verlauf ihrer erotischen Annäherung in immer wieder ins Imaginäre abgleitenden Innenräumen wie dem Haus der Großmutter oder der Oper auf, die aus der Innenperspektive geschildert werden. Traditionelle Motive weiblicher Klaustration wie das Dornröschenschloss mit der wuchernden Dornenhecke, die verschlossene Tür und das Gitter werden aus dieser Sicht zu Garanten eines Schutzraums, einer Bastion gegen die Außenwelt, die romantisch-märchenhafte Züge trägt:

> [...] aunque el exterior – todo lo que queda al otro lado de la puerta de la casa – no debiera existir, y la voluntad de Clara está convirtiendo paso a paso la vieja mansión de la abuela en *el castillo inexpugnable de la Bella del Bosque Encantado*, y *su deseo hace brotar y crecer en torno a los muros una selva intrincada y espesa de setos y malezas*, donde agonicen los anhelos y las curiosidades de cualquier posible violador de nuestra soledad, convierte la casa junto al mar en *el palacio del monstruo*, por cuyos *salones y jardines secretos* triunfan los amores de la Bella y la Bestia [...], sin que nadie pueda osar interrumpirlos ni trasponer *la verja encantada* donde florece el rosal de las rosas blancas (183, Hervorh. S.M.).

Hier setzt sich die Umwertung weiblicher Räume fort: Was in traditionellen Bildern der Einschließung dargestellt wird, wird zu einer bewusst vollzogenen, explizit erotisch motivierten Isolation von der Außenwelt; im Unterschied zu den rebellischen Phantasien der Erzählerin als Kind findet jetzt an diesen Orten eine tatsächliche physische Transgression statt.

Das komplexe Wechselspiel der Bedeutung zwischen äußerem Schauplatz und metaphorischer Ebene, das den ganzen Roman durchzieht, erhält somit im Rahmen der Liebesgeschichte eine zusätzliche Komponente. Waren es bisher vor allem Bilder innerpsychischer Räume – die *madriguera* des Elternhauses, die verschiedenen *pozos* als Orte der Kindheit, die Grotte als Bild für den Patio wie auch für ihre inneren Rückzugsräume als Kind (139, 143, 167) und das Meer in seinen semantischen Spielarten – so erhalten sie nun eine dezidiert erotische Dimension.

Auch in dieser Hinsicht bleibt die Bedeutung der Wasserräume ambivalent. Das weibliche Geschlecht wird, zunächst negativ konnotiert, im Bild des Brunnens dargestellt. Die Erzählerin erinnert sich an drei altjüngferliche Lehrerinnen aus ihrer Kindheit, die sie in verzauberte Märchenfiguren verwandelt, welche die Prinzessin und Minotauros überwachen. Schon damals ahnte sie deren „herida incurable“ (82), die aus einem emotional-sexuell unerfüllten Leben herrührte – und ähnlich wie in den Karne-

valsszenen treten hier die psychischen und sozialen Folgen zutage, die die umfassende Repression im Franquismus mit sich brachte. Der Eros wird als befreiende Kraft imaginiert:

> [...] una vagina que es también otro pozo ciego, una vagina que a fuerza de ignorada es como si no existiera y que grita tan fuerte desde esta casi no existencia que su aullido angustioso *puede desquiciar el universo*: vírgenes adustas que esperan vanamente a un San Jorge tardón [...], capaz de hundir su espada en los tres pozos y liberarlas de su encantamiento (82, Hervorh. S.M.).

Auch in der Bilderteppich-Szene (vgl. 6.2.1.), mündet die Liebesklage von Wagners Isolde in Meeresbilder, die symbolisch für das Begehren stehen, das den Innenraum, in den die beiden Frauen sich selbst eingeschlossen haben, sprengt:

> [...] y el lamento amoroso de Isolda – que se confunde inundando en embates enteros y redondos la habitación – como olas redondas que se persiguieran y cabalgaran unas sobre otras antes de romper en la playa o contra el acantilado, se derramaran por todo el piso, escaparan a través de los balcones abiertos hacia los ruidos de un exterior ahora anulado y vencido (88).

Ähnlich konnotiert ist die motivisch verwandte Schilderung der sintflutartigen Regenfälle nach dem familiären Eklat um Sofia und den Vater als imaginäre Rebellion der Naturgewalten: Das Meer tritt über die Uferbefestigung und überflutet die Keller, Autos stecken im Schlamm fest und Boote werden aufs Meer hinausgetrieben (174f.).

Wasserräume, vor allem aber das bewegte Meer sind im Roman wiederkehrende erotische Metaphern: „el placer [...] asciende lento en un oleaje magnífico de olas espumosas y largas“ (155). Als solche haben Meeresbilder eine lange literarische Tradition; sie sind häufig mit emotionaler und oft auch physischer Transgression assoziiert und vermitteln eine vorübergehende Freiheit jenseits aller Grenzen.[128] Charakteristisch für den vorliegenden Text ist dabei die Überblendung von vegetalen und aquatischen Räumen. In der bereits analysierten Eingangsszene des Romans erschien Barcelona als

[128] Grundiert durch Freudsche Bilder des Unbewussten, ist das Meer als Ort realer oder imaginärer, oft auch erotischer Transgression ist ein Topos der Literatur – nicht nur – von Frauen des 19. und 20. Jhs. Berühmte Beispiele sind etwa Kate Chopin, *The Awakening* (1899) oder Virginia Woolf, *The Lighthouse* (1927) (siehe dazu die Analysen in HORNER/ZLOSNIK 1990). Für die spanische Literatur kann Emilia Pardo Bazán genannt werden; vor allem *Insolación* (1889), für das verwandte Motiv des Sees als subversiver, die männliche Ordnung bedrohender Naturraum *Dulce Dueño* (1911). In Martín Gaites *El cuarto de atrás* ist das Meer Ort träumerischer Evasion (MARTÍN GAITE 1989: 11). Auch in Montserrat Roigs *L'hora violeta* (1980) verschränken sich in einer Schlüsselszene erotische und politische Transgression: In einem Traum der erzählenden Figur, in der sie mit einer unbekannten Schönen am Strand liegt, taucht Franco als wütender Neptun aus den Fluten auf, unterbricht das Liebesspiel der beiden Frauen und vergewaltigt die Erzählerin (ebd. 91ff.).

Zum Bedeutungsgehalt des Meeres in dieser Motivtradition siehe ferner die nachfolgende Analyse zu Riera, 7.2.

„ciudad sumergida“ (18), und beim Blick auf das frühlingshafte Blättermeer vor den Fenstern der elterlichen Wohnung erinnerte sich die Protagonistin, dass sie sich als Kind vorgestellt hatte, das Haus läge direkt am Meer (28, 89). Später steht Clara auf dem Balkon des Hauses am Strand, unter ihr der Wellenwald (93). Über die wechselseitige Verknüpfung der Metaphernfelder werden somit die Stadtwohnung und das Haus am Meer miteinander verbunden und wird Clara mit der Welt der Kindheit assoziiert.

Im Kontext des Selbstfindungsprozesses der Protagonistin und in der weiteren Schilderung der Beziehung zu Clara erhalten auch diese Räume eine subversive Qualität. Erinnerungen an frühe Verletzungen wie auch das verdrängte Begehren werden wiederholt in Bildern bedrohlich emporwachsender Pflanzen umschrieben:

> Dos casas vegetales y acuáticas, susurrantes y oscuras [...] en las que algo mío, planta tenaz, soterrada y maligna de muy hondas raíces, siguió misteriosamente creciendo, para ver emerger ahora, ver brotar ahora, en el calor de mayo – como una enredadera magnífica y carnívora, como una enredadera voraz de vertiginoso crecimiento – esta parte ignorada de mí misma, que yo creí ya muerta y que iba entretanto multiplicándose en las más hondas simas de las prohibidas profundidades (87).

In einer erotischen Szene wird das Bild der Pflanze durch verwandte Motive wie Teich und Sumpf erweitert und zur Allegorie eines Schiffes ausgestaltet, das allmählich von fleischfressenden Pflanzen überwuchert wird und schließlich untergeht (115ff.). Die Pflanzen stehen zunächst für Claras Begehren, dann auch für die Erzählerin und lassen sich schließlich nicht mehr eindeutig zuordnen.

Eine weitere Szene, in der die Räume der Kindheit erotisch besetzt werden, ist der gemeinsame Opernbesuch. Auf dem Weg zur Familienloge führt die Erzählerin Clara in die Unterwelt, „el descenso por el estrecho túnel sangriento y aterciopelado“ (132). Die Loge erscheint als eine weitere Motivvariante des Schlupfwinkels, ein „cubil con aroma a mar“ (138), das Enge und Schutz zugleich bedeutet (SMITH 1992a: 104). Sie erinnert die Erzählerin an ihr Kinderbett und wird wie damals in der Phantasie zu einer Art fliegendem Teppich: „es delicioso estar aquí, en la oscuridad, tan distante de los demás espectadores [...], en esta segura madriguera tan cálida y aterciopelada, como si hubieran trasladado mi cama de niña, conmigo dentro, invisibles las dos, al mismo centro del espectáculo“ (134). Die beiden Frauen sind in der Loge in einer marginalen Position. Das Geschehen auf der Bühne und die übrigen Zuschauer treten zurück, und in der Schilderung der Szene wird die Loge zum eigentlichen Ort der Handlung, der

sich zugleich innerhalb und außerhalb des sozialen Raumes befindet.[129] Ähnlich wie in der Szene mit der „mujer-pájaro“ (vgl. 6.2.2.) findet auch hier die Transgression in einem Binnenraum am Rande eines bürgerlichen Rituals statt.

Diese Szene ist emblematisch für den gesamten Text: Zum einen zeigt sich hier besonders deutlich, wie figurative und wörtliche Bedeutung der Räume ineinanderfließen, wie die Metaphern und allegorischen Figuren in den Mittelpunkt rücken und die Handlung mitunter überlagern (HART 1993: 84)[130]. Zum anderen vollzieht die Ich-Erzählerin zwar durch den Opernbesuch – „el templo más auténtico de mi raza“ (127) – immer noch ein typisches Ritual ihrer sozialen Schicht[131], profaniert die Familienloge allerdings, indem sie hier ihre erste sexuelle Begegnung mit Clara inszeniert und sich damit den Ort aneignet. Der Kontrast zwischen beiden Welten wird auch sichtbar in dem abrupten Übergang zur darauffolgenden Szene, der Beerdigung der Großmutter, bei der die Protagonistin wieder auf ihre Familie trifft und sich wie eh und je als Außenseiterin fühlt, was sie nur darin bestärkt, sich wieder in ihre „grutas sin fondo“ (143) zurückzuziehen.

6. 2. 4. Entgrenzung im weiblich-mütterlichen Raum

Wie die Analyse dieser Szenen gezeigt hat, lässt sich im Laufe der Annäherung der beiden Frauen zunächst eine Entwicklung von der Imitation traditioneller Geschlechterpositionen hin zu einer Aneignung symbolischer und realer, weiblich konnotierter Räume feststellen. Die Wahrnehmung der Ich-Erzählerin bewegt sich nun immer weiter in Richtung einer völligen Entgrenzung. In den leitmotivisch wiederkehrenden aquatischen Räumen vollzieht sich allmählich die Auflösung der Grenzen zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Subjekt und Raum; die Zeit wird zu einer zeitlosen Raumerfahrung, in der Wahrnehmung und Bewegung wie in Zeitlupe ablaufen – „sólo en los sueños o en los fondos marinos puede desarrollarse la acción con tanta lentitud“ (135) –,

[129] Vgl. hierzu pointiert SMITH 1992a: 104: „just as the booth remains at once separate from the theatre and confined within it, so the lesbian woman lives inside and outside the dominant structures of the ‘straight mind’.“

[130] Vgl. auch die Deutung Smiths der Oper wie auch der Loge als “internal (vaginal) space that suggests both confinement and protection – a fluid merging of figurative and literal“ (SMITH 1992a: 104).

[131] “[...] esta guarida cálida y aterciopelada donde me he sentado año tras año a lo largo de casi toda mi vida, en este templo mío donde asumo todo lo que soy y lo que no soy y lo que amo y detesto a un tiempo“ (138).

der Fluss der Erinnerung vorübergehend angehalten wird und die Gegenwart sich ausweitet zur mythischen Ewigkeit (183):

> [...] disponemos de todo el tiempo – y no habrá de interrumpirnos nadie en la vieja casa de mi abuela, que es desde ahora mía, y esta noche, con Clara a mi lado, estoy tomando en cierto modo posesión de ella [i.e. la casa], porque *la casa, Clara, mi infancia, son de repente una misma cosa* temblorosa y cálida, tan entrañablemente mías, tan para siempre y desde siempre mías, que tengo todo lo que me queda de vida para lentamente desvelarlas y poseerlas [...] y no se trata por otra parte [...] de posesión: *no quiero poseerlas, quiero hundirme en ellas, quiero perderme en ellas, quiero sumergirme en ellas como en un mar quieto y templado* (153f., Hervorh. S.M.).
> Clara ha ganado la imposible batalla contra el tiempo, estos días yo no pienso casi en nada, la mente extrañamente en blanco, no recuerdo ya nada (197).

Mit dieser verräumlichten Zeiterfahrung geht ein Begehren ohne Ziel und Endpunkt einher, wie es u.a. in den Entwürfen der *écriture féminine* als weibliche Ökonomie der Lust postuliert wird: „ahora los días y las noches se confunden en un acto único de amor infinitamente prolongado [...], un amor vacío de programas y de metas [...], un amor que no conoce apenas paroxismos ni desfallecimientos – no hay antes ni después" (181f.).[132]

Das Meer und mit ihm verbundene Motive schaffen hier einen ausschließlich weiblichen Raum, der Züge uteriner oder präödipaler Verschmelzung trägt. So fühlt sich die Erzählerin bei der zweiten Bootsfahrt, die die beiden Frauen alleine im Morgengrauen unternehmen, vom Meer und von Claras Atem gewogen, in einem Nest, einer Meeresmuschel behütet und verspürt tiefes Glück (187ff.). In diesen geschützten aquatischen Räumen und in den Binnenräumen des Hauses tasten sich die beiden Frauen zu einer gestisch-körperlichen Sprache vor – Ungesagtes, noch nicht Gedachtes, eine neue Sprache.[133] Die Erzählerin erinnert sich an ähnliche Szenen mit ihrer Tochter

[132] Vgl. hierzu Kristevas Anmerkungen in ihrem Essay „Women's Time": Weibliche Subjektivität wurde kulturgeschichtlich auch mit zwei Modi der Zeit verbunden, die in der neueren feministischen Theorie aufgegriffen werden: (1) „Wiederholung und Ewigkeit" – ausgehend von den sich repetitiven biologischen Zyklen des weiblichen Körpers und der Natur. Obwohl diese Zuordnung traditionelle, misogyne Stereotype reproduziert, können sie laut Kristeva positiv gewertet werden als Gesten der Regelmäßigkeit und Harmonie werden, als „außersubjektive", kosmische Zeit, in die sich das Subjekt einfügt und wodurch es *jouissance* erfahren kann. (2) Eine „monumentale Zeitlichkeit", die „allumfassend und unendlich wie imaginärer Raum" ist und etwa von Mystikerinnen und Hysterikerinnen erfahren wurde. Diesen beiden Entwürfen stellt Kristeva die linear verlaufende Zeit als teleologische Entwicklung, die mit Struktur, Grenzen, Brüchen, Spannungen und damit auch mit dem Tod bzw. der Sterblichkeit verbunden ist, welche von den mythisch-mystischen Modellen des Zeit-Raums als Totalität und Ewigkeit geleugnet werden (KRISTEVA 1981: 16ff.).

[133] SERVODIDIO 1987: 164f. stellt hier einen Bezug zur präödipalen Sprache her, wie sie von Kristeva beschrieben wurde; ebenso lassen sich Parallelen zu Irigarays (REINSTÄDLER 1996: 117, 122) und Cixous' Verknüpfung von weiblich-mütterlicher Körpererfahrung und einer „befreiten" Sprache feststellen: „Weiblich schreiben, heißt, das hervortreten zu lassen, was vom Symbolischen abgetrennt wurde, nämlich die Stimme der Mutter, heißt, Archaisches hervortreten zu lassen" (CIXOUS 1977: 42f.).

Guiomar. Bisher weitgehend stumm, wird Clara wie durch eine Mutter von ihr zur Sprache gebracht:

> [...] ronronea palabras sin sentido – tal vez sea *el idioma de las hadas o de los gatos* –, [...] y empiezo a musitar también yo palabras muy extrañas, palabras que tampoco tienen sentido y que pertenecen a *un idioma no aprendido*, [...] porque palabras surgen en una embriaguez sin fin, y *sé que han caído todas las barreras y se han bajado todas las defensas*, [...] estoy aquí, desvalida y nuda como nunca lo estuve en el pasado – ni siquiera en el más remoto e íntimo de los pasados jamás contados –, *deshaciéndome en palabras, fluyendo toda entera de mí misma en un torrente de palabras*, [...] palabras que tal vez intuí yo hace tanto tanto tiempo para una Guiomar niña, [...] pero que no le dije, que no llegaron a brotar nunca, y que no formulé ni siquiera en pensamiento, y es que *este lenguaje no nace en el pensamiento* [...]: *nace hecho ya voz de las entrañas* [...] y me voy deshaciendo, disolviendo, desangrando en palabras, tan dulcemente muerta [...]. (158, Hervorh. S.M.)

Dass die so erfahrenen intimen Freiräume jedoch fragil sind, zeigte sich bereits zuvor bei der ersten Bootsfahrt. An der Stelle, wo Clara sich auszieht und ins Wasser springt, ist zwar ein separater Raum markiert – „un círculo casi cerrado de rocas agrestes, cortadas a pico sobre el agua, altísimas y oscuras, nos rodea“ (108) –, jedoch sind seine Grenzen durchlässig, und die Atmosphäre ist angespannt. Die beiden anderen Frauen, „la hermosa joven pepsi y el fascinante cisne negro“ (111), stellen eine latente Bedrohung dar, ebenso die schreienden, in Scharen einfallenden Möwen. Immer wieder deutet sich an, dass die Meerjungfrau – die als Bild für Clara, aber auch für die Ich-Erzählerin und in ihre Selbstwahrnehmung als Frau in einer patriarchalen Gesellschaft steht – geopfert werden wird, so bereits beim ersten Treffen der Frauen im Eiscafé:

> [...] todo para poner un segundo la punta de mis dedos, este punto tan sensible y tan íntimo de las yemas, en la suavidad fría de tu cola casi piernas – tan cercana y tan lejos del mar – es lo mismo, princesa subacuática, que avanzar en la noche – y soy en cierto modo yo la que con ellos avanzo –, las olas susurrantes como fondo, pleno ensueño amoroso tu carita dulcísima, *para cortarte con cuidado y con saña* – ay demasiado tarde, siempre se hace demasiado tarde – la cabeza, cortarte despacito la cabeza, con qué placer, [...] y arrojar luego esa carita de muchacha insulsa, con qué amor desolado, a lo más profundo e inencontrable de este océano del que no debió, no debiste, salir jamás [...] porque *es más vergonzoso amarte que decapitarte* (67f., Hervorh. S.M.).

Im Roman sind Figur und Plot des variantenreichen Stoffes an Andersens Märchen *Die kleine Seejungfrau* angelehnt; damit werden, im Gegensatz etwa zu den Macht ausübenden Sirenen, die Emotionalität, Verletzlichkeit und Ohnmacht des Weiblichen betont. Die Meerjungfrau lebt außerhalb der normalen Raum- und Zeitkoordinaten, ohne

Ort in der Gesellschaft – verlässt sie ihre Wasserwelt, wird sie entmachtet und muss schließlich sterben. [134]

6. 3. Intertextualität als dezentrierende Strategie

Im Laufe der bisherigen Analyse wurde bereits deutlich, dass im gesamten Roman fiktionale Texte und damit die Welt der Phantasie gewissermaßen einen Paralleltext zur in der äußeren Realität ablaufenden Handlung bilden und diese stark überformen, wodurch auch eine eigene, nicht realistische Raumzeitlichkeit geschaffen wird. Im Folgenden sollen die Funktionen der verschiedenen Facetten von Intertextualität im Hinblick auf die Gesamtanlage des Romans näher beleuchtet werden.

Das Netz von Einzeltextreferenzen, das den Roman durchzieht, besteht vorwiegend aus Märchen, Mythen, Sagen und Kindergeschichten oder literarischen Texten, die stark von mythischen oder phantastischen Elementen geprägt sind, wie z.B. Ariosts *Orlando furioso* oder Calvinos *Il cavaliere inesistente*.[135] Eine zweite, wenn auch weniger ins Gewicht fallende Gruppe stellen Filme von Fellini, Visconti oder Bergman dar, auf die generisch Bezug genommen wird. Sie fügen sich insofern in die intertextuelle Konzeption des Textes ein, als das Kino in stärkerem Maße als Literatur eine fiktive Realität simuliert.

Neben diesen explizit aufgerufenen Intertexten bestehen signifikante Parallelen zu verschiedenen Romanen des *posguerra*, in denen ebenfalls das Phantastische eine Rolle spielt. Die Kritik führt beispielsweise Matutes *Primera memoria* an, vor allem in Bezug auf die Märchenmotive (darunter die Figur der Seejungfrau und Peter Pan) und auf die Konstellation einer Freundschaft, die auf eine andere, phantastische Welt hin projiziert ist (NICHOLS 1992: 90ff.). Während bei Matute die Märchen lediglich für die verlorene Welt der Kindheit stehen, nutzt Tusquets deren suggestive Bildlichkeit auch zur literarisierenden Darstellung von Sexualität (HART 1993: 87), und ihr Spiel mit den phantastischen Figuren ist insgesamt subtiler und nuancierter.

---

[134] Vgl. auch Adelaida García Morales' *El silencio de las sirenas* (1985), wo der Mythos ebenfalls aus weiblicher Perspektive so umgeschrieben wird, dass wie bei Tusquets „statt einer Initiation in das Gesetz [zunächst] eine Initiation in das Begehren" stattfindet (RÖSSLER 1996: 106).

[135] VALBUENA-BRIONES 1993 nennt in seiner Überblicksdarstellung neben Märchen und Sagen ferner Intertexte aus der spanischen (Mystik, *modernismo*) und lateinamerikanischen Tradition (Cortázar, Carpentier).

Martín Santos' *Tiempo de silencio* weist ebenfalls eine ähnliche Grundstruktur auf wie *El mismo mar*: In beiden Texten erscheint die Stadt als Lebenswelt mit ihren soziokulturellen Codes prägend für die Persönlichkeit der Protagonisten, die sich darin gefangen fühlen. Pedro ist ein typischer Regierungsbeamter im Bürokratiezentrum Madrid, die Ich-Erzählerin aus Barcelona Spross einer dekadenten Bourgeoisie. Bei Martín Santos erfolgt jedoch eine umfassende Milieuschilderung. Die griechische Mythologie wird dabei in den beiden Romanen unterschiedlich eingesetzt: Martín Santos zielt auf eine satirische, bitter-ironische Darstellung ab, während Tusquets die Figuren aus Mythos und Märchen zwar zur Demaskierung der Gesellschaft nutzt, jedoch auch die große evokative Kraft hervorhebt, die vor allem die Märchen für die Erzählerin haben (ebd. 85) und die in ihre Imagination einfließen.

Die literarischen Bezüge erhalten eine zusätzliche Dimension durch die Intratextualität innerhalb von Tusquets' Werk, besonders aber der Romantrilogie, innerhalb derer zum einen die Figuren Claras und der Ich-Erzählerin, zum anderen wichtige Aspekte wie die Prägung durch Lektüreerfahrungen, Homo- vs. Heterosexualität sowie das Leitmotiv des Meeres variiert werden.[136]

Entsteht durch die überwiegend im inneren Monolog gehaltene, subjektive Schilderung der Ich-Erzählung der Eindruck, dass sich der Text in größerem Maße auf weitere Fiktionen oder Fiktionalität überhaupt bezieht als auf eine mimetisch abzubildende äußere Realität, so wird dies durch die Intertexte und die Bezüge auf das Phantastische verstärkt (SERVODIDIO 1987: 167). Durch die intertextuelle Anlage des Romans rückt zugleich der Text als Text, als bereits durch Sprache vermittelte Erfahrung ins Blickfeld des Lesers. Es existieren vielfältige Bezüge auf das Schreiben oder Geschichtenerzählen, auf Literatur: Clara nimmt an einem Ariost-Seminar der Erzählerin teil, und diese ist sich als Literaturdozentin ihrer Sozialisation durch Lektüren und Kino sehr bewusst: „en este mundo engañoso y maléfico, yo aprendí a malvivir eligiendo palabras, nunca realidades" (65).

Das Erleben der Ich-Erzählerin wird innerhalb der Fiktion noch einmal fiktionalisiert und ausgestaltet. Positiv besetzt ist dieser Vorgang, wenn sie sich selbst als autonom Handelnde oder zumindest mit den Geschehnissen in Einklang stehend erfährt, so etwa im Laufe des „Märchens" mit Clara. Dies gilt auch noch für schmerzhafte Erfahrungen, sofern sie, mit den Elementen von Mythos und Märchen erzählt, von ihr selbst

[136] Für eine Diskussion der vielschichtigen intratextuellen Bezüge der Trilogie vgl. WEHINGER 1992, für das Gesamtwerk SERVODIDIO 1991, für *Siete miradas en un mismo paisaje* vgl. OLSON BUCK 1990.

gestaltet werden können.[137] Eine negative Konnotation erhält die Fiktionalität, wenn sie das Geschehen als Theateraufführung, als Film oder, wie bei der Wiederbegegnung mit Julio, als Werbespot (203) bzw. als Fotoroman (204) wahrnimmt und damit ihre allgemeine Entfremdung ausdrückt. Hier stehen der quasi automatische Ablauf des Geschehens und die Konventionalität des Handelns der Personen im Vordergrund.

Tusquets' intertextuelle Strategie zielt nicht auf ein umfassenderes Neuschreiben von Märchen und Mythos, wie es beispielsweise Gaite in einigen Romanen[138] vornimmt. Auch wird nicht das Phantastische an sich im Rahmen explizit metafiktionaler Überlegungen thematisiert, wie etwa in *El cuarto de atrás,* sondern es werden Figuren, Handlungselemente und einzelne Aspekte aus Prätexten verwendet, um die Personen des Romans psychologisch und physiognomisch zu charakterisieren. So erscheint die Mutter als die böse Königin-Stiefmutter Schneewittchens (24), als Athene (26) oder Juno (73), während die Erzählerin mit Jorge die archetypische Geschichte der verführten bzw. geretteten und dann verlassenen Prinzessin erlebt (132f.). Häufig übernimmt sie auch das für Märchen und Mythen charakteristische Verfahren der Anthropomorphisierung von Tieren, Pflanzen und sogar Orten, dies mit gelegentlich groteskbarocken oder *esperpento*-Untertönen: Es erscheinen „un bulldog disfrazado de portera" (11) oder „grifos-hembra" im Schreibwarenladen (33) und „las Ramblas eran un gatazo verde y ronroneante, la puntita de la cola sumergida en el mar" (55).

Weiterhin gibt es Bezüge zur Zahlenmagie, wie sie in verschiedenen spirituellen Traditionen und im Volksglauben zu finden ist. Die Zahl drei taucht wiederholt als Strukturprinzip auf, beispielsweise als das eingangs erwähnte „magische Dreieck" der Orte ihrer Kindheit, die drei Brunnen auf dem Weg der Initiation oder das „kabbalistische Dreieck" der Balkone der elterlichen Wohnung (87). Sie begründet dies damit, dass im Märchen stets die symbolischen Zahlen eins, drei, sieben oder zwölf vorkämen, aber nie zwei, vier oder sechs, die weiblich konnotiert seien, „con esa chata redondez acabada y cerrada, en alguna parte leí que femenina, de lo par" (81). Damit wird ein weiteres märchentypisches Verfahren übernommen, die stark formalisierte Erzählwei-

[137] Vgl. hierzu Irigarays Hinweis auf das schöpferische Element therapeutischen Erzählens, das auch die Erschaffung einer eigenen Raumzeitlichkeit ermöglicht: „Eine gelungene Analyse, wie jede gelungene affektive Beziehung, verlangt von der einen und der anderen Seite einen Zugang zur Kunst, den Zugang zu einer eigenen imaginären und sinnlichen Ausarbeitung, das heißt eine eigene Raum-Zeitlichkeit, die das Schöpferische, und nur dieses, bewahren und entwickeln kann. Die Imagination [...] kapselt sich in der und in ihrer Vergangenheit ein oder sie eröffnet eine Zukunft. Das erfordert eine Gegenwart. Diese scheint mir an die sinnliche Wahrnehmung, die Wahrnehmungen und an den kreativen Gestus gebunden" (IRIGARAY 1989b: 255).

se; für die Erzählerin wird die Logik von Mythos und Märchen regelrecht handlungsleitend: Sie flüchtet nicht nur in Phantasiewelten, sondern versucht, die Wirklichkeit daran anzupassen. Personen und Orte der Umwelt werden zu Figuren und Schauplätzen einer Welt, in der das Symbolische und Magische das Geschehen bestimmen. Die äußere Realität wird ausgeblendet, ja negiert:

> Porque esto no es en absoluto un paseo junto al mar – no es por lo menos básicamente y ante todo un paseo junto al mar –, sino un paseo ¿por el tiempo?, [...] un complicado ritual que a través de tres pozos sucesivos de sombra – un pozo dentro de un pozo que está dentro de otro pozo: tienen que ser tres los pozos como han sido tres los días de la espera – puede llevarnos a un punto muy lejano (79f.).

Neben der Übernahme von Elementen aus mythisch-phantastischen Erzähl-traditionen ist ferner eine gegenläufige Strategie zu beobachten, die jedoch denselben Zweck verfolgt: Die Protagonistin wirft ein neues Licht auf traditionelle Stoffe, indem sie sie manipuliert und in ihre *historia de amor* als Liebesgeschichte im doppelten Sinn integriert und dadurch eine Umwertung vornimmt. Diese Strategie wurde bereits in Bezug auf die Aneignung weiblicher Räume erörtert und findet sich auf der Figurenebene wieder. Aus den in Bezug auf das Meer und die Figur der Meerjungfrau[139] zentralen Intertexten von Proust, *À la recherche du temps perdu*, und Tschaikowsky, *Schwanensee*, sind in der ersten Bootsfahrts-Szene die Figuren von Odette und Odile entlehnt, jedoch im Rahmen eines rein weiblichen Figurenpersonals.

Ein weiteres Beispiel für diese Feminisierung der Tradition ist der Rekurs auf den mystischen Topos der Raupe bzw. des Schmetterlings als Symbol der Seele. Die erotisch konnotierte Sprache Teresa de Ávilas aufgreifend (VALBUENA-BRIONES 1993: 65f.), steht der „capullo de seda“ (184, 199ff.), den Clara webt, hier für ihre Leidenschaft, durch die sie einen intimen Raum schafft, in dem der Heilungsprozess der Erzählerin beginnen kann, und für das Potential der Metamorphose, das die Begegnung in sich trägt. Die Metapher wird also im Rahmen der häretischen Erzählung zum einen in einen profanen und zum anderen in einen homoerotischen Kontext überführt und stellt somit eine doppelte Provokation dar.

Die Erzählerin ist sich bewusst, dass ihre Geschichten von der Norm abweichen. Bereits als Kind verstand sie in ihrer „heterodoxen“ Lektüre (28) oft die Geschichten anders, als die Konvention es vorsah: „entendía cuentos y lecciones al revés“ (192),

---

[138] Vgl. *El castillo de las tres murallas,* Barcelona 1981, *El pastel del diablo,* Barcelona 1985, *Caperucita en Manhattan*, Barcelona 1990.
[139] Allgemein zur Umschrift des Sirenenmythos in Tusquets' Romantrilogie siehe WEHINGER 1992: 89f.

Gut und Böse schienen ihr vertauscht, Happy Ends machten sie traurig. In ähnlicher Weise kommt es bei vielen der im Laufe des Romans aufgerufenen Intertexte zu ironischen Verzerrungen der ursprünglichen Figur bzw. Szene oder einer Erweiterung ihrer Bedeutung[140]. Die Zuordnungen bleiben im Laufe des Textes nicht stabil, sondern die einzelnen Vergleiche und Metaphern werden variiert, miteinander vermischt, spielerisch oder kritisch hinterfragt, Antinomien werden aufgelöst.

Dies gilt besonders für Clara: Zunächst wird sie als abweisende Sphinx, als verlorene Meerjungfrau, als aztekische Göttin oder Prinzessin auf der Erbse phantasiert, später abwechselnd als das hässliche Entlein, Katze, Rapunzel, Kobold, Gulliver oder Peter Pan. In dieser symbolischen Verdichtung wird ihre herausragende Rolle bei der Rückkehr in die Welt der Kindheit deutlich. Die Erzählerin selbst sieht sich vor allem in der Rolle der von Theseus verlassenen Ariadne, dann wiederum ist sie Theseus und führt Clara-Ariadne in das Labyrinth der Orte ihrer Vergangenheit oder als Orpheus Eurydike in die Unterwelt der Opernloge, ein anderes Mal vergleicht sie sich mit Daidalos. Auch der mythische Held, der die jugendliche Erzählerin retten sollte, ist zunächst nicht genau identifizierbar: „Jasón o Teseo estaban allí y me llevarían consigo en la nave de los argonautas hasta un planeta desconocido“ (72), „hasta que un día había llegado Teseo, había llegado Sigfrido“ (195). Sah sie Clara zunächst als die Schöne aus *Die Schöne und das Biest*, so heißt es gegen Ende: „y ahora sé que las dos somos la Bella y las dos somos igualmente la Bestia“ (183). Wie einige der Beispiele zeigen, werden damit zugleich traditionelle Geschlechterrollen mit ihrer Verteilung von männlich-aktiv und weiblich-passiv zumindest vorübergehend aufgelöst.[141]

Suggerieren die phantastischen Figuren mit ihrer Fähigkeit zur Verwandlung und zur Annullierung der Gesetze von Raum und Zeit ohnehin fluide Identitäten, so werden durch diese Erzählweise auch verschiedene Intertexte miteinander verknüpft: Demeter tanzt den Todestanz mit Minotaurus, gleich darauf werden Frau Holle und das weiße Kaninchen aus *Alice im Wunderland* ins Spiel gebracht, Lancelot und Ginevra aus der Gralssage werden mit dem Rapunzel-Märchen oder der Mythos von Theseus und Ariadne mit Dornröschen-Motiven überblendet. Insbesondere Stoffe, in denen die Symbolkraft des Meeres eine zentrale Rolle spielt, werden in ihren verschiedenen Varianten zu einem dominanten Subtext des Romans verwoben: neben den erwähnten Helden aus der griechischen Mythologie die Meerjungfrau, Sirene oder Undine, die

[140] Für eine detailliertere Diskussion der Funktion der Märchen- und Mythos-Intertexte vgl. HART 1993: 80ff.

Schwanenprinzessin und die Herrin vom See. Bereits per se hybride Figuren sind Minotauros, die Meerjungfrau und die „diosarpía“ (178), als die die Mutter beschrieben wird.

Diese Manipulationen des traditionellen Figuren- und Motivrepertoires folgen keiner rationalen Logik. Elemente aus verschiedenen Texten werden dem Bewusstseinsstrom folgend immer wieder aufgegriffen und mit eigenen Metaphern und Bildern zu einem neuen Text verbunden, der jedoch keine feste Ordnung hat und keine stabile neue Bedeutung generiert. Die Arbeit am Mythos, die die Ich-Erzählerin betreibt, ist ebenso eigenwillig, wie ihre kindliche Phantasie es war: Clara kann eine aztekische Göttin sein, unabhängig davon, dass es in Kolumbien keine Azteken gab (87), Ariadne hat keinen Faden, an dem sie sich im Labyrinth orientieren kann (87) und der ihr den Rückzug ermöglichen würde. Theseus, so heißt es, war im Grunde überflüssig in dieser Geschichte, als kurzes Intermezzo und als eine Figur, der in erster Linie Ariadnes Hoffnung galt, die ihr jedoch enttäuscht wurde (88f.). Im Rahmen dieser vielfältigen Variationen ist die Position der Erzählerin durch den gesamten Text hindurch insofern konsistent, als sie implizit oder explizit Kritik an den patriarchalen Plots traditioneller Stoffe übt – „historias tontas que terminan siempre mal“ (133) –, insbesondere am Verrat an weiblichen Figuren, wie er in der geradezu obsessiv umkreisten Figur der Ariadnes exemplarisch deutlich wird.

Clara gibt als Lieblingslektüren emblematisch „Shakespeare, Homero, Peter Pan” an (60f., 70, 92f.). Durch dieses parallele Aufrufen von klassischen Texten der abendländischen Tradition, Märchen und modernen Filmen wird die wertende Unterscheidung von Hochkultur und Populärkultur ins Wanken gebracht. Der Einsatz von Pastiche, vor allem in Bezug auf Lexik und Stil des Märchens (SERVODIDIO 1987: 168f.), löst wie die erwähnte Collagetechnik, durch die Elemente verschiedener Prätexte ineinander geblendet werden, traditionelle Trennungen und Hierarchisierungen weiter auf. Insgesamt wird durch diese narrativen Strategien der dezentrierende Effekt der Intertexte verstärkt.

Gleichzeitig inszeniert sich die Erzählerin dadurch auch selbst als mythopoetische Figur, die aus dem Fundus der abendländischen Tradition schöpft, um eine eigene, eklektische Mythologie zu erschaffen. Antike Mythen fungieren hier nicht als affirmativ aufgerufene humanistische Bildungstopoi, sondern als Versatzstücke. Märchen und Mythos bieten ihr vor allem in dieser Qualität als narrative Elemente einen Freiraum,

[141] Vgl. dazu CORNEJO-PARRIEGO 1995: 51.

eine Welt mit eigenen Gesetzen, wo sie den konventionellen Zuschreibungen und Rollen zumindest imaginär entkommen kann.

6. 4. Räume als narrative Metametaphern

Generieren die Bezüge auf die irrealen Chronotopoi in Mythos, Märchen und phantastischer Literatur, die in die Schauplätze und inneren Räume des Romans einfließen, bereits eine nichtlineare Struktur, so wird dies durch die mäandernde Erzählweise noch verstärkt, in der sich zwei grundlegende Figuren erkennen lassen: das Labyrinth und das Meer. Beide sind in der Traumlogik des Romans überdeterminierte Bilder und bilden zugleich die Narration selbst ab. Durch den zentralen Mythos um Theseus, Ariadne und Minotauros sind sie zudem untereinander verbunden.

6. 4. 1. Das Labyrinth

Wie die meisten Raumbilder des Romans ist auch das Labyrinth mehrdeutig. Als Metapher steht es für die Erinnerung an die Vergangenheit sowie für die Vergangenheit selbst (87), insbesondere für die kindliche Phantasiewelt mit ihren Geschichten; in der erzählten Gegenwart bezeichnet es die innerpsychischen Rückzugsräume der erwachsenen Erzählerin. Im Gegensatz zu anderen von ihr bewohnten Räumen wie den häuslichen Schlupfwinkeln oder dem Meer, die ihr Gegenstück in realen Schauplätzen haben, ist das Labyrinth ein rein imaginärer Raum. In dieser Qualität ist es zugleich auch Metapher für die vorliegende Erzählung.

Als narrative Metapher taucht es bereits in Bezug auf die von der Erzählerin als Kind phantasierte Welt auf: „Ariadna construyó sus laberintos. Sí, Ariadna, desde muy pequeña, desde que leyó los primeros cuentos refugiada entre las patas de la mesa del despacho de su padre [...] comenzó a excavar en secreto sus laberintos" (193). Im Gegensatz zu der hellenistischen Version des Mythos baut Ariadne hier ihr eigenes Labyrinth, was daran erinnert, dass sie ursprünglich nicht nur Erfüllungsgehilfin für den männlichen Helden war, sondern als Göttin der Unterwelt auch Herrin des Labyrinths (KERN 1983: 17). Anknüpfend an matriarchale Wurzeln des Mythos lässt sich das Labyrinth als Uterussymbol lesen (ebd. 26ff.), womit sich auch dieser Raum in die Reihe

von als weiblich erfahrenen Rückzugsräumen einordnet, in denen Mythopoeisis stattfindet.

Umgeschrieben wird der mythische Plot auch hinsichtlich der hier mehrdeutigen Figur des Minotauros: Er war imaginierter Bruder und Spielgefährte der einsamen Erzählerin und bewohnte mit ihr die zu Beginn des Romans erwähnten dunklen Orte ihrer Imagination: „y crecieron los dos juntos en las profundidades húmedas, donde brotaban extrañas flores carnívoras y purpúreas, y había ciénagas insondables [...], reptiles que no habían subido jamás a la superficie. Allí jugaron y se amaron durante años Ariadna y el Minotauro“ (194). Als Symbol des Tierischen und Instinkthaften war er auch Projektionsfigur für ihre verdrängten Leidenschaften (VALBUENA-BRIONES 1993: 168) und verkörperte all das, was in ihrer Umgebung unterdrückt wurde. In der Erinnerung erscheint er als ambivalente Figur: Ebenso wie er als Menschengestalt mit Stierkopf zwei Welten angehört, so bleibt – auch im Bewusstsein der Erzählerin – nebulös, ob er nur ein Produkt ihrer Traumphantasie war oder ob sie ein Traum des Minotauros war (195).

Als Gegenspieler und Erlöserfigur trat Theseus alias Jorge, ihre Jugendliebe, in Erscheinung, auf die die Erzählerin damals all ihre Hoffnungen setzte, dem beschränkten Reich der familiären Insel zu entkommen: „Jasón o Teseo estaban allí y me llevarían consigo en la nave de los argonautas hasta un planeta desconocido aunque soñado, donde yo iniciaría a su lado una vida ni siquiera imaginable pero desde siempre elegida“ (72). An seiner Seite ließ sie zu, dass die Grotten einstürzten und Minotaurus langsam starb, in anderen Worten, dass die Phantasmen, aber auch die Phantasie ihrer Kindheit verblassten (196). In der gegenwärtigen Liebesbeziehung kehrt die Erinnerung daran nun zurück: Das Haus am Meer wird zum „palacio del monstruo“ (183), der Hauptschauplatz der Erzählung ist Ort der Kindheit und verschmilzt mit dem zentralen Ort des Mythos.

Auf der Ebene der erzählten Gegenwart wird die Kernhandlung, der Rückzug ins Haus am Meer und damit das Wiederaufleben der Vergangenheit, bereits während der gemeinsamen Fahrt ans Meer von der Protagonistin als erratischer Weg durchs Labyrinth präfiguriert (80f., 84). Dem entspricht die mäandernde Struktur des gesamten Textes: Die Erzählung, die mit der realen und imaginären Rückkehr an die Orte der Kindheit beginnt und durch die Begegnung mit Clara ihre spezifische Dynamik gewinnt, suggeriert eine Spiralbewegung nach innen und unten[142]. Die Stationen auf dem

[142] Vgl. die wiederholte Metapher des Abstiegs in die Unterwelt und die Verwandlung des Hauses am Meer in den „palacio del monstruo“ (183) durch Clara.

inneren und äußeren Weg der Protagonistin sind über die Meeresmetaphorik miteinander verbunden. Sie taucht immer tiefer und trifft in der Intimität mit Clara auf einen mythischen Urgrund, Symbol ihres Unbewussten, wo sie schließlich das Trauma von Jorges Selbstmord konfrontiert, durch den ihre Jugendliebe ein gewaltsames Ende fand (189). In einer gegenläufigen Bewegung wird die Erzählerin durch verschiedene Episoden (das Fest, die Bootsfahrt mit den beiden Frauen, die Beerdigung der Großmutter und den Anruf des Ehemannes) aus dem mythisch-transzendenten Raum herausgelöst und am Ende erneut in der gesellschaftlichen Realität und damit dem status quo ante eingeschlossen.

In der Figuration der Erzählung als Labyrinth scheint seine Bedeutung als spirituelles Symbol[143] auf, das der Mensch gleich einem Pilgerweg durchwandert, um zum Göttlichen und damit zu sich selbst zu finden. Die Gefahr, sich in den vielen unvorhersehbaren Windungen und Verästelungen – Sinnbild der Irr- und Umwege des irdischen Lebens – zu verlieren, war Teil der Reise, da der Wandernde, isoliert aus seinem normalen Lebenszusammenhang, mit der raumzeitlichen Orientierung auch seine gewöhnliche Identität aufgab, um dann symbolisch wiedergeboren zu werden. Der mythische Weg des Helden, der im Inneren des Labyrinths auf das Ungeheuer trifft und es tötet, d.h. die Abgründe der eigenen Psyche wie auch das kollektiv Verdrängte ins Bewusstsein hebt und dadurch deren Bann durchbricht, ist als archetypischer Prozess von Initiation, Tod und Wiedergeburt dem modernen psychotherapeutischen Prozess vergleichbar, der zu einer gesteigerten Integration der Persönlichkeit führt (KERN 1983: 26ff.).

Indem die Protagonistin ihre Lebensgeschichte als variantenreiche Version des Mythos von Ariadne und Theseus erzählt, spinnt sie gemeinsam mit Clara als Therapeutin und Stichwortgeberin, die schließlich die Führung übernimmt (193ff.), den Faden der Erzählung. Dass das entscheidende Ereignis ihres Lebens sie immer noch gefangen hält, führt sie auch darauf zurück, dass sie bisher niemandem davon erzählt hat, da sie sich außerstande sah, das Erlebte zu einem sinnvollen Zusammenhang zu ordnen und ihr infolge des traumatischen Ereignisses die Imaginationskraft abhanden kam.[144] Die Geschichte von Jorge ist die letzte, die sie Clara im Verlauf des Romans erzählt – auf dem offenen Meer, im geschützten Raum des Bootes und bildlich gesprochen im

[143] Zur Kulturgeschichte des Labyrinths vgl. KERN 1983; REED DOBB 1990.

[144] „[...] porque no soy capaz de reducir a historia, de ordenar y reducir a la forma de una historia, aquel daño letal e interminable que marcó en realidad el final de todas las historias y abrió una etapa gris constituida sólo por los datos, por hechos y por citas“ (180).

Zentrum des Labyrinths –, und als zentrale Geschichte ist sie gleichzeitig auch eine Erzählung in der Erzählung: „Empiezo para Clara la Historia de Jorge“ (189).

> [...] he contado mis historias [...], he agotado los recovecos de mis laberintos y mis grutas, y ahora estoy en paz – o casi en paz –, entre los fantasmas de un pasado que he reconstruido amorosamente para Clara, o para mí misma aprovechando el pretexto que Clara me brindaba, o tal vez para que al resuscitarlo una vez más, al resucitarlo por fin para una oyente distinta, este pasado fuera definitivamente muerto, dejara de vagar como un espectro desdichado e insomne (180f.)

Clara ist neben ihrer Rolle als Zuhörerin und Objekt der Liebe eine überdeterminierte Figur in der Geschichte, die der Roman erzählt. In ihr laufen die Fäden zusammen; alle zentralen, in den Kindheitserinnerungen präfigurierten Motive tauchen im Zusammenhang mit ihr wieder auf: das Haus und seine Subräume, die Wasserräume und die Pflanzen, die Puppe sowie Märchen, Mythen und Phantastisches.

Auch durch den Bezug auf das Geschichtenerzählen als weibliche Tradition (46) – in ihrer Familie vertreten durch die Großmutter und Sofía – schreibt die Erzählerin den Mythos von Ariadne und Theseus ein weiteres Mal um. Der Faden, der den Helden aus dem Labyrinth führen soll, wird zum Symbol weiblicher Kreativität und Verbundenheit. In der Überblendung Ariadnes mit den Figuren der Scheherazade und der Penelope, denen das Erzählen als Mittel dient, um ihren realen oder symbolischen Tod innerhalb der männlichen Ordnung aufzuschieben[145], äußert sich ein weiteres Mal der prekäre Status dieser weiblichen Utopie, die am Ende des Romans nicht eingelöst werden kann.

Die Funktion des Labyrinths als Metapher der Narration speist sich hier also aus seinen Bedeutungen als komplexes Kunstwerk, als Erzähl- und Erinnerungsraum, in dem sich die Erzählerin orientiert und dann wieder verirrt, dem sie jedoch nicht entrinnt, und nicht zuletzt – in einer Motivvariante des Weges und der Reise – als emotional-spiritueller Entwicklungsprozess[146] und archetypisches „ganzheitsstiftendes Sinnbild“ (KERN 1983: 448).

[145] Vgl. hierzu die Deutung Servodidios: “Distrustful of the last word in interpretation and history and recoiling from the significant closure that melts understanding with destruction, Tusquets gives us a Scheherazadelike story of stories that instigates a potentially endless circuit of desire and interlocution, thereby holding death at bay” (SERVODIDIO 1991: 176)

[146] Meine Deutung lehnt sich an die Taxonomie des Labyrinths bei REED DOBB 1990: 64ff. an.

6. 4. 2. Das Meer

Anders als das Labyrinth, das zwar eine erratische Bewegung hervorruft, aber dennoch auf ein Zentrum hin ausgerichtet ist und einen weitgehend geschlossenen Raum bildet, ist das Meer durch Offenheit, Weite und ständige Bewegung charakterisiert. In dieser Qualität wurden bereits seine vielfältigen Funktionen offenbar: Es ist Schauplatz, Ort der Sehnsucht und des Träumens, Metapher für die Orte kindlicher Imaginationskraft und Kreativität, verräumlichende Metapher der Zeit und der Erinnerung sowie Zeichen für die Mutter und erotisch konnotierter, weiblicher Körperraum. Auch verbildlicht es die einem ständigen Revisionsprozess unterworfene Identität der beiden Frauenfiguren (CORNEJO-PARRIEGO 1995: 53).

Als weitere Funktionsebene kommt nun die einer narrativen Metapher hinzu. Der Text produziert durch den häufigen Wechsel der Raum- und Zeitebenen eine fließende Bewegung; die Bewegung zwischen den Orten, zwischen Gegenwart und Vergangenheit bildet das Strukturprinzip der Narration. Die einzelnen Szenen folgen keiner Einheit von Ort und Zeit. So gehen häufig verschiedene Raum- und Zeitebenen ineinander über, mitunter innerhalb einer Satzperiode; umgekehrt verweist der Beginn eines neuen Abschnittes nicht notwendig auf einen neuen Schauplatz oder einen Wechsel zwischen Rückblende und Gegenwart. Die Abschnitte beginnen selten mit einer allmählichen Hinleitung zum Ort und zu den Begleitumständen der Handlung, sondern eher abrupt. Real gegenwärtige und erinnerte oder imaginäre Figuren tauchen auf und wieder weg, Digressionen und Erörterungen fügen sich ein, brechen ab. Hierin folgt der Text dem „Prinzip des asignifikanten Bruchs“ (DELEUZE/GUATTARI 1992: 19), der im Gegensatz zu einer ordnenden bzw. hierarchisierenden Segmentierung den Erzählfluss willkürlich abtrennt, um woanders wiederanzufangen.

Das kontinuierlich evozierte Reich der Phantasie liefert Leitmotive, die – zusammen mit anderen rekurrenten Motiven wie Rückblenden in die Kindheit – die Erzählung begleiten, immer wieder auftauchen wie auf dem Kamm einer Welle, um dann vorübergehend wieder in den Tiefen des Meeres, im Unbewussten des Textes zu verschwinden. Dieselbe Bewegung ist in Bezug auf die bereits erörterten Intertexte festzustellen; auch sie werden nur stichwortartig aufgerufen und ordnen sich so in die narrative Struktur des Gesamttextes ein.

Dieses – neben dem Labyrinth – zweite Muster der Erzählbewegung lässt sich als iterative Struktur beschreiben, in der sich die obsessive Wiederkehr von Gedanken oder

Erinnerungen ausdrückt. Da es sich um ein Verfahren der nichtidentischen, variierenden Wiederholung handelt, vollzieht die Erzählerin damit eine tastende Bewegung, stellt versuchsweise Bedeutungen her, ohne das Gesagte letztlich auf einen eindeutigen Sinn festzulegen.

Dies lässt sich vor allem an der für den Roman zentralen Funktion der Erinnerung veranschaulichen. In der topologischen Terminologie von Deleuze und Guattari bedeutet die Erinnerung immer eine Reterritorialisierung, einen Vorgang, der Bedeutung eingrenzt und damit das Prozesshafte vorübergehend verfestigt. D.h. die Erzählerin ordnet in der Rückblende vorübergehend einem Ereignis oder einer Konstellation eine bestimmte Bedeutung zu, die dann aber an anderer Stelle verändert oder ersetzt wird, so dass schließlich im Laufe des Textes eine rhizomatische Bewegung zwischen diesen Punkten, ein vieldimensionales Geflecht von Bezügen entsteht, „Fluchtlinien", die sich permanent neu konfigurieren und Verknüpfungen bilden (ebd. 16). Die provisorischen Festschreibungen münden immer wieder übergangslos in den allgemeinen Gedankenstrom und die Beschreibung der Ereignisse in der erzählten Gegenwart erfährt dadurch eine erneute Verflüssigung oder Deterritorialisierung. Somit produziert der Text auch auf der syntagmatischen Ebene der Narration fluide Identitäten, wie sie bereits in den vorangegangenen Kapiteln auf der Ebene der Motive, Figurenkonzeption und der Intertextreferenzen herausgearbeitet wurden.

In erzähltechnischer Hinsicht ist die variierende Wiederholung ein strukturelles Element des *stream of consciousness*, der den Fortgang der Gedanken in Assoziationsketten darstellt, die verschiedene Elemente beständig modifizieren. Durch diese Erzählweise wird auch eine fiktive Mündlichkeit suggeriert, die ähnlich wie der Gang durchs Labyrinth am Leitfaden der Erzählung an eine psychoanalytische Redekur[147] erinnert. Clara übernimmt die Rolle der nicht intervenierenden Zuhörerin, die nur gelegentlich nachfragt oder etwas anmerkt; sie dient der Protagonistin als Adressatin für ihre Geschichten, mit denen diese sich an ihre Vergangenheit annähert.

Das Meer fungiert als Bildspender für das Unbewusste wie auch für den Erzählvorgang. Die Engführung der Bilder des Meeres – wiederkehrende Wellen, die ein Echo suggerieren – mit der Figur des interlocutor findet auch in El cuarto de atrás statt (Olivella 1992): Der bzw. die Andere, die jeweils ins Typenhafte ausgeweitet werden oder mythisch-phantastische Charaktere sind – der mysteriöse Mann in Schwarz bei

Gaite bzw. Clara als (Märchen-)Figur –, dienen als Projektionsfläche, mittels derer die Selbstbespiegelung vollzogen werden kann, gebrochen durch die vielen Facetten sozialer Rollen und Erfahrungen, bis die Erzählerin schließlich durch den Spiegel hindurchgeht (Gaite) oder in dem ihr zurückgeworfenen Spiegelbild gefangen bleibt (Tusquets).148 In beiden Fällen wird dafür narrativ ein „Echoraum"149 aufgebaut, diesmal aber nicht zu dem Zweck, traditionelle männliche Projektionen widerzuspiegeln, sondern um über sich selbst und die eigene weibliche Identität zu reflektieren – was im Falle von Tusquets noch einmal durch eine Frau als Zuhörerin verstärkt wird.

Weibliche Identität und weibliches Begehren sind nicht nur inhaltlich der hauptsächliche Erzählgegenstand des Romans, sondern bilden auch auf der Ebene der Narration den Mittelpunkt. Die Liebesgeschichte steht als ausgedehnte Parenthese im Zentrum des Textraums[150]. Es dominieren weibliche Stimmen, männliche werden fast völlig ausgeblendet: Die wenigen einzelnen Sätze in direkter Rede im Roman sind von Clara oder der Erzählerin selbst gesprochen; von Julio wird nur ein „te quiero" (205f.) wiedergegeben, ironisiert als bedeutungslose, stereotyp wiederholte Formel.

Dieser weibliche Fokus wird zudem durch die bereits beschriebene erotische Dimension verstärkt, die für die narrativen Metaphern des Meeres und des im Mythos mit dem Meer verbundenen Labyrinths zentral ist. Das Szenario auf dem Höhepunkt der Liebesbeziehung gibt exakt jene Modi wieder, die u.a. von Irigaray für eine utopische weibliche Schreibweise reklamiert werden: Offenheit und Nähe statt Besitzen und Verfestigen, fließende Übergänge und Verschmelzung statt Abtrennung, mystisches

---

[147] In Tusquets' *Para no volver* (1985) stellt die Psychoanalyse ein zentrales Thema und Strukturmodell der Erzählung dar, und auch die beiden anderen Romane der Trilogie weisen den sprachlichen Duktus der „Redekur" auf. Vgl. SERVODIDIO 1991: 174.

[148] Zum Motiv des Spiegels vgl. die Reflexion der Erzählerin vor dem Spiegel im Eiscafé: „Y es una lástima que el espejo [...] ofrezca sólo combinaciones previsibles y ortodoxas, y que uno no puede escandalizar a la aburrida camarera [...] solicitando pecaminosas mezclas incompatibles y prohibidas, [...] el punto único en el que desembocan desde hace más de cuarenta años mis andanzas dubitativas por el espejo" (65).

Die von Olivella diagnostizierte „specular transgression" – d.h. der Text tritt aus dem Spiegel heraus, der die männlich definierten Weiblichkeitsbilder reflektiert, und entwirft, vor allem in Auseinandersetzung mit anderen Autorinnen und/oder ihren Texten alternative narrative Spiegelstrukturen – findet sich bereits in Woolfs *A Room of One's Own* (1929) und, lacanianisch inspiriert, als zentrale Metapher in Texten der feministischen Theorie wie Luce Irigaray, *Speculum* (1980) oder Teresa de Lauretis, *Alice Doesn't* (1984).

Als zentrales poetologisches, jedoch nicht geschlechtsspezifisch akzentuiertes Bild taucht der Spiegel in Martín Gaite, *La búsqueda del interlocutor* auf.

[149] Olivella übernimmt hier einen Begriff Irigarays aus *Amante marine de Friedrich Nietzsche* (Paris 1980), mit dem sie die Fixierung des Weiblichen als Spiegelfläche und Echoraum für patriarchale Projektionen ins Bild setzt (OLIVELLA 1992: 21).

[150] Vgl. NICHOLS (1992: 71): Der Text lässt sich in 28 Seiten Einleitung, 170 Seiten Kernhandlung als „exzessive Parenthese" und 27 Seiten Epilog gliedern.

Wahrnehmen einer unteilbaren Einheit statt analytischer Logik.[151] Die Verflüssigung des Diskurses, die bedeutet, „sich mit Worten zu umarmen, aber auch sich davon abzulösen, um sich nicht darin festzulegen, darin nicht zu erstarren“ (IRIGARAY 1979: 28), findet in der vielschichtigen Meeresmetaphorik ihren kongenialen Ausdruck.

Entsprechend sieht die poststrukturalistisch inspirierte Kritik in Tusquets' Schreibweise Anklänge an das Konzept einer *écriture féminine* oder zumindest eine subversive Engführung von Narration und Begehren[152], die gängige narrative, soziale und psychosexuelle Strukturen unterläuft (SERVODIDIO 1993: 498). Die nicht enden wollenden Sätze, die komplexe Syntax und das Spiel mit Bedeutungs-nuancen werden als Subversion männlicher Narrationen von *closure*[153] und Klimax zugunsten einer weiblichen libidinösen (Text-)Ökonomie diagnostiziert, wie sie weiter oben erläutert wurde. Dies lässt sich ebenfalls anknüpfen an Positionen Cixous', die ‚weibliches' den-Körper-Schreiben als subversive Schreibweise postuliert, die die herrschende – gesellschaftliche wie ästhetische – Norm infragestellt.[154]

Unabhängig davon, ob man hier die Programme einer *écriture féminine* realisiert sehen will, hat die bisherige Analyse gezeigt, dass der Roman die Kriterien des potentiell endlosen Aufschubs wie auch der Transgression bzw. der Nichtfestlegbarkeit erfüllt. Das proliferierende Erzählen der Protagonistin untergräbt traditionelle Erzählungen und hebt die soziale Ordnung zeitweilig auf. Ebenso akzentuiert allein die Vielzahl an Metaphern und Metonymien den Bedeutungsüberschuss bzw. das Fluktuieren der Bedeutung; dies wird dadurch verstärkt, dass die verwendeten Raumbilder überwiegend fluiden Charakter haben (wässrige und vegetale Räume) oder dynamisiert

---

[151] Zum Bild des (weiblich konnotierten) Meeres als unendlich ausgedehntem Raum, den das (männlich konnotierte) analytisch denkende Subjekt teilen, vermessen und kartographieren muss, um es als Objekt fassbar zu machen, vgl. IRIGARAY 1980: 232f.

[152] Vgl. die Deutungen eines “crescendo of sexual and textual excitement” (HART 1993: 84) oder einer “sexual/textual fusion” (OLIVELLA 1992: 23f.).

[153] Vgl. zu *closure* als repressiver Erzählstrategie BLAU DUPLESSIS 1985: 46.

[154] Vgl. ihre auf dem Bild des bewegten Meeres basierende metaphorische Darstellung einer solchen Schreibweise: „Se levanta, se acerca, se yergue, alcanza, cubre, lava una ribera, sale para unirse a los repliegues más insignificantes del acantilado, ya es otra, volviéndose a levantar, lanzando alto la inmensidad a franjas de su cuerpo ...

Nunca se ha mantenido ‚en su sitio'; explosión, difusión, efervescencia, abundancia, goze ilimitándose, fiera de mí, fuera de lo mismo, lejos de un ‚centro', de una capital de su ‚continente negro', muy lejos de ese ‚hogar' al que el hombre la lleva con intención de que le mantenga el fuego, el suyo, siempre amenazado de extinción.

Ella no está en su sitio, desborda. Derramamiento que puede ser angustiante, puesto que, desatada, puede temer – y hace temer al otro –, un extravío sin fin, una locura. Pero que puede, en el vértigo, ser – si no se fetichiza lo personal, la permanencia de la identidad –, un ‚dónde estoy', un ‚quién goza ahí' embriagador, preguntas que enloquecen la razón [...] que abren el espacio por el que vaga la mujer, vaga – boga, roba [...]” (CIXOUS 1995: 52f.).

werden (die Grenzen der Innenräume werden immer wieder überwunden) und zwischen mehreren figurativen Bedeutungen oszillieren.

In den letzten Abschnitten kommt die mitunter atemlos anmutende Diktion, die im Roman für eine obsessive Auseinandersetzung mit der Vergangenheit, aber auch für Eros und Lebendigkeit steht, zu einem Stillstand, der sich als symbolischer – sexueller und psychischer – Tod vollzieht. Die grundlegende Ambivalenz bzw. Mehrdeutigkeit von Meer und Labyrinth wird auf ihren negativen Pol fixiert: Das Geschichtenerzählen ist ein befreiender Akt, führt aber letztlich nicht aus der ewiggleichen Geschichte und aus den Räumen der Vergangenheit heraus.

6. 5. Restauration durch Einschließung der Frau und narrative *closure*

Die intime Beziehung der beiden Frauen konnte sich bisher an einem topographisch, gesellschaftlich und symbolisch marginalen Ort, dem Haus am Meer, frei von sozialen und ökonomischen Zwängen entfalten. Durch einen erneuten Einbruch der Außenwelt wird die Erzählerin jäh wieder in deren Kraftfeld gezogen, „(porque siempre se sale de los patios y de los pozos y de las viejas catedrales)“ (85). Unfähig Widerstand zu leisten, willigt sie in eine Verabredung mit Julio ein. In dem Augenblick, als sie den geschützten Raum des Hauses verlässt, findet ein deutlicher Bruch in der Erzählung statt.[155] Die Protagonistin tritt symbolisch wieder in die patriarchale Ordnung über, hier vertreten durch ihren Ehemann: „ha bajado del coche en cuanto me ha visto trasponer la verja del jardín” (203). Clara wird in die traditionell weibliche Rolle der Zuschauerin verbannt und kann, so befürchtet die Erzählerin, die „Theatervorstellung“ beobachten, „desde la ventana o desde la puerta de la casa“ (204).

Der Kontrast zwischen den zuvor geschilderten Räumen am Meer und den Räumen, in die sie sich mit Julio verbannt sieht, ist eklatant. Seinen Wagen vergleicht sie mit einer Rakete, die sie in einen fremden Raum jenseits irdischen Lebens katapultiert, das besuchte Edelrestaurant ist ein Ort sinnentleerter, ritualisierter Interaktion. Das stereotype Repertoire biblisch-literarischer Topoi des Liebeswerbens, das Julio ihr ins Ohr flüstert, wird durch die Wiedergabe in indirekter Rede aus der Sicht der Erzählerin ironisch gebrochen:

[155] Vgl. „[...] ovillada la una en brazos de la otra [con Clara], perdidas en un mismo sueño. // El cuerpo de Julio muy cerca de mi cuerpo – el traje impecable de Julio” (203).

> [...] el que mi amor sea más embriagador que el vino, más suave que todos los aromas, y yo un jardín cerrado, un manantial secreto, una fuente sellada, la única entre las elegidas, la reina por la que serán despreciadas vírgenes y concubinas – ¿y por qué no puedo hacerle callar hoy [...]? por qué no explicarle aquí, ahora mismo, que nada de todo esto que lleva siglos repitiendo me ha interesado nunca lo más mínimo, [...] porque había leído por mí misma, antes de conocerle, el Cantar de los Cantares, y además lo cita siempre mal? (211)

Die hier evozierten, der jüdisch-christlichen Tradition entlehnten Bilder des Weiblichen als Garten[156] und versiegelte Quelle suggerieren einen jungfräulich-reinen Raum, der von einer schützenden Mauer umgeben ist. Kurze Zeit darauf folgt die reale Einschließung der Frau, mit den sie begleitenden Bildern der Manipulation und des Todes: Julio führt die Erzählerin in sein neu eingerichtetes, grell beleuchtetes Filmstudio, das ihr wie ein Operationssaal erscheint, in dem sie in Kürze ihr Selbst amputiert bekommt, oder wie eine Vitrine für Schmetterlingspräparate.[157] Sie selbst spielt ihre Rolle wie eine Marionette.

In den Szenen mit Julio dominieren neben dem Verweis auf den kinematographischen Charakter des Geschehens die Metaphern der Klaustration, so das mehrfach wiederholte, an Schneewittchen erinnernde Motiv des Glaskastens (213ff.), „la caja implacable que se cerró hace mucho sobre mí“ (216), das – Beschwörungsformel und Bannspruch zugleich – ihre psychische Isolation und die Mortifikation ihres Körpers als Objekt des Begehrens sinnfällig macht: „Julio letal“ (215), „sus brazos y sus piernas aferrándome en el cepo mortal“ (214). Einem inneren Zwang folgend kehrt die Erzählerin nun auf ihre „isla de cristal“ (212) zurück, auf der sie von Jorge-Theseus zurückgelassen wurde, und es beginnt erneut ein Dasein zwischen Leben und Tod (225), wie im Halbschlaf oder im Traum (228). Sie zieht sich in einen absoluten Innenraum zurück, die Schon- und Schutzräume sind durch Orte der Klaustration ersetzt worden. Die auf sie verweisenden Metaphern oszillieren in der für den Roman charakteristischen Weise zwischen mehreren Fiktionsebenen: zwischen realem Außenraum, metaphorischem Bild für den Außenraum und metaphorischem Bild für den innerpsychischen Raum; im Gegensatz zu den überwiegend dynamischen Bildfeldern des Wassers und der Vegetation handelt es sich dabei ausnahmslos um statische Räume. Die figurative Beschreibung des Geschehens kann hier wiederum als innere Distanzierung und als Kritik an der Diskrepanz zwischen der Einfassung des Weiblichen in idealisierte Bilder und den Gewaltstrukturen in realen Geschlechterbeziehungen gelesen werden.

[156] Zum Topos des *hortus conclusus* vgl. die Ausführungen in 7.5.
[157] Das wiederholte Bild der (toten) Schmetterlinge (203, 213) knüpft an Claras „capullo de seda“ an.

Als die Erzählerin am nächsten Morgen erwacht und allmählich den Raum wahrnimmt, erscheint ihr die eigene Wohnung wie das Set eines amerikanischen Films aus den zwanziger Jahren. In dieser physischen Entfremdung spiegelt sich ihr psychischer (Selbst-)Enteignungsprozess. Sie rekapituliert, wie sie sich im familiären Umfeld stets als ohnmächtig und ohne eigenen Ort erlebt hatte. Die Mutter und Julio hatten sie in „casas imposibles" verbannt, die ständig umgestaltet wurden, und sie musste Ortswechsel in Kauf nehmen: „periódicamente me acodan en un coche y me cambian de lugar" (217). Beide versichern ihr nach ihrer Rückkehr herablassend, ihre beiden letzten „ocultos pozos", die elterliche Wohnung und das Haus am Meer, als Rückzugsorte zu bewahren, sie nicht zu verändern oder zu verkaufen (ebd.).

Das Meer als realer Schauplatz ist nun gänzlich verschwunden. Metaphorisch erschließt sich eine weitere Bedeutung, die bisher nur untergründig anklang. Hatte der Frühling zunächst Regeneration und Neuanfang vermittelt – „[el] mar en primavera, un mar limpio y sin gente, todavía virgen, o nuevamente virgen después del invierno" (105) – so erscheint das frühsommerliche Meer gegen Ende als Ort der Stagnation und des Todes: „el mar que es el morir" (209, 212). In dieser letzten Bedeutung steht das Meer für das Ewiggleiche, für die destruktive Wiederholung der immergleichen Lebensmuster und damit für einen symbolischen Tod. Die befreiende, therapeutische oder utopische Qualität, die ihm als unendliche Bewegung in einem grenzenlosen Raum zukommt, konnte sich nur in einem geschützten Raum am Rande der Gesellschaft entfalten.

Wie mehrfach deutlich wurde, haben die Räume und Orte im Roman auch eine mythische Dimension. Sie sind daher als archetypische Topoi lesbar, denen immer auch bereits kulturelle Bedeutungen eingeschrieben sind. Der Mythos verleiht dem jeweiligen Raum oder Ort generischen Charakter, aus dem einzelnen Wald oder dem Meer werden der Wald oder das Meer schlechthin. Er wird aus der Welt der Phänomene als Sanktuarium herausgehoben, als ein Ort, an dem etwas Einzigartiges geschehen ist, was ihm eine besondere Aura verleiht und ihn zum Träger symbolischer Bedeutung werden lässt. Diese Bedeutung erhält eine absolute Qualität; der Mythos ist unveränderlich und beansprucht überzeitliche Gültigkeit. Als solcher kann er immer wieder neu bestätigt werden (PAVESE 1968: 271ff.). Die Natur mit ihren zyklisch sich wiederholenden Rhythmen, in denen sich ein archetypisches Prinzip periodisch aktualisiert, eignet sich daher besonders für mythische Darstellungen (ebd. 312).

Durch diesen Modus der ewigen Wiederkehr ist der Mythos mit dem Trauma verwandt. Beide konstituieren sich, indem die Bedeutung eines Ereignisses festgeschrieben wird, und transzendieren Zeit und Raum. Die mythische Erzählung wie der persönliche Mythos des traumatischen Ereignisses umkreisen ihren thematischen Kern, nähern sich ihm an, ohne ihn wirklich ganz zu erfassen; dass er sich einer rationalen Erklärung entzieht, macht seine numinose Qualität aus.

Der zentrale Mythos der Erzählerin ist das Geschehen am Tag von Jorges Selbstmord: „aquel único día de primavera, aquel día irrepetible e irrecuperable" (221f.), ein Zeit-Raum, wo auf expansive Lebensfreude unmittelbar der radikale Bruch des Todes folgt. Erst im vorletzten Abschnitt des Romans wird vollständig enthüllt, was sich genau zugetragen hatte (die Clara vorgetragene Geschichte war eine mythisch überformte Erzählung). Über dieses Ereignis kam die Protagonistin nie hinweg, denn mit Jorge hatte sie ihre Labyrinthe, d.h. ihre inneren Rückzugsräume und Geschichten, aufgegeben, in die sie nun nicht mehr zurückkehren konnte. Er ließ sie gestrandet in einer trostlosen, flachen Realität zurück, Jorge „llevándose consigo los mapas y la nave" (209), „mucho antes de que hubiera tenido tiempo de aprender a volar o a navegar o a caminar sobre las aguas" (223). Hierin sieht sie den Hauptgrund, warum sie sich letztlich nicht aus dem Netz der bürgerlichen Konventionen und Geschlechter-rollen befreien kann und die Beziehung zu Clara beendet, „renovando la decisión irrevocable que tomé cierta tarde de primavera, hace ya tantos años, permanentemente actualizada" (227f.). Die Vergangenheit wird ihr zur Falle (205ff.), sie verdammt sich selbst zur endlosen Wiederholung des *el mismo mar de todos los veranos*.

Anders als im traditionellen Märchen, wo der Held nach diversen Abenteuern und Prüfungen eine neue Stufe erklommen hat (häufig signalisiert durch Heirat oder sozialen Aufstieg), gibt es kein Happy end, die einzelnen Stationen der inneren und äußeren Reise führen letztlich wieder an den Anfang zurück. Die lineare Sequenz der Verwandlung, die sich im Bild der sich einspinnenden Raupe andeutete, bricht ab. Damit wird der Roman als Antimärchen oder Anti-Entwicklungsroman lesbar, der das traditionelle *quest*-Motiv ins Leere laufen lässt[158].

El mismo mar folgt hierin exakt dem narrativen Modell einer *female quest*[159], die andere Stationen durchläuft als die Reise des traditionellen, männlichen Helden: Zuerst erfolgt eine Suche nach den eigenen, vor allem den matrilinearen Wurzeln, dann

[158] Zum *quest*-Motiv der heroischen Erzählung nach Joseph Campbell vgl. SERVODIDIO 1987: 157f.

wird eine innere Transformation oder Metamorphose erlebt, die das Potential zur Mythopoeisis und damit zur Umschreibung der eigenen Identität in sich trägt, jedoch nicht äußerlich vollzogen wird, sondern mit einer scheinbar unausweichlichen Wiedereingliederung in die patriarchale Gesellschaft endet (ORDÓÑEZ 1984: 37f.) Smith wertet diesen Ausgang hingegen positiv als Widerständigkeit. Die Wiederkehr der immergleichen Muster – die als narratives Strukturprinzip in der ganzen Trilogie anzutreffen ist – könne statt als Wiederaufführung eines persönlichen Traumas auch als Subversion traditioneller Auffassungen von Identität gelesen werden, die die Konzepte einer linearen Entwicklung und klarer Ich- und *gender*-Grenzen hinterfragt (SMITH 1992a: 92).

Im Verlaufe der Erzählung ist deutlich geworden, dass das Subjekt in jedem Fall ein konstruiertes ist, ein Knotenpunkt von Erfahrungen, Lektüren und daraus entstandenen Lebensentwürfen, die grundsätzlich wieder umgeschrieben werden können. Dass dies nicht nachhaltig geschieht, macht das Scheitern bzw. die Verweigerung der Erzählerin aus. Nach einer allmählichen Öffnung in wachsende Freiräume hinein, bricht die Erzählbewegung nun wieder ab und verharrt in einer Position der *narrative closure***,** die die (Selbst-) Klaustration der Protagonistin und die Restauration der narrativen, sozialen und sexuellen Ordnung spiegelt – je nach Lesart dominieren hierbei der Opferstatus oder die Autonomie um den Preis gesellschaftlicher Isolation.

Wie ein Epilog wirkt die letzte Szene im Transitraum eines schäbigen Hotelzimmers, in dem Clara ihre Koffer packt und die Erzählerin das Geschehene reflektiert. Clara geht nun zurück auf ihre „Zwergeninsel" (226) und damit in die Alltagsrealität, jedoch nur vorübergehend, so glaubt die Erzählerin, denn sie wird neue unterirdische Welten erforschen, über das Wasser gehen und fliegen lernen (ebd.). Aus der Sicht der knapp fünfzigjährigen Protagonistin, die zu desillusioniert ist, um ihren gesellschaftlichen Konditionierungen zu entkommen, erscheint die Figur Claras hier deutlicher denn je als Symbol für die Utopie, die mit Jorge gescheitert war, und in sozialgeschichtlicher Hinsicht auch für den zur Zeit der Veröffentlichung des Romans gerade beginnenden Öffnungsprozess der *transición*. Sie träumte von einer heroischen Zukunft mit sozialrevolutionären Untertönen, während die Erzählerin skeptisch blieb und schließlich resignierte: „va construyendo entre tanto a base de palabras otra realidad distinta, situada en no se sabe bien qué lugar del tiempo y del espacio [...] va construyendo un futuro imposible para nosotras dos" (184). Was sich in der Intimität der Beziehung als neue

[159] ORDÓÑEZ 1984: 46 und SERVODIDIO 1987: 158 übernehmen dieses Konzept von Annis Pratt. Zu weiblichen Plot-Strukturen vgl. auch GUTENBERG 2004: 106.

Qualität der Raum-Zeit-Erfahrung und in Claras Visionen einer besseren Welt vorbereitet hat, wird nun möglicherweise von ihr weitergeführt.

Das J.M. Barries *Peter Pan* entnommene Motto des Romans ist identisch mit den Worten Claras, mit denen der Roman schließt: „...Y Wendy creció“ (229). Einerseits suggeriert dies ein fatales Ende, das die Erzählerin von Anfang an vorausgesehen hatte und das ihr nur noch einmal mehr bestätigt, dass sie für immer aus dem Paradies der Kindheit herausgefallen ist. Andererseits hat Clara einen Wachstumsprozess vollzogen, der über das tragische Ende des Romans hinausweist.

Damit zerfällt das für die Handlung konstitutive Spannungsfeld von Klaustration und Transgression in seine beiden Pole. Die Erzählerin zieht sich in bewährter Manier in ihre innere Welt zurück, umschrieben mit Metaphern wie „bosque encantado“, „fondos acuáticos”, “riscos de fuego” (228), an ihren Standort zwischen Vergangenheit und Gegenwart, zwischen Erinnerung und Traum, den sie nur vorübergehend verlassen hatte – „a mitad de camino entre mis ya imposibles laberintos, que habían sido mi único refugio [...], y aquel otro mundo más utópico, del que no tuve otra prueba que las palabras de Jorge“ (208) – und projiziert die Möglichkeit der Freiheit auf Clara, deren Aufbruch auch symbolisch ein Verlassen der Innenräume und eine Überwindung des liminalen weiblichen Standorts bedeutet: Sie fliegt in eine unbestimmte Zukunft, in die Neue Welt, „más allá del estrecho marco de cualquier ventana“ (228). Damit wird die Einlösung der gesellschaftlichen wie der persönlichen Utopie in einer erneuten Geste des Aufschubs jenseits des Textes verlagert.

6. 6. Resümee

Mit der Thematik einer introspektiven Identitätssuche folgt *El mismo mar* der allgemeinen Entwicklung des Nachkriegsromans vom Realismus und einer sozialkritischen, kontextbezogenen Schreibweise hin zur *investigación interior* der siebziger Jahre. Wie CIPLIJAUSKAITÉ (1994: 217) anmerkt, eignet sich der innere Monolog besonders zur Darstellung jener Aspekte, die historisch gesehen charakteristisch für viele Texte von Autorinnen waren: das Unabgeschlossene, Prozesshafte, der Vorrang emotiver Assoziation vor rationaler Organisation. Wurde dies bei älteren Texten als Reflex einer präformierten Weiblichkeit interpretiert, die Frauen auf entsprechende Muster festlegte, so sind dieselben Aspekte in der Gegenwartsliteratur – auch vor dem Hintergrund der psy-

choanalytischen Theorie, die in viele Texte Eingang findet – eher als kritisch-polemische oder romantisch-idealistische Gegenentwürfe zu einer als männlich erfahrenen Welt- und Textordnung zu betrachten. Dabei wird wie beim vorliegenden Roman meist die Problematik einer weiblichen Identitätsfindung in der Auseinandersetzung mit kulturell vermittelten Bildern und Stereotypen reflektiert – eine Traditionslinie, die im Nachkriegsroman mit Laforets *Nada* und Gaites *Entre visillos* beginnt und sich in die neuere Literatur hinein unter Einsatz komplexerer narrativer Strategien fortsetzt.

Die die Handlung dominierenden Innen- und Binnenräume verweisen, zusammen mit dem restaurativen Schluss des Romans, auf die traditionellen weiblichen Räume der Literaturgeschichte und zeigen auffallende Parallelen zur Raumordnung bei Gaite, die weiterentwickelt und in einigen Aspekten radikalisiert wird.

Wie dort besteht eine Korrespondenzbeziehung zwischen innerem und Innenraum. Bestimmte Räume sind mit Erinnerung und Kreativität verbunden und haben als solche auch eine zentrale narrative Funktion. Imagination und Transgression vollziehen sich an Grenz- oder randständigen Orten und in Innen- und Binnenräumen als uterinen Schutzräumen, die teils identisch mit denen Gaites sind (vgl. *madriguera, gruta* oder *pozo*). Den dort nur am Rande der Erzählung erscheinenden, realen oder imaginären Meeresräumen kommt hier eine prominente Rolle zu.

Auch Tusquets' Protagonistin ist in ihren inneren und äußeren Rückzugsräumen real oder imaginär auf Frauen bezogen, was an Gaites psychologisches und poetologisches Konzept des – in ihren späteren Texten zumeist weiblichen – *interlocutor* erinnert. Allerdings kommt es im Rahmen der hier geschilderten Liebesbeziehung stärker zu einer Auflösung der Grenzen zwischen Ich und Anderem. Sind die mit Mutter und Großmutter assoziierten Räume für Gaites Figuren wichtige emotionale Anker und Erinnerungsspeicher und als solche auch Quelle der Kreativität, so werden sie in *El mismo mar* in ausgeprägterem Maße auch zum Ort sozialer Transgression. Neue Akzente werden durch die erotische Semantisierung dieser traditionell weiblichen Räume gesetzt. In stärkerem Maße als in den meisten Romanen Gaites werden männliche Figuren an den Rand der Erzählung gedrängt und wird ein fast ausschließlich weibliches fiktionales Universum erschaffen. Auch mit diesem Entwurf einer weiblichen Gegenwelt, die teils utopischen Charakter hat, stellt sich der Roman in den Kontext der feministisch orientierten Literatur der siebziger Jahre.

Die so entstehenden weiblich geprägten Räume werden im Hauptteil des Romans überwiegend als positiv und sinnstiftend erlebt. Die im Verlaufe der Handlung

bewohnten Innen- und Binnenräume beziehen ihre spezifische Qualität und ihre Bedeutung für die Erzählerin aus der Vergangenheit – vor allem die elterliche Wohnung und das Haus der Großmutter sind wie das Meer mit der Kindheit verbunden und werden in der Erzählung zu assoziationsreichen Metaphern und überdeterminierten Bildern. Vermittelt über die Erinnerung an die Kindheit und für die Erzählerin wichtige Frauenfiguren, sind sie zugleich Orte der Phantasie und Imagination.

Wie bei Gaite lässt sich die Dominanz der Innenräume und der in der Imagination erschaffenen inneren Räume einerseits als persönliche Stagnation und gesellschaftliche Isolation bewerten und öffnen sich so andererseits kompen-sierende Freiräume der Imagination, wodurch den Innenwelten eine befreiende oder therapeutische Qualität zukommt. Märchen, Mythos und Phantastisches haben auch bei Tusquets einen zentralen Stellenwert als psychische Ressource. Die äußeren Bedingungen der erzählten Gegenwart, die sozial gesetzten Grenzen werden transzendiert auf frühere Lebensabschnitte hin, an die die Figuren anknüpfen, um daraus Impulse für die Lösung aktueller Konflikte zu beziehen, oder mit Blick auf zeitlose, imaginäre Räume, die ihnen ermöglichen, ihre Innenwelten zu entfalten. Ähnlich wie in den Romanen Gaites kommt es auch hier zu einem beständigen fließenden Übergang zwischen der Wahrnehmung der Außenwelt und die Schilderung innerpsychischer Vorgänge, zwischen verschiedenen Zeitebenen, zwischen Realität und Fiktion.

Die Räume zeichnen sich zudem durch eine andere Zeitqualität aus. Gaites *habitar el tiempo* als Vorstellung eines nicht-chronometrischen und, so wird suggeriert, authentischeren, individuellen (Zeit-)Erlebens realisiert sich auch hier vor allem im intensiven Gespräch und in der Erinnerung. Wie der Rückzug ins Innere hat auch diese zeitliche Dimension der Erzählung ambivalenten Charakter. Die Bewahrung der Zeit im Raum konserviert vor allem negative Kindheitserinnerungen und den Schock nach Jorges Tod, die Dominanz des Raumes wird Chiffre für Stillstand und Fixierung. Dagegen steht als utopische Geste die Aufhebung der linearen Zeit in eine Simultaneität hinein, in der es nur eine ewige Gegenwart gibt – sie lässt sich deuten als Negierung v.a. der literarischen Konventionen des Franquismus wie auch als Befreiung von der persönlichen und familiären Vergangenheit und damit auch von der kollektiven Geschichte; sie macht es der Erzählerin möglich, die Zeit ins Unendliche zu dehnen und sich in einem Fluidum zu bewegen, in dem sich Offenheit, Freiheit und Lebendigkeit ausdrücken.

Tusquets' Romane heben sich von denen ihrer Vorgängerinnen vor allem insofern ab, als hier stärker die Vorgaben der literarischen Tradition manipuliert und eine Reihe von subversiven Strategien eingeführt werden, die radikaler gegen die bestehende soziale Ordnung gerichtet sind – ein Bruch, der sich auch als Reflex des historischen Momentes der *transición* lesen lässt.

Zunächst ist hier die Etablierung einer fiktionalen Gegenwelt zu nennen. Auch in *El mismo mar* findet sich die, wie der Blick in die Literaturgeschichte gezeigt hat, für weibliche Figuren charakteristische Dynamik von Klaustration und Transgression. Sie vollzieht sich allerdings weniger über die Achsen Innen/Außen, als Ausbruch aus der häuslichen Enge, sondern eher in inneren und liminalen Räumen. Hier herrscht wie bei Gaite ein produktiv-widerständiges Wirrwarr, und auch hier kommt es, wie die Textanalyse gezeigt hat, zu fast wörtlichen Übereinstimmungen mit Gaites Prätexten. Ursprünglich eine kindliche Strategie, um der familiären Umgebung eine eigene, innere Welt der Phantasie entgegenzusetzen, wird die Unordnung von der erwachsenen Protagonistin als eigenwilliges Erzählen einer in vielerlei Hinsicht heterodoxen Geschichte umgesetzt. Sie überdeckt die Wahrnehmung der Außenwelt durch Erinnerung und Imagination und setzt die Einschränkungen damit vorübergehend außer Kraft. Fiktionales und therapeutisches Erzählen werden als Alternative zu prosaischen Alltagsdiskursen und zu den ästhetisierten Kunstwelten ihrer Mutter und Julios inszeniert, die für ein entfremdendes Gesellschaftsystem stehen; Subjektives und Irrationales werden zu Zeichen der Rebellion. Die gesamte chronotopische Anlage des Romans lässt sich somit auch als zivilisations- und vernunftkritisches Plädoyer gegen eine zwar auch von Frauen gestützte, jedoch im Ursprung männlich-bürgerliche Zweckrationalität lesen.[160] Der Rückzug in durch eine weibliche Genealogie bestimmte Schlupfwinkel und die dort herrschende eigengesetzliche, innere Raumzeit stellen ähnlich wie bei Gaite auch eine Verweigerung gegenüber der von einem endlosen Begehren getriebenen Mobilität der Konsumgesellschaft dar[161], das sich hier im ständigen Umräumen und Umdekorieren der Wohnung durch die Mutter, in den häufigen Umzügen der Familie und in den ins Leere laufenden, artifiziellen Oberflächen Julios manifestiert.

[160] WEIGEL (1989: 308f.) weist darauf hin, dass die einer mündlichen Tradition entstammenden Märchen, aber auch mythische Elemente in Texten von Gegenwartsautorinnen häufig utopische Funktion haben, als Gegenentwurf zur herrschenden Logik und zu einer lange Zeit männlich dominierten Schriftkultur. Ihr Ansatz kann als Teil einer Spurensuche nach einer historisch marginalisierten weiblichen Erfahrung gewertet werden und liefert Anhaltspunkte für alternative ästhetische Ausdrucksformen.
[161] Vgl. hierzu SHANDS 1999: 126f.

Indem Märchen, Mythos und Phantastisches in den Vordergrund rücken und durch die die Handlung überlagernden, zahlreichen Metaphern ein Bedeutungsspielraum eröffnet wird, hinterfragt der Roman zugleich den Diskurs der Logik und der Empirie, der im franquistischen Literatur- und Kulturbetrieb dominierte, sowie gängige Vorstellungen von Subjektivität, psychosexueller Identität und Wahrheit. In dieser Hinsicht ist der Roman in den Kontext der *nueva novela* einzuordnen; ähnlich wie deren Vertreter Martín-Santos, Benet oder Juan Goytisolo benutzt Tusquets eine innovative Sprache und setzt metafiktionale Akzente (SERVODIDIO 1991: 160).

Zudem nimmt Tusquets eine umfassende Relektüre kultureller *gender*-Narrative vor. Wie das dichte Geflecht von intratextuellen und intertextuellen Bezügen zeigt, steht der Roman im Zeichen einer Auseinandersetzung mit der literarischen Tradition und einer Einschreibung des Weiblichen in einen männlich dominierten Diskurs. Dies ist zunächst gegeben durch die dezidiert weibliche Perspektive der Ich-Erzählerin, die sie auch auf Prätexte ausweitet, indem sie sie umschreibt und die Abenteuer männlicher Helden aus der Sicht von Ariadne, Penelope, Isolde und Wendy oder weiblichen Drachen erzählt.

Auch hier geht Tusquets weiter als ihre Vorläuferinnen, was sich an der Raumdarstellung des Romans zeigt. Es findet eine Umwertung und Weiter-entwicklung von traditionellen Räumen in ihrer figurativen Dimension als Metapher, Metonymie oder Allegorie statt. Die Erinnerungs- oder Körperräume, die im kultur- und literaturgeschichtlichen Kontext präfiguriert sind, werden hier kritisch beleuchtet und teils neu akzentuiert. Dass Tusquets mit den gängigen Weiblichkeitstopoi, gerade auch in Bezug auf den Raum mit seinen Bildfeldern der Behältnisse, Zufluchtsorte und Landschaftselemente vertraut ist und auf diese Bezug nimmt, zeigt sich deutlich auch in *El amor es un juego solitario*, wo die Erzählerin Elia einige davon explizit und in ironischer Absicht aufruft. Im Kontext einer *ménage à trois* mit wechselnden Allianzen beschreibt sie, wie die Frau von dem jugendlichen Liebhaber Ricardo als Aufbewahrungsort für Süßigkeiten und Spielzeug, „la alacena donde se encierran los dulces, el armario grande donde se alinean todos los juguetes“ (TUSQUETS 1996: 39), als Schaufenster, Gabentisch und schöne Stadt (ebd. 41) betrachtet wird, und von ihrer jüngeren Gefährtin als Teich, der sie ins Bodenlose zu ziehen und zu verschlingen droht (ebd. 51ff.) Das weibliche Geschlecht erscheint als *vagina dentata* und gefährliche Höhle, wo es doch in Wirklichkeit ein Nest, „una guarida tibia y alcochada“ ist (ebd. 75) und zugleich ein unergründlicher Ort, “continente virgen e inexplorado a cuyos recovecos no se podrá

llegar jamás" (ebd. 85), wie die Erzählerin in unübersehbarer Anspielung an Freud bemerkt.

Der hier ausgestellte, klischeebehaftete Blick auf die „Frau als Raum" wird in *El mismo mar* durch eine weibliche Innensicht ersetzt, die bis in inhaltliche und erzähltechnische Details hinein an eine bestehende Motivtradition anknüpft und diese variiert, wie die Analysen der Bildfelder des Hauses und des Meeres ergeben haben. Dem entspricht, dass auch auf der Ebene der realen Schauplätze vor allem traditionell weibliche Innen- und Binnenräume (wie das Haus mit seinen Subräumen), aber auch halböffentliche oder öffentliche Räume, die von sozialen Ritualen bestimmt sind (wie das Eiscafé oder die Oper), in der Darstellung der Erzählerin konterkariert und subjektiv gewendet werden.

Eine weitere subversive Strategie besteht darin, dass Tusquets traditionelle Räume nicht nur kommentiert und umwertet, sondern sie auch dekonstruiert, indem sie eindeutige Zuordnungen und Wertungen durch die Erzählweise unterläuft. Im Unterschied zu älteren Texten steht hier der – teils metaphorisch gefasste – Körper stärker im Vordergrund, und zwar gerade auch in seiner epistemologischen Dimension, eine Konstellation, die sich in poststruktura-listischen Denkfiguren wiederfindet.[162] Beschreibungen des weiblichen Körpers werden hier zum narrativen Mittel, um traditionelle Oppositionen wie Natur/Kultur aufzubrechen und die ihnen eingeschriebene Geschlechterdifferenz zu destabilisieren; dies geschieht vor allem im Rahmen der erotischen Begegnung der beiden Frauen.

Vor diesem Hintergrund sind auch die Naturmetaphorik im Zusammenhang mit weiblicher Sexualität sowie der Rekurs auf das Mütterliche nicht als platte Reproduktionen gängiger Weiblichkeitsstereotypen zu sehen. Zum einen nimmt der Text keine idealisierende, eindimensionale Ineinssetzung von Mutterfigur, Weiblichkeit und Natur vor, sondern bricht die Zuschreibungen immer wieder auf. Wie Passagen zeigen, in denen der lyrische Duktus durch Beschreibungen kruder Körperlichkeit bis hin zu Gewaltphantasien unterbrochen wird, besteht eine deutliche Ambivalenz der Erzählerin gegenüber Clara und der Intimität, die sie mit ihr erlebt. Zum anderen wird im weiteren Kontext des Romans deutlich, dass die Protagonistin ihre Identität – vor allem ihre Geschlechterrolle und ihre Sexualität – als Resultat von kulturellen Codierungen und daher als prinzipiell wandelbar erfährt.

Für Smith gewinnt auch die Verortung der Frau im Zwischenraum und an der Grenze, die bereits von Gaite diagnostiziert und aufgewertet wurde und hier eine weitere Nuance durch die doppelte Marginalisierung der homoerotischen Liebesbeziehung erfährt, noch eine weitere repräsentationskritische Komponente hinzu. Die weiblichen Körper sind narrativ zwischen biologischer und diskursiver Ebene angesiedelt und verweisen auf den strukturellen Zusammenhang von Narration, Subjektivität und sozialer Praxis (SMITH 1992a: 92).

Dadurch dass das Labyrinth und das Meer als verräumlichende Metaphern für Erinnerung, Imagination und Körperlichkeit ebenfalls eine metafiktionale Dimension haben, wird auch hier noch einmal die weibliche Perspektive in die Narration eingeschrieben. Ähnlich wie poststrukturalistisch ausgerichtete feministische Theoretikerinnen nutzt die Autorin Deleuzesche Modalitäten für eine subversive Erzählweise, die mit einer Auflösung fester Bedeutungszuschreibungen einhergeht.

Somit lässt sich als Fazit ziehen, dass Tusquets' Topographie ungleich vielschichtiger als die ihrer Vorgängerinnen ist. Dies ist vor allem der formalen Anlage des Romans geschuldet – die Phantasiewelten sind nuancenreicher und subtiler ausgestaltet, die verschiedenen Räume und Zeitebenen sind durch ein komplexes narratives Geflecht miteinander verknüpft.

[162] Diese beziehen sich allgemein auf den Körper als Ort von Differenz/en. Speziell zu Figurationen des Weiblichen als bewusste Negation oder Derridasches Spiel von Differenzen im dekonstruktiven Feminismus (OSINSKI 1998: 82ff., 105).

7. Carme Riera, Una primavera per a Domenico Guarini (1981): Bilderreisen weibliche Bildräume und die Dynamik der Repräsentation

[E]l més important és mirar per a veure.

Carme Riera

The death [...] of a beautiful woman is, unquestionably, the most poetical topic in the world.

Edgar Allan Poe

In Rieras Erstlingsroman *Una primavera per a Domenico Guarini* berichtet Isabel Clara Alabern von ihrer Reise nach Florenz im Frühsommer 1979, wohin sie im Auftrag einer Barceloneser Zeitung fährt, um über einen kuriosen Kriminalfall zu recherchieren, der dort Schlagzeilen macht: Ein Mann namens Domenico Guarini verübte am 21. März des vergangenen Jahres in den Uffizien einen Anschlag auf das *Primavera*-Gemälde von Botticelli; nun steht er deswegen vor Gericht.

Die Recherchen der Protagonistin ergeben folgende Vorgeschichte: Guarini, eine schwierige, introvertierte Persönlichkeit, ist arbeitslos geworden und begegnet bei einem seiner Streifgänge durch die Stadt flüchtig der Kunstgeschichtsstudentin Laura Martuari. Er verliebt sich Hals über Kopf in sie oder besser gesagt in ihr Bild, das er in der Figur der Flora auf dem Gemälde wiederzufinden meint. In der Folge sucht er sie monatelang und verfällt einem Liebeswahn, den der Hobbymaler durch fortwährendes Kopieren der Figur zu bannen versucht. Als er sie schließlich wiedertrifft, wirbt er um ihre Gunst, wird aber nach einer kurzen Annäherung abgewiesen. In einer Kurzschlusshandlung wendet er seinen Hass und Schmerz gegen das Gemälde und beschmiert es mit roter Farbe.

Vor Gericht sagt Guarini aus, Laura Martuari zuvor getötet und unter einem Lorbeerbaum in der Umgebung von Florenz begraben zu haben. Anstelle der Leiche finden sich aber lediglich Porträtstudien, die Guarini von Laura angefertigt hatte, sowie ein Exemplar von Petrarcas *Canzoniere*. Die Studentin hat sich, wie die weiteren Ermittlungen ergeben, inzwischen ins Ausland abgesetzt. Ihr vorübergehendes Interesse an Guarini schien politischer Art zu sein: Möglicherweise steht sie in Verbindung mit einer linksgerichteten terroristischen Gruppe und wollte Guarinis Wohnung eventuell für konspirative Zwecke nutzen.

In Florenz lebt auch Claras ehemaliger Partner Albert, ebenfalls Journalist, bei dem sie für die Dauer ihres Aufenthaltes wohnt und bei dem sie emotionale Unterstützung in ihrer momentan schwierigen Situation sucht: Sie ist schwanger, ihr verheirateter Geliebter Enric drängt sie zur Abtreibung, sie selbst ist jedoch unentschlossen.

Im Laufe ihrer Berichterstattung über den Fall Guarini wird sie zunehmend persönlich involviert, parallel zum äußeren Prozess entfaltet sich ein innerer. Clara findet in der Auseinandersetzung mit Gegenspielern und Spiegelfiguren allmählich zu einer neuen Position: Da ist zunächst Guarini, der Attentäter, der einem neuplatonisch verbrämten Liebeswahn zum Opfer fällt. Sie versucht, die Motive für sein Handeln nachzuvollziehen, und stimmt sich auf die Vorstellungen von einer idealen Liebe ein, die Guarini motiviert haben. Dadurch gelangt sie zusehends in eine Gegenposition zu Albert, dem progressiven, bisexuellen Journalisten, der die bürgerliche Liebe als von Besitzdenken und romantischer Überhöhung geprägt ablehnt, wie auch zu Enric, dem emotionslosen Intellektuellen, der politisch für Freiheit und Gerechtigkeit kämpft, aber in seinen Beziehungen dessen ungeachtet traditionelle Geschlechterrollen weiterführt.

Vermittelt durch die Person Guarinis beginnt sie sich auch mit ihrer eigenen Geschichte auseinanderzusetzen. Eine zentrale Rolle spielen hierbei die Bildbetrachtungen, die sich wie ein Leitfaden durch den Roman ziehen und bei denen immer neue Bedeutungsschichten freigelegt werden: Zunächst sind es die Bilder der Landschaft und der Stadt, die in Clara Reflexionen auslösen, dann – gebrochen durch die Perspektive anderer Betrachter – zwei in den Uffizien ausgestellte Gemälde von Botticelli, was schließlich zu einer persönlichen Auseinandersetzung mit dem zentralen Bild, *La Primavera*, führt. Am Ende dieses Prozesses steht eine vorläufige Selbstfindung.

Im Folgenden soll zunächst die zentrale Metapher der Reise auf ihre psychologischen und narrativen Dimensionen hin untersucht werden. Es folgt eine Analyse der Bildbetrachtungen; dabei wird exemplarisch der Garten in seiner Tradition als typisch weiblicher Bildraum beleuchtet. Anhand der im Text evozierten Frauen-Bilder wird schließlich die Dynamik des ihnen zugrundeliegenden Repräsentationssystems – die Frau als Bild – wie auch ihre Funktion im Kontext der Romanhandlung untersucht. Abschließend soll der Roman noch einmal in seiner auch hinsichtlich des Textraums komplexen formalen Struktur nachgezeichnet werden, die den Blick freigibt auf intertextuelle Referenzen und metafiktionale Elemente.

7. 1. Die Reise

Innerhalb des vielfältigen Netzes von Bezügen, das der Roman aufspannt, lässt sich eine zunächst linear erscheinende Bewegung ausmachen, die sich am Ende als zyklische entpuppen wird: Claras Reise nach Florenz ist zugleich eine Reise ins eigene Ich, in die Vergangenheit, und am Ende dieser Reise steht eine neue Zukunft. Damit wird der Topos der Reise in recht traditioneller Form eingesetzt: Sie steht für den Wunsch nach Neuem, nach Veränderung; die physische Fortbewegung geht mit einer inneren Entwicklung einher.

Im vorliegenden Roman wird dies weiter ausgestaltet mittels der noch zu erläuternden „Bilderreisen" und durch die Recherchetätigkeit der Protagonistin, die wie die Reise ebenfalls eine Bewegung auf ein Ziel hin und eine Horizonterweiterung darstellt: „to study, to inquire, to seek or to live with intensity through new and profound experiences are all modes of travelling, or [...] spiritual and symbolical equivalents of the journey" (CIRLOT 1982: 164f.).

Das traditionsreiche Motiv der Italienreise im Speziellen verspricht darüber hinaus eine ästhetische und amouröse Wendung der Sinnsuche. Die äußeren Schauplätze verweisen bereits auf die Thematik des Romans: Italien als Land der Liebe und der Kunst, Florenz als eine der Städte, die besonders berühmt für ihre Kunstschätze sind, und schließlich die Uffizien mit Botticellis *L'Allegoria della Primavera*, wie der vollständige Titel lautet.

Wie noch zu sehen sein wird, fächert die Beschreibung der Reise in diesem ersten Teil bereits die wichtigsten Aspekte auf, die im weiteren Verlauf des Romans entfaltet werden: die Rolle des Blicks, das Wechselspiel von äußerem und innerem, imaginärem Raum (in dem vor allem Erinnerungen und der weibliche Körper eine Rolle spielen) sowie die intertextuelle und die metafiktionale Ebene.

Abgesehen davon, dass Clara die Reise aus beruflichen Gründen antritt, hofft sie, auf diese Weise auch Abstand zu den Ereignissen der vergangenen Wochen zu gewinnen. Sie will dem Spiegel ihrer Umwelt entfliehen, der ihr die sich permanent verändernden Gestalten und Meinungen ihrer Mitmenschen zurückwirft, und sich stattdessen in kontemplative Betrachtung versenken: „temps per a distreure't mirant un paisatge, una cara..." (14). Deshalb zieht sie auch die beschwerlichere Reise mit dem Zug einem Flug vor, die ihr weniger Komfort, dafür aber eine langsamere Fortbewegung

ermöglicht. Der Zug erscheint als eine Art Nicht-Ort, als ein neutrales Behältnis, das die Möglichkeit zur Reflexion bietet.

Im Laufe der Reise und ihres Aufenthaltes betrachtet sie Landschaften: einerseits die äußeren Landschaften, durch die sie fährt, und später die Kulissen der Stadt Florenz, andererseits die inneren Landschaften – sowohl metaphorisch verstanden als Seelenlandschaften als auch konkret als Orte, an denen sie früher gelebt hat und die nur in der Erinnerung präsent sind.

Im Roman werden nun verschiedene Raumerfahrungen dargestellt: Zunächst wird die Fahrt im Zug geschildert – zwar als sehr subjektiv erlebte Bewegung, jedoch werden Stationen der Reise wie Genua, La Spezia usw. genannt, so wie später auch immer wieder Namen von Straßen, Plätzen und Vierteln in Florenz eingestreut werden. Es werden die Vorgänge im Abteil beschrieben, Dialoge eingeflochten. Die Erzählerin fühlt sich häufig durch den Lärm oder die Gespräche der anderen Fahrgäste gestört und sucht immer wieder Rückzugsräume, indem sie in einen Dämmerschlaf versinkt oder auf den Gang hinausgeht, um ihren Gedanken nachzuhängen.

Hier knüpft der Text an die Tradition der Reiseliteratur an[163], die die Fahrt im Wagen als Begegnung mit sich selbst beschreibt: Die Reisende ist physisch und damit auch psychologisch aus ihrem üblichen Lebensraum herausgelöst wie auch – durch das „Gehäuse" – abgetrennt von der durchreisten äußeren Umgebung und kann dadurch aus ihrer normalen Identität heraustreten; andere Wahrnehmungsmodi werden möglich, innere Bilder, Erinnerungen und äußere Eindrücke verschmelzen zu einem neuen Selbstgefühl.

Charakteristisch für die Wahrnehmung der auf solche Art Reisenden ist eine Dopplung des Blicks: „Er alterniert zwischen der Einstellung auf die Durchlässigkeit und die materielle Beschaffenheit des mitgeführten Rahmens einerseits und der Einstellung auf den äußeren durchreisten bzw. den inneren mitgeführten Raum" andererseits (PELZ 1993: 114). Im vorliegenden Fall richtet sich die Aufmerksamkeit der Protagonistin abwechselnd auf die unmittelbare Umgebung des Zugabteils und die unvermeidliche Interaktion mit den Mitreisenden, auf die durch dunkle Vorhänge eingerahmten Fenster auf dem Gang und auf das, was sie draußen sieht: die Menschen auf den Bahnsteigen und die vorbeifliegende Landschaft. Ihre Wahrnehmung wird dabei als filmische inszeniert. Das Zugfenster gibt den Blick frei auf die Landschaft und definiert

[163] Pelz nennt hier prägende Texte aus dem späten 18., frühen 19. Jh., als das bürgerliche Reisen seinen Anfang nahm (PELZ 1993: 105).

Ausschnitte. Hieraus werden bewegte Bilder als etwas bewusst Betrachtetes, das mit Bedeutung aufgeladen werden kann und als Projektionsfläche für innere Bilder und Erinnerungen dient. Diese liegen quasi hinter den äußeren Bildern und scheinen blitzlichtartig auf.

> Quan intentes fitar la seva figura, *la finestra que et serveix de marc, sempre mòbil*, et mostra un altre tros de paisatge: acàcies, pollancres, ginesteres, sobresurten els terrats vermells d'un poblet. *I torna a canvia la seqüència* sense que tenguis temps de decidir si és la bandera italiana o l'estendard de la marca Agip [...]. Tot passa de pressa: és inútil d'entretenir-se a precisar qualsevol imatge, retenir-la (24, Hervorh. S.M.).
> Sense adonar-te'n desdibuixes la imatge, com si la pel·lícula es cremes dins el projector i, mentre la taca creix destruint els perfils, notes que el que es crema és *un altre paisatge molt més llunyà al qual lligares la teva infantesa* ... (25, Hervorh. S.M.).

Auf diese Weise wird bereits in diesen ersten Szenen eine Korrespondenzbeziehung zwischen äußeren und inneren Bildern hergestellt, die im weiteren Verlauf konstitutiv für die Romanhandlung wird und in verschiedenen Spielarten auftritt.

Die „Gehäusefahrt" (Pelz) stellt zunächst eine traditionell weibliche Art der Fortbewegung dar, die es erlaubt, ‚Weiblichkeit' weiterhin im Innenraum zu halten:

> Als transportable Interieurs verlängern diese Gehäuseformen [Kutsche, Eisenbahnabteil, Auto, Flugzeug] die Signatur des Hauses künstlich nach draußen, so dass eine Reisende auch unterwegs von einem häuslichen Rahmen umgeben bleibt. Durch das mitgeführte Gehäuse, das sich wie eine permanente und mobile Grenze einschiebt, zwischen den Körper der Reisenden und den durchreisten Raum, wird eine Reisende als „Frauenzimmer" und als „Hausfrau" transportabel (PELZ 1993: 68f.).

Die Gehäusewand trennt den weiblichen Körper von der äußeren Umgebung und damit auch von einer unmittelbareren Erfahrung: Das Zuviel an körperlich-sinnlicher Präsenz des Frauenkörpers wird „durch die starre Armatur des Gehäuses abgetrennt und in einem zivilisierten, sesshaften Rahmen stillgestellt" (ebd. 86). Es grenzt den Gesichtskreis der Frau ein und macht sie nach außen größtenteils unsichtbar.

In Rieras Text wird diese Konstellation nun umgewertet: Die Erzählerin nutzt die Distanz zur Innenschau und durchbricht die Körper- und Gehäusegrenzen immer wieder durch ihre Phantasien und ihre ausgeprägten Sinneswahrnehmungen: Sie ist aktive Betrachterin. Zusätzlich unterstrichen durch die verwendeten Filmmetaphern, tritt sie damit aus dem statischen, weiblich definierten Bildraum heraus und nimmt die traditionell männliche Position des Kameraauges ein, die bewegte Bilder produziert. Die Fahrt im Gehäuse des Wagens wird zur Kamerafahrt.

7. 2. Die Erotik des Reisens: weibliche Körperräume

Bei der traditionellen Gehäusefahrt wird überdies die Wahrnehmung der Außenwelt stark durch das Fenster gefiltert, das das Draußen nur optisch und in gewissem Maß akustisch erfahrbar macht. Es besteht eine scharfe Trennlinie zwischen Innen und Außen, und der Standort der Betrachterin ist von der äußeren Welt abgeschottet. Ganz im Gegensatz dazu beschreibt Clara das Zugfahren und die Wahrnehmung der vorbeifliegenden Landschaft als umfassend sinnliche Erfahrung, die sich nicht auf das Visuelle beschränkt: „[T]u gaudeixes assaborint, gairebé els mastegues els tons suaus de la Ligúria que verdegen en pujols i valls i que ara, després de la pluja, nets, embolcallats per la llum de l'horabaixa, pareixen encara més sedants" (25).

Die Schilderung der Sinneseindrücke und der Körperbilder, die im Laufe ihrer Reflexionen – unter anderem über ihre Schwangerschaft – immer wieder ins Bewusstsein drängen, lässt die Erfahrung des Reisens zu einer sehr körperlichen, geradezu intimen werden. Angesichts des Maschinenlärms und der unwillkürlichen Körperbewegungen, die die Fahrt verursacht, kommen ihr die Schmähartikel in den Sinn, die die Presse vor hundert Jahren gegen das moderne Fortbewegungsmittel richtete, das vor allem beim schwachen Geschlecht angeblich den Verfall der Sitten fördere: „la velocitat excesiva i el seu tracaleig induïen, sobretot les dones, a pensaments i desigs condemnats per la Santa Mare Església al sisè manament"; Claras Urgroßvater verleitete dies zu der Ansicht, die Bewegungen des Zuges seien „äußerst schädlich für die weibliche Gesundheit" (ebd.).

Von hier ist es nicht weit zu den erotischen Konnotationen der Zugreise, wo sich Fremde auf engem Raum zusammengedrängt begegnen; die Protagonistin rekapituliert eine Anekdote aus dem Leben eben jenes Urgroßvaters, der einst im Orient-Express – womöglich bei einem Schäferstündchen – eine Krawattennadel verlor. In ihrer Phantasie spinnt sie daraus eine galante Szene.

Spielerisch stellt die Protagonistin nun zu dem, was sie gerade erlebt, literarische Bezüge her: Sie rekonstruiert den Zug als Motiv in der Literatur des 19. Jhs., von Galdós über Whitman bis Tolstoi, wo er entweder als monströs fauchender Maschinendrache oder als Ort romantischer Begegnungen dargestellt wird. Und sie versucht sich an eigene Erlebnisse auf Zugreisen zu erinnern („T'esforces per unir un record de la teva vida sentimental amb un tren" (27)); die kurze Bekanntschaft, die ihr einfällt, ent-

stand wiederum beim Gespräch über Literatur. In den Gedankenbericht fließen somit immer wieder literarische Diskurse und Metadiskurse ein, die die unmittelbare Erfahrung überformen und ihr Bedeutung verleihen und auch eine gewisse Distanz zum Erlebten herstellen.

Bedingt durch die lange Zugfahrt gerät die Erzählerin allmählich in einen anderen Bewusstseinszustand, fühlt sich losgelöst von Zeit und Raum. Dies ermöglicht, dass sie immer wieder eintauchen kann in innere Welten, in denen metaphorische Körperräume entfaltet werden.

Der Roman beginnt bereits mit einer stark chiffrierten Traumsequenz, die sich dem Leser bzw. der Leserin nicht sofort erschließt und signalisiert, dass das nun folgende äußere Geschehen stark durch das innere Erleben der Protagonistin gefiltert ist. Im Bewusstsein Claras entfaltet sich eine surreale Bilderfolge, die im weiteren Verlauf als Auseinandersetzung mit ihrer Schwangerschaft deutlich wird. Dabei fühlt sie sich selbst als Fötus, den die Dunkelheit des nächtlichen Zuges einhüllt, Schutzraum und unheimlicher Ort zugleich:

> I mentrestant tu també et sents, no sols el tren en què viatges, embolcallada per les tenebres, engronsada per una allau de trepidacions, engolida per la fosca i qui sap si retornada a les obscures aigües que, encara no nina, ni peix, agombolaren la progresiva transformació d'un fetus (12).
> I, com si les tenebres t'haguessin fet de mare o t'unís un estrany parentiu amb els ratspenats i les òlibes, et deixes aclaparar [...] per un magma fastigós, una mescla sòrdida, la pútrida olor d'un cadàver descomponent-se i l'agra suor dels seus vetlladors; taca obscura, mescla sòrdida, lletja, greixosa, que es fa grossa, grossa a mesura que el tren s'endinsa més i més pel túnel (17).

Das Wasser wird hier als Urmatrix erkennbar, aus der alles Leben entsteht; es ist das Element des Übergangs, in dem formlose bzw. noch ungeformte Anteile der Psyche flottieren und somit auch ein Reservoir des persönlichen und kollektiven Unbewussten (CIRLOT 1982: 365f.). Die Erzählerin scheint zu ahnen, dass auch sie – wie der Fötus, „papallona rèptil" (11) – im Laufe der Reise, die zunächst eine Reise ins Dunkel ist, in einen umfassenden Wandlungsprozess hineingezogen werden wird.

Auch in den onirischen Sequenzen, die im zweiten Kapitel in Kursivdruck erscheinen, dominiert das Wasserelement. Es sind mit Phantasien verwobene Erinnerungen, ausgelöst durch den Blick aus dem Zugfenster auf die adriatische Meeresküste. Die Zeit, die sie gestern auf dem Schiff verbracht hat, scheint ihr schon weit entfernt; sie erinnert sich an frühere Überfahrten nach Mallorca, in den Semesterferien. In die wiederum sehr sinnlichen und lyrisch verfremdeten Beschreibungen der Nächte auf

dem Meer fließen von ihr imaginierte historische Bilder ein: Piraten kapern in großem Tumult ein Schiff und heben den an Bord befindlichen Goldschatz. Das Geschehen wird mit Claras persönlicher Erinnerung zu einer Raum und Zeit überschreitenden, synästhetischen Erfahrung verwoben, in der weiblich konnotierte Körperbilder dominieren:

> Un *tresor* ... un *himen* d'ala de papallona, lleuger i transparent, *esclafat com un bessó d'ametlla amb una pedra sobre un marge que divideix qualsevol partió*, vorejant un caminoi de muntanya. Tan simple, tan senzill: l'olor d'espígol, de ginesta, de romaní, de mata, de bosc, que se n'entra per tots els porus de la pell. *Formes part d'aquest concert d'olors*, n'ets una peça important ... [...].
>
> L'oratge exporta terra endins exhalacions marines. Ensumes ben fort: és *la mar que omple la teva vagina* amb la seva llepada blanca y escumosa, la mar que et regala corals i algues perquè recordis sempre aquests moments com les petjades d'or que l'estimat confereix a les pells publicitàries de les revistes il·lustrades, *corals i algues que guardes dins un record o un calaix* – tant se val – *en una capsa petita* amb copinyes i pedres verdes de platja (19, Hervorh. S.M.).

Das wie bei Tusquets erotisch konnotierte Meer wird hier zur Figur des Liebhabers bzw. Geliebten. Bei Riera stellt findet es sich als motivische Konstante; im gesamten Werk der mallorquinischen Schriftstellerin bilden Meer und Eros einen „mythischen Komplex" (HINA 1992: 177). So ist etwa in der Kurzgeschichte „El reportaje" ein Dorf an der Mittelmeerküste Schauplatz einer unkonventionellen, zur Legende gewordenen *ménage à trois* und das Meer gleichzeitig erotische Metapher, und in „Te deix, amor, la mar com a penyora"[164] wie auch in einer Rückblende im dritten Teil des vorliegenden Romans[165] verschmelzen die geliebte Person und das Meer als Objekt des Begehrens symbolisch miteinander (ebd. 179).

Das Meer erscheint als ein ins Unendliche geöffneter Raum der Sehnsucht, mit der ein Wunsch nach Auflösung der Körpergrenzen einhergeht (KUBLITZ-KRAMER 1995: 54f.). In der oben zitierten Tagtraumsequenz, die sich vage mit Erinnerungen vermischt, wird der auflösende Gestus des Meeres, das für das Begehren steht, ausgeweitet. Die Überfahrt auf dem Wasser findet in einem freien, geradezu mythische Dimensionen annehmendem Raum jenseits der Zivilisation statt, der einen erweiterten „Gedächtnisraum" (LACHMANN 1990: 19) eröffnet und über erweiterte Sinneswahrnehmungen Zugang zu archaischen Schichten kultureller und persönlicher Erinnerung verschafft. So wie die Körpergrenzen für die Umwelt durchlässig werden und ver-

[164] Beide in: *Te deix, amor, la mar com a penyora*, Barcelona 1975.
[165] Siehe die weiter oben erwähnte Erinnerung an eine enge Beziehung zu einer von Clara verehrten Lehrerin.

schiedene Wahrnehmungskanäle miteinander verschmelzen, so fließend sind auch die Übergänge des Bewusstseinsstroms der Erzählerin zwischen imaginierter und realer Vergangenheit, zwischen Vergangenheit und Gegenwart.[166]

Die Erinnerung setzt sie hier mit einer Schublade gleich, in der Strandgut aufbewahrt wird, oder, im Kontext der Seeräuberszene, mit einer Schatztruhe (19). Die Schublade gehört wie Kästchen, Schränke usw. zu den klassischen Intimitätsräumen, zu den Topoi der „Innerlichkeitsträumereien" (BACHELARD 1987: 23). Die Erinnerung wird also an einem weiblich konnotierten inneren Raum und/oder Innenraum aufbewahrt; der geschützte Ort im Außen – das Kästchen, die Schublade – ist lediglich eine Versinnbildlichung des psychischen Raumes, die dazu dient, die Erinnerung abrufbar zu machen. Damit ist der mnemotechnische Vorgang umrissen, der im Laufe des Romans das Erleben der Protagonistin prägt:

> Das Kästchen ist die dinggewordene Grenze zwischen Innen und Außen. Als Behälter und Bewahrer zur Sicherung eines Inhalts ist es verschließbar oder verschlossen. Diesen Inhalt macht es unverfügbar, unzugänglich, unantastbar. Es entzieht ihn dem neugierigen Blick des Betrachters. So ist das Kästchen immer beides: Behälter eines kostbaren Schatzes und Bewahrer eines Geheimnisses (ASSMANN 1993: 30).

Um die Erinnerung, die von der Weite und der sinnlichen Präsenz des Meeres angeregt wird, zu fassen und zu verankern, ist also die Einengung auf einen begrenzteren – wenn auch teilweise nur metaphorischen – Raum nötig. In dieser Passage wird explizit, dass dazu für die Protagonistin des Romans meist auch ein geschützter Innenraum als Standort der erinnernden Person gehört: „Però aquí, a coberta – des de fa deu anys, quinze potser, estàs familiaritzada amb els vaixells –, t'hi sents com a casa. T'és fàcil que t'envaeixin els records traïts per una memoria fidel, impenitent" (20). Gleichzeitig verweisen die Bilder des Kästchens und der Truhe auf aus der weiblichen Anatomie abgeleitete Körperräume. Der Vorgang der Erinnerung ist also implizit auch erotisch konnotiert.

Nach dem Zug dient nun das Schiff als Gehäuse, in dem die Erzählerin sich geborgen fühlt und in dem der Erinnerungsstrom zu fließen beginnt. Von hier aus be-

[166] Im Rahmen der bereits erwähnten literarischen Tradition erotischer weiblicher Räume ist für diese Konstellation des Meeresmotivs wiederum Roigs *L'hora violeta* als Prätext zu nennen. In den mit „*La Natàlia llegeix* L'Odissea *en una illa del mediterrani*" betitelten Abschnitten am Anfang und am Ende des Romans sowie leitmotivisch im gesamten Text erscheint das Meer dort als Ort der Reflexion weiblicher Biographien und, verschränkt mit dem Odysseusmythos, der Geschlechter-beziehung im Allgemeinen. Auch hier öffnen sich immer wieder die Grenzen von Zeit und Raum und werden in der Verschmelzung und Identifizierung mit der umgebenden Natur (auto-)erotische Körperräume beschrieben. Ähnlich

trachtet sie reale und phantasierte Bilder einer Landschaft – in diesem Fall des Meer und die Küste. Das Schiff ist damit ebenso wie der Zug ein halböffentlicher Innenraum mit Ausblick, eine Konstellation, die charakteristisch für die Raumerfahrung in weiten Teilen des Romans ist.

7. 3. Stadtprojektionen

In einem ganz anderen Duktus als die inneren und äußeren Landschaften gehalten sind die Bilder der Stadt. Die Stadtbeschreibungen vom Zug aus kippen mitunter ins Surreale und sind von der inneren Zerrissenheit der Protagonistin, aber auch von einem zivilisationskritischen Blick geprägt. Die Städte werden als dekadente, eher abstoßende Szenerien dargestellt, die die Schönheit ihrer traditionellen Stadtkerne mit Industrievierteln und Neubauten verdecken und sich an die Welt des Konsums verkaufen. Bereits bei der Ankunft in Florenz wird Clara brüsk aus ihrer kontemplativen Stimmung herausgerissen und sieht sich mit der Realität konfrontiert:

> Mitjó sargit: fils, cables elèctrics. Llençol apedaçat, esquinçat, sobre l'esquena bruta de les façanes, entre els anuncis multicolors, taques difuses per la broma, de Fiat, Motta, Campari, Balena ... El cel fantasmagòric, groc de canyella, roig o verd a bocins sembla evaporar tot el suc dels albellons, i també de les clavegueres, per tal de mostrar-se descaradament tibat, quiet, inflat, madur, quasi pútrid, apunt de desbordar-se i arrasar els pellerincs, parracs i esquinçalls ... (23)

Bei einem ersten Spaziergang mit Albert wie auch bei einem kurzen Ausflug mit dessen Freund Piero fallen ihr die Touristenmassen unangenehm auf. Angesichts der historischen Bauten scheint kurz die Erinnerung an Palma de Mallorca auf, und hinter alldem, als Kontrapunkt zur verwüsteten modernen Stadt, der mythische Ort ihrer Kindheit, Ciutat, „el paisatge de la meva infantesa on sempre retorn" (61). Zweimal unternimmt die Protagonistin mehr oder weniger unfreiwillig alleine einen Spaziergang durch die Stadt, um zur Ruhe zu kommen. Auch hier verliert sie sich wieder in der Erinnerung. Nichts ist mehr wie früher, die Gegend hat an Reiz verloren, sie fühlt sich vom herumliegenden Unrat und dem Anblick der düsteren Straßen in der Dämmerung abgestoßen.

---

wie in den kontemplativen Passagen des vorliegenden Romans ist der reflektierenden Figur dabei die Überformung der eigenen Imagination durch literarische Texte, Filme und Populärkultur bewusst.

Im zweiten Teil des Romans, der die eigentliche Haupthandlung, nämlich Claras Beschäftigung mit dem Fall Guarini beinhaltet, finden erstaunlich wenig Stadtbegehungen statt. Sie wird nicht zur Flaneurin, sondern hält sich überwiegend in Innenräumen auf, in Alberts Wohnung und in den Redaktionsräumen der Zeitung. Ihre Wege von einem Ort zum anderen und die äußeren Stationen der Recherche werden praktisch nicht oder nur indirekt in ihren Artikeln geschildert. Durch die zwischen die handlungstragenden Kapitel geschobenen, von ihr verfassten Texte (mehrere Zeitungsartikel, ein Brief an eine Freundin und ihre Rekonstruktion des Falls Guarini) wird zusätzlich der äußere Raum als Schauplatz suspendiert. Da diese Texte zusammen mit den Dialogpassagen immerhin mehr als die Hälfte des zweiten Teils ausmachen, rücken auch die restlichen Beschreibungen der Innenräume rein quantitativ in den Hintergrund.

Statt objektiver Beschreibungen und realer Begehungen der Stadt dominieren somit „Stadtprojektionen“ (MULLOR-HEYMANN 1991: 125), d.h. Gemütszustände und innere Bilder werden auf die äußeren Orte projiziert. Die Stadt liefert jedoch nicht in demselben Maße bedeutungsvolle bzw. mit Bedeutung aufladbare Bilder für die Psyche der Protagonistin wie die Naturlandschaft, da sie ihren ästhetischen Ansprüchen nicht genügt und nicht zur Kontemplation einlädt.

7. 4. Die Suspendierung der Handlung im Bildraum

Schauplatz des dritten Teils sind die Uffizien, insbesondere der Raum, in dem Botticellis *Primavera* hängt. Clara hört mit einem Ohr dem Vortrag eines Kunsthistorikers zu, der seinen Studierenden verschiedene Bedeutungsdimensionen und Hintergründe des Bildes erläutert. Sie hat sich zunächst an den Rand gesetzt, da die vielen Besucher ihr den Blick auf das Gemälde versperren. Die Tatsache, dass das reale Bild sich noch nicht in ihrem Blickfeld befindet, lässt es in noch größerem Maße zur Projektionsfläche für ihre eigenen Gedanken werden. Die Selbstreflexion der Erzählerin erfolgt also zunächst über das indirekte Betrachten eines Bildes, vermittelt durch den kunsthistorischen Kommentar als eine Art Leitfaden, der ihre eigene Betrachtung lenkt und auf eine Metaebene hebt. Die Bildinterpretation wird ihr zur Interpretation des eigenen Lebens, der Bildraum enthüllt eine Art „Topographie der Psyche“ (RIEDEL 1988: 46).

Die Handlung wird somit eingefroren in einer doppelten, parallel verlaufenden Bildbetrachtung und auf innere Schauplätze und auf den Bildraum verlagert. Das Ge-

mälde übernimmt eine ähnliche Funktion wie die Bilder, die im ersten Teil des Romans das Zugfenster freigab; es löst innere Bilder und Erinnerungen aus, allerdings aufgrund der semantischen Dichte der *Primavera*-Darstellung entsprechend vielschichtiger. Was dort noch reale Natur war, ist hier bereits im Kunstwerk stilisierte und damit semantisierte Landschaft. Hierdurch wird eine erste Metaebene eingeführt, die sich durch den interpretierenden, kunsthistorischen Vortrag noch einmal verdoppelt. Die Imaginationen der Protagonistin sind umfangreicher und komplexer; was bisher nur in schlaglichtartig aufschien, wird nun in einer Fülle von Erinnerungen ausgebreitet, variiert und schließlich zu einem Ergebnis geführt. Clara gelangt zum Kernpunkt ihrer Reflexionen.

Ähnlich wie zuvor die filmischen Panoramen während der Zugreise und die Stadtansichten von Florenz Erinnerungen an frühere Orte weckten, so fungieren die stilisierte Landschaft und die Figuren des Gemäldes nun als Brücke zur Landschaft ihrer Kindheit:

> [P]endent de les metamorfosis dels teus records, fidel, tanmateix, a un únic paisatge, rebutjat amb força, desitjat amb ànsia, ara recuperat per al garbuix sutjós de la memòria, intacte, estremint-se dolç pels batecs de l'oratge dins una primavera morta (177).

Der Vortragende verweist auf Botticellis Vorliebe für Motive und Figuren, die sich wie Traumbilder über die Wirklichkeit legen, und erläutert die Technik und Bildkonzeption, durch die dies erreicht wird. Damit beschreibt er gleichzeitig exakt den Zustand, in den die Erzählerin gleitet, die von seinen Worten wie hypnotisiert wird. Die durch das Bild und den Diskurs evozierte Traumwelt eröffnet ihr innere Welten; vergangene Orte und Ereignisse werden vorübergehend fast sinnlich fassbar und bleiben letztlich doch flüchtige Erinnerungen, an die Sehnsüchte geknüpft sind.

> «[...] Sembla que les imatges d'un somni tot just acabat de somiar s'imposin sobre la consciència de la realitat que les envolta. Potser són lluny del que les rodeja, prop de si mateixes, capbussades en llurs cabòries que les emmenen a *contemplar uns altres paisatges amb els ulls de la memòria* ...» (126)
> «[...] Botticelli ens presenta la màgia d'un moment encantat. Sorgeixen els personatges com les flors entre la gespa en un paisatge que apropa l'horitzó rera les darreres branques i es mostra nítid. No hi ha tèrboles llunyanies, ni tons difuminats, ni ombra de l'«esfumatto» [sic] de Leonardo. *Tot sembla fer-se pròxim com si també nos-altres ens sentíssim embolcallats dins l'oratge que avança més enllà del quadre*. Però a la vegada tot sembla també al·lunyar-se: es tracta d'una visió sublim a punt de desaparèixer. Només l'enyorança ens farà desistir que no fou pas un somni.[...]» (176, Hervorh. S.M.)

In einer langen Serie von Rückblenden erinnert sich Clara nun an ihre Kindheit und Jugend: an ihre eingeschränkte Bewegungsfreiheit als Mädchen, an ein Erlebnis sexueller Belästigung im Kino, die Bevormundung der Mutter in Bezug auf ihre Partnerschaften, die katholische Doppelmoral ihrer Familie usw. Folgt man der nicht weiter ausgeführten These von Mullor-Heymann, so reproduziert das Gemälde auf allegorisierende Weise die wesentlichen Stationen im Leben der Protagonistin (MULLOR-HEYMANN 1991: 123). Der Bildaufbau wird im Laufe des Vortrags von rechts nach links beschrieben und interpretiert: Zephir verfolgt die Nymphe Cloris, ihrem Mund entströmen Rosen: Sie ist zu Flora geworden, die im Bild unmittelbar neben ihr steht, denn Zephir hat ihr als Dank für ihre Hingabe die Gabe verliehen, alles, was sie berührt, in Blumen zu verwandeln. Diese Vorstellung von der Wandlungskraft der Liebe, die alles erneuert („L'amant és introdüit dins una nova vida, dins un nou domini en el moment que l'estimada fa la seva aparació" (132)), entstammt der neuplatonischen Philosophie Ficinos und spiegelt die ideale Liebeskonzeption der Protagonistin, die ihr – wenn auch in einer pathologischen Variante – wiederum in Guarinis Geschichte begegnet und am Ende des Romans einer Revision unterzogen wird.

Die Figur der Venus mit der Ikonographie der *venus generatrix* (139) gewinnt Kontur angesichts der Tatsache, dass die Protagonistin sich gerade mit ihrer Schwangerschaft auseinandersetzt. Ihr Gegenstück ist die ebenfalls von Ficino erwähnte *venus caelestis*, die unbekleidete Meergeborene, wie sie auf Botticellis *La nascita di Venere* zu sehen ist. Die göttliche Liebe, die sie verströmt, befähigt den Menschen, durch Kontemplation die göttliche Schönheit in einem Akt reinen Erkennens zu erfassen (140). Dieser Gedanke ruft in der Protagonistin Erinnerungen an ihre frühe Liebe zu einer Lehrerin hervor, der sie am Meeresstrand verliebte Worte in den Sand schrieb, sowie an die Marienlieder, die sie als Kind in der Kirche hörte.

Die drei Grazien in der linken Bildhälfte zeigen irdische Bewohnerinnen, die in Florenz Frühlingsfest feiern, was Clara wiederum an den dunkelsten Frühling ihres Lebens erinnert, als ihr Vater starb, sowie an eine Reihe von Freundinnen. Bei der Beschreibung Cupidos, der mit seinen Pfeilen die Liebenden kopflos und blind macht, lässt sie noch einmal ihre Partnerschaften mit Carles und Albert Revue passieren.

Am linken Bildrand schließlich steht Merkur, der Bote. Er repräsentiert auch die Vernunft, die die Nebel des Bewusstseins lüftet, allerdings nur in der Einsamkeit existiert und keinen Zugang zur Liebe hat (170). Hier lässt sich eine Parallele ziehen zur momentanen Situation der Protagonistin, die sich in einer Art selbstgewähltem Exil

befindet und im Laufe ihrer Reflexionen zu wichtigen Erkenntnissen gelangt. In der Lesart des Kunsthistorikers ist Merkur als orphischer Gott auch der Begleiter der Toten auf ihrer letzten Überfahrt ins Jenseits, wo sie der höheren Liebe und der göttlichen Ekstase begegnen. „L'amor pren vertader sentit en la mort" (173). Damit gelangt die Zuhörerin zum tiefsten Punkt ihres Erinnerungsstroms: dem Cousin Jaume, dem sie in platonischer Kinderliebe zugetan war. Während eines Aufenthalts auf dem mallorquinischen Sommergrundstück der Familie bittet Clara ihn, im Spiegelbild der Wasseroberfläche des Waschteichs (*safareig*) nachzusehen, ob ihre Augen wirklich – wie das Kindermädchen scherzhaft behauptet hatte – blau geworden sind. Als er sich über das Wasser beugt, fällt er hinein und ertrinkt. Der Unfall ordnet sich für sie nun in den neuplatonischen Zusammenhang von Liebe, Schönheit und Tod ein.

Wie der Vortragende abschließend bemerkt, lässt sich in den Figuren des Gemäldes auch eine metamorphische Bewegung erkennen:

> L'oratge commou, transforma, anima. L'amor, substància del món, passa de la passió i de la contemplació a èxtasi. Les figures ens ho expliquen mentre van metamorfosejant-se: de Cloris a Flora, de Venus a les Gràcies i a Mercuri (175f.).

Dies verweist gleichzeitig auf den Bewusstwerdungsprozess, den die Protagonistin im Laufe des Romans durchläuft; er wird durch die Bildbetrachtung Schritt für Schritt weiter vorangetrieben und kulminiert schließlich hier. Passionen waren ihre früheren Liebschaften, Kontemplation betreibt sie gegenwärtig, um alles in eine Ordnung zu fügen; zu einer Art Ekstase, bei der sich ihr eine weitere Bedeutungsschicht des Bildes enthüllt, kommt es im Folgenden – so ließen sich die Parallelen zu ihrem eigenen Leben beschreiben.

Erst jetzt stellt sich Clara vor das Gemälde und nimmt eine letzte, eigene Bildbetrachtung vor, in der sie das offen gebliebene Geheimnis aufdecken will, das am Ende des Vortrags angedeutet wurde. Die verborgene Aussage des Gemäldes steht dabei auch für den letzten Schritt, den sie in ihrer Bildbetrachtung noch gehen muss, um eine tiefere Wahrheit zu erkennen (180). Der Teich ist dabei ein Urbild ihrer Kindheit und gleichzeitig Metapher für die verdrängte Vergangenheit, die sich im Laufe der Bildbetrachtung enthüllt hat. In dieser Qualität als „Gedächtniskrypta" (Lachmann 1990: 34) ist er verwandt mit Tusquets' Brunnen und wie dort eine motivische Variante des Meeres als Raum der Erinnerung und der Liebe.

> Hermes, amb el caduceu, assenyala un camí que et porta a les arbredes de la teva infantesa, amb la boirina que s'escola suau ran de les branques i que cal dispersar per tal de veure el safareig, oblidada la por i abolida la culpa, per trobar dins les seves aigües els ulls blaus que vas perdre sense renunciar, però, al color de grumoll de les teves pupil·les. Potser que és aquest un bon punt de partida per a desxifrar el misteri (178).

Beim Rekapitulieren der Informationen des Kunsthistorikers sowie dessen, was sie selbst recherchiert hat, erscheint ihr nun auch die Tat Guarinis in neuem Licht: Botticelli war Mitglied einer dem Templerorden nahestehenden Sekte, die die häretische Ansicht vertrat, erst durch Verstöße gegen Dogmen und durch Tötungsprozesse gelange man zur wahren Einheit mit dem Göttlichen, und entsprechende Riten pflegte. Dahinter stand die Überzeugung, dass nur durch diese Grenzüberschreitung der Dualismus der menschlichen Existenz aufgelöst und in ein einziges Zentrum der Liebe verwandelt werden kann – im Gemälde symbolisiert durch die Rose (179). Dem zugrunde liegt der Vorgang der Transmutation: Durch den Tod, die Zerstörung entsteht etwas Neues. Hier sieht Clara Parallelen zu Guarinis Handeln: Auch er zerstörte, was er zu lieben glaubte, repräsentiert durch das Gemälde. Diese hermetische Botschaft enthüllt sich, so heißt es, wiederum nur dem, der zu tiefer Transformation bereit ist, so wie die Nymphe Cloris oder eben die in die Betrachtung des Gemäldes versunkene Protagonistin.

Diese letzte Bildbetrachtung Claras erscheint wie eine Epiphanie[167], eine mystische Schau, die letztlich enigmatisch, der vollständigen diskursiven Auflösung entzogen bleibt (PÉREZ 1988: 195). Damit erreicht die Tendenz zur Suspendierung des äußeren Raums, die für den gesamten Roman charakteristisch ist, ihren Höhepunkt. War vorher lediglich der Betrachterstandpunkt weitgehend statisch im Innenraum (im Zug, in der Galerie) angesiedelt und der Blick auf ein Äußeres gerichtet, so fällt hier alles in einem absoluten, statischen Raum zusammen: Der Raum, in dem die Handlung stattfindet, wird durch den zweidimensionalen Bildraum des Gemäldes ersetzt, durch eine Art *film still*, hinter dessen Oberfläche sich im Bewusstsein der Betrachtenden innere Welten öffnen. Mit Blick auf die dominierenden Intertexte des Romans kann diese Tendenz zu inneren oder abstrakten Räumen als Reflex auf die platonistische Auffassung gesehen werden, dass der Welt der Imagination und der Gefühle ein größerer Wert zukommt als dem real in der Außenwelt Vorhandenen.

[167] Vgl. hierzu folgende Umschreibung der Epiphanie, die alle Aspekte wiedergibt, die in Claras Erfahrung hineinspielen: „dreamlike narrative movement and climax, recaptured religious or mystical experience, conjured psychological insights or existential breakthroughs, a revealing poetic focus on states or things, and our arrival at aesthetic perception itself" (GILLESPIE 1990: 283).

Mit Claras Bildbetrachtungen rückt aber auch das Bild des Spiegels als „Topos weiblicher Autoreflexivität“ ins Zentrum, durch den die Protagonistin gleichzeitig eine Subjekt- und eine Objektposition einnimmt (HINA 1992: 189). Sie ist Betrachterin, die sich, indem sie das außen Wahrgenommene internalisiert, selbst betrachtet. Wie zu Beginn des Romans erwähnt, hatte sie die Reise angetreten, um den Spiegelungen ihrer Umwelt zu entfliehen, die Landschaftsbilder der Reise, die Stadt und die Figur des Domenico Guarini boten ihr neue Spiegel. Auf dem Höhepunkt der Handlung übernimmt nun das Gemälde diese Funktion. Seine Betrachtung führt zu einer umfassenden Transformation: Die bisherigen Selbstbilder Claras sind in Bewegung geraten, lösen sich auf und formieren sich neu. „Tremola la teva pròpia imatge – totes les versions de tu mateixa, totes les possibilitats del teu ésser, totes les màscares –, desapareix, es recompon, calidoscòpica, al fons d’aquest mirall anomenat *La Primavera*“ (180).

Im Fokus der Bildbetrachtung werden die verschiedenen Handlungsstränge – Claras Geschichte und Guarinis Geschichte – und die zentralen Motive der Reise, der Landschaft und des (Spiegel-)Bildes zusammengeführt; das Gemälde wird als eigentlicher Bedeutungsträger des Romans und somit auch seine Allegorisierung erkennbar (MULLOR-HEYMANN 1991: 124). Dies lässt sich noch einmal differenzieren: Das Gemälde zeigt zunächst eine allegorische Darstellung des Frühlings, darüber hinaus hat es auch selbst Symbolcharakter: Als eine Art Wahrzeichen der Stadt und damit auch Italiens steht es für die Kunst[168] und speziell für die der Renaissance mit ihrer angestrebten Verschränkung von Kunst, Literatur, Philosophie und Leben, die sowohl der Attentäter Guarini[169] wie auch Clara imitieren und die das metafiktionale Gerüst des Romans bildet. In einer dritten, hermetischen Bedeutung (vgl. „un antic misteri“ (177)) wird das Gemälde als Allegorie eines Transformationsprozesses lesbar – den zuerst Guarini erfährt, und dann, wie sich gegen Ende enthüllt, auch die Protagonistin.

Es stellt sich nun die Frage, welche Konsequenzen die jeweilige geschlechtsspezifische Perspektive auf das Gemälde, also der Blick Guarinis und der der Protagonistin, für die Bildökonomie hat. Hierzu sollen zunächst die ikonographische Tradition des Gartens sowie die Funktionsmechanismen der weiblichen Allegorie, wie sie hier implizit thematisiert sind, erläutert werden.

[168] “Itàlia, el pais més ric del món en obres d’art, ho és, potser també, en imaginació: els seus habitants en vessen per tots els porus de la pell“ (108).

7. 5. Der Garten als weiblicher Bildraum

Ebenso wie für das Gemälde zwei Titel überliefert sind (vgl. die Bildunterschrift *El regne de Venus („La Primavera")*), hat das Bild zwei Zentren: zum einen die titelgebende Figur der Primavera und zum anderen Venus, die den Fluchtpunkt der Darstellung bildet und gleichsam als marianische Herrscherin über der Szene thront. Ihre Figur zeigt ikonographische Parallelen zur Verkündigung (142), allerdings werden andere Akzente gesetzt: Das Gewand ist neutral weiß und rot statt des traditionellen Blaus der Maria, der Heiligenschein wird hier durch die stilisierte, ihren Kopf umrahmende Anordnung der Bäume angedeutet, und Cupido, der über ihrem Haupt Pfeile der Liebe abschießt, stellt das Pendant zum Jesuskind dar. Thema und formale Gestaltung des Bildes – z.B. der Tanz der Grazien, die blühende Vegetation und das Begehren Zephirs – deuten an, dass die Liebe, die Venus verkörpert, zwar eine göttliche, aber durchaus auch irdischer Natur ist.

Dies zeigt sich auch in der Naturdarstellung: Das Motiv des Gartens, auf das hier Bezug genommen wird[170], geht zurück auf das biblische Hohelied, wo es ein Bild für die Geliebte ist (ECKER 1994: 172). Der daraus entstandene *hortus conclusus* der christlichen Kunst, der von Mauern oder Zäunen umgeben, völlig abgeschlossen war, öffnet sich hier zum Halbkreis. Die Szene ist außerhalb des urbanen Raums in der domestizierten und stilisierten Natur eines *locus amoenus* angesiedelt, der wie in der mittelalterlichen Bildtradition den unmittelbaren Umraum oder Hintergrund für die handelnden Personen bildet (HIEBER 1988: 14f.) und immer noch religiös bzw. mythologisch konnotiert ist („aquest temple a l'aire lliure dedicat a Venus" (175)). Die weiblichen Figuren darin entstammen entweder dem Reich der Natur, wie die Nymphe Chloris, oder sind – mit Ausnahme Venus' – durch ihre kaum verhüllten Körper als sinnliche Naturwesen dargestellt.

Darüber hinaus transportierte der Garten – als Setting für die Jungfrau mit dem Kind – in der mittelalterlichen Kunst auch die theologische Vorstellung von der Wiederherstellung des Paradieses durch Passion, Tod und Auferstehung Christi

[169] "[S]ospitem que Guarini – una persona grisa, vulgar, anodina, sense cap possibilitat de triomfar a la vida, [...] i, per altra banda, admirador del passat artístic de la seva ciutat d'adopció – volgué endinsar-se en aquest passat, viure com si fos un personatge del Quattrocento, respirar l'ambient humanista" (115).
[170] In der Marienikonographie entwickelten sich daraus die beiden Bildtypen der Maria im Rosenhag und im *hortus conclusus* (SCHUTH 1995: 171f.), auf die hier motivisch Bezug genommen wird (vgl. die Rosen im Schoß der Primavera und die konzentrische, halb umschließende Anordnung der Bäume).

(APOSTOLOS-CAPPADONA 1996: 121). Bei Botticelli wird das Thema säkular gewendet zur Metamorphose; christliche Elemente werden, wie oben erläutert, vermischt mit mythologischen Motiven.

Aufgrund dieser ikonographischen Tradition sind allegorische Gartenräume überwiegend weiblich semantisiert (ECKER 1994: 173). Dies gilt beim vorliegenden Gemälde sowohl für die einzelnen mythologischen Frauenfiguren wie auch für die Allegorie des Frühlings, welche eine spezifische *mise en abyme*-Struktur besitzt: Zum einen wird er durch die Figur der Primavera versinnbildlicht, zum anderen lässt sich aber auch das ganze Bild, das im Wesentlichen einen *locus amoenus* zeigt, als allegorische Darstellung des Frühlings lesen. Auf diese Weise oszilliert die Bedeutung zwischen dem Bedeutungsträger Frau und dem Bildraum, welche dadurch in eins gesetzt werden. Auch hierin folgt die Darstellung der Tradition: Maria wurde selbst als *hortus conclusus* oder als in einem solchen sitzend dargestellt (ebd. 172).

Dieser topische Bildraum und seine säkulare Erweiterung in der Renaissance erscheinen wie eine religiös-mythische Überhöhung des weiblich semantisierten Innenraums, der sich außerhalb der Gesellschaft befindet:

> 1. Der *hortus conclusus* ist völlig von der Außenwelt abgeschirmt, seine Bewohner brauchen ihn nie zu verlassen. Alles vollzieht sich daher in völliger Isolation. 2. Er ist ein Ort, der den Wechselfällen der Geschichte nicht unterworfen ist; die Szenen des *hortus conclusus* stehen außerhalb der Zeit, bleiben vor Evolution und Tod bewahrt. [...] [G]erade aufgrund dieser Zeitlosigkeit [bietet] Landschaft die Möglichkeit der endlosen Wiederholung [...]. Darin liegt der Hauptunterschied zum Porträt oder zum Historienbild. Wenn ein Gesicht oder ein Ereignis dargestellt wird, dann in der Absicht, das Ereignis, den dargestellten Moment, verständlicher, konkreter zu machen. Wenn aber andererseits der Maler den Frühling oder Sommer, eine Vogeljagd oder einen Sturm malt, dann bezieht er sich auf eine konventionelle Szene, bei der die Aktivität selbst wichtiger ist als das angestrebte Ziel; sie existiert autonom und um ihrer selbst willen (BLANCHARD 1986: 79).

Durch diese mythisch-zeitlose Qualität wird ein solches Bild zu einem idealen Objekt der Kontemplation und zur Projektionsfläche für die unbewussten Bilder des Betrachters bzw. der Betrachterin. Die Abgeschlossenheit vom äußeren Raum ist sowohl für Clara als auch für Guarini die bevorzugte Situation für ihre Bilderreisen.

Ist eine Frau nun Produzentin (als Autorin) oder Rezipientin (wie im vorliegenden Fall als bildbetrachtende Protagonistin) einer solchen im Ursprung aus männlicher Sicht entstandenen Allegorie, ist es naheliegend, eine Verschiebung der Perspektive

und der Sinnkonstitution anzunehmen.[171] Laut Ecker bleiben die Gärten in der modernen Literatur männlicher Autoren immer noch meist „Bilder des Anderen", auf die sie Natursehnsucht oder konservative Werte projizieren, während die von Frauen imaginierten Gärten vorwiegend als innerpsychische Räume dargestellt sind. „Die Schaulust tritt demgegenüber in den Bildern des Selbst in den Hintergrund; es handelt sich nicht um Bilder eines fremden, unbekannten Raums, sondern eines Orts, dessen (psychische) Struktur prinzipiell bekannt ist" (ECKER 1994: 183f.).

Dies gilt auch für den vorliegenden Roman. Zwar birgt der allegorische Gartenraum wie in der männlichen Tradition für die Protagonistin ebenfalls „Verlockung, Verheißungen, zu entwirrendes Geheimnis" (ebd. 173), jedoch steht dahinter nicht primär das Begehren nach dem Anderen, sondern nach verborgenen Schichten des Selbst. Da dieser Allegorie eine spezifisch weibliche Körpermetapher zugrunde liegt, der (geschlossene) Garten, der den (als jüngfräulich geschlossen phantasierten) weiblichen Körper ins Bild setzt (ebd. 184), ist aus männlicher Perspektive eine Überschreitung der gesetzten Grenzen das Ziel.[172] Einer Frau hingegen, die sich mit dem Gartenraum identifiziert, geht es eher darum, einen eigenen seelischen Raum erfahrbar zu machen: „Das Begehren nach dem Selbst dagegen inkorporiert die frühen Stadien dieses Selbst, versucht, ein Terrain zu halten, durch Verschmelzung mit der Natur eine Erweiterung zu finden etc." (ebd. 183). Die Tatsache, dass sich das Gartenmotiv in dieser Variante häufig in weiblichen Entwicklungsromanen[173] findet, bestätigt diese Deutung. Der Garten als psychische Metapher ist somit Teil des Versuchs, „verräumlichte Bilder zu schaffen für prozessuale Vorgänge" (ebd.) – eine Strategie, von der im vorliegenden Text reichlich Gebrauch gemacht wird.

Der Garten stellt das Schlüsselmotiv in Claras Gedankenstrom dar: Das Erste, was sie beim im Vortrag erwähnten Stichwort „erinnerte Landschaften" assoziiert, ist

[171] Vgl. hierzu ECKER 1994: 173: „Wenn nun Autorinnen der Moderne in ihren Erzählungen weibliche Figuren in Gärten plazieren und sie dort für sie Bedeutsames erleben lassen, so kann es sich wohl kaum um eine bruchlose Fortsetzung dieser Tradition handeln. Wenn das Geschlecht der Schreibenden, also der die Gartenbilder Produzierenden wechselt, ist anzunehmen, daß sich auch die Struktur des Begehrens in der in Fiktion gestalteten Suche wandelt, zumal ja der Gegenstand mit heterosexuell imaginierter Geschlechtlichkeit zu tun hat."

[172] „Der verschlossene Garten selbst wurde im Mittelalter als Ort der Abgeschiedenheit, der Geborgenheit, der Befriedung und Unberührtheit zum eigentlichen Symbol für Maria, für die Virgo und deren immaculata conceptio." (Heinrich u. Margarethe Schmidt: Die vergessene Bildersprache christlicher Kunst, München 1981: 245, zit. nach SCHUTH 1995:171f.)

[173] In der spanischen Literatur reichen die Beispiele von Teresa de Ávilas *El castillo interior*, wo die Seele als zu bewässernder Garten erscheint, über Matute und Rodoreda, in deren Werk der Garten eine vielschichtige Motivkonstante ist (vgl. etwa *El carrer de les Camèlies* und *Jardí vora el mar*) bis hin zu Janés' Kindheitserinnerungen in *Jardín y laberinto* und Martín Gaites *Nubosidad variable*, wo ein imaginärer Garten Symbol der Psyche, der Liebe und der Freundschaft ist.

der Garten des Sommerhauses der Familie im mallorquinischen Hinterland, in Son Magrana. Tentative Bilder tauchen auf, sie phantasiert ein Abschreiten der noch verbliebenen Spuren der Vergangenheit.

> Al jardí creixerà l'herba, geranis vells amb les branques arrugades, ortigues ... Les plantes margalideres, rosers, solscoronats, gladiolers, dalieres, degueren morir fa temps ... [...] Cercaré les senyes d'un estiu al tronc del magraner, noms tatuats a la pell vegetal, plomes de paons enterrades vora el xiprer sota el grumoll i les pedres. Qualque resta que em retorni en un hort de tarongers, a la identitat d'un somni amb l'antic ressò de fulles i branques dins el mateix oratge de setembre (126).

Auch hier nimmt die Protagonistin nicht die Positition eines außenstehenden Betrachters ein, der auf den Garten blickt (oder in diesem Fall: das Gemälde analysiert), sondern in ihrer Phantasie befindet sie sich mitten darin, im Garten ihrer Kindheit. Damals wie heute erscheint er ihr als Zufluchtsort. Indem sie die Kinderperspektive einnimmt, nimmt sie den Garten von innen her als paradiesischen Ort der Ganzheit wahr, der nur durch den Ausschluss der Erwachsenenwelt existieren konnte.[174]

Gegen Ende ihrer Erinnerungsreise wird die imaginierte Rückkehr in Haus und Garten wieder aufgegriffen. Nach der Tour de force durch Kindheits- und Jugenderinnerungen, vor allem den traumatischen Tod des Cousins, beschließt sie, die Orte noch einmal aufzusuchen, wo sie stattgefunden haben, und sich zu konfrontieren. Das verlassene Haus wird ihr in der Vorstellung zum intimen Schutzraum, der Garten zur mythischen Landschaft der Kindheit, die sie zurückgewinnt und wo sie neuen Sinn für ihr gegenwärtiges Leben schöpfen kann.

> Però malgrat la desolació del paisatge i la soledat del casal, obriré les portes i pujaré fins a la meva cambra. [...] I ja no tendré por de comprovar que pot ser certa la intuïció que ara m'aclapara, ara més que mai, des que la vida, una nova vida, s'obri dins el ventre, la intuïció que, *justament allà, a l'antiga heretat, puc trobar-hi un sentit*, escamotejat des de fa molts d'anys, una clau a les culpes arrossegades, deixant que s'esmunyin els fets altre cop, entre els filats de la memòria, arremolinant les més petites sensacions, una altra vegada entorn a dades i dates. Potser el sentit de la vida només es troba en omplir el buit que dins nosaltres deixà la infantesa i per això vull recobrar-la. I és aquest paisatge i no un altre *el paisatge de la meva infantesa*. Besaré les reliquies abans de colgar-me entre els pelleringosos llençols de fil. *M'adormiré sota el teixit de les aranyes* i ningú no sabrá com descabdella per a mi tot l'enyor el crit dels grills (170f., Hervorh. S.M.).

Das imaginierte Betreten des Hauses, das Vordringen bis in ihr damaliges Zimmer erscheint wie eine Rückkehr zum Ursprung, in den quasi-uterinen Raum des von Spinn-

[174] "Descobrírem tresors, parlàrem amb les aus, ens comunicàrem amb la terra – l'orella aferrada als grumolls –, escoltàrem els seus missatges. El torrent limitava amb el nostre paradís. Tot era nou aleshores. Inventàrem l'ordre de les coses, un ordre diferent al que ens tenien acostumats els grans" (171).

weben verhangenen Bettes. Hier werden in Claras Phantasie die Erinnerungen bis in den Körper hinein wahrnehmbar, wird ihre Sehnsucht nach der geborgenen Welt der Kindheit wiedererweckt. Auf diese Weise schließt sich der Kreis: Die Reflexionen sind zyklisch – der Garten erscheint am Anfang (126f.) und Ende (171ff.) ihrer Erinnerungen, der Aufenthalt im Garten ist ein erinnerter und ein zukünftiger –, und die Erzählerin erlebt das in ihr heranreifende Kind als Wiederkehr ihrer eigenen Kindheit, so wie es sich zu Beginn des Romans in der uterinen Sequenz abzeichnete, die sich nun im letzten Abschnitt wiederholt.

Einige Tage später, auf der Rückreise nach Barcelona, wird sie beschließen, diese Erkenntnis mit einer rituell anmutenden Geste nachzuvollziehen und am Ort der Kindheit noch einmal buchstäblich in den Abgrund der Erinnerung hinabzutauchen: „aniràs a Mallorca, a Son Magrana. Fa molt temps que no hi tornes: vols banyar-te al safareig“ (184). Das Wasser, dessen Bildlichkeit bereits im ersten Teil des Romans dominierte, ist damit explizit Medium der Transformation.[175]

7. 6. *Killing women into art*[176]: Männliche Bildproduktion und die Mortifikation des weiblichen Körpers

7. 6. 1. Die strukturelle Gewalt der Frauenbilder

Exakt in die Mitte des Romans eingelassen und damit – neben der Gemäldebetrachtung im dritten Teil – ein weiterer Fluchtpunkt des Textes ist Claras Version des Falles Guarini. In einer von ihr verfassten Kurzgeschichte setzt sie sich in lyrischer Sprache mit der Psychodynamik des Täters als Liebendem auseinander, aus dessen Perspektive sie die Ereignisse imaginär rekonstruiert. Sie versetzt sich damit in seine Rolle als Bildbetrachter und -produzent und verschriftlicht sein Begehren, bevor sie schließlich im dritten Teil zu ihrer eigenen Lesart kommt.

Die Geschichte besteht im Wesentlichen aus einer Rekapitulation der Ereignisse aus der Sicht Guarinis. Er erinnert sich zunächst an die erste Begegnung mit der unbekannten Schönen in der Florentiner Altstadt:

[175] “The waters, in short, symbolize the universal congress of potentialities, the *fons et origo*, which precedes all form and all creation. Immersion in water signifies a return to the preformal state, with a sense of death and annihilation on the one hand, but of rebirth and regeneration on the other” (CIRLOT 1982: 366).
[176] GILBERT/GUBAR 1980: 8f., 14f., 17.

> Aixecà els ulls de la taca negra i la veié. No parpellejà, no mogué un sol múscul del rostre. Tota la crispació va esvair-se davant la seva imatge. Aquesta sensació el sobtà. Solia mirar les dones provocativament. No es limitava a despullar-les: *els seus ulls ejaculaven gairebé amb precisió exactíssima dins l'untuós amagatall del sexe*. Ara, per primera vegada, decantava les despulles obscenes que solia obtenir com a trofeu i desitjava només seguir reposant la vista sobre el rostre de dolça serenor i la petita figura quasi infantil que s'allunyava. [...] Quan desaparegué rera una cantonada se sentí terriblement sol (82, Hervorh. S.M.).

In dieser Schilderung sind bereits die wichtigsten Aspekte vorweggenommen, die nun thematisiert werden: die visuelle Gewalt des männlichen Betrachters und die Mortifikation der Frau zu einem idealisierten Bild, für die Guarini diverse literarische Modelle zur Verfügung stehen.[177]

Der Anblick der Unbekannten hat einen tiefen Eindruck in ihm hinterlassen; sofort verspürt er ein zwanghaftes Begehren nach ihr. Er folgt ihr in den Dom, verliert sie aber in der Menschenmenge. Von nun an sucht er sie wochenlang in der ganzen Stadt, isoliert sich dabei komplett von seiner Umwelt, um ja nicht abgelenkt zu werden und vielleicht den entscheidenden Moment zu verpassen. In der absurden Hoffnung, die Unbekannte zu erreichen, will er mit roter Farbe eine Botschaft auf den Asphalt sprühen, am Ort ihrer flüchtigen Begegnung, wird aber dabei von Carabinieri aufgehalten.

„Des de Divendres Sant la meva vida depèn d'un esguard violeta" (84) – in dieser Metapher wird deutlich, dass sich Guarinis Begehren am Blick festmacht, sowohl an dem des Betrachters wie auch an den Augen der Betrachteten, die als entindividualisiertes, stilisiertes Bildmotiv wahrgenommen und so objektiviert werden. Dies entspricht einem Topos der Geschlechterkonstellation:

> Men act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at [...] the surveyor of woman herself is male: the surveyed female. Thus she turns herself into an object – and most particularly an object of vision: a sight [...] the ideal spectator is always assumed to be male and the image of woman is designed to flatter him.[178]

---

[177] Besonders signifikante Parallelen bestehen zur Liebe Swanns im gleichnamigen ersten Teil von Prousts *À la recherche du temps perdu*: Der Kunstliebhaber entdeckt, während die von ihm verehrte Odette in eine Bildbetrachtung versunken ist, plötzlich die frappierende Ähnlichkeit zwischen ihr und der Figur der Saphora in einem Fresko Botticellis. Dies führt zu einer bis ins Materielle reichenden Identifizierung von Frau und Bild, die zugleich die Überhöhung der realen Frau bedeutet, und steigert sein Begehren. Er glaubt, über eine Reproduktion des Bildes Odettes habhaft werden zu können und umgekehrt. Für eine Analyse zu Proust siehe ASSMANN 1999: 233-236.

Eine ähnliche Thematik behandelt auch Poes Kurzgeschichte *The Oval Portrait*, in der die Geschichte eines Malers erzählt wird, dessen Frau, die ihm für ein weibliches Porträt Modell saß, im Laufe der Arbeit am Bild immer mehr dahinwelkt und schließlich stirbt, als es fertiggestellt ist.

[178] John Berger: *Ways of Seeing*. 1972: 47, 64, zit. nach BRONFEN 1995: 429.

Guarini analysiert kühl seine Reaktionen; er sieht sich selbst nicht als verliebt, sondern stellt lediglich den Lustgewinn und die ambivalente Mischung aus Unruhe und Ekstase fest, die die Betrachtung der fremden Frau in ihm hervorrief. Es handelt sich um eine quasi technisch induzierte Leidenschaft (vgl. „havia decidit [sic] de sentir la seva claustrofòbica passió“ (115)), deren Objekt er um jeden Preis wiedererlangen will.

Während der Ferien zieht sich Guarini in das Zimmer der Pension zurück, in der er wohnt, da die vielen Fremden in der Stadt ihn ohnehin an der Verfolgung seines Objekts hindern. Dort gibt er sich Tagträumereien hin, stellt sich vor, an welche fernen Orte er mit der Frau reisen könnte.

> La seva fantasia poc se separava dels tòpics difosos pels programes de les agències de viatges [...]. Eren els telons de fons d'una fotografia des de la qual somreia una al.lota mirant la càmera amb un cert aire de timidesa. O s'amuntegaven paisatges d'ignorades geografies a través de col.leccions de postals comprades als llocs més exòtics. Però *l'excursió començava i acabava sempre en el mateix punt: vora una pell tèbia.*
> *En el fons era aquest l'únic viatge que l'interessava: salvar la distància que separaven els seus braços del cos que volien estrènyer*. I en aquest estat, posant-se d'acord amb la seva imaginació i conduint-la per les vies desitjades, passà una bona part del mes. [...] després de fixar-se bé en la ruta turística, començava el seu periple (85f., Hervorh. S.M.).

Der radikale Rückzug in den Innenraum ist auch hier Voraussetzung für die Ausweitung der Imagination; das nur Vorgestellte kompensiert die unbefriedigende Realität. Guarini modelliert seine Traumbilder nach den Hochglanzbroschüren, die er sich aus dem Reisebüro holt, er unternimmt imaginäre Reisen. Ihr Ausgangs- und Endpunkt ist der weibliche Körper, um den seine Phantasie kreist und den er in immer neuen Bildern der Wunscherfüllung inszeniert, um die Distanz zwischen sich und dem begehrten Objekt zu verringern.

In dieser Szene – wie auch in den folgenden Irrungen und Wirrungen Guarinis – wird die zirkuläre Struktur offenbart, die dem männlichen Repräsentationssystem zugrunde liegt. Die Frau ist in einer paradoxen Geste Objekt und Fundament der Repräsentation zugleich:

> Der Wert der Frau im Netz der kulturellen Repräsentationen besteht darin, gleichsam Telos und Ursprung des männlichen Begehrens und des männlichen Drängens nach Repräsentation zu sein, gleichsam Objekt und Zeichen seiner Kultur und seiner Kreativität. Damit ist die Position der Frau innerhalb dieses semiotischen Netzes eine Leerstelle – weder repräsentiert noch symbolisiert, sondern dazu bestimmt, die Repräsentation selbst zu 'verkörpern' (BRONFEN 1995: 410).[179]

Mit der Fokussierung auf diese Dynamik erhält die Liebesgeschichte, wie sie von Clara erzählt wird, eine weitere Dimension: Sie ist nicht nur topisch in Bezug auf die gezeigten männlichen Repräsentationsmodi, sondern in ihr ist damit eine Ebene der Metarepräsentation enthalten, die mitgelesen werden kann. Die Protagonistin enthüllt auf diese Weise die strukturellen Voraussetzungen der Repräsentation des Weiblichen bzw. von Repräsentation überhaupt sowie die zugrundeliegenden Machtmechanismen.

Allmählich arrangiert Guarini sein Leben nun zunehmend um seine Fiktion herum: Als er im Herbst seine Arbeit verliert, zieht er in eine neue Wohnung in der Nähe des Doms, mit Blick auf die Straße, und hat jetzt noch mehr Zeit, sich seinen Phantasien hinzugeben. Er holt die alten Skizzen und Aquarelle hervor, die er in seiner Zeit an der Kunstakademie angefertigt hatte, und beschließt, wieder an seine frühere Leidenschaft für die Kunst anzuknüpfen. In seiner Vorliebe für die Miniatur – er kopierte damals gerne großflächige Renaissancegemälde in ein kleineres Format – spiegelt sich nicht nur seine Kunstauffassung, sondern auch seine Vorstellung von der Liebe. Ihn fasziniert die Verdichtung, das konzentrierte Erfassen einer ästhetischen Wahrnehmung oder eines Gefühls in einem Bildausschnitt: „La miniatura li semblava el símbol més perfecte de la concentració, de la insistència, és a dir, de l'amor" (88). Folgerichtig entdeckt er auch, als er das Gesicht der Flora von einer Reproduktion des *Primavera*-Gemäldes abzeichnet, dass hierin der violette Blick der Fremden eingeschlossen ist (wörtlich: „clos dins aquella mirada"). Die folgenden Wochen verbringt er in den Uffizien, vor dem Gemälde, in der Hoffnung sich durch das Reproduzieren des Originals – immer beginnend mit der Figur der Flora – dem Bild seiner Angebeteten zu nähern.

Damit hat ein mehrfacher Verdichtungs- und Verschiebungsprozess stattgefunden: Die Unbekannte wird zunächst metonymisch auf ihren Blick reduziert, der dann zum leitmotivisch wiederkehrenden *esguard violeta* gerinnt. Dann sieht Guarini in dem Kunstwerk, das selbst bereits Abbildfunktion hat und von dem er wiederum eine Kopie anfertigt, das Abbild eben dieses metaphorischen Blicks: Hier scheint ihm also das bereits realisiert, was er anstrebt: die Schönheit, auf die sich sein Begehren richtet, darzustellen, im Bild festzuhalten. Aus der realen Frau wird ein Kunst-Bild, durch dessen Reproduktion der männliche Betrachter/Maler ihrer wieder habhaft werden will.

Die Rahmung des Weiblichen im Bild und die strukturelle Gewalt dieses Aktes sind auch im Gemälde selbst wiederzufinden. Die sieben Frauengestalten werden von drei männlichen Figuren buchstäblich eingefasst, die alle in den weiblichen Naturraum

[179] Die Argumentation von DE LAURETIS 1984: 8 paraphrasierend.

eingreifen: Links steht Merkur mit dem Schwert im Gurt und stochert mit seinem Stab in den Orangenbäumen, wohl um eine Frucht zu ergattern; Cupido schießt vom oberen Bildrand einen Pfeil ab, und Zephir am rechten Bildrand greift nach Chloris.

Auf metafiktionaler Ebene ist die Schachtelung von Bildräumen Teil des Spiels mit *mise en abyme*-Strukturen, das den ganzen Text durchzieht. Die Verschränkung von Kunst und Wirklichkeit, die Leitfaden des Romans ist, wird in der fiktiven Geschichte Guarinis zugespitzt vorgeführt und in dieser Szene, die sein manisches Malen schildert, noch einmal *en miniature* verdichtet. Sie wird an der Geschlechterdynamik exemplifiziert, welche die Frau als Bild erscheinen lässt, von dem der Mann unzählige Abbilder anfertigt. Die Frau als Weibliches wird so zum Anderen, zum Spiegel, der wechselnde Bilder zurückwirft, anhand derer das männliche Selbst sich und sein Begehren verhandelt und seine Ängste kompensiert: Sie steht für Liebe oder Verlust der Liebe, für Leben oder Tod, als ästhetisches Objekt verschmilzt sie mit dem Gemälde – Weibliches und Bild werden zum Fetisch (BRONFEN 1995: 429).

Die Gleichsetzung von Frau und Bild, von Wirklichkeit und Kunst spiegelt sich in Guarinis magisch-romantischem Weltbild, das ihn Korrespondenzen zwischen alltäglicher Realität und transzendenten Inhalten herstellen lässt. Als er beginnt, Flora bzw. Laura – so der Name der Fremden – zu malen, wird ihm sofort die Diskrepanz zwischen innerem und äußerem Bild bewusst.[180] Immer wieder setzt er den Pinsel an, um das Vorbild Flora zu kopieren, ebenso wie er immer wieder die reale Vereinigung mit Laura phantasiert, sie jedoch nie erreicht: „Parets que s'interposen entre la mà i l'espiga, escull que no li deixa arribar als ulls els seus ulls ...“ (96). Hier wird versucht, die Kluft zwischen Zeichen und Bezeichnetem durch die Repräsentation des Weiblichen zu überwinden; das männliche Subjekt produziert immer neue Bilder: „das Ungenügen, das von dem unausweichlichen Scheitern der Repräsentation hervorgerufen wird, öffnet auch den Raum des Begehrens, des Aufschubs und der Wiederholung“ (ebd. 424).

Guarini ist vom Glauben beflügelt, durch das detaillierte Kopieren des Gemäldes seine Angebetete quasi magisch „herbeimalen“ zu können. Und eines Tages taucht tatsächlich die Fremde namens Laura in den Uffizien auf, um sich mit ihren Kommilitonen die Botticelli-Gemälde anzuschauen. Damit beginnt eine neue Phase: Die reale Frau ist in den Bildraum des Weiblichen getreten, was Konsequenzen hat.

[180] “A les línies ja se sentía insatisfet. Intuïa que, si continuava, el personatge resultaría rígid, grotesc, desequilibrat. Se li escapava“ (89).

In der Folge kommt es zu mehreren, von Guarini initiierten Begegnungen, die sein Begehren zunehmend entfachen. Lauras Eitelkeit ist angesprochen, sie willigt zunächst in die Verabredungen ein, entzieht sich jedoch recht bald. Er beginnt, sie zu überwachen. Als er sie mit einem jungen Mann auf der Straße sieht, fühlt er sich betrogen. In dem Maße, wie Ideal und Wirklichkeit auseinanderklaffen, malt er nun umso fieberhafter an seinen Bildern. Schließlich, zu Frühlingsbeginn am 20. März, klopft Laura überraschend an seine Tür, angeblich, um sich seine Bilder anzusehen.

In dieser Szene verdichtet sich das bisherige Geschehen wiederum im Innenraum, der ähnlich wie die Uffizien ein Kunstraum, ein Raum der inneren und äußeren Bilder ist. Guarini hatte sich nach seiner ersten Enttäuschung – Lauras „Betrug" – wieder zum Malen in sein Zimmer zurückgezogen, dorthin, wo er sich zunächst seinen inneren Phantasiebildern hingegeben hatte. Mit Laura bricht nun die Realität auch in diesen geschützten Raum erneut ein.

Es kommt auf ihre Initiative hin schließlich zu einer erotischen Annäherung. Doch Guarini fühlt sich abgestoßen von ihrer Distanziertheit, sieht in ihr eine Hure, die ihn behandelt wie alle anderen. Die Harmonie seines ätherischen Ideals ist zerbrochen durch das reale Begehren der Frau, die dem Liebesakt ganz offensichtlich nicht die transzendentale Bedeutung zumisst, die ihm aus Guarinis Sicht gebührt. In seiner Vorstellungswelt ist für die Frau als Individuum kein Platz; für ihn oszilliert das Weibliche zwischen den beiden Polen der Heiligen und der Hure.

7. 6. 2. Die schöne Leiche

Auf die symbolische Mortifikation der Frau im Bild folgt nun die reale Tötung, um die instabile Ordnung einer imaginären Idealwelt aufrechtzuerhalten. Guarini phantasiert seine Tat als zärtliche Geste, mit der er die Frau, die dabei war, ihr Bild zu zerstören, „vor sich selbst schützt" und seine Liebesgefühle von Ambivalenzen und Leid befreit:

> Bastarà un segon perquè tot estigui un altre cop en ordre, perquè l'harmonia perduda sigui recuperada. Laura restarà sempre amb ell. No cal témer l'oblit ni confondre amb la necessitat material de veure-la, l'enyorança del seus ulls. [...] Cal executar-la rapidament, sense vacil.lacions, amb coratge. No pot permetre's cap tremolor la mà que endinsa l'esmolada punta de l'estilet afuant-se al seu cor amb la tendresa més cruel. [...] segur que només la mort podrà convertir aquest desasossec en un afecte serè, aquesta desolació en joia, *salvant per sempre més la imatge de la veritable Laura, la que ell veié un capvespre d'abril*, la que ell estimà amb totes les seves forçes, *no la de aquella falsa Laura traïdora de si mateixa* (99, Hervorh. S.M.).

Laura – oder besser gesagt, das Bild, das er sich von ihr macht – ist Projektionsfläche für Guarinis Phantasien, welche er zwar an der Frau festmacht, die aber eigentlich seine eigenen Spiegelbilder sind (vgl. „imatge“ (102), „mirall“ (104)). Da die Realität diesen Vorgang stets bedroht, muss sie ausgeblendet werden – zunächst indem sich der „Liebende“ in eine Wahnwelt einschließt, die er mit Kunst-Bildern der Angebeteten bevölkert, dann im Tötungsakt.

Nachdem die reale Frau eliminiert und damit abwesend ist, kann Guarini nun endlich mit dem Objekt seines Begehrens verschmelzen. Der tote Körper hat die Bedrohung verloren, die die lebendige Laura, die sich ihm immer wieder entzog, verursachte. Mit der Auslöschung ihrer lebendigen Körperlichkeit hat er sein Bild, seinen Fetisch wieder, der die Zeit überdauert und nun für immer verfügbar ist.

> Cal salvar-la de la corrupció, per a *conservar per sempre la sensació de plenitud que li produeix la seva imatge, la serenitat que mai no aconseguí d'expressar amb el llapis* per més que una vegada i altra dibuixés la figura de Flora ... (89)
> Després Guarini netejà l'estilet i s'agenollà al seu costat i començà a plourar d'alegria. Nit endins s'adormí abraçanat per primera vegada sense por ni ànsia el seu cos. I, quan es despertà, es vestí de seguida: tenia una feina que el reclamava a la sala X-XIV del Museu dels Uffizi (100, Hervorh. S.M.).

Letztlich offenbart sich ihm hier das definitive Scheitern seiner Versuche, das Schöne in seiner Kunst darzustellen, denn erst der tote Körper, der als Leerstelle auf das Idealbild dahinter verweist, schenkt ihm die ersehnte Befriedigung. Folgerichtig begibt er sich noch einmal an den Ort der Kunstproduktion, in die Uffizien, um die symbolische Repräsentation des weiblichen Körpers, das Gemälde, zu zerstören. Durch den “Mord“ ist gleichzeitig das Idealbild wiederinstandgesetzt, das der Liebende/Malende produziert hat. Die Rolle der entsubjektivierten Muse erreicht hier ihren makabren Höhepunkt.

Mit Blick auf die theoretische Anlage des vorliegenden Romans lässt sich der geschilderte Vorgang wiederum metafiktional wenden. Die Dimension der Metarepräsentation in dieser Liebesgeschichte, von der bereits die Rede war, wird hier noch einmal zu einer konkreten Aussage zugespitzt: Als schöne Leiche wird die Frau als reiner Körper zu einem Signifikanten, zur leeren Projektionsfläche und verweist so auf den Tötungsprozess, der im übertragenen Sinn Voraussetzung ist für jede ästhetische Repräsentation, die reale sinnliche Erfahrung in ein abstraktes, lebloses Zeichen verwandelt.

> [...] die inhaltliche Darstellung des weiblichen Todes, in der die Verdinglichung, Entpersonalisierung und Opferung der Frau zum Ausdruck kommt, [ist] gekoppelt an eine poetologische Aussage. Dann nämlich bildet der weibliche Tod eine Analogie zu dem Schaffen eines Kunstwerkes, oder nimmt die gleiche Funktion ein wie ein Kunstwerk (BRONFEN 1997: 90).

7. 6. 3. Das intertextuelle Frauenbild des Romans

In der Erzählung von Liebe, Schönheit und Tod klingen deutlich einige intertextuelle Bezüge an, die in den darauffolgenden Kapiteln des Romans (II 7, f, g) an Kontur gewinnen. Im weiteren Verlauf des Prozesses klärt sich der vermeintliche Mord Guarinis an Laura auf, über den er nach seinem Geständnis nichts weiter aussagen will. Die Grabungen an der Stelle, zu der er die Polizei führt, fördern – wie eingangs erwähnt – anstelle einer Leiche eine kleine Truhe in florentinischem Stil zutage, auf der die Initialen L.M. eingraviert sind. Darin befinden sich persönliche Aufzeichnungen Guarinis und Liebesbriefe an Laura, Porträtskizzen von ihr, eine in Zellophan eingewickelte blonde Haarsträhne sowie eine antiquarische Ausgabe des *Canzoniere*.

Claras oben geschilderte Version der Geschichte deckt sich also nicht völlig mit dem Tathergang – statt die reale Frau zu töten, begrub Guarini als Zeichen seines Scheiterns die gesammelten Devotionalien und wendete seine Aggression allein gegen das Gemälde. Die psychologische Darstellung des Falls erscheint im Nachhinein zwar überzeichnet, entspricht aber in ihren Grundzügen durchaus dem, was in Guarini vorzugehen schien Wie Clara in ihrem anschließenden Zeitungskommentar feststellt, wollte Guarini sich als Person des Quattrocento inszenieren, ist jedoch an der heutigen Realität gescheitert. Um seine persönlichen Begrenzungen – seinen schwierigen Lebensweg und sein recht marginales Dasein – zu kompensieren, kreiert er sich eine Kunstwelt, in der sogar Gefühle künstlich induziert und nach künstlerischen und literarischen Vorbildern stilisiert sind: „enamorar-se d'una manera artística, tot imitant el Petrarca" (115).

Allein die Tatsache, dass er die Truhe unter einem Lorbeerbaum in der Nähe der Villa Palmieri, des historischen Schauplatzes des *Decamerone*, und der Villa Medici vergräbt, für die das *Primavera*-Gemälde ursprünglich in Auftrag gegeben worden war, verweist bereits mehrfach auf Kunst und Literatur der Renaissance. Seine Liebe ist an Petrarcas Verehrung für Laura und damit am höfischen Frauenbild orientiert; sie folgt der Topik der visuellen Reize mit ihren festen Formeln und durchläuft die entsprechen-

den Phasen.[181] So wie Petrarca in erster Linie eine phantasierte Laura anbetete, während er die reale Person dahinter – sofern sie wirklich existierte – überhaupt nicht oder kaum kannte, so auch Guarini. Dies ermöglicht ihm, die Frau in einer sublimierenden Geste zum Sinnbild höchster Werte zu machen.

Ebenso wie die engelhafte Frau selbst ist auch die Liebe zu ihr einzigartig und erhebt den ihr Ergebenen über alles Irdische. Gleichzeitig schafft die unerreichbare Geliebte – „el rostre de dolça serenor i la petita figura quasi infantil que s'allunyava" (86) – einen Mangel, einen unendlichen Raum der Differenz, der durch eine phantasierte ewige Liebe überwunden werden kann,[182] die wiederum die männliche Kunstproduktion stimuliert. Diesem Muster folgen sowohl Dante als auch Petrarca, die zunächst die abwesende, dann die tote Geliebte besingen. Auch Botticellis *Primavera* und einem berühmten Gedicht seines Zeitgenossen Lorenzo de Medici liegt die Geschichte eines tragisch-stilisierten weiblichen Todes zugrunde.[183]

Dass Italien und Florenz als Schauplätze sowie bestimmte Raumelemente in Rieras Roman eine zentrale Rolle beim Aufbau semantischer Bezüge spielen, wird auch in diesem Zusammenhang deutlich. Die Truhe ist zum einen, wie bereits weiter oben erläutert, ein weiblich semantisierter Binnenraum; zum anderen lässt sie sich als Metapher für das in die männliche Imagination eingeschlossene Weibliche lesen und erhält im Kontext der hier geballt aufgerufenen Frauenbilder damit – ähnlich wie das Gemäl-

[181] Diese sind: die Begegnung mit der Schönen auf der Straße, in bzw. nahe der Kirche, an einem symbolträchtigen Tag (bei Petrarca am Karfreitag, hier zu Frühlingsanfang); die Faszination, die vor allem die Augen, aber auch das Haar und der Mund im Betrachter hervorrufen; eine Phase vorübergehender Annäherung, auf die die Zurückweisung des Werbenden folgt, die ihn in Zerrissenheit und Liebesleid stürzt; schließlich der Tod der Frau (RÖSSLER 1996: 58).

Die petrarkistische Weltvergessenheit, das inspirierende Lustwandeln in der Natur und die Kontemplation in mönchischer Zurückgezogenheit verkommen in Guarinis modern-profaner Variante zur pathologisch anmutenden Selbstklaustration; er stimuliert seine Phantasie mit künstlichen und Kunstbildern.

Eine Parallele zu Dantes *Vita Nova* und Petrarca findet sich auch in der Funktion des Raums: Die Landschaft bzw. der Ort der Begegnung sind Katalysator für die Erinnerung an die Geliebte; der dort stilisierten Raumdarstellung entspricht hier der durch literaturgeschichtliche Bezüge überdeterminierte Ort, an dem Guarini die Truhe vergraben hat.

Ebenso wie Petrarcas Laura meist in einer Frühlingslandschaft erscheint und auch für den Frühling als Zeit der Liebe steht, so versinnbildlicht die „Doppelgängerin" der *Primavera* die entsprechende Jahreszeit, und wie diese erscheint sie in Guarinis Wahrnehmung (d.h. in der von Clara phantasierten Nacherzählung) fast immer allein in einem Idealraum oder in einer Frühlingslandschaft, die ihr Wesen spiegeln.

[182] "Perquè el que sí que era absolutament cert és que la història no tenia cap comparança posible. Ningù no era capaç de dedicar tots els minuts de la seva vida, al llarg de tant de temps, a una dona; ningú *no podria mai copsar en el somriure d'ella la plenitud* de matisos: dolça iniciació a la perseverança, premi als sofriments experimentats, satisfacció de sentirse estimada [sic]" (91, Hervorh. S.M.).

[183] "Die Figur der Primavera soll die Züge der Simonetta Vespucci tragen, die ungefähr zu der Zeit, als Botticelli das Bild malte (1476), mit dreiundzwanzig Jahren an Schwindsucht starb" (BRAUNFELS 1984: 281).

de – den Charakter einer Metametapher: Sie ist Sinnbild des weiblichen Körpers und verweist gleichzeitig auf den zugrunde liegenden Signifikationsprozess.

Anders als Claras Spiegelbilder, die in ihr einen inneren Wandlungsprozess anregen, folgen diese Frauen-Bilder letztlich der von Irigaray diagnostizierten akkumulierenden Logik des Selben – ihr Wirkungsmechanismus wird sinnfällig am überdeterminierten Motiv des Lorbeerbaums: Bei Petrarca, auf den das Motiv im vorliegenden Kontext zurückgeht, wird aus der mythologischen Verwandlung Daphnes die Ersetzung der Geliebten durch eine Reihe von Paronomasien (*lauro*, *l'aura*, *l'oro*, *l'aurora* usw.). Laura, Liebe, künstlerische Aktivität und Landschaft werden auf diese Weise miteinander verknüpft.[184] Wie schon im ursprünglichen Mythos angelegt, wird dadurch nicht nur die Frau stilisiert, sondern der Dichter überhöht sich auch selbst, als *poeta laureatus*. Über das Dichten – in Guarinis Fall das Malen – eignet er sich die Frau an, hält sie als Objekt im Wort bzw. Bild fest und inszeniert sich dadurch selbst, was ihm zu Ruhm und Ehre gereicht und ihn wie sein Bild – die ideale Frauengestalt, der Lorbeerbaum, das Gemälde – unsterblich werden lässt.

Wie eine direkte Vorlage Guarinis liest sich jedoch die Geschichte des präraffaelitischen Malers und Dichters Dante Gabriel Rossetti, der eine Vorliebe für ätherische Frauenfiguren und schöne Leichen hatte. Wie die Figuren des Romans verknüpft er dabei zum einen Malerei und Dichtung, zum anderen Leben und Werk besonders eng miteinander, was wahnhafte Züge trägt. So versucht er, seine eigene Liebesbeziehung entsprechend Dantes *Vita Nova* zu gestalten und seine Angebetete dem Vorbild Beatrices anzugleichen. Das Motiv der rituell mit der Geliebten begrabenen poetischen Werke und der Haarfetisch als Reliquie sind hier ebenfalls zu finden (RÖSSLER 1996: 67).

Die Figur Rossettis verdichtet in sich alle wichtigen intertextuellen Bezüge des Romans.[185] Hier laufen alle Fäden zusammen, die eine „*Perspektivierung* des intertextuellen Feldes" ermöglichen, das ein konkretes Thema als Fluchtpunkt hat: Frauenbilder, wie sie im Laufe der Jahrhunderte als männliche Imaginationen erscheinen und die einige erstaunliche Konstanten aufweisen (ebd.). Guarinis Geschichte ist hierfür exemplarisch. Das Frauenbild ist dabei im vorliegenden intermedial angelegten Text durchaus wörtlich zu verstehen; durch die Thematisierung der Frau als Bild und die verwen-

[184] „Jedes Gedicht, das diese Worte enthält, hat mehrfache Bedeutungen, die symbolisieren, dass eine ‚geheime' Einheit Laura, Liebe, Dichten und Landschaft miteinander verbindet" (FRIEDRICH 1969: 199).
[185] Rössler nennt neben Botticelli und Petrarca Michel Butors *La modification* (für die Italienreise) und Ernesto Sábatos *El túnel* (für die Mortifikation der Frau durch einen männlichen Bildproduzenten); die letzteren beiden Texte werden in *Una primavera* einer feministischen Relektüre unterzogen (ebd. 54ff., 71-75).

deten Motive, in denen sich eine Vielfalt intertextueller Bezüge und damit eine ganze Tradition verdichtet wiederfinden lassen, rücken die ideologischen Grundlagen der Repräsentation in den Vordergrund, wie bereits deutlich wurde.

7. 6. 4. Weibliche vs. männliche Bildökonomie

Vergleicht man abschließend die Positionen, von denen aus Clara und Guarini ihre Bilderreisen unternehmen, so fällt zunächst auf, dass sie beide den Rückzug in Innenräume benötigen, um die sinnliche Wahrnehmung der äußeren Realität auszublenden oder zumindest zu filtern und ungestört innere (Clara) und äußere Bilder (Guarini) produzieren zu können. Äußere Schauplätze werden im Roman kaum beschrieben, außer als sehr subjektive Topographie. Dementsprechend bewegen sich die Figuren auch wenig im Außenraum der Stadt oder der offenen Landschaft; es dominieren Introspektion und Kontemplation.

Bei Clara herrscht ein dynamisches Sehen vor. Die Umgebung bietet ihr – etwa bei der Landschaftsbetrachtung vom Zug aus oder bei den kurzen Stadtspaziergängen – wechselnde, fließende Bilder; in ihrer mitunter synästhetischen Wahrnehmung verschränken sich dabei verschiedene Raum- und Zeitebenen. In den filmartigen Sequenzen, die im ersten Teil des Romans dominieren (vgl. 7.1. und 7.2.), sind bereits zentrale Bildmotive vorweggenommen, die im dritten Teil und im Epilog erneut zu einer Art Film verdichtet werden. Auch während der Gemäldebetrachtung in den Uffizien bewegt sie sich am Leitfaden des Vortrags durch den Bildraum, es laufen verschiedene Filmausschnitte ihrer Vergangenheit vor ihr ab, die sich als weitere Bildebenen hinter der Oberfläche des Gemäldes entfalten (vgl. 7.4.).

Die Bilderfolgen werden so lesbar als metonymische Bewegung der Protagonistin auf der Suche nach sich selbst im Laufe ihrer Reise durch Erinnerungsbilder, Stadt- und Naturlandschaften sowie Gemälde, mit denen immer auch bestimmte Weiblichkeitsdiskurse verbunden sind. Der Text greift damit eine These der psychoanalytisch-poststrukturalistisch orientierten Theorie auf, die das Weibliche mit einem eher metonymisch-gleitenden und das Männliche mit einem eher metaphorisch-verfestigenden Gestus in Verbindung bringt.[186]

[186] Vgl. hierzu die bereits in der Analyse zu Tusquets erwähnte lacanianisch inspirierte Unterscheidung Irigarays zwischen (männlich-)metaphorischer und (weiblich-)metonymischer Sprachökonomie und Derridas Vereinnahmung des Weiblichen als Metapher einer metonymischen Bewegung (WEIGEL 1989:

> Das Gesetz der Fortbewegung der im Gehäuse verdichteten und verschobenen Weiblichkeit ist eine Strategie der Verschiebung [...]. Semiologisch gesehen beschreiben die Hohlformen, in denen Weiblichkeit durch den öffentlichen Raum bewegt wird, das Bewegungsgesetz des 'weiblichen' Signifikanten als einen unendlichen Übergang von einer Maskerade zur anderen, als eine Verkettung von Bildern, die der Kontiguitäts- bzw. Berührungsassoziation der Metonymie entspricht (PELZ 1993: 103).

Dies wird noch verdeutlicht durch die Tatsache, dass Clara auch eine Reise im Außen unternimmt, während der sie bestimmte Orte passiert; diese äußere Reise versinnbildlicht, wie sich vom ersten Abschnitt an zeigt, wiederum eine innere Reise. Beide sind als Abfolge von Stationen einer archäologischen Arbeit des Erinnerns eine eher metonymische Bewegung, die die Bedeutung im Fluss hält.

Demgegenüber unternimmt Guarini nur imaginäre Reisen. Sein Umherirren in der Stadt und später die Beschattung Lauras sind eine manische Suche nach der Frau; er ist dabei blind für seine Umgebung, der äußere Raum trennt ihn geradezu vom Objekt seiner Begierde und muss ausgeschaltet werden. Deshalb zieht er sich in Innenräume zurück, wo er statisch verharrt wie eine Spinne im Netz.

Auch sein Blick stellt einen verfestigenden Gestus dar. Schon als kunstinteressierter Jugendlicher hatte sich Guarini, fasziniert von der Reproduktion der *Primavera* in seinem Schulbuch, in den Uffizien einschließen lassen und eine Nacht vor dem Gemälde verbracht. Seine Skopophilie wird deutlich bei der ersten Begegnung mit Laura, später in seinem gebannten Starren auf das Gemälde, wo er ein Abbild der Frau entdeckt, im Fixieren des Bildes, das er zu kopieren versucht, und schließlich im detektivisch-überwachenden Blick, als er Laura beschattet. Er isoliert aus der Figur Lauras einzelne Körperteile, vor allem die Augen, und lädt sie mit erotischer Bedeutung auf, welche er durch sein Malen endlos zu reproduzieren versucht. Letztlich will er dadurch den Signifikationsprozess arretieren, die Frau wird zu einer Metapher verdichtet und in ihr Bild quasi eingeschlossen.

Kaplan unterscheidet in ihrer filmwissenschaftlichen Untersuchung zur Funktion des Blicks im Geschlechterverhältnis zwischen look (Schauen) und gaze (fixierendem/starrem Blick). Beim look handelt es sich um einen Prozess, eine Beziehung, die auf Interesse gründet; man möchte auf der Basis eines freien Austauschs etwas über den Anderen erfahren, wohingegen der gaze in erster Linie von den Ängsten und Wünschen des Schauenden geleitet ist, der den anderen nicht erkennen will, sondern dessen

---

204, 210ff.) sowie den Verweis auf entsprechende Gehkonzeptionen in der Literatur des 20. Jhs.

Autonomie leugnet. Die mögliche Wechselbeziehung wird in einer Art Zirkelschluss eingefroren (das Objekt verweist zurück auf den Betrachter), da sie die Autonomie des Subjekts bedroht (Kaplan 1997: xvii). Diese Konstellation sieht Kaplan in der Bildproduktion des Kinos gegeben, wo die Frau zum Spiegel-Bild wird.

Auch Guarini vergleicht seine inneren Bilder mit einem Film, jedoch entspricht das imaginierte Geschehen (die ersehnte Vereinigung mit der Geliebten) im Gegensatz zu Claras Filmbildern vom Zug aus eher einer bewusst konstruierten, stereotypen Abfolge von Handlungssequenzen, die die einengende, festschreibende Perspektive Guarinis deutlich machen.[187] Anders als Clara, die sich souverän zwischen den verschiedenen Bildebenen bewegt, ist er auf einen Punkt fixiert, zunächst auf Laura, dann auf die Flora-Figur, die er schließlich ineinssetzt. Für Guarini ist die Angebetete im Bild anwesend; er bannt die Frau damit in einen abstrakten, zweidimensionalen Raum, der als doppelter Innenraum markiert ist (das Gemälde befindet sich in einer Galerie und bezeichnet durch seinen Rahmen einen weiteren Binnenraum). Dadurch bleibt sein Handeln letztlich auch selbst auf den Bildraum des Gemäldes reduziert: „*La Primavera* [...] simbolitza, d'una manera prou clara, els sentiments artístics entre els quals Guarini havia decidit de sentir la seva claustrofóbica passió" (115).

Im Angriff auf *La Primavera* wird noch einmal deutlich, dass er Frau und Bild miteinander identifiziert. Im System visueller Repräsentation, das von Guarini vertreten wird, kommt dem weiblichen Körper ein Bildstatus im doppelten Sinn zu: Er ist sowohl als materielles Objekt als auch als ästhetische Kategorie strukturell mit dem Bild verbunden.[188] Das Gemälde ist nicht nur Sinnbild der – frustrierten – Wunschphantasien seines Betrachters, sondern auch in seiner Materialität Substitut für den Frauenkörper, an dem die Gewalthandlung damit indirekt ausgeübt wird[189], mit der er sich letztlich auch selbst aus dem Gefängnis seiner Wahnwelt befreien will.

(KUBLITZ-KRAMER 1995: 116ff.).

[187] "Les assajades eren justament les que *encaixaven* amb el tipus d'escena que *ell imaginava com en una pel.lícula*: pujava la música, els protagonistes en primer pla, mirant-se als ulls, iniciant una declaració amorosa amb mots manllevats de qualsevol història d'una gran passió, tanmateix originals [...] potser [...] era l'escena amb què s'iniciaria la sinopsi *d'un guió creat per ell* durant aquellos mesos" (90, Hervorh. S.M.).

[188] "Dieser Status als Bild darf nicht nur im Sinne eines imaginären 'Bild-Seins' verstanden werden, in dem die Frau gleichsam zum Perspektivträger männlichen Begehrens wird, er bedeutet vielmehr auch die Gleichsetzung der Frau bzw. des weiblichen Körpers mit der Objektrealität des Kunstwerks" (EIBLMAYR 1993: 9f.).

[189] Hier zeigt sich eine interessante Parallele zur Auflösung des Tafelbildes im 20. Jh., die, so Eiblmayrs These, mit einer Fragmentarisierung und Zerstörung des repräsentierten weiblichen Körpers einhergeht. Künstler wie Lucio Fontana und Yves Klein schreiben dem Bild einerseits „einen transzendenten Status von Absolutheit und Reinheit" zu, „andererseits wird es durch dieselben Künstler realen Attacken ausgesetzt, die sich gegen das Bild als materielles Objekt richten", z.B. durch Schnitte in die Leinwand. Dahin-

Claras Position hingegen wechselt zwischen Identifikation mit und Distanz zu ihrem Betrachtungsgegenstand, wie dies bereits zu Beginn der Reise im Wechsel zwischen lyrisch-introspektiven Bildern und metafiktionalen Passagen deutlich wurde. Die Protagonistin wird im zweiten Teil emotional in den Fall Guarini verwickelt, nimmt aber immer wieder eine distanzierte Perspektive ein, indem sie über ihn spricht und schreibt und gewissermaßen detektivisch an das Thema herangeht. Sie versetzt sich in die Person des Täters, entwickelt ihre Version des Falls im Rahmen einer dramatischen Erzählung und gelangt dann im weiteren Verlauf der Recherche und nicht zuletzt durch ihre Auseinandersetzung mit dem Gemälde zu einer neuen Perspektive auf den Fall wie auch auf ihre derzeitige persönliche Situation. Sie produziert ihre eigenen Imaginationen und Bildinterpretationen und tritt dadurch aus dem ihr zugeschriebenen Bildraum heraus; sie erliegt nicht wie Guarini der Suggestionskraft der Bilder, sondern ihrer platonistisch geprägten Auffassung nach sind die tief vergrabene Erinnerung wie auch die hermetische Bedeutung der *Primavera*-Darstellung allenfalls symbolisch im Gemälde verborgen. Somit gelingt ihr ein persönlicher Durchbruch, und zugleich löst sie die Frauen-Bilder aus ihrem männlichen Deutungsrahmen heraus. Ihre Bilderreisen sind nur Passagen, die Durchquerung des Spiegels auf dem Weg zu einer neuen Freiheit, während der männliche Selbstentwurf als idealer Liebender und damit auch sein konstruiertes Frauen-Bild im Roman für gescheitert erklärt werden.

Steht das Gemälde symbolisch für die männlichen Bilder des Weiblichen und, ähnlich wie die oben erwähnte Truhe, als Zeichen der Repräsentation gleichzeitig für die objektivierende Distanz, auf der diese Bildproduktion basiert, so bilden die von der Erzählerin selbst gewissermaßen von innen her wahrgenommenen weiblichen Körperräume einen Gegenpol dazu. Da ist zunächst das Erinnerungskästchen, das persönliche Erinnerungen bzw. Gegenstände enthält, mit erotischen Konnotationen verbunden ist und gewissermaßen das Pendant zu Guarinis Truhe als Sarkophag des Weiblichen darstellt. Die als „pou d'aigües" (12, 189) beschriebene Gebärmutter und verwandte, metaphorisierte Räume wie das nächtliche Zugabteil, das Meer oder das Schlafgemach in Son Magrana erscheinen als Reich des Dunklen, noch Formlosen, Wässrigen, sie sind verbunden mit diffusen Empfindungen und Bildern, die keiner rationalen Logik folgen und innerpsychische Vorgänge darstellen. Zwischen diesen beiden Ebenen, der männ-

ter steht die konzeptionelle Überwindung der Materie, die u.a. durch den weiblichen Körper symbolisiert wird. Vorbereitet wurde diese Zerstörung des Tafelbildes bereits durch Strömungen wie den Surrealismus; dort findet sich das Motiv des zumeist weiblichen *cadavre exquis*, dessen Darstellung – genau wie

lich geprägten Außenperspektive und der eigenen Innensperspektive, bewegt sich die Protagonistin hin und her, und der Entwicklungs- und Erkenntnisprozess, der sich im Laufe des Romans entfaltet, gründet sich auf dieses Wechselspiel.

„El tren ha sortit del túnel" – der letzte Satz des Romans zeigt Claras definitive Loslösung aus einer langen Kette von kulturell vermittelten Selbst- und Fremdbildern an, für die der Tunnel steht (RÖSSLER 1996: 75). Der Austritt aus dem Tunnel ist Metapher für den Gebärvorgang, der am Ende des Buches in einer Vorausschau geschildert wird und den Endpunkt einer Transformation markiert, wie sie für Clara im Gemälde lesbar und von ihr selbst erfahren wurde. Gleichzeitig wird damit angedeutet, dass sie sich entschieden hat, ihr Kind zur Welt zu bringen, allein: „No més així et sentirás transformada" (190).

Mit dem Bild des Tunnels, in den sich die Protagonistin am Ende des ersten Teils hineingleiten sah, schließt sich auch der Kreis zum Anfang des Romans. Sie kehrt an den Ausgangspunkt ihrer Reise, Barcelona, zurück – jedoch verändert. Die erinnernde Bewältigung eines Kindheitstraumas ermöglichte es, dass sie am Ende der Reise auch innerlich zu einem neuen Ruhepunkt findet.

Der Roman ist wesentlich durch den Chronotopos des Detektivromans mit seinen Elementen der Spurensuche und dem Herstellen von immer neuen Verbindungen zwischen unterschiedlichen Personen, Zeiträumen und Orten bestimmt, die im Dienste der Wahrheitsfindung stehen. Allerdings ist das Ende nur ein vorläufiges: Angetrieben von einem hermeneutischen Begehren klärt die Protagonistin zwar den Fall Guarini zu einem großen Teil auf und erhellt parallel dazu Episoden aus ihrer eigenen Vergangenheit, wozu die Person Guarinis und das Gemälde ihr entscheidende Schlüssel geliefert haben (184), doch legen die bisherigen Funde wiederum neue Spuren. So ist das Geheimnis Merkurs noch nicht entschlüsselt, hinter den freigelegten Bedeutungen des Bildes sind weitere, immer weiter in Raum und Zeit zurückreichende Ebenen zu erahnen[190]:

Guarinis Bilderkult und Bildermord – „zwischen Destruktion und fetischistischer Bewahrung des Bildes schwankt" (ebd. 341).

[190] Tschuchiya liest den Roman mit Baudrillards repräsentationskritischem Begriff des Simulacrums als – von ihm ebenfalls als „weiblich" charakterisiertes – Oberflächenspiel. Der Leser wird von Zeichen zu Zeichen, von Text zu Text und von Bild zu Bild geführt und nimmt damit an einer Suche nach einer verborgenen Bedeutung teil, die jedoch nie endet, da es keine letztgültige Wahrheit am Ende der Kette gibt (TSCHUCHIYA 1999: 101).

> *Hermes, amb el caduceu, assenyala un camí que et porta a les arbredes de la teva infantesa*, amb la boirina que s'escola suau ran de les branques i que cal dispersar per tal de veure el safareig, oblidada la por i abolida la culpa, per trobar dins les seves aïgues els ulls blaus que vas perdre sense renunciar, però, al color de grumoll de les teves puplil·les. *Potser és aquest un bon punt de partida per a desxifrar el misteri.* Però quin secret insufla encara Zèfir [...]? I quin enigma amaguen les màscares dels rostres [...]? Quantes primaveres mortes porta a sobre aquesta Primavera *sota el pes d'un missatge hermètic*? (178, Hervorh. S.M.)

Clara will daher auch wieder nach Florenz zurückkehren oder zumindest (anhand einer Reproduktion des Gemäldes) weitere Bildbetrachtungen anstellen und auch den noch nicht zu den Akten gelegten Fall Guarini weiter verfolgen; angeregt durch einen Zeitungsartikel über den neuesten Stand der Ermittlungen plant sie bereits auf der Rückreise, von Barcelona aus die Reportage fortzusetzen.

7. 7. Die metafiktionale Semantisierung des Textraums

Rieras Roman präsentiert sich als ausgeklügeltes Spiel mit intra- und intertextuellen Bezügen, das auch den typographisch-materiellen Textraum einschließt. Dies hängt mit dem stark intermedialen Charakter des Romans zusammen: Bild und Text sind miteinander verwoben, die verschiedenen Textsorten[191] werden mit Bezug auf Bilder produziert, die Bilder werden wie Texte gelesen und versprachlicht.

Auf der Ebene der Peritexte fallen zunächst die in den dritten Teil eingefügten Reproduktionen der beiden Botticelli-Gemälde auf, die dem Leser als Anschauungsmaterial dienen und die theoretischen Aussagen nachvollziehbar machen sollen, da vor allem *La Primavera* im Roman eine zentrale Rolle spielt; ebenso der Bildausschnitt auf der Titelseite, der die Figuren der Primavera und der Nymphe Flora zeigt und damit auch den Fokus der von Guarini vorgenommenen Bildbetrachtungen wiedergibt. Hiermit wird erneut metafiktional auf Schrift und Bild verwiesen, die ein bestimmtes Frauenbild (re-)produzieren.[192]

[191] Die Autorin selbst nennt u.a. „la crónica periodística, el diálogo teatral, el ensayo culturalista, el relato corto dentro de la novela", hinzufügen wäre der Brief, der in mehreren Texten Rieras strukturbildend ist (RIERA 1990: 152).

[192] „Die Integration von Reproduktionen der *Primavera* und der *Nascita di Venere* in den manifesten Romantext – also das Nebeneinanderstellen der Bilder als nicht-verbaler Zeichen und der sie interpretierenden, kunsthistorischen Rede einerseits, sowie andererseits die Erhellung des Frauenbildes der *Primavera* durch das des *Canzoniere* und umgekehrt – zeigt auf, wie die diversen Zeichensysteme aufeinander rekurrieren, sich wechselseitig durchdringen und sich schließlich zu einem fiktionalen Universum zu-

Der Titel des Romans spielt mit der dreifachen Bedeutungsebene von *primavera* als Tatzeit des hier untersuchten Falls (der Anschlag auf das Gemälde ereignete sich exakt zu Frühjahrsbeginn), als Titel und Thematik des gleichnamigen Botticelli-Bildes wie auch als zentraler allegorischer Figur dieses Gemäldes, der durch eine mit Blumen geschmückte Frau dargestellten Frühlingsallegorie. „*Una primavera per a Domenico Guarini"* lässt sich zunächst als Anspielung auf stereotype Titel belletristischer Liebesromane lesen und im Rückblick als ironischer Kommentar zu Guarinis Fetischisierung des Gemäldes und deren fatalen Folgen für ihn.

Die vorangestellte ausführliche Widmung der Autorin an ihren Mann stellt einen – wenn auch nicht näher ausgeführten– autobiographischen Bezug zur Thematik des Romans her und lässt sich als politisches Plädoyer für eine idealistische Liebe im Stil der siebziger Jahre lesen, eine Position, die im Text in ähnlicher Weise von der Protagonistin selbst vertreten und darüber hinaus auf einer Metaebene – durch die Bildinterpretationen – inszeniert wird.

Die dem Text vorausgehenden Motti setzen motivische Akzente: Das eher kryptische Zitat des präraffaelitischen Malers und Dichters Dante Gabriel Rossetti referiert auf Botticellis Gemälde; es entstammt dem Gedicht „For Spring, by Sandro Botticelli" aus dem Zyklus „*Sonnets on Pictures*". Sein Sinn erschließt sich erst im Laufe der weiteren Lektüre; es verweist auf die kriminalistische Facette der Handlung und auf die Bildbetrachtungen als Spurensuche (*„What mistery here is read of homage or of hope?"*). Im Roman vollzieht sich im Grunde eine mehrschichtige Dechiffrierungsbewegung. Clara versucht, die Rätsel des Falles Guarini und des Botticelli-Gemäldes wie auch die ihres eigenen Lebens zu lösen. Hier findet sich auch die Verknüpfung von Tod und Frühling bzw. Wiederauferstehung, die auch im Romantitel enthalten ist (*„But how command Dead Springs to answer?"*) und auf die hermetische Botschaft des *Primavera*-Gemäldes anspielt, die sich der Protagonistin erst im dritten Teil enthüllt. Ferner lassen sich, wie erläutert, Bezüge zwischen Dante Gabriel Rossettis Leben und Werk und der Figur Guarinis herstellen.

Dagegen liest sich die auf das Rossetti-Zitat folgende Passage des katalanischen Schriftstellers Luis Racionero über die „viajes del yo" wie eine Zusammenfassung der

---

sammenschließen, das [...] Ideologeme sogar über die zeitliche Distanz von Jahrhunderten hinweg von einem Code in den anderen transponiert und so perpetuiert" (RÖSSLER 1996: 59).

psychologischen Dimension der Romanhandlung, die sich in der zentralen Raummetapher ausdrückt: die Reise als Identitätssuche.[193]

Die Tatsache, dass die Originalzitate jeweils auch ins Katalanische übersetzt sind, legt nahe, dass dem Leser hier explizit Fährten gelegt werden sollen. Zusammengenommen tragen die beiden Motti bereits *in nuce* die Struktur des Romans in sich: die Bilderreisen der Protagonistin.

Als nächstes fällt die stark differenzierte, zum Teil ungewöhnliche Gliederung des Haupttextes auf: In den drei Teilen und dem Epilog tauchen verschiedene Textsorten und Erzählhaltungen auf, die Schauplätze stellen jeweils eine in sich geschlossene Einheit dar. Im ersten Teil schildert die Protagonistin ihre Zugfahrt von Barcelona nach Florenz. Die Erzählhaltung ist eine Art dialogisch angelegter innerer Monolog[194], in dem die Reflexionen der Erzählerin über ihre Reise und über die Geschehnisse der vorangegangenen Tage wiedergegeben werden. Eingeschoben sind kurze Dialogbruchstücke und traumartige Sequenzen in opaker, lyrisch-expressiver Sprache, die zum Teil durch Kursivdruck abgesetzt sind und sich räumlich und zeitlich nicht exakt einordnen lassen.

Der zweite Teil besteht alternierend aus alphabetisch geordneten Kapiteln, die in chronologischer Folge die Zeitungsartikel enthalten, die die Protagonistin im Laufe der Berichterstattung über den Prozess verfasst, und numerisch geordneten Kapiteln, die die Geschehnisse und Dialoge im Laufe von Claras Aufenthalt, unterbrochen durch innere Monologe, wiedergeben. In diese Rubrik fallen die Kurzgeschichte, in der sie – in personaler Erzählhaltung – ihre Version des Falls Guarini darstellt, und ein Brief an eine Freundin in Barcelona. Durch die Engführung der beiden Erzählstränge wird noch einmal sinnfällig, wie sich für Clara die juristische Aufklärung des Falls und ihr eigener innerer Bewusstwerdungsprozess miteinander verflechten; beide beruhen auf dem Vorgang der Rekonstruktion und Reflexion: Guarinis Fall wird bis in die Vergangenheit hinein aufgerollt, seine Lebensgeschichte wird zurückverfolgt. In ihrer Nacherzählung vollzieht die Erzählerin versuchsweise nach, was in Guarini vorgegangen sein mochte.

[193] 8) "Hablaré de los viajes del yo a través de sus inevitables máscaras, viajes emocionantes que transforman la personalidad cuando han terminado; los que tienen por fin 'la otra orilla' [...]; y todos, al terminar, se encuentran donde empezaron. Misteriosos viajes cíclicos cuyo trayecto es el eterno retorno hacia el centro de uno mismo, movidos por el sagrado narcisismo. ¿A dónde vale la pena ir, si no es a sí mismo?" (8)

[194] Es wird nicht deutlich, ob die Erzählinstanz hier zu sich selbst, einer weiteren Figur oder dem Leser spricht.

In den Gesprächen mit Albert und im Laufe des eigenen Schreibprozesses arbeitet sie noch einmal ihre eigenen bisherigen Partnerschaften auf.

Der dritte und letzte Teil vertieft und verdichtet diesen Bewusstwerdungsprozess in der Bildbetrachtung. Auch hier verleiht die typographische Gestaltung dem Text eine zusätzliche Bedeutungsdimension. Die Off-Ton-Passagen der Rede des Kunsthistorikers sind eingerückt und – im Gegensatz zu den normalen Dialogpassagen – durch Anführungszeichen als direkte Rede gekennzeichnet und auch als Zitate lesbar. Der normal gedruckte Text dazwischen gibt den inneren Monolog der Protagonistin wieder, dessen Rhythmus durch die Schlüsselwörter und Bemerkungen der Rede strukturiert ist, die die Zuhörerin immer wieder abschweifen und in Gedanken und Erinnerungen versinken lassen. Die Rückschau auf prägende Erlebnisse aus Kindheit und Jugend, katalysiert durch die indirekt vermittelten Bildimpulse des Redners, scheint dadurch – anknüpfend an die Metaphorik der vom Zug aus gesehenen Bilder – aus Filmausschnitten zu bestehen, einzelnen Szenen, die sich auf einer Art innerer Leinwand abspielen, bis wieder ein Zwischentext aus dem Off eingeblendet wird, auf den eine neue Sequenz folgt.

Hier wechselt die Erzählhaltung erstmals zur Ich-Form, die eine größere Unmittelbarkeit und Authentizität vermittelt: Bedingt durch den suggestiven Vortrag des Redners und die Kraft der Bildersprache scheint die Erzählerin quasi in sich hineinzusinken, nach all den Dialogen mit der Umwelt schließlich bei sich selbst anzukommen. Die einzelnen Erinnerungsfragmente sind recht heterogen. In die Ich-Erzählung sind Dialogbruchstücke sowie zwei längere Apostrophe-Passagen eingefügt, in denen die Erzählerin sich an zwei wichtige Bezugspersonen richtet – eine einst geliebte Lehrerin und Albert – und mit ihnen „abrechnet“. Dazwischen gibt es reine Dialogpassagen oder Monologe verschiedener Sprecher, Ausschnitte aus Liedern oder Radiosendungen, so dass sich von einem polyphonen Text sprechen lässt (RÖSSLER 1996: 81), der durch die typographische Gestaltung zusätzlich akzentuiert wird.

Durch die Engführung von kunsthistorischem Vortrag und innerem Monolog erscheint Claras Gedankenstrom als eine Art Gegenrede: Die inneren, hochgradig subjektiven Bilder entfalten sich vor der Oberfläche des weltberühmten Gemäldes, dem wissenschaftlichen Diskurs und der offiziellen Interpretation wird eine zutiefst persönliche Lesart an die Seite gestellt, die diese streckenweise überlagert. Dabei werden allerdings die traditionellen Diskurspositionen der Geschlechter – weiblich-private vs. männlich-öffentliche Perspektive – beibehalten.

Nachdem der Vortrag und damit auch die überwiegend aus Erinnerungen bestehenden Reflexionen der Erzählerin beendet sind, wird die Du-Form wiederaufgenommen, in der auch die abschließende, direkte Bildbetrachtung Claras geschildert wird, die zur entscheidenden Erkenntnis führt.

Nach diesem narrativen Höhe- und Wendepunkt kann nur noch der *desenlace* in Form eines Epilogs kommen. Der Epilog beschreibt die Rückreise Claras nach Barcelona und ist erneut in der Du-Form gehalten. In den inneren Monolog und kurzen Dialog eingefügt ist wiederum ein Zeitungsartikel, der den neuesten Stand des Falls Guarini wiedergibt und ähnlich wie die Rede des Kunsthistorikers durch Einrückung und Anführungszeichen als Kommentar gekennzeichnet ist.

Im allerletzten Abschnitt erscheint exakt die gleiche Traumsequenz, mit der der Roman begann – metaphorische Umschreibungen des Fötus (vgl. 7.2.) –, und einer (imaginierten) Szene aus der nahen Zukunft. Daraus ergibt sich eine einerseits geschlossene, zyklische Struktur. Mit Blick auf die dominanten Intertextualität lässt sich das letzte Wort jedoch als Verweis auf einen anderen Roman (Sábatos *El túnel*) deuten und „öffnet den Text so am Schluss noch einmal explizit" (ebd. 54).

Die starke Strukturierung des gesamten Textraums verweist auf den metafiktionalen Charakter des Romans: Allein schon durch seine sorgfältige Konstruktion auch in typographischer Hinsicht – abgesetzte Zitate, Kursivdruck, Lead zur Markierung von journalistischen Texten usw. – weist er sich als solcher aus. Hinzu kommen *mise en abyme*-Techniken[195] als eine Form von Simultaneität, die die Erzählung vervielfältigt[196], ferner das durchgängige dialogische Prinzip, das sich narrativ vor allem in der dominierenden Du-Form des inneren Monologs und im Figurendialog sowie in der doppelsträngigen Struktur der beiden mittleren Teile ausdrückt und eine Verweisstruktur schafft.

Dazu kommen die Metaebenen, die die Handlung selbst enthält (Recherche und Berichterstattung über einen Fall, Selbstreflexion usw.), die wiederum eine Verdoppelung bewirken. Per se dialogisch und metafiktional angelegt ist auch die enorme Fülle und qualitative Vielfalt intertextueller Bezüge, die punktuell und strukturell aufgerufen

[195] Zur *mise en abyme* als Technik der (Selbst-)Reflexion, die die Entzifferbarkeit und die formale Struktur eines Textes hervorhebt, vgl. DÄLLENBACH (1977: 16) und RÖSSLER (1996: 61): „Die Erzählung in der Erzählung entfernt sich als Einstülpung noch einen Schritt weiter als der übrige Text von der außersprachlichen Wirklichkeit."

[196] „Die Wiederholung gleicher Inhalte auf verschiedenen Ebenen und die reflexive Strukturierung resultieren in einer zusätzlichen transversalen Dimension, die zusammen mit Intertextualität die dritte Dimension des narrativen Raums eröffnet" (WENZ 1997: 152).

werden[197]; zentrale Intertexte erscheinen an hervorgehobener Stelle im Textraum – am Anfang, in der Mitte und am Ende; die Buchtitel werden z.T. explizit genannt und durch Kursivdruck hervorgehoben (ebd. 54, 64).

Die Gemälde Botticellis und wichtige Intertexte wie Petrarcas *Canzoniere* und Rossettis Texte und Bilder sind ihrerseits bereits von ihrer Anlage her in ein Geflecht von Bezügen eingebunden, da sie sich stark mit früheren Epochen auseinandersetzen.[198] Auf diese Weise entsteht ein vielfältiges Netz von Bezügen, das über den Text gespannt ist, eine „intertextuelle bzw. intermediale Kettenreaktion" (RÖSSLER 1996: 64ff.).

Es werden also Doppelstrukturen, Spiegelungen und mehrfache Brechungen eingeführt, die die Spaltung und distanzierende Betrachtung sinnfällig machen, die dem Roman zugrunde liegt. So wie sich die Protagonistin über die ihr begegnenden Menschen, Orte und Bilder selbst betrachtet und in ihnen spiegelt, so vollzieht auch der gesamte Text immer wieder eine doppelte oder mehrfache Spiegelung, reflektiert sich gewissermaßen selbst. Dies wird konsequent auf allen Ebenen durchgehalten: hinsichtlich Handlung und Erzählhaltung wie auch durch die Gestaltung des Textraums und die Vernetzung mit anderen Texten.

7. 8. Resümee

Mit der Thematisierung weiblicher Sexualität und weiblicher Körperinnenräume, wie sie in der uterinen Traumsequenz am Anfang und Ende des Romans, im Motiv der Geburt als reales und metaphorisches Geschehen sowie in der erotisch aufgeladenen Reiseerfahrung zum Ausdruck kommt, lässt sich der vorliegende Text in die Literatur der siebziger und frühen achtziger Jahre einordnen. Riera selbst formulierte damals programmatisch das Desiderat einer Sprache und Literatur, die weibliche Körpererfahrung einbezieht: „inventar una nueva palabra de mujer a través de su proprio cuerpo"[199].

[197] Explizit genannt und/oder zitiert oder paraphrasiert werden außer den bereits erwähnten Autoren z.B. Tolstoi, D'Annunzio, Pardo Bazán, Whitman, Artaud, Hesse, Bataille sowie Brahms, Beethoven, Wagner, Strawinsky. Im Gegensatz zu Rössler würde ich in den tradierten Frauenbildern weniger eine „intermediale Linie" sehen (ebd. 75) als vielmehr ein Netzwerk, ein Geflecht von Vor- und Rückverweisen, das zwischen den Intertexten aus verschiedenen Jahrhunderten besteht, die sich aufeinander beziehen; ein Ausschnitt davon wird im Roman noch einmal konstelliert.

[198] Botticelli beispielsweise orientierte sich bei der ikonographischen Ausgestaltung der Frauenfiguren der Gemälde an Poliziano, der seinerseits auf die antike Dichtung zurückgriff, aber auch an Dante (BRAUNFELS 1984: 280), auf beides rekurriert auch Petrarca, der wiederum u.a. von der Troubadourlyrik und dem *dolce stil novo* beeinflusst war.

[199] Carme Riera: Literatura femenina, ¿un lenguaje prestado? *Quimera* 18 (1982): 10, zit. nach KROLL 1999: 137.

Dies gilt ebenfalls für den autobiographischen Gestus, der durch die Ich-Erzählung und die psychologisierende Innenschau sowie die vorangestellte Widmung erzielt wird. Indem die Dynamik der Repräsentation des Weiblichen beleuchtet wird sowie durch die stark intermediale Qualität des Romans, werden wiederum metafiktionale und diskurskritische Ansätze sichtbar, wie sie in den achtziger und neunziger Jahren Verbreitung finden. Der gesellschaftliche Bezug ist ein theoretischer: Es soll dargestellt werden, wie sehr Wirklichkeitswahrnehmung durch Texte und Bilder kulturell vorgeprägt ist – mittels der Kunstgriffe Metafiktionalität und Intertextualität, die hier vor allem die Funktion von dekonstruierenden Strategien in Bezug auf Geschlechterrollenzuschreibungen haben.[200]

Diese Doppelspurigkeit des Romans spiegelt sich auch in der Raumdarstellung. Durch die metafiktionalen Techniken (wie z.B. die Schachtelung von Handlungsebenen und Bildern, intertextuelle Bezugssysteme oder auch den graphischen Textraum) entstehen eher virtuelle als lebensweltliche Räume. Der soziale Raum wird meist indirekt thematisiert, vermittelt durch Gespräche und Texte im Text; in den Passagen, in denen Reflexion und Erinnerung stattfinden, tritt der Schauplatz zurück und die gegenwärtige Handlung wird ausgeblendet. Die Abschnitte, in denen eine unmittelbare Körperlichkeit suggeriert wird, zeichnen sich hingegen durch die Beschreibung sinnlicher Raumerfahrung aus, die den Umraum der Figuren und seine symbolische Dimension in den Vordergrund treten lässt.

Dadurch dass Bilder in verschiedensten Varianten eine tragende Rolle für die Handlung und die Textaussage spielen, wird auch die Bildfunktion des Weiblichen hervorgehoben und zur Diskussion gestellt. Wie in Anlehnung an Lessings Kunsttheorie immer wieder von verschiedenen Autoren formuliert wird, wirken Bilder im Vergleich zur abstrakten und durch das Prinzip einer sequenziellen Abfolge bestimmten Sprache stärker versinnlichend und verräumlichend; so wird auch in dem intermedial angelegten Roman die Analogisierung von Frau und Raum anhand einer Bilder-Geschichte dargestellt und als „willkürlich[er], aber nicht unmotiviert[er]“ psychologischer und semiotischer Prozess sichtbar (PELZ 1993: 21). Entsprechend dieser Domi-

[200] Zatlin weist darauf hin, dass vergleichbare narrativen Strategien auch bei männlichen Autoren der neueren spanischen Gegenwartsliteratur zu finden sind. Aus weiblicher Perspektive erhalten sie jedoch noch eine zusätzliche Dimension, insofern als sie einerseits die Auseinandersetzung mit kulturellen Frauenbildern und Weiblichkeitstopoi ermöglichen und andererseits durch die Thematisierung des Schreibens das – mit Blick auf die Tradition – spezifische Spannungsfeld weiblicher Autorschaft reflektiert werden kann (ZATLIN 1987: 36).

nanz des Visuellen setzt Riera auch den Textraum in komplexer Weise bedeutungsproduzierend ein.

Das traditionelle Motiv der Reise als Ich-Suche wird aus dezidiert weiblicher Perspektive weiterentwickelt; der Text endet nicht mit der für den *female plot* (DE LAURETIS 1984: 140) klassischen Konstellation der Heirat einerseits bzw., im Falle eines Scheiterns, des (inneren) Exils, Krankheit oder Tod andererseits, sondern die Protagonistin findet zu einer Position der Autonomie. Im Rahmen der geschilderten Bilderreisen erfährt sie ihre Umwelt zwar meist gefiltert durch ein Gehäuse oder blickt auf die bereits re-präsentierten Naturräume eines Gemäldes, d.h. die weibliche Perspektive bleibt mit dem Innenraum verbunden. Dennoch transzendiert Clara diesen Innenraum immer wieder durch ihre Imagination und Reflexion, was schließlich auch in einen realen Befreiungsgestus mündet – eine Konstellation, die sich in die von Gaite diagnostizierte Raumordnung weiblicher Figuren in der Literaturgeschichte einfügt (vgl. 5.)

Auf der Ebene des Gesamttextes spiegelt sich dies in den erwähnten *mise en abyme*-Strukturen, die als eine Kette von Einschließungen erscheinen, die fortwährend aufgebrochen werden und in neue münden. Die Verschachtelung ist dabei zum einen ein vervielfältigtes Abbild zum einen der kulturellen Einschließung des Weiblichen in männliche Bildräume über Jahrhunderte hinweg und zum anderen Sinnbild des persönlichen Erinnerungsprozesses der Protagonistin. Entsprechend werden auch die Räume aus der weiblichen Binnensperspektive dargestellt: Die Relektüre des Kanons konzentriert sich auf die Allegorie als am stärksten konventionalisierte Bildform, in der die Tradition sich verfestigt hat, parallel dazu werden fluide intime Körper- und Erinnerungsbilder entfaltet, die im Schutz geschlossener Räume, wie Kästchen, Schatztruhe, Zugabteil oder Gemäldegalerie, entstehen.

Wie in *El mismo mar* wirken Innen- und Binnenräume auch hier als Katalysatoren für Erinnerung, insbesondere an die Kindheit. In der Kette der Schicht für Schicht freigelegten Erinnerungen gibt es jeweils einen tiefsten Punkt, eine Art „Gedächtniskrypta“ (LACHMANN 1990: 34), gefasst in die Bilder des Brunnens und des Labyrinths (Tusquets) sowie des Teichs (Riera) und in beiden Fällen das Meer. Sie sind reale oder imaginierte Bilder aus der Kindheit der Ich-Erzählerin und gleichzeitig Metaphern für die verdrängte Vergangenheit. Während die Welt der Kindheit und Jugend und damit auch die der Phantasie bei Tusquets letztlich nicht mit der heutigen Realität zu verknüpfen sind, mündet die Innenschau hier in eine Zukunftsperspektive.

Anders als dort hat die den Handlungsverlauf dominierende Geste des Rückzugs, den die Protagonistin angesichts einer persönlichen Krise antritt, nicht in dem Maße den Charakter einer radikalen Reklusion, und entsprechend führen die Reflexionen auch zu einem anderen Ende. Während die in zurückgezogenen, mit der Erzählerin eng verbundenen Räumen stattfindende Episode der Liebesbeziehung in *El mismo mar* wie herausgeschnitten aus dem übrigen Leben erscheint und keine Fortführung erlaubt, entfernt sich Rieras Protagonistin räumlich (Italien) und zeitlich (Renaissance) weiter von ihrem Lebensmittelpunkt und betritt somit fremde Räume, in denen sie ihr selbst fremd gewordenes Eigenes wiederfindet. Auch werden durch ihre journalistische Tätigkeit die in der Kontemplation gewonnenen Erkenntnisse mit dem öffentlichen Leben rückgekoppelt.

Wie gezeigt wurde, spielen auch in Tusquets' Roman Intertextualität und die Prägung durch kulturelle Bilder und Texte eine große Rolle; dort wird jedoch die Narration stärker in eine fluide Bewegung hinein aufgelöst, die den Bewusstseinszustand der Protagonistin spiegelt und von der Suche nach einer Sprache für das Begehren angetrieben ist. Bei Riera ist das intertextuelle Spiel komplexer – sie fächert eine Vielfalt von Einzeltextreferenzen und intermedialen Bezügen auf –, aber auch stärker in ein Ordnungsprinzip eingebunden durch das Frauenbild, das als Fluchtpunkt der Intertexte für eine „gebannte Sinndispersion" sorgt (RÖSSLER 1996: 62). Auch die deutlich markierte metafiktionale Selbstreflexion des Textes auf der Plot-Ebene – die Recherchen und Betrachtungen der Protagonistin sind Anlass und Hauptgegenstand ihrer Reise –, verleiht der Erzählerin eine gewisse Souveränität im Umgang mit inneren und äußeren Ereignissen. Dies ist bei Tusquets so nicht gegeben. Es liegt nahe, hierin eine Entsprechung zur jeweiligen Position der beiden Protagonistinnen zu sehen: Rieras intendierte Intertextualität steht für das weiträumige Spiel mit der Literatur- und Kulturgeschichte und die Möglichkeit, aus den vielfältigen Elementen etwas Neues oder zumindest Orientierung Stiftendes für sich zusammenzusetzen, während Tusquets' Ich-Erzählerin trotz ihrer Fabulierlust und ihrem Umschreiben von Märchen und Mythos letztlich Opfer der Diskurse bleibt.

Auch der Kreislauf, den *Una primavera per a Domenico Guarini* beschreibt, ist zusätzlich als Selbstreferenz lesbar (ebd. 84). Aus der bei Riera durch die Motivklammer des Tunnels und bei Tusquets durch das *Peter Pan*-Zitat und das titelgebende *mismo mar* markierten zyklischen Struktur, die beide Romane aufweisen, ergeben sich zwei konträre Aussagen: Im einen Fall ist die autobiographische Sinnsuche der Prota-

gonistin weitgehend gescheitert – Anfang und Ende schließen sich hier zur kreisförmigen Wiederkehr des Ewiggleichen, aus dem es scheinbar kein Entrinnen gibt –, im andern Fall ist die Selbstfindung vorläufig gelungen.

8. Clara Janés, *El hombre de Adén* (1991*)*: Mystische Körperlandschaften

[...] un voyage en Orient [était] comme un grand acte de ma vie intérieure.
Alphonse de Lamartine

La poésie mène au même point que chaque forme de l'érotisme,
à l'indistinction, à la confusion des objets distincts.
Elle nous mène à l'éternité, elle nous mène à la mort,
et par la mort, à la continuité [...].
Georges Bataille

El hombre de Adén erzählt von einer Reise in den Nahen Osten. Die Protagonistin besucht den Jemen im Rahmen einer Tagung, über deren Umstände man nichts Näheres erfährt, und schildert ihre Erlebnisse bei Stadterkundungen oder Exkursionen, in der Begegnung mit Einheimischen. Sie bewegt sich dabei in Innenräumen ebenso wie in der Stadt oder in der freien Natur, häufig als Flanierende oder auch – von ihr explizit so benannt – als Vagabundierende. So besucht sie in Begleitung von Männern den Souk und unternimmt auch auf eigene Faust Spaziergänge durch verschiedene Städte. Ist sie mit Bus oder Flugzeug unterwegs, bezieht sie die äußere Umgebung in ihre Imaginationen und Reflexionen ein.

Die Grenzen, die sie physisch, durch ihre Bewegung im Raum oder auch nur ihre Blicke überschreitet, sind jene, die ihr als Frau von der arabischen Kultur gesetzt werden. Es kommt zu Annäherungen und gewalttätigen Übergriffen, die ihrem Bedürfnis nach empathischer Verbindung mit dem Fremden diametral entgegenstehen. Erst durch die Liebesbegegnung mit Kays, einem jemenitischen Teilnehmer der Tagung, gelingt ihr ein weitestmögliches Transzendieren innerer und äußerer Grenzen.

Der Roman erscheint nicht explizit als Verschriftlichung einer fiktiven Reiseerfahrung, es wird keine Analogie zwischen Reise und Text[201] hergestellt, sondern die Erzählweise suggeriert eine Unmittelbarkeit des Erlebens der Ich-Erzählerin. Im Mittelpunkt steht die körperlich-sinnliche Erfahrung. Die Begegnung mit dem Fremden wird über eine extensive Beschreibung von Sinneswahrnehmungen und den damit verbundenen emotional-seelischen Reaktionen entfaltet, und das so Erlebte wird immer wieder in eine geistige Dimension gehoben. Auch hier ist die äußere Reise zugleich

[201] Zum Topos des Schreibens als Gehen und der Reise als Entzifferung eines Ortes, wie sie etwa in Walter Benjamins Poetik des Flaneurs oder bei Michel de Certeaus Rhetorik des Gehens zu finden sind, vgl. die Ausführungen von KUBLITZ-KRAMER 1995: 114ff., 121ff.

eine innere Reise; die Auseinandersetzung mit einer fremden Kultur gibt Anlass zu metaphysischen Betrachtungen über die menschliche Existenz und über die eigene Identität als Frau und Angehörige des europäischen Kulturkreises. Insbesondere in der bildlichen Verknüpfung von Körper und Landschaft führt der Roman damit wesentliche Motive aus Janés' bisherigen Texten fort.[202]

Der Raum ist hier als geographisch-topographischer Raum (der Tagungsort Sanaa, Aden und einige weitere Stationen der Reise sowie insbesondere die Landschaft) und auch als sozialer Raum (der Souk, verschiedene Räumlichkeiten des Hotels und ein Tanzclub am Meer) präsent. Räumliche Metaphern spielen eine Schlüsselrolle, insofern als die immer wieder ausgelotete Wechselbeziehung zwischen innerem Raum und äußerer Umgebung, zwischen Körper und Natur den Prozess der Assimilation des Fremden nicht nur spiegelt, sondern als poetisch-imaginatives Verfahren allererst ermöglicht.

Der Text ist nicht in nummerierte Kapitel, sondern in Abschnitte unterteilt, die teils recht kurz sind und Vignettencharakter haben. Diese den Erzählfluss als impressionistisch und subjektiv markierende Form und die zahlreichen stark lyrisch getönten Passagen verleihen ihm den Charakter einer „novela poemática" (DE ASÍS GARROTE 1996: 469), wie sie bei einer Autorin, die in erster Linie als Lyrikerin hervorgetreten ist, durchaus nahe liegt.

Die Narration wechselt zwischen fortschreitender Handlung, Reflexion und Rückblick. Der vermutlich erste Rundgang der Protagonistin durch die Stadt Sanaa – der Besuch auf dem Souk und die Begegnung mit einem Mädchen – werden in den Tempora der Vergangenheit, als Rückblende, geschildert, ebenso wiederholt die darauffolgende Vergewaltigung im Hotelzimmer und der Versuch, das Geschehene zu verstehen. Von da ab werden die Handlung in der erzählten Gegenwart und die damit einhergehenden Eindrücke und Reflexionen im Präsens wiedergegeben.

Im Folgenden wird zunächst beschrieben, wie die Erzählerin sich der fremden Kultur gegenüber positioniert und insbesondere durch den die Raumverhältnisse strukturierenden Blick Nähe und Distanz entstehen. Der Prozess der allmählichen Überwindung der Grenzen und der Erweiterung des inneren Raums wird anhand der grenzauflösenden Wirkung von Stimme, Gesang und Musik sowie der synästhetischen Wahrnehmung erläutert. Dabei ist die zentrale Funktion der Semantisierung von weiblichem/männlichem Körper und Landschaft herauszuarbeiten. Der poetisch-spirituelle

[202] Einen Überblick über die thematische Entwicklung in Janés' Werk gibt PASERO 1993.

Weltbezug der Ich-Erzählerin, die von ihr vielfältig erlebte und besungene Hingabe münden schließlich in eine entgrenzte Selbst- und Fremdwahrnehmung, die im letzten Kapitel der Analyse auf ihre epistemologischen und politisch-sozialen Implikationen hin befragt wird.

8. 1. Die Begegnung mit dem Fremden

Die Tatsache, dass die Erzählerin den Jemen im Rahmen einer Tagung und nicht als reine Touristin besucht, legt eine anspruchsvollere Metaperspektive nahe: Das fremde Land wird explizit in den Blick genommen. Auf ihren Stadtspaziergängen und während verschiedener Exkursionen mit der Gruppe erkundet sie die Umgebung; neben der reinen Naturbetrachtung findet ansatzweise auch eine ethnologische Reflexion statt. Wenn es zu ausgedehnteren Beschreibungen von Natur oder Kultur kommt, dann werden relativ neutral visuelle Eindrücke wiedergegeben, ohne explizit positive oder negative Wertung. Gelegentlich werden mythisch-spirituelle Elemente eingeflochten, die dem Wahrgenommenen eine symbolische Dimension verleihen: Die Häuser von Sanaa haben vielfarbig leuchtende Fenster, die sie an die Rosetten gotischer Kirchenfenster erinnern; auf einer Busfahrt sieht sie, wie ein Rabe vorbeifliegt, und deutet dies als Weissagung einer bevorstehenden Trennung.

Die Erzählerin nimmt selten den Standpunkt einer distanzierten Betrachterin ein, die objektive Daten gewinnen und sie in ein Konzept einfügen will. Sie schließt sich wenig ihren spanischen Kollegen an, die zur Gruppenbildung neigen, sondern sucht das Gespräch mit den arabischen Teilnehmern. Es sind dann eher die Einheimischen, die an den verschiedenen Orten versuchen, durch kunst- und kulturhistorische Hinweise die Besucher aus Europa zu informieren und den Wert der islamischen Kulturgüter zu preisen. Ein Teilnehmer erläutert Fotos, die er auf der ersten Exkursion gemacht hat; ein anderer referiert im Flugzeug auf dem Weg nach Hadramaut anhand der Illustrationen in einem Reiseführer die architektonischen Besonderheiten der Region. Solche Ausführungen werden im Roman entweder als direkte Rede wiedergegeben oder verschmelzen soweit mit der Erzählperspektive, dass man den Eindruck gewinnt, die Erzählerin vollziehe den Blick des Sprechers und seine Deutung vollständig nach. Aus ihren eigenen Beobachtungen und dem, was sie erfährt, zieht sie gelegentlich Schlussfolgerungen, wie z.B. dass die Architektur hierzulande einen großen Teil der

Kunst ausmacht. Die Abschnitte, in denen die von den arabischen Kollegen vermittelten Fakten und Zusammenhänge wiedergegeben werden, bilden einen eher autoritativen, totalisierenden Diskurs ab, während die Wahrnehmung der Ich-Erzählerin durch fragmentarische Bilder, vielfältige, assoziativ verwobene Sinneseindrücke und subjektive Reflexionen charakterisiert ist, was mitunter auch in inhaltlichen Brüchen zwischen den einzelnen Erzählabschnitten sinnfällig wird.

Aus diesem eher tastenden, sensiblen Gestus der Annäherung fallen Passagen heraus, die die beobachteten Phänomene zu Zeichen einer kulturellen Essenz verdichten. Ethnisierende Tendenzen zeigt etwa die klassifizierende Einteilung der Männer in zwei Gruppen: Da sind zunächst die Jemeniten und die Teilnehmer aus den Vereinigten Arabischen Emiraten, die dem Stereotyp des „Wilden" nahe kommen, wie etwa der Mann, „muy primitivo" (19)[203], der im Patio einer Bar Fleisch brät und sich dabei als Magier im meisterlichen Umgang mit dem Feuer inszeniert, oder diejenigen Konferenzteilnehmer, die nur Arabisch sprechen, sehr dunkelhäutig, „de rasgos enigmáticos" (23) und stark behaart sind. Ihre Gesichter stehen zu ihrer westlichen Kleidung in Widerspruch und „a pesar de él uno [los] ve siempre con sus túnicas, sus turbantes o kufías sujetas con iqals, en un camello o a caballo, entre dunas o palmeras" (23).

Diese Männer, die auf der Konferenz die Mehrheit bilden, verhalten sich auch zurückhaltend bis abweisend gegenüber den spanischen Teilnehmerinnen, wohingegen einige weltläufig erscheinende Männer, die auch westliche Sprachen sprechen und den Umgang mit Europäern gewohnt sind, das Gespräch suchen und flirten, so die Beobachtung der Erzählerin. Unter diesen sticht Kays hervor, der sie von Anfang an aufgrund seines Andersseins fasziniert. Er ist von zurückhaltendem Wesen, und seine feinen Züge zeugen von „pureza" (40) und scheinen einen eher indischen Einfluss zu verraten.

Anhand dieser beiden Gruppen wird ein ethnologisches Paradigma etabliert, das die Männer in archaisch/geschlossen vs. modern/offen einteilt. Alí als Vertreter der ersten Gruppe steht für die ursprüngliche, raue Natur, die in sich zurückgezogen und unzugänglich ist, Kays dagegen für urbar gemachtes, kolonisiertes Land, das sich äußeren Einflüssen öffnet. Die Verbundenheit mit der Natur ermöglicht eine primitive, auf Stammeswissen und genealogischem Erbe gründende Weisheit, die Zivilisation

[203] Alle einfachen Seitenangaben in Klammern beziehen sich im Folgenden auf Clara Janés: *El hombre de Adén*. Barcelona 1991.

dagegen bedeutet in dieser idealisierenden Darstellung den Aufbau einer flexiblen, harmonischen Struktur, die Wachstum und Entwicklung bedeutet.

> [...] en el rostro, en la figura de Alí se ve todo el Yemen, como en la de Kays, Adén. La diferencia entre uno y otro es la que hay entre la tierra indómita, primitiva, reservada y la abierta, la que establece lazos externos con naturalidad, la cultivada, la colonizada. En el rostro de Alí hay una sabiduría casi ciega, directamente transmitida por la sangre, cerrada, secreta, de tribu, de estepa o de risco, en el de Kays está estructurada armónicamente, suavizada por las aguas, y es abarcadora como un puerto, susceptible de modulaciones, de recibir flujos y reflujos, de ampliarse, de crecer indefinidamente, adquirir otros aspectos. «¡Alí al-Sayf!»", exclamo yo cada vez que veo a Alí. Nada más puedo hacer, puesto que él sólo habla árabe, pero ese pronunciar su nombre y apellido basta, y él lo sabe (61).

An den Bildspendern – das raue Felsenriff und die unwirtliche Steppe vs. der Hafen und das bewässerte Land – wird deutlich, dass bei der Beschreibung und Deutung der männlichen Figuren die verschiedenen Landschaftselemente der Umgebung eine zentrale Rolle spielen. Die Erzählerin bedient sich dabei immer wieder auch indigener Metaphern. Werden etwa in einem traditionellen Lied, das Kays für sie singt, „tus ojos de gacela" (35) gepriesen, so beschreibt sie die dunkelhäutigen Männer als stets „como presos del simún[204]", „sus ojos melados como el dátil" (23). Die Hingabe an die Musik in einem Tanzclub wird als naturhaftes Sich-Öffnen von Palmenblättern dargestellt, die Männer ahmen die Natur nach: „De pronto veo que sus cabezas se abren como palmeras, remedan las palmeras" (68).

Diese Art der Verbildlichung zeigt ein im weitesten Sinne erotisch zu nennendes Verhältnis der Protagonistin zu ihrer Umwelt an und trägt, auf die Männer als ethnische Gruppe bezogen, stereotypisierende Züge, die die Individualität in einer kollektiven Charakteristik aufgehen lassen. So heißt es etwa, dass anders als die Asiaten, die im Hotel arbeiten, „los hombres árabes [...] desencadenaban en mí algo muy atávico, ante ellos sentía que me sometía, que mi cuerpo acudía definitivamente a la llamada de su piel oscura" (35).

Vor allem zu Beginn stellt sich der Erzählerin die Fremde auch als bedrohlich anonymer, opaker und daher nicht entzifferbarer Zeichenkörper dar: Die schwarz verhüllten Frauen, die vor dem Hotel den Limousinen entsteigen, sind zunächst „cuatro formas negras, cuatro mujeres tapadas enteramente", „seres sin cara" (25). Erst als sie unter den Gewändern hohe Absätze, Fußschmuck und Armbanduhren entdeckt und ihr

[204] Sandsturm in der arabischen Wüste.

erklärt wird, dass es sich um eine Hochzeitsgesellschaft handelt, kann sie die Figuren einordnen. Die weiteren Eindrücke, die sie empfängt, als die prachtvoll gekleidete Braut mit traurigem Blick erscheint und die von rituellen Schreien der übrigen Frauen begleitete Musik erklingt, lassen sie erkennen, dass das unheimliche Unbekannte ein Echo in ihr selbst, in ihrem Körper findet. Auch diese Schilderung ist erotisch getönt, aber anders als bei der durch Kays repräsentierten Gruppe von Männern bleibt der Erzählerin der weitere Zugang zu diesen Einheimischen verschlossen.

Damit sind die beiden Pole der Begegnung mit dem Fremden bezeichnet, in deren Spannungsfeld sich die Handlung bewegt: Angstabwehr durch körperliche Distanz oder intellektuelle Konzeptionalisierung des Fremden stehen dem Begehren nach Annäherung und intimer Teilhabe gegenüber. Mit der Sexualisierung des Orients als lockend-bedrohlichem Anderen gerät die Erzählerin in eine Bildtradition, die parallel zu den männlichen Phantasmen des Weiblichen als Doppelnatur verläuft. Im weiteren Verlauf der Handlung wird sich zeigen, in wie weit die Narration Alternativen zu diesen Diskursen eröffnet.

8. 2. Sehen und Gesehenwerden: Die Macht der Blicke

Der Eindruck von Fremdheit vermittelt sich primär über das Sehen, Nähe und Distanz werden zunächst über Blicke verhandelt. Im Roman hat die Grenzsetzung und Grenzverschiebung durch den Blick im Laufe der Begegnung mit der fremden Kultur eine handlungsleitende Funktion, wie in diesem Kapitel zu zeigen sein wird.

Kulturgeschichtlich lässt sich seit der Renaissance eine Vorrangstellung des Blicks gegenüber den anderen Sinnen beobachten, was gleichzeitig einen Sublimationsprozess darstellt, da das Auge auch aus größerer Entfernung wahrnehmen kann und durch das Sehen eine innere Distanz hergestellt werden kann (KLEINSPEHN 1989: 117). Diese Distanz ermöglicht Kontrolle über das Objekt, ohne mit ihm physisch in Kontakt zu sein. Der Betrachter etabliert sich als „von der Szene unabhängig und abwesend [...], als das Auge, das sie beherrscht“ (POLLOCK 1989: 316). Instrumente, die im Dienste eines historisch als männlich gedachten, rationalen Subjekts die Wirklichkeit fassbar machen, sind etwa die seit der Antike von Malern verwendete Camera Obscura und die

neuzeitlichen Fotoapparate, das Fernrohr, das Panoptikum[205] oder das Speculum[206]. Ihr Zweck ist die Erforschung und damit auch Domestizierung der inneren und äußeren Welt mit dem Ziel objektiver Erkenntnis. Richtet sich dieser (männliche) Blick auf den (weiblichen) Körper, so verschränken sich hier Macht und Begehren, wie Foucault in seiner Analyse des Sexualitätsdiskurses gezeigt hat (FOUCAULT 1989).

Die Betonung des Visuellen ist symptomatisch für die Entfremdung des modernen Menschen. Abstraktion basiert auf einer Abspaltung anderer Sinneswahrnehmungen und damit des Körpers überhaupt; die Dominanz der objektivierenden Funktion des Sehens geht auf Kosten einer kommunikativ-erotischen Hinwendung zur Welt (FOX KELLER/GRONTKOWSKI 1983: 220). Mit dem Körper wird, wie in 3.3. erläutert, auch das Weibliche aus der rationalen, objektiven Erkenntnis ausgeschlossen und kehrt in Form von Zerrbildern wieder.

Der männliche Blick verfügt in diesem Repräsentationssystem über eine teils durch einen erhöhten Standpunkt verstärkte, tendenziell panoramatische Perspektive, die den Überblick betont, und modelliert dabei das Gesehene nach seinen Kriterien, in der Malerei etwa mittels der Zentral- bzw. der geometrischen Perspektive, in der Literatur als der Autorität vermittelnde, allwissende Erzähler. In der Reiseliteratur des 19. Jhs. entspricht dem die panoramische Landschaftsbeschreibung, in der der Erzähler stark ästhetisierte, durch den eigenen Blick des Betrachters überformte Bilder produziert; seine Selbstpositionierung als Zentrum und sein häufig erhöhter Standpunkt etablieren ein Herrschaftsverhältnis zwischen Betrachter und Betrachtetem.[207] Demgegenüber verfügt die Frau entsprechend ihrem traditionell domestischen Standort eher nur über einen Teilraum, ihre klassische Perspektive ist der, wie von Gaite herausgearbeitet, in Literatur und Kunst ikonisierte Blick aus dem Fenster.

Visuelle Herrschaftsverhältnisse werden auch im kolonialen Setting zwischen westlichem Betrachter und fremdem Kontinent etabliert: Der *male gaze* entspricht dem *imperial gaze* (KAPLAN 1997: xi), die Geschlechterhierarchie wird hier durch die ethnisch-kulturelle Hierarchie reproduziert, wie sich in den Bildern der bereisten oder er-

[205] Spain nennt unter Bezugnahme auf Foucaults Untersuchung *Überwachen und Strafen* (1975) das Panoptikum – ein Turm, von dem aus die Bewohner eines Gefängnisses, einer Irrenanstalt oder eines Krankenhauses von einem unsichtbaren Betrachter zentral überwacht werden konnten – als charakteristische Einrichtung moderner sozialer Kontrolle (SPAIN 1998: 7ff.).
[206] Vgl. die Ausführungen zu den Varianten einer spekularen Ökonomie in IRIGARAY 1980.
[207] Pratt nennt dies für die romantische und viktorianische Literatur pointiert die „monarch-of-all-I-survey-scenes“ (PRATT 1992: 206ff.). Zur Landschaft als neuzeitliches, ästhetisches Konstrukt eines sich als Zentrum wahrnehmenden Betrachters vgl. SCHMELING/SCHMITZ-EMANS 2007: 21ff.

oberten Länder als unzivilisiertes, zu eroberndes bzw. sexuell zu unterwerfendes und zu befruchtendes Weibliches ausdrückt.

Diese Befunde resümierend lässt sich also feststellen, dass das Sehen als kulturelle Praxis historisch wesentlich von männlichen Paradigmen bestimmt worden ist.[208] In dieser Tradition kommt dem Weiblichen entsprechend eine eher passive, objekthafte Rolle zu; es gibt für die Frau keinen von der männlichen Perspektive unabhängigen Blickpunkt. Ihr Sehen ist das Gesehenwerden, durch das sie den Blick auf sich selbst nachvollzieht und das Begehren des Anderen spiegelt, oder der böse Blick einer Medusa als Reflex von Angstprojektionen.

Reinstädler konstatiert in ihrer Untersuchung von erotischen Texten der spanischen Gegenwartsliteratur, dass „voyeuristische Begehrensbeziehungen zwischen Männern und Frauen als hierarchisch strukturiert präsentiert“ werden:

> Die männlichen Blicke auf die weiblichen Körper stehen im Kontext der Abwehr eines als beunruhigend empfundenen Anderen, das über den Blick in das Eigene überführt werden soll. Sehen erhält dabei wahlweise die Qualität eines vampiristischen Aussaugens oder einer als tastend und formend imaginierten visuellen Berührung, die den anderen Körper zu kontrollieren, zerstören oder neu zu erschaffen sucht (REINSTÄDLER 1996: 76).

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, welche Spielräume sich der Protagonistin im Roman bieten – gibt es eine weibliche Schaulust, und kommt sie ohne eine narzisstische oder zerstörerische Aneignung des Anderen aus?

8. 2. 1. Die Frauen

Während des Marktbesuchs gleich zu Beginn der Handlung fällt ihr Blick auf ein ganz in Schwarz gekleidetes Mädchen mit traditioneller Kopfbedeckung, jedoch ohne Schleier, das auf dem Kopf einen Korb mit Brot trägt. Das Mädchen sieht sie an und geht weiter, die Erzählerin beginnt ihr zu folgen, geleitet vom Blick des Mädchens, das sich immer wieder nach ihr umdreht. Damit beginnt ein Spiel der Blicke, zwischen Präsenz und Absenz, Annäherung und Zurückweisung. “Cuando fijé en ella los ojos echó a andar calle abajo [...]. Yo seguí su mismo paso, sin frenar mi impulso, fijando fugazmente en

[208] Vgl. hierzu etwa de Lauretis in ihrer Analyse des Kinos als zentralem kulturellen Ort der Schaulust: „it is men [...] who have defined the object and the modalities of vision, pleasure, and meaning on the

la retina los montones de dátiles brillantes, las pálidas pasas diminutas ...“ (10), „Y yo no pude evitar seguir su reto, el reto de la mirada“ (11). Das Mädchen erscheint immer wieder als neues Bild bzw. Bildausschnitt – “Su figura se recortaba solitaria al pie de la calle empinada y la fuerza de su imagen borraba toda sensación ajena a ella” (16) – , und die Faszination, die es auf die Erzählerin ausübt, siegt über die visuellen Eindrücke der bunten Marktauslagen und anderer Frauen, die vorübergehend ablenken. Vom Schimmern der Messingwaagschalen bezaubert, verliert sie das Mädchen aus den Augen („Aquél *hechizo* [sic] me detuvo [...]. Continué andando, desechando imágenes de otras niñas que poblaban la calle [...]. Fingí mirar unos frascos de esencias para observarlas“ (10)). Sie bemerkt, dass sie inzwischen auch Amal, der sie auf dem Souk begleitet hatte, verloren hat. Schließlich erkennt sie in einer Gruppe von Mädchen auf einem Platz „ihr“ Mädchen wieder – am Fransensaum der leuchtend blauen Pluderhosen, die unter dem dunklen Gewand hervorschauen.

Der Weg führt weiter in ein weniger belebtes Viertel, wo das Mädchen ein Haus betritt und die Erzählerin innehält: „yo me quedé frente al marco de una ventana en forma de dos arcos de medio punto con una base y un remate de adorno tallado a modo de celosía que estaba apoyado en la pared” (15). Das Mädchen taucht wieder auf – ein weiteres Mal findet ein Blickwechsel statt, und ein weiteres Mal folgt sie ihr bis zu den Brotverkäuferinnen in einem Vorort. „Su mirada volvía a clavarse en la mía. Un anhelo indefinido seguía lanzándome tras ella” (15). Als es schließlich erneut in einem Haus verschwindet, am Fenster hinter der Jalousie erscheint und sie wiederum mit unbeweglichem Blick anschaut, weiß die Protagonistin, dass sie nicht weitergehen kann. „Aquel umbral no lo cruzaría, no llegaría a cruzarlo nunca“ (16). Vor dem Haus spielen Kinder; sie entdeckt auch ein verschleiertes Mädchen von etwa zwölf Jahren auf der Schaukel, schwanger, das sich versteckt, als es die Fremde sieht. Das Mädchen im Haus wendet den Blick nicht ab.

In dieser Eingangssequenz hat die Protagonistin die männlich konnotierte Position des Flaneurs und Betrachters inne; sie nimmt Farben, Formen und Gerüche der Umgebung auf, ihr Blick gilt jedoch vor allem den einheimischen jungen Frauen. Das Mädchen erscheint hier in der Rolle der exotischen Frau als geheimnisvolle Verführerin. Entsprechend der oben erläuterten semiotischen Funktion des Weiblichen wird sie zwar zum Bild oder zum Bildausschnitt eines größeren Tableaus, das sich der Betrachtenden

---

basis of perceptual and conceptual schemata provided by patriarchal ideological and social formations“ (DE LAURETIS 1984: 67).

bietet, übernimmt jedoch gleichzeitig die Führung. Sie bestimmt Richtung, Rhythmus und Tempo der Fortbewegung und wie weit sich die Fremde annähern darf, und sie hält nicht nur deren Blick stand, sondern fordert sie regelrecht heraus (vgl. „el reto de la mirada“ (11)). Das Spiel mit der Grenze und ihrer Überschreitung erzeugt hier eine durchaus erotisch zu nennende Dynamik, wie es auch der zu Beginn und am Ende der Sequenz erwähnte, unter dem Gewand hervorschauende Fransensaum als weibliche Geste des Zeigens und zugleich Verbergens andeutet. Insgesamt lassen sich die Blicke von Erzählerin und Mädchen in der Terminologie von Kaplan[209] eher als von Dialog und Bewegung gekennzeichneter *look* deuten und weniger als eindimensionaler *gaze*, auch wenn beide ihren Blick nicht abwenden und das Mädchen sie herausfordernd fixiert.

Im Blickwechsel mit den Frauen der Stadt offenbaren sich die ambivalenten Erfahrungen der Protagonistin in einer fremden Umgebung. Das Mädchen setzt ihr in der traditionellen Position der Frau am Fenster eine definitive Grenze und schließt damit eine weitere Annäherung aus:

> Cuando al fin [la niña] desapareció por una puerta y al poco la vi en una ventana, tras la celosía, mirándome aún con el rostro inmutable, supe que yo no podía dar un paso más. *Aquel umbral no lo cruzaría, no llegaría a cruzarlo nunca*. Una desazón me invadía hasta el punto de dejarme sin aliento, la extrañeza, la distancia invencible me derrotaba. ¿Qué significaba estar en aquel lugar, pisar aquellas calles, ver aquella vida que jamás podría compartir? La niña estará siempre allí, detrás de una celosía, en una casa prohibida, inaccesible. Yo no sería nunca una novia de Saná (16, Hervorh. S.M.).

Ähnlich wie in der später geschilderten Begegnung mit den männlichen Teilnehmern der Tagung spiegelt der Blick des Gegenübers der Protagonistin ihren eigenen Blick und wirft sie auf sich selbst zurück: Die marginale Position der arabischen Frau wird ihr zum Spiegelbild für den eigenen Standort. So wie das Mädchen aus einem abgeschotteten Innenraum durch einen Schleier oder ein Gitterfenster nach draußen schaut, so sieht sie sich selbst vor unüberwindlichen Barrieren, die ihr das Aufgehen in der fremden Kultur unmöglich machen.

In einer weiteren Wendung verdoppelt sie den Blick der Sehnsucht: Sie will eine von ihnen sein und sich zugleich mit den Augen der einheimischen Frauen sehen, sich selbst als Andere wahrnehmen.

> Jamás vería con sus pupilas, me acodaría en su iris canela, me investiría de su cuerpo menudo ni sería su ligereza recorriendo las calles del zoco [...]. Jamás esperaría en el

[209] Vgl. 7.6.4.

> patio a que las mujeres amasaran y aplastaran la masa y la metieran en el horno de barro [...]. Nunca me vería a mí misma desde sus ojos, vería a la extranjera, desearía ser ella, la de ojos azules, libre del velo. Nunca, que no hay puente que permita este trasvase (81).

Im Anschluss an die Eingangssequenz reflektiert die Protagonistin die traditionelle Aufteilung des sozialen Raums in der arabischen Gesellschaft. Die konstatierte „firmeza medieval" (12) der Architektur scheint ihr ein Ausdruck der Grenzen zu sein, mit denen sich die traditionelle Gesellschaft nach außen hin absichert. In der Situation der Frau als Teil dieser Kultur wiederholt sich diese Geste, symbolisiert durch den Schleier, das Gitterfenster oder den Harem wird noch einmal ein weiblicher Binnenraum abgetrennt. Die Einschließung stellt einen Schutz vor Übergriffen durch andere Männer dar, und die Frauen grenzen so ihren Körper und den bewohnten Raum als weibliches, für Fremde unzugängliches Territorium ab. So interpretiert die Protagonistin den Harem als Schutz- und Freiraum, als Ort des Geschichtenerzählens und der weiblichen Sinnlichkeit, in dem eine Gemeinschaft von Frauen ungestört ihren Beschäftigungen nachgehen kann. Der Schleier ermöglicht ihnen das Sehen, ohne gesehen zu werden: „Las terrazas son para el disfrute de los hombres: allí charlan y mastican el *katt*, mientras las mujeres se reúnen en el primer piso, en el diwán, y para no ser vistas utilizan una escalera esclusiva. Sí, para no ser vistas, pero a través del velo ellas ven. Lo he comprobado" (13).

Aus der Sicht der westlichen Betrachterin verfügt die arabische Frau durch diese Lebensweise über ein Wissen, dass die nicht verschleierte Frau nicht hat – „el cuerpo reservado para el placer" (27) – und über eine andere Art von Freiheit, da sie eine eindeutig definierte Funktion als dem Mann zur Verfügung stehender Körper ausfüllt und darüber hinaus keinerlei Verantwortung tragen muss. Durch die klare Rollenverteilung kommt es auch zu keinem Geschlechterkampf.

Auf der anderen Seite erfasst die Erzählerin in der Begegnung mit den Frauen und durch ihre eigenen Erfahrungen als Frau im öffentlichen Raum nach und nach das Ausmaß der Klaustration der arabischen Frau: ihre Opferung in der Ehe (26), die sie zum exklusiven Besitz des Ehemannes mit minimalen Rechten werden lässt, die Negierung ihrer körperlichen Autonomie – „lo tocado [...] pasa a ser lo sometido, propiedad de un solo dueño que le niega otra existencia que aquel uso exclusivo" (27) –und die extreme Sanktionierung von Grenzüberschreitungen, wie z.B. sich in der Öffentlichkeit ohne Kopfbedeckung zu zeigen. Auch nur mutmaßlicher Ehebruch kann zur Folge ha-

ben, dass man sie steinigt oder ihr Gesicht mit Glasscherben entstellt, wird ihr berichtet (29, 72).

8. 2. 2. Die Männer

Szenen der Interaktion mit den arabischen Männern alternieren in den ersten Abschnitten mit der die Begegnung mit dem Mädchen schildernden Sequenz. Bereits zu Beginn des zweiten Abschnitts wird ihr die erotische Faszination, die die fremde Kultur auf sie ausübt, brutal gespiegelt. Sie fühlt sich als unverschleierte, helläugige Frau zum Sexualobjekt degradiert:

> Estamos en el hall. Abbás me mira y me miran Amal y Muhammad y Kasim. Soy la extranjera. Soy la de ojos azules. [...]
> En las reuniones [...] todos se atreven, y siento los ojos de cincuenta hombres como un solo ojo múltiple, un ojo cóncavo y convergente en un único punto: yo, la de ojos azules [...].
> Siento que acuden a saciarse en mí. Y movida por su sed contesto, los miro, a todos, a los jordanos, a los libaneses, a los iraquíes, a los egipcios y también a los hombres de los emiratos y a los del Yemen (11f.).

Hier wird bereits deutlich, dass im Roman die koloniale Hierarchie, die einst zwischen westlichem Betrachter und einheimischer Bevölkerung bestand und die in einigen deskriptiven Passagen des Romans einen Subtext bildet, durch das Geschlechterverhältnis umgekehrt wird: Eine Gruppe von arabischen Männern starrt die Protagonistin unverhohlen an, was in ihrer Wahrnehmung als kollektiver männlicher Blick erscheint, ein eindringlicher Blick, der das Objekt fixiert und vereinnahmt.

Die Blicke lösen kaum kontrollierbare körperliche Reaktionen aus und ziehen sie in eine intensive Verbindung mit der Außenwelt hinein; sie fühlt sich dem fremden Begehren ausgeliefert:

> Siento que acuden a saciarse en mí. Y movida por su sed contesto, los miro, a todos (12).
> Sólo ahora mi cuerpo sabía de las dimensiones del celo: todos aquellos ojos fijos en mí, desencadenaban movimientos de la carne, hacían que emitiera igualmente un fluido, que cada poro abriera para darle paso (26).

Die Tatsache, dieser Invasion von Blicken ausgesetzt zu sein, zwingt der Protagonistin die Perspektive der Betrachter auf: Sie ist die qua Herkunft, Physiognomie und Ge-

schlecht Andere, die Außenstehende – und daher Objekt des Begehrens. Damit wirft ihr der männliche Blick ebenso wie zuvor der weibliche ihren eigenen Blick auf das Fremde zurück. Durch die zahlenmäßige und auf ihrem eigenen Terrain kulturell-symbolische Übermacht der Araber beherrschen sie die fremde Frau visuell und ziehen sie in ihre Rituale der Annäherung hinein, während sie selbst entgegen ihrer Versuche, die Distanz zu überwinden, immer wieder ihr Ausgeschlossensein wahrnimmt: „Estoy lejos, presa de un único sentir: soy irremediablemente espectadora de esta vida, aunque fume del narguile, aunque mastique su hierba“ (13f.).

Ihr Identifikationswunsch verleitet sie zu dem Versuch, sich den Einheimischen mittels Schmuck, Kleidung und anderer kulturspezifischer Objekte wie z.B. Utensilien zur rituellen Räucherung oder *katt*-Blätter anzunähern. Die symbolische Angleichung an die arabische Frau bedeutet allerdings auch, dass sie deren sozial definierte Verfügbarkeit buchstäblich am eigenen Körper erfährt. So etwa, als sie, betört durch die duftenden Jasminblüten in ihrer Tasche, in Begleitung von zwei arabischen Teilnehmern durch die Straßen geht und plötzlich spürt, wie etwas Hartes sie im Rücken trifft – Jungen haben einen Stein nach ihr geworfen. Die beiden Männer ignorieren das Geschehene, ihr selbst wird kurz darauf klar, dass sie hier für ihre Sinnlichkeit bestraft wurde, die sie nicht angemessen verborgen hatte (28).

In der Eingangsszene des Romans setzt sie bei ihrem Marktbesuch mit einem jemenitischen Kollegen probeweise den prächtigen, einheimischen Silber-kopfschmuck einer Braut auf, woraufhin Amal kommentiert: „Eres una novia de Saná“ und sie zu küssen versucht (9). Nicht zuletzt diese Bemerkung veranlasst sie, den Schmuck zu kaufen. Dass sie sich mit den Insignien einer jemenitischen Braut ausgestattet hat und ganz allgemein die Tatsache, dass sie die Blicke der Araber erwidert, macht sie rückblickend dafür verantwortlich, dass sie kurz darauf in ihrem Hotelzimmer von Amal vergewaltigt wird.

Der physische Gewaltakt als Paradigma männlicher Herrschaft über einen weiblichen (Körper-)Raum wird in konventionellen Metaphern von Domestizierung wilder Natur und Reviermarkierung beschrieben: „Y de pronto su miembro, ahí mismo, férreo y suave contra mí, buscando el camino en la maraña, adentrándose“ (17). Die Protagonistin wird anschließend auf das Bett gelegt und mit einem der von ihr erworbenen Schleier bedeckt, als Besitzstand verwahrt – „el sentir de los hombres que se creen dueños, que toman lo que quieren, lo sellan con su señal, y luego lo tapan, lo ocultan a los demás“ (20).

Der Mann bestimmt in dieser Geschlechterordnung über die eigenen Grenzen und die der Frau; er setzt sie und verletzt sie auch, er bewegt sich frei, während sie unbeweglich unter seinem Blick erstarrt, in die „impenetrabilidad más absoluta“ (ebd.) seines Gesichtes nicht eindringen kann. Wie die Erzählerin erkennt, gelingt es ihr im Gegensatz zu den Männern nicht, die Schwelle zum intimen Raum der Frauen zu übertreten; sie respektiert deren Grenzen, die nur mit Gewalt zu überwinden wären: „Yo la había seguido a ella pero sin cruzar la puerta. Amal me había seguido y la había cruzado, la había echado abajo“ (48).

Sie ist also in der Begegnung mit Frauen wie Männern zunächst auf die Rolle der Frau und der Fremden zurückgeworfen, wie sie von der fremden Kultur definiert werden.

> Y me pregunto también por qué al recorrer el zoco he sentido de nuevo la distancia insalvable, aquella sensación de que algo se interponía entre ese mundo y yo, la evidencia de ser yo, de no ser una de ellos, de ser observadora y observada, esa diferencia terrible, ese abismo que me separa de las mujeres veladas, que hace que yo no me pueda velar, aunque lo desee, que yo tenga que enseñar no sólo los ojos sino el rostro entero, el cuerpo (20).

Trotz der erlittenen Demütigungen beschließt sie, sich auch in Zukunft das gleiche Recht auf einen Blick herauszunehmen wie die Männer, auch wenn diese ihr Schauen als Aufforderung zu weiterer Annäherung verstehen. Sie nimmt die Herausforderung an: „Yo me acerco, dejo que me rodeen, los rodeo con mis ojos“ (19). Insbesondere versucht sie immer wieder visuell Kontakt mit Amal, dem Vergewaltiger, aufzunehmen, der ihr zumeist ausweicht. Kommt es zu einem Blickwechsel, beherrscht aufgestaute Aggression die Szene, und gegen Ende des Aufenthaltes übt sie real oder imaginär visuelle Gewalt gegen ihn aus: „asaltarle yo esta vez, cogerle desprevenido, acorralarlo contra la pared y sólo con los ojos ...“ (85); “veo a Amal, lo taladro y me taladra con los ojos” (88).

Ähnliche Motive klingen auf ihrem vorletzen Soukbesuch an: Ein Junge starrt sie an und folgt ihr und ihrem spanischen Kollegen Félix, bleibt auch in der Tür des Stoffgeschäftes stehen, das sie betreten, und weiter schaut. Dort lässt sie sich probeweise als junger Jemenit mit Turban, traditionellem Hemd und Pluderhosen einkleiden; Félix rüstet sie noch mit seinem Dolch aus und führt sie zum Spiegel – sie hört wieder Amals Echo: „Eres una novia de Saná“ (103f.). Die Travestie zeugt erneut von der Lust, sich als Araber/in zu fühlen, hier aber auch vom spielerischen Einüben in die

männliche Rolle, in die Stärke, aus der heraus sie sich gegen die männlichen Übergriffe wehren bzw. sich dafür rächen kann.

Ganz anders stellt sich die Interaktion mit Kays dar, der sich aber zunächst nicht für sie zu interessieren scheint. Obwohl sie ihn intensiv mustert, erwidert er ihren Blick nicht; folglich geht sie, gemäß den ungeschriebenen Regeln, nicht auf ihn zu. Als es später zu einem ersten Kontakt kommt, verabreden sie sich für die Exkursion am nächsten Tag. Er folgt ihr zum Aufzug und kann die Augen nicht von ihr wenden – und es zeigt sich, dass es durchaus in ihrer Macht steht, den männlichen Blick zurückzuweisen und so Grenzen zu setzen (14).

Somit bleibt vorerst festzuhalten, dass die Erzählerin in ihrer Annäherung an die arabische Kultur – in ihrer Bewegung im Raum und in ihrer Körpersprache durch Blick und Kleidung – abwechselnd beide Geschlechterpositionen einnimmt: die der Frau („Tengo ya los tres velos“ (13)) und die des Mannes („Y también tengo un puñal, es decir una yambiyya“ (ebd.)).

8. 3. Die Auflösung des Körpers im Raum

8. 3. 1. Entgrenzung durch Schrei, Gesang und Musik

Neben dem Sehen ist vor allem das Hören als am stärksten verräumlichender Sinn prägend für die Wahrnehmung der Erzählerin. Da sie des Arabischen nicht mächtig ist, kann sie sich zu Beginn der Tagung nur an Stimme und Körpersprache orientieren, um herauszuhören, worum es im Gespräch geht, und um etwas vom Wesen der Personen zu erfassen: „Y los escucho, los escucho con inmensa atención“ (12).

Musik und Gesang bringen ihr bei verschiedenen Gelegenheiten immer wieder ihre tief empfundene Affinität zur arabischen Kultur zu Bewusstsein, die sich einer rationalen Erklärung entzieht. Als sie am Tag nach der Vergewaltigung mit einem spanischen Kollegen durch die Stadt geht, treffen sie in einer Bar auf einen Blinden mit Laute, der traditionelle Lieder singt. Und sofort stellt sich eine Verbindung für sie her: „En esas melodías orientales entro“ (19). Die Musik ist ihr wie ins Blut geschrieben, steht ihr näher als die des westlichen Kulturkreises, wie sie feststellt.

Nachdem sie gleich zu Beginn mit sexueller Gewalt konfrontiert wurde, erlebt sie im weiteren Verlauf der Handlung die Begegnung mit dem Fremden als Initiation in die eigene Sinnlichkeit, bei der neben den bereits beschriebenen visuellen und olfakto-

rischen Eindrücken auch Stimme und Klang als Auslöser wirken. So geht sie etwa mit den von den Frauen der Hochzeitsgesellschaft ausgestoßenen kriegerischen Schreien, mit denen sie ihre kollektive Erregung ausdrücken, wenn eine weitere Frau geopfert, lebendig begraben wird, sofort in Resonanz und erfährt ihre tiefere Bedeutung körperlich: Die Hochzeit erscheint ihr als Ritual, durch das die Frau die Verfügungsmacht über ihren Körper aufgibt; die übrigen Frauen empfinden Trauer und Freude zugleich darüber, dass sie in ihre Gemeinschaft aufgenommen wird. Für die Erzählerin wandelt sich der Harem, der ihr zuvor noch als Schutzraum erschienen war, zu einem Ort des Schreis, „ese grito que empezaba a intuir era el amor para la mujer velada“ (24).

Hier erfährt sie eine Tiefe körperlichen und seelischen Erlebens, die ihr fremd ist; die Exaltation der Einheimischen weckt in ihr ein ungekanntes Begehren, das Grenzen transzendiert und ihre Wahrnehmung erweitert. „Yo desconocía el grito, el grito que va unido a la sangre, el que adelantaban aquella albórbolas de la víspera de la boda. Y desconocía también la sangre y el dolor. Y la sima del deseo. Sólo ahora mi cuerpo sabía de las dimensiones del celo” (26).

Ähnliches geschieht in einer späteren Szene in einem Club am Meer, den sie mit Celia und einer Gruppe von Spaniern besucht. Hier tanzen junge Männer vom Typ Alís zu moderner arabischer Musik, „enjutos, con grandes pelos en corola, ojos oscurísimos. La atmosfera es salvaje“ (68). Als sie sich mit Celia unter die Tanzenden mischt, ist beiden bewusst, dass dieser Verweis auf das in dieser Menge fehlende Weibliche eine Provokation darstellt. Sich als Frauen in die Menge zu begeben bedeutet, sich völlig auszuliefern, ist jedoch gleichzeitig eine Geste der Anerkennung und der Teilhabe, bedeutet, die Waffen zu strecken, so ihre Deutung der Situation.

Die Männer, „estas figuras tan primitivas“ (ebd.), sind ihr aufgrund ihrer äußeren Erscheinung zwar fremd, nicht aber ihre Hingabe an die Musik. Nach der lähmenden Hitze des Tages erscheint ihr der Tanz als Akt äußerster Lebensbejahung: „se trata de ir al fondo de la raíz de la vida, el movimiento por sí solo, la vibración. Y el grito“ (69). Der aufpeitschende Rhythmus der Musik und die extreme Hitze „parecen resucitar las fuerzas recluidas en lo más hondo“ (68).

Hier wird ähnlich wie in den eingangs beschriebenen stereotypen Darstellungen der arabischen Männer das Wilde, Exotische mit ursprünglichen Instinkten assoziiert und über Annäherung und potentielle Identifikation werden diese auch für die Erzählerin in einer Weise zugänglich, die ihr die eigene Kultur nicht ermöglicht. Musik, Tanz und die Hitze tragen zur Auflösung der Körpergrenzen bei und schaffen eine Prädispo-

sition zur Ekstase, einer Selbstaufgabe, durch die sie körperlich-seelische Erneuerung erfährt:

> La noche de Adén es [...] una disposición amorosa del cuerpo que ha hallado el punto de temperatura en el cual el espacio es un tacto insinuante que convoca, bajo la tierra negra, todas las fuerzas genésicas [...] mientras la cabeza se entrega a ella (74).
> Ese baile induce a metamorfosis, todo el cuerpo se va tornando en fluido de amor, bálsamo reposante que acabará vertido, rompiendo los límites (89).

Ihr wird bewusst, dass die Musik und die Schreie eine ähnliche Wirkung auf sie haben wie die Blicke der Männer, die eine „corriente continua e incandescente“ (11) produzieren. „Cada golpe de la mano sobre el cuero se clava en mí como se clavaban las miradas de los hombres de Saná y yo tengo la misma sensación de emitir un fluido que va en aumento” (88).

Die Bildlichkeit der Verflüssigung, die in solchen Passagen erscheint, betont die archaisch anmutende, unmittelbare Körperlichkeit und das Aufgehen in einem Kollektiv. So auch gegen Ende der Reise, als im Hotel Frauen zu traditioneller Musik tanzen und sich schließlich alle Anwesenden an den Händen fassen und einen Kreis bilden, mit den Musikern und Tänzerinnen in der Mitte: „Y es como abrirse y cerrarse de una corola, los sístole y diástole de un corazón común. Todos somos todos, nuestros cuerpos están en una disposición absoluta para albergar al otro en ese ritmo mágico que constituye un vínculo, un único aliento” (91).

8. 3. 2. Paradiesische Körperlandschaften

In der Annäherung an die fremde Kultur bilden der aus Aden stammende Kays ebenso wie die jemenitische Landschaft uneingeschränkt positive Bezugspunkte. Dass er eng mit seiner Heimat verbunden scheint, macht die Faszination aus, die er und vor allem seine Stimme – „será ya siempre para mí un arquetipo“ (36) – auf die Protagonistin ausüben: „su palabra parecía remitir a la raíz. [...] Hablaba de su tierra, de la tierra volcánica, de las edificaciones de allí. Tal vez era eso, hablaba de algo que conocía desde dentro, del cráter, y lo hacía desde lo hondo del ser“ (12). Dieser Umstand lässt ihn in der Wahrnehmung der Erzählerin zu einer archetypischen Figur werden – dem titelgebenden *hombre de Adén*, als der Kays eingeführt wird, noch bevor er namentlich genannt wird. Außer dass er von zurückhaltendem Wesen ist und eine unerklärliche Me-

lancholie ausstrahlt sowie einer Beschreibung seiner physischen Erscheinung erfährt man wenig über ihn; sein Leben bleibt ebenso wie das der Ich-Erzählerin und der übrigen Figuren ausgeblendet.

Kays fungiert also als Stellvertreter und Mittler seiner Kultur, obwohl er sich zugleich von den übrigen Arabern unterscheidet. Nach der in den ersten Abschnitten des Romans eher konflikthaften Annäherung an das Fremde erfährt die Erzählerin im Zusammensein mit ihm erstmals eine völlige Hingabe an die Musik und damit auch die bereits beschriebene Auflösung der Körpergrenzen: Bei ihrem ersten Treffen in ihrem Hotelzimmer zeigt sie ihm die Spuren, die die Vergewaltigung auf ihrem Körper hinterlassen hat, lässt deren Herkunft jedoch im Dunkeln. Er setzt sich daraufhin ihr zu Füßen und stimmt ein traditionelles Liebeslied aus seiner Heimat Aden an. Sein Gesang, der Duft von Weihrauch und Jasmin verzaubern sie; der Rauch hat eine verräumlichende Qualität, er verbindet Himmel und Erde, hierin scheint ihr der tiefere Sinn des Rituals zu liegen. Aber es ist vor allem seine Stimme, die sie in einen onirischen Raum entschweben lässt:

> Estoy en otro lugar, lejos de mi cuerpo, en una región argéntea, fina como un alambre; desde el espacio oscuro avanzo hacia el infinito por el hilo de plata de su voz. [...] Y de pronto una leve lluvia cae sobre mi rostro y mi pecho, una lluvia de jazmines. Y recala en mi cabello. Mi superficie se arremolina en dunas amorosas.
> [...] es la confluencia de elementos materiales lo que desvela el espacio interior, lo que lo hace entrar en contacto con el entorno, establece la equivalencia con el estado de alma. Esto es el espacio: un estado de alma (36f.).

Die Wahrnehmung von Klang und Duft verbindet die ruhende Protagonistin einerseits stärker mit der Außenwelt und erzeugt zugleich das Empfinden eines inneren Raums. Es kommt zu einer allmählichen Verschmelzung des Körpers mit dem Umraum, der gleichzeitig als transzendenter Raum der Unendlichkeit wahrgenommen wird, bis schließlich der Raum als innerer Raum hypostasiert wird und vorübergehend der ersehnte Zustand einer völligen Harmonie erreicht ist.

Am darauffolgenden Tag entwickelt sich auf der Busfahrt nach Aden eine wachsende Nähe zu Kays. Die Erzählerin zeichnet Stimmungsbilder mit extensiven metaphorischen Beschreibungen. Immer wieder wird die Landschaft zum Bildspender, um anatomische Gegebenheiten und innere Vorgänge zu beschreiben und wird umgekehrt die Umgebung anthropomorphisiert. So verwandelt sich Kays' Hand in phantasmagorische Räume:

> Las líneas son surcos, senderos, y el hueco un refugio. Avanzo hacia él, me hundo en los campos mullidos, los caminos abundantes en alimento: un paisaje tan propicio que me aparto de todo otro trayecto. Por la piel entro en las células, finas paredes acogedoras llenas de recovecos, dispuestas en laberíntico espacio, que flexibles se adaptan a la forma ajena. Extensiones fibrosas, terrosas, un cielo pálido, plataformas escalonadas, montes oscuros, una ciudad (40).
>
> Y la mano es *una mano de trigo* [sic], fecunda fuente (42) (Hervorh. i. Orig.).

Der Mann wird hier zur weiblich-empfangenden und nährenden Körperlandschaft, in der die Protagonistin Schutz sucht, und dies wird wiederum parallelisiert in ihrer Wahrnehmung der äußeren Landschaft, die sie durchfahren: „El valle es tan mullido que parece aguardar nuestro cuerpo, y uno siente, al ver su verdor, que en él nada le faltaría" (43).

Ihre Imaginationen veranlassen sie zum Reflektieren über die Atmosphäre und die Erfahrung von Nähe, von erotischer Hinwendung zum Anderen. Das Wechselspiel von Geben und Nehmen, Hingabe und Zurückhaltung erscheint ihr als die grundlegende Pulsation des Lebens. Sie droht in einen unkontrollierbaren Sog zu geraten, der von Kays ausgeht, und betrachtet die Landschaft im Außen, um sich von den Bewegungen im Inneren des Körpers abzulenken, der dem Anderen zustrebt. Dies wird wiederum metaphorisch als Kultivieren einer Landschaft beschrieben: „Establecer muros que remansen las aguas y hagan fértiles y no destructoras, y conviertan el ser en paraje de reposo" (ebd.). Das osmotische Fließen (KEEFE UGALDE 1990: 520) zwischen den Körpern, wie es schon in den ekstatischen, von Musik und Tanz dominierten Szenen Thema war, wird mit dieser Metaphorik noch stärker kanalisiert, quasi zivilisiert. Kontemplation bedeutet also auch Sublimation. Das Begehren geht in die Bildproduktion ein, Bildspender aus dem Außenraum werden verwendet, um innere Erfahrungen zu beschreiben und zu vertiefen.

Im Folgenden werden weitere imaginäre Topographien entfaltet. Kays' Stimme erscheint ihr als mit dem Licht der Sonne verbunden, das den Gold Mohur (Goldene Küste) genannten Strand von Aden überstrahlt, von dem er erzählt. Der Klang seiner Stimme hat jedoch eine silberne, mondhafte Qualität, ist „agua amorosa y misteriosa, es vehículo que lleva a lo escondido, me sumerjo en la certeza de que alcanzaré su centro ahora mismo" (53). Dann wechselt die Zuordnung, und es ist die Erzählerin, die sich als dem Wasser entstiegener, mondbeschienener Körper in der Nacht imaginiert, während Kays der sonnenbeschienenen Küste entstammt: „Acaso las arenas del Gold Mohur, vivificadas por el sol, crearon su cuerpo, el mío es nocturno, surgido en un

manar, caudal y cauce, que la luna instiga" (ebd.). Mit dem Verlangen, in den anderen einzutauchen, der völligen Hingabe an das Fremde geht auch eine Art Todessehnsucht einer, die Kays auszulösen scheint. Sie fühlt plötzlich die Schwere des Todes in sich, "un deseo profundo de tenderme en su cuerpo, de que su arena viva me sepulte" (57).

Gegenüber den imaginierten männlichen Körperlandschaften wird die reale Natur nur an einer Stelle eindeutig als weiblicher Körper semantisiert – als ein Gewitter aufzieht und der Himmel sich verdunkelt, rückt die Umgebung in die Ferne und wird unberührbar wie eine verschleierte Frau (41). Hier lässt sich also zunächst eine weitgehende Umkehrung des Geschlechterparadigmas feststellen. Es ist in erster Linie der männliche Körper, der, inspiriert durch die draußen vorbeiziehende Landschaft, in räumlichen Metaphern besungen wird. Mit der Charakterisierung als bergender Raum – Höhle, Muschel oder Stadt –, der auch todbringend sein kann – die Wüste als Grab – werden ihm traditionell weibliche Eigenschaften zugeschrieben; der arabische Mann wird zu einer allegorischen Figur der Fremde, die vertraut und geheimnisvoll zugleich ist. Die Natur und die Fremde sind zugleich auch erotisch konnotierte Topographien; die Erzählerin phantasiert, in diese Körperlandschaft einzudringen, ihr Zentrum zu erreichen, ihr Rätsel zu ergründen – wodurch sie wiederum die männliche Position gegenüber diesem Weiblichen einnimmt.

Die zunehmende Hingabe an diese als weiblich imaginierte Landschaft löst bei ihr uterine Glücksvisionen und ein Gefühl der Wiedergeburt aus, das biblisch-vorzeitliche Zusammenspiel von Licht und Wasser am Meeresstrand verbindet sich mit der Reinheit einer noch jungen Schöpfung. Auf die Ausdehnung des inneren Raums folgen Wachstum und Wiedergeburt (62), die Regeneration ist hier wörtlich zu begreifen als Neuschöpfung (74). Die von Kays gesprochenen magischen Worte (53) „Gold Mohur" erschaffen die Erzählerin neu; sie wird zum Embryo, das sich in Vorahnung der Fülle gierig nährt, zur durch die Stimme von Kays/Aden/Eden zum Leben gebrachten Eva: „Todo me nutre en esa región, es una matriz y soy yo, yo sola, la que ahora nace en su seno; soy Eva nacida de la voz de ese Adén de piel oscura" (ebd.). Der Logos des männlichen Schöpfergottes und die Mutter Erde als Matrix allen Lebens werden hier in der Figur des edenischen Menschen – Kays als Adam/Eden – zusammengeführt.

Durch die Begegnung mit *el hombre de Adén* wird die andere Kultur zugänglich als Garten Eden, repräsentiert durch die Stadt Aden, in den Augen von Kays „la cuna

del primer amor de la humanidad“ (ebd.)[210]. Hier findet nun auch eine Ineinssetzung von männlich und weiblich statt: „Entra las aguas y las arenas doradas, nuestros cuerpos indiferenciados, uno ya desde la génesis, ambos adentrándose y envolviendo, ambos puro ser compacto con el otro“ (54). Die in der imaginierten Liebesbegegnung erfahrene Verschmelzung ermöglicht die Rückkehr in ein Paradies, zur ursprünglichen Einheit von Mann und Frau, Ich und Welt, Körper und Geist, Himmel und Erde. Hier existieren keine Grenzen mehr, der Raum schafft die Zeit ab zugunsten der Ewigkeit eines transzendenten Raums (52). Die Schwere des Körpers weicht einer ätherischen Leichtigkeit, Rosen werden „en perpetua expansión celeste“ (54) zu einem Rosengarten, mystisches Symbol der göttlichen Ordnung und der Liebe.

Der Fall aus dem Paradies – die Trennung von Kays, die etwa in der Mitte des Romans während der Exkursion nach Aden erfolgt, da er die Gruppe verlässt und an seinem Wohnort bleibt – bringt für die Protagonistin Trauer und ein erneutes Gefühl der Distanz. Es wird deutlich, dass Kays die Brücke zur anderen Kultur bildete. Nun ist die Verbindung unterbrochen, sind er und seine Worte ihr in der Erinnerung nicht mehr verständlich.

Sie entdeckt jedoch bald, dass sie das mit ihm Erfahrene weiterführen kann durch die Kontemplation der äußeren Landschaft, die sie erneut in die Ekstase und damit in die absolute Gegenwart führt: “Extática me confundo con el paisaje, el paisaje de Adén, la tierra, el ser mismo de Kays, y así, investida de su ser, entro finalmente en el momento” (60). Diente die Natur anfangs noch abstrakt-metaphorisch zur Darstellung ihrer Empfindungen – etwa in der Szene im Hotelzimmer mit Kays: „Mi superficie se arremolina en dunas amorosas“ (37), „el tornasol de mi cuerpo“ (38) – so ist es nun die reale äußere Landschaft, die in ihrer Vorstellung zum von ihr bewohnten Körper wird, in den hinein sie sich schließlich auflöst. Da es zu spät am Abend ist, um noch den berühmten, erloschenen Vulkan zu sehen, begeht sie ihn in ihrer Phantasie:

> Estoy en el atardecer del cráter, es ese rojo violento, ese fucsia de la luz, en el azul ya negreante de las aguas, en el ceniza oscuro, el negro de esta costa, de este monte inamovible. Soy roja y fucsia y negra y ceniza y azul, *me deshago y estiro y recompongo* en este aire y siento una inmensa serenidad. [...] sé que es ya muy tarde para perderse por el monte, entrar dentro de su abertura, y sé que de hecho *estoy ya perdiéndome en él*, ascendiendo por sus sienes, resbalando por sus huecos, *desarmándome en su garganta* (62, Hervorh. S.M.).

[210] Der Name der Stadt bedeutet im Arabischen ‚Paradies’ (vgl. Hans Wehr: *Arabisches Wörterbuch für die Schriftsprache der Gegenwart. Arabisch-Deutsch*. Wiesbaden 1985: s.v. Aden).

Die Ekstase, die hier wie an anderen vergleichbaren Stellen der Erzählung sprachlich durch eine endlose Steigerung und Ausdehnung suggerierende Aufzählung sowie hymnisch anmutende Anaphern wiedergegeben wird, führt zu einer Erweiterung der Ich-Grenzen und zu einem kosmischen Bewusstsein.

> La noche de Adén es una perla luciente: estas palabras que se diluyen en mi sangre, corren por mis venas, irrigan todo el cuerpo, lo vivifican, dan agilidad a mis brazos y mis piernas, suavidad a mi pelo, turgencia amorosa a mi pecho, ductilidad a mi vientre. La noche de Adén es el súbito descenso al fondo del cráter dormido donde se oculta el secreto del fuego. [...]
> La noche de Adén es la tierra girando, los astros girando, soy yo girando en los espacios (66).

Entsprechend der Schöpfungsmetaphorik entstehen diese inneren Landschaften nicht nur in der visuell-synästhetischen Imagination der Erzählerin, sondern werden auch sprachmagisch erschaffen. Wieder stellt der Klang die Verbindung her: „[es] la palabra que nos convierte en gruta, en caverna el uno del otro, en labios penetrados, y el brotar de un manantial en el magma" (54). Sie spricht die Worte „Gold Mohur" nur zu sich selbst und verwendet ansonsten Umschreibungen, um den Zauber nicht zu brechen. „Me trago el paisaje con ellas, me lo llevo y me voy recreando en él" (74): In einem weiteren Akt der Assimilation nimmt sie – nun ohne Kays als Mittler – die Landschaft in sich hinein, verinnerlicht das Erlebte, das so zu einer Art inneren Ressource wird.

Gegen Ende des Romans wird sie ihre Erfahrungen integriert und zu einer Position gefunden haben, in der sie ihren Wunsch nach völliger Identifikation aufgegeben, die real nicht völlig zu überwindenden Grenzen zur fremden Kultur akzeptiert hat, aber dennoch, durch die Erfahrung gewandelt, zu innerer Ruhe gefunden hat: „soy el silencio sereno que ha incorporado todos los gritos. No soy una novia de
Saná pero aprenderé a amasar, a hacer el pan con mis manos" (104).

8. 3. 3. Die fremde Kultur als heiliger Raum und Ort der Erlösung

Wie die bisherige Analyse gezeigt hat, spielen im Roman die reale äußere Landschaft und imaginierte innere Landschaften eine zentrale Rolle. Nicht zuletzt aufgrund der topographischen Gegebenheiten des Schauplatzes dominieren großräumige, nicht durch die Zivilisation zergliederte Elemente wie Meer, Wüste, Gebirge und Himmel, in denen

individuelle Phänomene aufgehen[211]– ein Gleichnis für die Geborgenheit oder auch Verlorenheit des Menschen im Kosmos. Die Protagonistin selbst, aber auch andere Figuren des Romans verschmelzen in ihrer Darstellung immer wieder mit dem sie umgebenden Raum, nehmen in einer komplementären Bewegung die Natur in sich auf und werden selbst zu Natur. Das Individuum wird transfiguriert, vorübergehend ausgelöscht und zugleich in einen erhabenen Zustand überführt (GULLÓN 1975: 24).

Der vor allem in den Schöpfungsszenen präsente spirituelle Kontext dieses Vorgangs legt nahe, dass hier nicht nur eine Ästhetisierung, sondern auch eine Sakralisierung der Natur beschrieben wird, entsprechend der Definition eines heiligen Raums, wie ihn Eliade für traditionelle Gesellschaften erläutert: Der heilige Raum, in diesem Fall die Natur, ist der physisch-topographisch existierende Raum und verweist zugleich auf etwas, das ihn transzendiert – das Geistige bricht in die profane Raumzeitlichkeit ein. Es werden die unterschiedlichen Ebenen des Kosmos – Himmel, Erde und Unterwelt – miteinander verbunden; die Öffnung hin zu einer anderen Dimension wird durch Raumelemente wie Tür oder Schwelle verbildlicht, die zugleich Symbol und Mittler des Übergangs sind (ELIADE 1998: 14f., 26f.) und das Geschehen auch als Initiation kenntlich machen. Im Roman übernehmen diese Rolle das fremde Land als Tor zu einem anderen, ganzheitlicheren Sein und Kays, der metonymisch-allegorisch wiederum die Brücke zu diesem Land darstellt. Mit ihm erlebt die Protagonistin physische Regeneration und psychische Wiedergeburt, was dem Geschehen ebenfalls eine geistige Dimension verleiht – so wie die Heiligung eines Ortes nach religiösem Verständnis die ursprüngliche Kosmogonie wiederholt (ebd. 30ff.), so hat auch die alle Sinne einbeziehende Berührung mit der fremden Kultur eine verlebendigende Wirkung auf sie, und so ist auch die Bildsprache der Erzählerin schöpferisch, insofern als sie imaginäre Landschaften kreiert und dadurch zugleich die reale Landschaft sakralisiert. In diesen äußeren und inneren, profanen und heiligen Räumen findet ihre Wiedergeburt statt.

Dieser regenerative Aspekt findet gegen Ende des Romans zu einem weiteren Höhepunkt, bei dem neben der Landschaft auch der urbane soziale Raum wieder mehr in den Vordergrund rückt. Auf der letzten Rundfahrt macht die Gruppe Station in Shibam, einer Stadt mit einer bis ins 3. Jh.v.Chr. zurückreichenden Geschichte. Das Schauspiel eines archaischen Lebens, das sich ihr hier bietet, zieht die Protagonistin an und stößt sie zugleich ab. Einige Männer und Kinder baden, die Kinder sitzen zwischen

[211] Zur Symbolik der „kosmischen Elemente“ einer Landschaft vgl. CIRLOT 1982: 178.

den Exkrementen der Tiere auf dem Boden und haben ähnlich stumme Augen wie die Ziegen und Hühner. Die Szenerie wirkt vorzeitlich, in scharfem Kontrast dazu ragen dahinter die Wolkenkratzer der Stadt auf. Während sie mit Félix und Luís durch die Straßen geht, öffnet sie sich wieder ganz für das Fremde, und auch hier wird diese seelische Bewegung als körperliche Wahrnehmung in dichten Bildern beschrieben: „Y yo dejo que se apodere de mí el silencio, la luz terrosa, el intenso olor, las miradas sin fondo, el abismo“ (83).

Erneut vom Wunsch getrieben, sich dieser Kultur ganz zugehörig zu fühlen, wird sie nur mit Mühe durch Celia davon abgehalten, dem Beispiel der Badenden zu folgen und wörtlich in die Natur einzutauchen: „No quisiera apartarme de la visión del río, hasta tal punto me llama, siento que entrar en sus aguas sería el primer paso para pertenecer al lugar“ (82). Wieder fasziniert sie eine Ursprünglichkeit, wie sie sie nie erfahren hat:

> [...] esa libertad de ser naturaleza, ignorar la falsedad de lo exclusivamente racional, ignorar lo superpuesto, sentarme en esa tierra, junto a las cabras, meterme en río hasta la cabeza, recibir el agua de la lluvia como supremo bien y goce, y, acaso, recibir en mi cuerpo a ciegas el amor, sentir que me invade, que arraiga en mí, que me modifica (83).

Die imaginierte körperliche Verschmelzung mit dem Wasser lässt sich profan als Regressionswunsch und geistig gewendet als Taufe, als Heilwerdung durch die Erinnerung an *fons et origo*, das Eintauchen in die primordialen Wasser verstehen, durch das die bisherige Identität symbolisch aufgelöst wird, damit eine Wiedergeburt stattfinden kann (ELIADE 1998: 75, 114ff.).

Von einer Anhöhe aus betrachten sie das Wadi und verstummen in tiefem Respekt vor dieser noch unberührt erscheinenden Landschaft, „esta reserva de virginidad“ (83). Die Wüste, die sich nun explizit als heiliger Raum offenbart – „veo el deserto como lugar de oración, una inmensidad pura, una posibilidad infinita” (84) – weckt in ihr die Sehnsucht nach einem neuen Leben, hier in Shibam, im gleichzeitigen Bewusstsein, dass das nicht möglich ist. Die hygienischen Verhältnisse, die Angst vor Krankheit und Tod sowie kulturelle Schranken stehen ihren westlichen Erlösungsphantasien entgegen.

Am Ende löst sich dennoch die im Laufe des Romans immer wieder erlebte Ambivalenz in der Begegnung mit dem Fremden vollends in ein Glücksversprechen hinein auf: Ihr Körper formt sich zu einer Wüste, die sich auf das Erblühen unter dem zu erwartenden Regen vorbereitet. Die Blume wird das Leben sein (106). Auf dem

Rückflug, in den frühen Morgenstunden wird der Erzählerin eine letzte Vision zuteil. Der Venusstern am noch dunklen Himmel wird ihr zum Zeichen des Orients wie das Sternbild, das sie in der Nacht am Golf von Aden über dem Meer als Kunde ihres Schicksals aufgehen sah.[212]

Die erzählte Zeit des Romans erstreckt sich über mehrere Tage hinweg, wird jedoch symbolisch als Bogen der Sonne im Laufe eines Tages angedeutet: von dem in der Eingangsszene geschilderten ersten Besuch auf dem Souk am frühen Morgen bis zum Abschied von Kays, nach dem sie sich selbst wie der Tag einem Ende zuneigt (59), „me voy desangrando lentamente con el sol sobre la tierra negra“ (60) und dem nächtlichen Rückflug. Die Angleichung ihres inneren Erlebens an die Rhythmen der Natur suggeriert einen Einklang mit den kosmischen Gesetzen; die Reise wird als organischer Prozess von Ankunft und Begegnung über Annäherung, Grenzsetzung und eine zunehmende Verschmelzung bis zu Abschied und Trennung dargestellt – ein neuer Zyklus kann beginnen.

Auf dem Flughafen von Amman löst das Licht der Morgensonne den Mond ab. Während sie umhergeht, überlegt sie, nach Aden zurückzukehren. Der offene Schluss – ein mögliches Wiedersehen mit Kays und somit die Vollendung der Liebesgeschichte – mit einem anonymen Nicht-Ort als Schauplatz entspricht der beschriebenen Erfahrung eines unendlichen Raums, in dem Gegenwart, Vergangenheit und Zukunft aufgehoben sind.

8. 4. Von traditionellen Geschlechterpositionen zu einer neuen Ethik des Raumes

8. 4. 1. Kontiguität und Auflösung von Grenzen: Das Paradigma der Nähe

Wie in den vorangegangenen Ausführungen deutlich wurde, findet die Protagonistin zu dem ersehnten Zustand der Einheit durch Kontemplation einer äußeren oder inneren Landschaft und durch die Liebe, die hier in ihrer Essenz ebenfalls Kontemplation ist: die sensible Öffnung für und Hinwendung zum Anderen. Die Verschmelzung mit der fremden Natur und Kultur, die sich immer wieder vollzieht, ist nicht einfach nur regressive Rückkehr in einen embryonischen Zustand, sondern setzt als selbstreflexiver Pro-

[212] Vgl. dort: „Siento la inmensidad del cosmos y que no me pierdo en ella, sino que soy en plenitud precisamente en esa dimensión” (71).

zess persönliche Reife und ein hohes Maß an Bewusstheit voraus. Denn dem Anderen respektvoll zu begegnen, zuzulassen, dass es einen durchlässig macht, besetzt und überwältigt, und schließlich vorübergehend eins mit ihm zu werden bedeutet, die eigenen Grenzen aufzugeben und den Tod des bisherigen Ich zu riskieren. Die Erzählerin erlebt diese Grenzauflösung sehr stark auch real-physisch, so etwa bei der Ankunft in Aden. Im Gegensatz zu den meisten ihrer Mitreisenden passt sie sich vollkommen an die Gegebenheiten an, sucht trotz der extremen Hitze keinen Komfort, keine Erfrischung: „Yo quiero impregnarme de ese calor, desarrollarme en él. Y sé que no me afectará negativamente, me siento bien, perfectamente adaptada: al fin toda distancia entre el espacio y yo se ha desvanecido" (63).

Dramatischer ist der Einbruch des Anderen in den Szenen der „Steinigung" und der Vergewaltigung; ins Metaphysische gewendet, doch immer noch als primär körperliche Erfahrung beschrieben wird dieses Hereinbrechen dann in einer Szene auf der Fahrt nach Aden, als die Gruppe an einer alten Zollstation Halt macht und sie in der Wüstenlandschaft abrupt wieder von einem Gefühl der Distanz zu ihrer Umgebung, auch zu Kays eingeholt wird. Sie öffnet sich dieser vernichtenden Empfindung, will den Sand, in dem sich das Undurchdringliche der Umgebung materialisiert, ganz in sich hineinnehmen: „Busco otra bocanada de muerte" – dazu müsste sie sich auf die Erde legen und zulassen, dass der Sand durch den Mund in ihren Körper eindringt, „sin defenderse del cielo arenoso" (56).

Auch in der Hingabe an den Schmerz nach dem Abschied von Kays bleibt die Nähe zur Natur bestehen, die wiederum als belebtes, zur Empathie fähiges Gegenüber beschrieben wird, zu dem sich eine Beziehung herstellt:

> El calor abre el cuerpo a la desolación de este monte de arena compacta, a estos horizontes blanquecinos que de pronto interrumpen remolinos de palmeras y más palmeras que se alzan sobre la tierra sedienta, y abre mis ojos como fuentes. Lloro. Lloro ante los palmerales como si me pidieran que me transformara en agua (80).

Dass die Erzählerin ihre Befindlichkeit mit charakteristischen Naturelementen der Umgebung in Bezug setzt, wirkt nie klischeehaft, sondern die der Verbildlichung inhärente Kontiguität entspricht ihrer intimen Annäherung an das fremde Land.

Diese Auflösung von Grenzen, die zugleich den Respekt vor dem Anderen wahrt[213], hat auch eine poetologische Dimension, die die Autorin selbst in Bezug auf ihre Lyrik formuliert: „El poeta masculino canta a la amada. El poeta femenino se canta a sí mismo. [...] cuando ya declaradamente canto al objeto – no estoy objetivando" (GOLANÓ 1985: 9). Als prägende Vorbilder in dieser Hinsicht nennt sie die alt-spanischen *cantigas d'amigo*, in denen die Liebesworte einem Mädchen in den Mund gelegt wurden, sowie San Juan de la Cruz und Teresa de Ávila (ebd.; JANÉS 2007). An anderer Stelle hebt Janés insbesondere die transgressiven Aspekte in den Texten der Mystikerin hervor, deren Diskurs der göttlichen Liebe theologisch-dogmatische und sprachliche Vorgaben wie soziale Beschränkungen ihrer Zeit in avantgardistischer Manier überschreite, um spirituelle Erfahrungen aus weiblicher Perspektive zu beschreiben, und zugleich die Autorin als schreibendes Subjekt ermächtige.[214]

Parallelen zur Mystik sind im vorliegenden Roman offensichtlich. Die Protagonistin hat ähnlich wie der mystische Initiand ihre Heimat, ihre vertraute Umgebung verlassen, und ihre Begegnung mit dem Fremden ähnelt in einigen Aspekten dem geistigen Weg, der in der mystischen Literatur häufig als Reise mit dem Ziel der *unio mystica* beschrieben wird. Auch hier müssen zahlreiche Prüfungen bestanden und bestimmte Stationen durchlaufen werden: Enthaltsamkeit; Fasten und Wachen als Reinigungsrituale (Ähnliches klingt im Verlauf der Handlung an); Glaubensbeweise, Gebet (hier eher als wiederholte meditative Versenkung); Läuterung durch Geduld und Dankbarkeit gegenüber Gott (es wird kein persönlicher Gott angesprochen, aber es erfolgt eine Hinwendung zum Kosmos als vom Geistigen erfülltem Raum); ein nur in der Entrückung erlebbares Glücksempfinden und schließlich der Höhepunkt der mystischen Erfahrung: Liebe, die sich aus göttlicher Gnade jenseits intellektuellen Verstehens speist, und „Entwerden" als Auflösung des Ich-Bewusstseins in eine zeit- und raumlose absolute Wirklichkeit, die All-Einheit vor der Subjekt-Objekt-Spaltung, in der Innen und Außen, Gut und Böse, Geist und Körper noch keine Gegensätze sind (GERLITZ 1993: 536f.).

[213] Zur Entwicklung des Themas weiblicher Erotik als Hingabe an ein gleichrangiges Anderes in Janés' lyrischem Werk vgl. PASERO 1993: 235.

[214] „[...] Teresa entra en territorios a los que ni tenía acceso en su calidad de mujer y descendiente de sefardíes: los del oriente bíblico. [...] Se trata de documentos de soberanía femenina triunfante: atreviéndose a escribir, el sujeto femenino conquista aquellos paraísos terrenales a cuyas desfigura-cionens demonizadas el poeta de la época moderna sólo puede descender atravesando el portal de opios alucinógenos" (JANÉS 2001).

Weitere Übereinstimmungen bestehen im Bereich der Bildlichkeit: San Juans dunkle Nacht der Seele erfährt auch die Erzählerin, wenn sie sich in existentielle Getrenntheit geworfen sieht. Die Transformation der Seele durch diese reinigenden Leidenserfahrungen wird in der mystischen Literatur oft durch Bilder aus dem Bereich der Alchemie ausgedrückt, z.B. das Gewinnen von Gold aus minderwertiger Materie (SCHIMMEL 1992: 18), das hier in der mythisch überhöhten, mit dem Prinzip der Regeneration verbundenen Küste von Gold Mohur anklingt. Zudem wird der Topos des *ex oriente lux* (SCHIMMEL 2008: 37) aufgegriffen – das orientalische Land ist für die Erzählerin ein lichterfülltes Land der Verheißung, und am Ende der Erzählung geht der Morgenstern über dem Horizont auf. Die Vereinigung mit dem Göttlichen schließlich wird als Aufgehen in der unendlichen Weite der Wüste oder des alles in sich aufnehmenden Ozeans beschrieben oder auch als Vereinigung von Liebenden, wodurch himmlische und irdische Liebe in eins fallen (GERLITZ 1993: 541; SCHIMMEL 1992: 17f.).

Vor dem Hintergrund dieses mystischen Bezugsrahmens erhält auch die Geste, die zu Beginn des Romans einen Grundakkord setzt und sich beim ersten Treffen mit Kays wiederholt – das Aufsetzen des silbernen Brautkopfschmucks, kommentiert von Amal: „Eres una novia de Saná“ (9) – eine weitere Bedeutungsnuance: Ähnlich wie die Nonne als Christusbraut will sich die Protagonistin mit dem fremden Land vermählen. Während ihr Selbstentwurf als arabische Frau scheitern muss, wird die Verbindung mit Kays und Aden/Eden zumindest geistig vollzogen. Im Gegensatz zum Diskurs der Mystik, die trotz ihrer Bildersprache letztlich auf einer Geringschätzung von Körperlichkeit gründet und die asketische Ausblendung des realen physischen Leibs und der Außenwelt als Voraussetzung für eine erhabene Gotteserfahrung ansieht, ist es im Roman jedoch gerade die sinnliche Wahrnehmung der Umwelt, die in die Ekstase mündet. Die erotische Erfahrung wird als mystische beschrieben, als Wiedererlangung einer ursprünglichen Kontinuität, die das rationale Subjekt der Moderne entbehrt und in Eros, Liebe und Mystik wiederfindet (BATAILLE 1987: 18ff.), wenn der Abgrund, der den Menschen vom Anderen trennt, „ese invencible foso“ (81), „el espacio abismal“ (51), zumindest vorübergehend überwunden wird.

Weitere Bezugspunkte der erotischen Topographie des Romans finden sich in der psychoanalytisch grundierten, feministischen Theorie. Wie bereits deutlich wurde, dominiert in der Erfahrung des Fremden nicht die visuelle, sondern eine ganzheitliche, stellenweise synästhetische Wahrnehmung, in der vor allem der Klang (Stimme und

Musik) ein vertieftes sinnlich-körperliches Erleben bewirkt. Die Perspektive der Erzählerin ist damit vom Prinzip der Kontiguität gekennzeichnet, das als Kennzeichen eines programmatischen weiblichen Schreibens formuliert wurde (CIXOUS 1980; IRIGARAY 1979), und erlaubt das Ausloten einer Sprache der Liebe jenseits von Objektivierung und Vereinnahmung, da immer auch das Eigene unmittelbar betroffen ist. Wenn Janés auf ein nicht-objektivierendes Besingen des Anderen abzielt, dann ist damit auch der räumliche Bezug zwischen Liebender und Geliebtem ein anderer als der traditionelle Subjekt-Objekt-Bezug, in dem ein schauendes-fühlendes-liebendes Subjekt das Objekt introjiziert oder als Projektionsfläche nutzt. Stattdessen kann ein „intersubjektiver Raum" entstehen, wie ihn Jessica Benjamin als Gegenentwurf zur auf Objektbeziehungen des männlichen Kindes fixierten, intrapsychischen Theorie der Freudschen Psychoanalyse vorschlägt. Sie fordert eine – von ihr nicht weiter ausgeführte – Neuinterpretation der „Körper-Raum-Metaphern" dieses Begehrens (BENJAMIN 1990: 125f.).

Wie eine solche neue Raumordnung aussehen kann, veranschaulicht das Konzept des Zwischenraums, das Irigaray anhand einer Lektüre von Aristoteles' Abhandlung über das Wesen des Ortes in seiner *Physik* entwickelt. In ihrer Utopie einer herrschaftsfreien Geschlechterbeziehung postuliert sie die „Durchlässigkeit des Körpers" als neues Paradigma (IRIGARAY 1991: 28), das die alten Dualismen ersetzen soll, und weist darauf hin, dass es aufgrund der in der westlichen Kultur verankerten, auf das Geschlechterverhältnis projizierten „Trennung von Körper und Seele, von Sexualität und Geistigem" und fehlender Muster für einen Übergang zwischen Innen und Außen bisher nicht gelungen sei, den spirituellen Aspekt in Figurationen des Eros einzubeziehen (ebd. 23).

> Die Ortsveränderung des Körpers und die Veränderung des Zwischenraums stellen eine wichtige Frage in der Ökonomie des Begehrens dar. Die Bewegung hin zu und die Reduzierung des Zwischenraums sind die Bewegungen des Begehrens [...]. Das Problem des Begehrens liegt darin, den Zwischenraum zu beseitigen, ohne den anderen zu vernichten. [...] Damit das Begehren fortbesteht, bedarf es eines doppelten Orts, einer doppelten Umschließung. *Oder eines Gottes als Subsistenz des Zwischenraums, als dessen Verlagerung ins Unendliche***.** Das Universum und sein Jenseits entfaltend (ebd. 62, Hervorh. S.M.).[215]

[215] Exemplarisch wird der Versuch der Protagonistin, eine Haltung der Integrität einzunehmen, die das Begehren eindämmt, ohne es stillzustellen, und sich zugleich dem Anderen zuwendet, ohne es zu zerstören, zu Beginn der Exkursion ins Umland beschrieben: „Abandonarse y contenerse a la vez. Abandonarse a lo que es contención, ahora a contemplar el paisaje para apartar la conciencia de esos movimientos que se efectúan en el interior del cuerpo: la orientación hacia el otro. Establecer muros que remansen las aguas y las hagan fértiles y no destructoras, y conviertan el ser en paraje de reposo" (43).

Im Roman überschreitet diese Wiedereinführung des aus dem abendländischen Denken ausgeschlossenen Körpers auch religiöse Grenzen, da die Darstellung der Liebe christliche wie auch islamische bzw. überkonfessionelle mystische Elemente beinhaltet. Die Erzählung ist damit ebenso die Geschichte eines interkulturellen Brückenschlags.[216]

8. 4. 2. Das Bild des Orients

Der Versuch einer Auflösung von Subjekt und Objekt anstelle einer psychischen Introjektion des Anderen, die ihn zugleich ausschließt, und die reflektierte Auseinandersetzung mit dem Fremden als wesentliche Achsen der Handlung rücken die Darstellung zumindest in einigen Aspekten auch in die Nähe der postkolonialen Theorie, die Offenheit und Differenz/en als Leitbegriffe etabliert hat. Als neue „Ethik des Raumes" (CHAMBERS 1994: 13) werden eine angemessene, auf gegenseitigem Respekt basierende Begegnung mit dem Anderen, das Ersetzen von Repräsentation im Rahmen eines Herrschaftsdiskurses durch Gesten des Dialogs oder des Zuhörens eingefordert, die auch Nichtverstehen zulassen (ebd. 31). Diese Ethik gründet sich auf eine unablässige Bewegung im Raum, sodass die Positionen des Eigenen und Fremden nur vorübergehend abgesteckt werden und Einfühlung in andere Positionen notwendig wird: „*Ethos* means to locate oneself in another place. In the endless interplay between *ethos* and *topos* we are forced to move beyond rigid positions and locations" (ebd. 42). Aus einer poststrukturalistisch geprägten ethnologischen Perspektive beschreibt Chambers damit einen dynamischen Begriff von Identität, die sich in den intersubjektiven Prozessen einer zunehmend globalisierten Welt fortlaufend herstellt. Einige Aspekte davon lassen sich in der dezentrierenden Raumerfahrung der Protagonistin wiederfinden:

> The zone we now inhabit is open, full of gaps: an excess that is irreducible to a single centre, origin or point of view. In these intervals, and the punctuation of our lives, other stories, languages and identities can also be heard, encountered and experienced. Our sense of being, of identity and language, is experienced and extrapolated from movement: the 'I' does not pre-exist this movement and then go out into the world, the 'I' is constantly being formed and reformed in such movement in the world (ebd. 24).

Dem entgegen steht die hier in großen Teilen als traditionell erfahrene jemenitische Gesellschaft, deren hierarchische Strukturen geschlossene Identitäten innerhalb einer

[216] Interkulturalität stellt ein zentrales Thema in Janés' Oeuvre dar, zudem übersetzt sie Literatur aus mehreren Sprachen, u.a. aus dem Arabischen (vgl. PASERO 1993).

festen Raumordnung produzieren, was im Roman vor allem anhand der Geschlechterrollen beschrieben wird: Männer und Frauen leben weitgehend in getrennten sozialen Räumen – die Terrassen der Häuser stehen nur den Männern zur Verfügung, die Frauen halten sich im Diwan auf und benutzen eine separate Treppe, um nicht gesehen zu werden (13). Unbegleitet sind sie in der Öffentlichkeit nur zu sehen, wenn sie einer klar definierten Tätigkeit nachgehen. Entsprechend können die arabischen Männer die fremde Frau nur innerhalb des ihnen bekannten, traditionellen Modells sehen; ihre Offenheit wird fehlinterpretiert als Verfügbarkeit und führt zu sexueller Gewalt. Umgekehrt sieht die westliche Reisende die nicht europäisierten einheimischen Männer aus den Wahrnehmungsmustern ihrer eigenen Kultur heraus zu einem Teil als autochthone ‚Wilde'; erst in der Begegnung mit Kays wird diese Sicht auf eine neue Ebene gehoben und werden letztlich auch die Geschlechterrollen westlicher wie orientalischer Prägung transzendiert. Werden die Identitäten fluide, verändert sich auch das Geschlechterverhältnis.

Stellt man sich nun die Frage, in wie fern der Text als Geschichte einer Orientreise von seinen einer kolonialen Tradition entstammenden Vorläufern abweicht, so lassen sich motivische Fortführungen wie auch Neuerungen beobachten. Wie Said in seinem grundlegenden Werk zum „Orientalismus" mit einer Fülle von nichtliterarischen und literarischen Texten belegt, ist der Orient das Konstrukt eines seit der Antike bestehenden europäischen Diskurses, über den sich der Westen „as its contrasting image, idea, personality, experience" (SAID 1978: 1f.) definieren konnte – Orient und Okzident werden auf vielfältige Weise als komplementäre Gegensätze inszeniert, wobei die Orientalen überwiegend mit negativen Attributen wie irrational, unmoralisch, lethargisch, kindisch, „anders" belegt wurden und sich die Europäer in Abgrenzung dazu als rational, tugendhaft, aufrichtig, reif, „normal" bestimmen konnten (ebd. 38ff.). Die Kehrseite hiervon war die Faszination für die fremde Kultur, die als „a place of romance, exotic beings, haunting memories and landscapes, remarkable experiences" (ebd. 1) den westlichen Besucher, Leser oder Bildbetrachter zugleich faszinierte und verstörte. Dieser Diskurs ermöglichte es, den Orient als Anderes verständlich zu machen, zu kontrollieren und zu manipulieren und stellte damit auch eine Aneignung dar (ebd. 20), die in dieser Form erst durch die politische Vormachtstellung der Kolonialstaaten und die kulturelle Dominanz des Westens möglich wurde: „A certain freedom of intercourse was always the Westerner's privilege; because he was the stronger culture, he could penetrate, he could wrestle with, he could give shape and meaning to the great Asiatic

mystery [nach Disraeli]" (ebd. 44). Im spanischen Kontext gewinnt diese Etablierung kultureller Differenz durch die jahrhundertelange Konfrontation mit den nordafrikanischen Eroberern im eigenen Land eine spezifische Relevanz, die sich unter anderem im Deutungsmuster des Mauren als dem Anderen schlechthin äußert.

Für die Literatur im kolonialen Kontext war die Distanz zum Objekt der Repräsentation wesentlich, durch welche die eigene Wahrnehmung des Anderen als „anders" festgeschrieben werden konnte, ohne diese Differenz weiter zu hinterfragen. Auch wenn die Texte die Begegnung mit verschiedenen Varietäten des ethnisch Anderen beschrieben, diente die Darstellung doch der Abgrenzung vom „Unzivilisierten" und der Bestätigung der eigenen Überlegenheit (BLUNT 1994: 26). Entsprechend dem binären Modell des Kolonialismus galt es, klare materielle und diskursive Grenzen zu ziehen, auch wenn in der Realität der physische Kontakt der beiden Welten nicht vermieden werden konnte:

> Einerseits muss die räumliche [...] Distanz zwischen Europa und Nicht-Europa von den Autoren, Erzählern oder Protagonisten immer wieder überwunden werden, damit die kulturelle Differenz zwischen dem Eigenen und dem Anderen aufgezeigt, die Grenze also sichtbar gemacht werden kann; andererseits muss die Distanz aufrechterhalten werden, damit die Grenze sichtbar *bleibt*.[217]

Fand eine physische wie auch kulturelle Grenzüberschreitung statt, so erfolgte sie in der Regel als Aneignung der „exotischen" Kultur durch die europäischen Kolonisatoren. Der heutige Tourismus und die wissenschaftlich-neutrale Erforschung fremder Kulturen lassen sich vor allem dann als Fortsetzung der eurozentrischen Domestizierung der Welt betrachten, wie sie im Zeitalter der Entdeckungen erfolgt, wenn die Reise nur der Bestätigung des Selbst, der vorherigen Ordnung dient und Ambiguität und Rätsel ausgeblendet werden und das Fremde in ein Schema rationalen Verstehens eingefügt wird (CHAMBERS 1994: 31f.).

Von dieser Vorgeschichte setzt sich die Haltung der Protagonistin deutlich ab. Sie nimmt keine dominante Position ein, indem sie sich in irgendeiner Weise – durch ihren physischen Standort oder ihren Ort als sprechendes Subjekt – über die andere Kultur stellt. Ihre Grundhaltung ist von Achtung und teils auch Demut geprägt.[218]

[217] Michael C. Frank: *Kulturelle Einflussangst. Inszenierungen der Grenze in der Reiseliteratur des 19. Jahrhunderts.* Bielefeld 2006: 48, zit. nach NEUMANN 2009: 127.
[218] Vgl. auch den in dieser Hinsicht symbolischen Eingangssatz des Romans: „Incliné la cabeza" (9), als sie auf dem Souk den silbernen Kopfschmuck aufsetzt und damit zugleich eine Geste der Demut vollzieht.

Anders als die restlichen Mitglieder der Gruppe aus Spaniern, die meist im Pulk auftreten und sich passiv bis abweisend gegenüber der Umgebung verhalten (68), setzt sie sich auf vielfältige Weise dem Fremden aus und lotet dabei immer wieder ihre Grenzen aus.

Der der Reiseliteratur allgemein eigene „Doppelcharakter von Mimesis der Fremde und Inszenierung der eigenen Subjektivität" (OPITZ 1990: 353) fällt hier insofern immer wieder in sich zusammen, als das Erleben der Ich-Erzählerin fast ausschließlich vom Wunsch nach Harmonie und Verschmelzung mit dem Anderen bestimmt ist. Es gibt kaum einen Versuch, auf die fremde Kultur einzuwirken, etwas Eigenes in sie hineinzutragen, sondern die Protagonistin will sich so weit wie möglich assimilieren, um sich zugehörig zu fühlen. Will man in ihrem Denken, Fühlen und Handeln Ansätze zu einer Aneignung des Fremden sehen, so geschieht dies meist zugleich im Gestus der Auflösung der eigenen Identität, die ihren Höhepunkt erreicht, wenn sie in ihrer Wahrnehmung periodisch mit der Landschaft oder mit Kays verschmilzt. Die gesamte Erzählung ist letztlich von einem Begehren nach Auslöschung der Differenz angetrieben.

Da die Umgebung ihr jedoch immer wieder Grenzen setzt, pendelt das Wahrnehmen und Erleben der Erzählerin zwischen der Sehnsucht nach Vereinigung mit dem Anderen und der Entmutigung und Verletzung, wenn das Fremde sich entzieht – die Frauen – oder in ihren Raum eindringt – wie bei den wiederholten männlichen Übergriffen. Diese Empfindung der Trennung, „mi ser irremediablemente otra" (80), kristallisiert sich in im Außen vorhandenen Bildelementen wie Schleier, Fenster und Hauswand oder in den Metaphern des Grabens und des Abgründigen; die Phasen der Verschmelzung werden durch synästhetische Bilder des Fließens und der osmotischen Durchdringung von inneren und äußeren Räumen markiert.

Damit führt die Erzählung die charakteristische Ambivalenz fort, die die literarische Darstellung von Fremderfahrungen in vergleichbaren kulturellen Kontexten kennzeichnet. Den Rachephantasien, die die Protagonistin gegenüber dem Vergewaltiger Amal hegt, entsprechen auf der anderen Seite ihre Liebesgefühle für Kays – beiden eignet eine primordiale Qualität, die durch die als archaisch wahrgenommene Umgebung in ihr wachgerufen wird. Dennoch bleibt die Erzählerin nicht in dieser Ambivalenz stecken, sondern reflektiert ihre Erlebnisse, hat den Wunsch zu verstehen, wie es zu diesem Verhalten Amals kam, und will Näheres über die Person Kays' erfahren. In den Fragen, die sie sich immer wieder stellt, drückt sich das Prozesshafte, Tastende

ihrer Annäherung aus, gegenüber den Frauen – „¿Qué trato merecía aquella mirada?“ (29), “Pero ¿cómo velarse, cómo usurpar ese privilegio a las que no tenían otra defensa?” (72) – wie den Männern: „cuál es mi verdadero deseo ahora, anonadarme en sus brazos, deshacerme en llanto a la visión del oasis o clavar la yambiyya en el vientre de Amal?” (88). Hingabe oder Konfrontation und schließlich Gewalt werden als die beiden möglichen Lösungen im Prozess der Annäherung an das Andere erkannt.

Erst durch Kays wird eine weitere Annäherung und schließlich umfassende Hingabe an das Land möglich und somit eine ursprüngliche Einheit wiederhergestellt, die nach der Trennung von ihm und dem Abschied vom Jemen zwar wieder unterbrochen wird, jedoch als Glücksversprechen in die Zukunft weist. Auf die Beinahe-Zerstörung durch das Andere folgt die Regeneration des Selbst in der Begegnung; was zuvor ein Gewaltakt war – das Eindringen des fremden Männlichen – wird als panerotische Geste der Liebe allmählich in eine Verschmelzung mit dem Anderen verwandelt.

Nicht unproblematisch ist die Tatsache, dass die Erzählerin an einigen Stellen zu das Fremde verfestigenden Stereotypen neigt, die vom Individuellen abstrahieren und das Einzelphänomen zum Repräsentanten eines Kollektivs machen. Hier klingen das traditionelle europäische Fremdbild des Orients und seine Klischees in Beschreibung und Deutung. Vor allem die Araber, aber auch die Spanier erscheinen als homogene Gruppe, ebenso Amal und Kays als Vertreter ihrer Kultur, die wiederum teils differenziert, aber auch essentialisierend dargestellt wird. Die Kolonisation als historischer Hintergrund wird ausgeblendet – entweder steht die weit zurückreichende jemenitische Geschichte im Mittelpunkt der Darstellung (im kulturgeschichtlichen Diskurs der arabischen Teilnehmer) oder das Land wird ahistorisch als Paradies metaphorisiert.

Ein Diskurs der Tiefe verbindet das Indigene immer wieder mit einer archaischen Authentizität:

> [...] su palabra parecía remitir a la raíz. [...] Hablaba de su tierra, de la tierra volcánica, de las edificaciones de allí. Tal vez era eso, hablaba de algo que conocía desde dentro, del cráter, y lo hacía desde lo hondo del ser (12).
> La noche de Adén es el súbito descenso al fondo del cráter dormido donde se oculta es secreto del fuego (66).

An dieses Bildfeld schließen sich im Roman auch Instinkthaftes, Eros und Geheimnis an, klassische Bilder des Fremden. Trotz der dynamischen Auseinandersetzung mit dem Anderen, die letztlich keine fixen Positionen von Eigenem und Fremden zulässt, werden hier also nicht hybride oder fluide Identitäten inszeniert, wie sie in der postko-

lonialen Theorie mit den Metaphern des Zwischenraums, des Transits und der Diaspora beschrieben werden.[219] Ebenso kommt es nicht zu der damit assoziierten Transformation einer linearen zeitlichen Bewegung, über welche sich Fortschritt, Moderne und die westliche Kultur definieren, in sich überlagernde, vielschichtige Räume und Rhythmen, nicht zu einer Auflösung von Geschichte in wechselnde Standorte mit kontingenter Bedeutung, wie sie in neueren Ansätzen propagiert werden (CHAMBERS 1994: 12, 25). Stattdessen oszilliert die Darstellung zwischen einer – wenn auch reflektierten – Reproduktion von traditionellen Stereotypen als Festschreibung von Differenz, die im konkreten Kontakt mit dem Anderen, im sozialen Raum immer wieder erlebt wird, und ihrer Auflösung in einen inneren, transzendenten Raum hinein. Entscheidend ist hierbei die subjektive Wahrnehmung der Erzählinstanz; im weitesten Sinne politische Aspekte der interkulturellen Begegnung wie die Dominanz der europäischen Kultur oder die Bedingtheit der eigenen Sichtweise werden nicht thematisiert. Auch findet keine wirkliche Vermittlung zwischen Selbst und Anderem, kein Dialog der Kulturen statt, sondern die Erzählerin hält an einem im Kern romantisch-idealistischen Entwurf fest, der, zumindest innerhalb der geschilderten Handlung, in der sozialen Realität noch nicht lebbar ist. In erzähltechnischer Hinsicht spiegelt sich dies in der weitgehenden Abwesenheit von direkter Rede und Dialog zugunsten ausgedehnter Reflexion und Introspektion.

Vor dem Hintergrund der Fragestellung zum Verhältnis von Raum und *gender* und der Suche nach möglichen Alternativen zur Tradition besteht zunächst auf der Ebene des Sujets ein deutlicher Bruch mit der historischen Rollenverteilung der Geschlechter im Kulturkontakt[220]: Eine zwar in der Gruppe reisende, aber doch unabhän-

[219] Vgl. etwa James Clifford: Traveling Cultures. In: Lawrence Grossberg, Cary Nelson, Paula Treichler (Hg.): *Cultural Studies*. London 1992; Homi K. Bhabha: *The Location of Culture* 1994; ders.: The Third Space. Interview. In: Jonathan Rutherford (Hg.): *Identity. Community, Culture, Difference.* London 1998. Die Begriffe des Eigenen und Fremden werden infragegestellt, Kulturkontakt wird nicht mehr als Gegenüberstellung von in sich geschlossenen, separaten Entitäten betrachtet, sondern als dynamisches Kräftefeld von Verschiebungen und Interferenzen. Hierin unterscheiden sich diese Denkansätze von älteren Darstellungen wie etwa der Saids, der noch von einem polaren Schema von Orient vs. Okzident ausgeht. Zu postkolonialen Raumkonzepten in Theorie und Literatur vgl. auch NEUMANN 2009.

Räumliche Metaphern sind wie in der feministischen so auch in der postkolonialen Kritik produktiv, da sie auf die Relevanz verweisen, die die eigene Position, vor allem hinsichtlich Marginalität vs. Zentralität, auf die Konstruktion von Identität hat (BLUNT 1994: 16).

[220] Während es in der Kolonialzeit häufig zu sexuellen Kontakten zwischen westlichen Männern und indigenen Frauen oder Männern kam, waren Beziehungen zwischen Europäerinnen und der indigenen männlichen Bevölkerung eher eine stereotype Vorstellung, in der sich die Angst vor kultureller Kontamination spiegelte. Allein schon das Verlassen der abgegrenzten Gebiete der Europäer und das Betreten der „Kontaktzone" wurde dahingehend interpretiert. Durch diese vermeintliche – und teils wohl auch reale – Gefahr wurde sowohl von Seiten der europäischen wie der einheimischen Männer die Einschließung der Frau legitimiert (MILLS 2006: 35f.). Autorinnen von schöngeistiger Literatur und

gig handelnde Europäerin erforscht fremdkulturelle Räume, die überwiegend von Männern besetzt sind, und es kommt zu sexuellen bzw. erotisch grundierten Begegnungen. Bedienen die Vergewaltigungsszene wie auch die Beschreibung der archaischen Leidenschaftlichkeit der Jemeniten noch das tradierte Klischee vom triebhaften indigenen Mann[221], vor dem die weiße, tugendhafte Frau beschützt werden muss, so ist die Erzählung insgesamt von der aktiven Auseinandersetzung der Protagonistin mit ihrer Umgebung geprägt. Sie lässt sich auf die Einheimischen ein und verhandelt die eigenen Grenzen durch Gespräch und nonverbale Signale. Vor allem in ihrem Verhältnis zu Kays bestimmt sie Nähe und Distanz sehr deutlich mit.

Bezeichnend für die Geschlechterverhältnisse im Roman ist, dass der Blick auf die Fremde hier in einigen Punkten Züge des männlichen Blicks auf das Weibliche annimmt. Wenn im Kontext der Reise weibliche Figuren traditionell für Heimat wie auch für Fremde stehen, so wird die Konstellation hier umgekehrt und Kays wird zur Heimat in der Fremde. Die Darstellung der fremden Kultur als zu dechiffrierendes Rätsel, ihre Gleichsetzung mit der Landschaft zum einen und mit Ursprünglichkeit und Naturhaftigkeit zum anderen und ihre entsprechende Verbildlichung, die Aufspaltung in einen positiven, empfangenden und einen negativen, bedrohlichen oder abstoßenden Pol sowie die Sexualisierung des Fremden sind Strategien, über die sich das Weibliche kulturgeschichtlich konstituiert.[222]

Wurde in der Reiseliteratur des 19. Jhs.[223] ähnlich wie in Kolonisationsberichten früherer Jahrhunderte eine sexuelle Bildlichkeit verwendet, um die heroische Eroberung der urwüchsigen, gefährlichen Fremde zu beschreiben und die Unterwerfung der Natur mit der Unterwerfung der Frau parallelisiert, so lässt sich dies im vorliegenden Roman schon deshalb nicht reproduzieren, weil die kulturelle Hierarchie durch die Geschlechterordnung der arabischen Kultur überlagert wird. Einige Elemente der Tradition werden übernommen, andere modifiziert oder verkehrt.

Reiseberichten, die sich in außereuropäischen Ländern aufhielten, fanden verschiedene Strategien, um diese Beschränkungen zu umgehen, die wirkungsvollste war die Verkleidung als Mann (ebd. 37), ein Motiv, auf das der Roman am Rande spielerisch Bezug nimmt.

[221] Vgl. auch die Titelillustration des Romans, „The Pirate of Love" von Frederick Arthur Bridgman (1889). Das Gemälde zeigt eine orientalische Frau, die die leidenschaftlich-gewaltsame Annäherung eines dunkel gekleideten Mannes abzuwehren versucht.

[222] In wie fern „im Diskurs über die Wilden/die Fremde und im Diskurs über Frau/Weiblichkeit strukturanaloge Konzepte zu sehen sind, in denen die Dialektik von Eigenem und Fremdem aus der Perspektive des Einen im Blick auf das Andere organisiert ist und daß das Verhältnis von Wilden und Frauen durch ähnliche Vorstellungen, aber unterschiedliche diskursive Funktionsweisen zu kennzeichnen ist", erläutert Weigel in ihrer umfassenden Untersuchung (WEIGEL 1990: 121).

[223] Die im Folgenden genannten Motive sind der Analyse viktorianischer Reiseliteratur von BLUNT 1994: 28ff. entnommen.

Bildlich mit der Landschaft verbunden wird das Weibliche als Fremdes im Laufe der Erzählung nur an wenigen Stellen, einmal etwa als unzugängliche Landschaft bei heraufziehendem Gewitter, „intocable como mujer velada“ (41). Die metaphorische Schilderung der Vergewaltigung mit der Frau als zu beherrschende Natur und als zu eroberndes Territorium wird hier in kritischer Absicht quasi als Prätext aufgerufen; die Erzählerin erlebt selbst als Frau die Position der zu Kolonisierenden und denunziert gleichzeitig die dem zugrunde liegende Gewaltstruktur.

Dies wird in einem weiteren Schritt ersetzt durch ihre Imagination des eigenen Körpers als Landschaft – etwa als Wüste (37) oder Vulkan (62) –, wodurch der männliche Diskurs aus einer weiblichen Binnenperspektive umgewertet wird. Der erotisch-spirituell aufgeladene Vorgang führt zu einem Sich-Verlieren, einer Entäußerung des Ich als „dépossession“ (BATAILLE 1987: 23), die instrumentelle Herrschaft über den Anderen wird ersetzt durch Öffnung und Hingabe.

Der Topos der orientalischen Frau, dem Klischee nach mit Sinnlichkeit und Fruchtbarkeit assoziiert wie die Kultur, der sie angehört, und Objekt des Begehrens für den Europäer[224], wird hier mit vertauschten Rollen wiederholt in der metonymischen Verbindung und metaphorisch-allegorischen Gleichsetzung von Mann und Land. Auch die Aufspaltung der fremden Kultur in Gut und Böse verläuft entlang ihrer männlichen Vertreter, die den weiblichen Pendants der Hure und Heiligen entsprechen.

Ebenfalls aufgegriffen werden die mit dem Weiblichen verbundenen Motive des Schleiers und des Harems als Metaphern der Unzugänglichkeit und des Geheimnisses, „Geschlossenheitsphantasien“, die wiederum eine – zumindest imaginäre – Überschreitung der Grenzen und die Aufladung des weiblichen Körpers mit (männlichen) Phantasien provozieren (KUBLITZ-KRAMER 1995: 45). Im Roman klingen diese als in den mystischen Visionen von Ganzheit, Fülle und paradiesischer Ursprünglichkeit an. Die Erzählerin nimmt hier zwar die Position des männlichen, westlichen Betrachters ein, dem der Zutritt zu den indigenen weiblichen Räumen verwehrt ist, aber anders als dieser betrachtet sie sich als Frau im Spiegelbild der Oberflächen, die die Einheimischen ihr bieten, und fühlt sich in diese ein. Haus und Harem werden imaginativ als weibliche Schutzräume und Orte der Kreativität und Körperlichkeit erlebt.

Insgesamt erhält der Roman seine Spannung vor allem dadurch, dass eine weibliche Erzählinstanz sich einerseits in der männlich konnotierten Position

gegenüber dem Anderen befindet und dabei zugleich selbst in die Rolle dieses Anderen gestoßen wird. Die Lösung dieses Konflikts scheint immer wieder motivisch auf und wird schließlich in symphonischen Bildern als Auflösung der Kategorien von Eigenem und Fremdem visionär erfasst und sinnlich erlebt.

8. 5. Resümee

Wie in den beiden zuvor untersuchten Romanen entfaltet die Erzählung auch hier ein subjektives Erleben aus weiblicher Perspektive, in dem die Raumwahrnehmung eine zentrale Rolle spielt. Durch eine fremde Umgebung werden neue Wahrnehmungen und Empfindungen stimuliert, die Reise in den Orient wird zur Reise in das Selbst und zur Konfrontation mit dem eigenen Begehren. Als westliche Beobachterin in einem arabischen Land beschreibt die Ich-Erzählerin mit einem sensitiven Erzählgestus die Menschen, die architektonischen und naturräumlichen Gegebenheiten und erlebt die Faszination des Fremden.

In diesem Rahmen kommen der Landschaft allgemein und insbesondere Fluss und Meer, hier noch ergänzt durch die Wüste, narrative Funktionen zu. Ist die Raumdarstellung bei Tusquets und Riera auf in Innen- und Binnenräumen imaginierte Körper- und Seelenlandschaften konzentriert, die die Spuren der Einschließung des Weiblichen in sich tragen, so werden hier auch die sozialen Räume der Stadt stärker in die Handlung einbezogen, und die dort entstehenden Spannungen und Konflikte unmittelbar körperlich erlebt.

Da die Erzählerin eine allumfassende Harmonie mit der äußeren Umgebung anstrebt, die sie letztlich als Teil einer kosmischen Harmonie ansieht, wie sie durch die Rhythmen der Natur und den Lauf der Sterne versinnbildlicht wird, hat die Landschaft zumeist den Charakter eines idealen Raumes. Die Natur ist zwar fremd, wird jedoch selten als feindselig oder ambivalent empfunden. Vor allem hier erschließen sich der Europäerin Freiräume.

Die Protagonistin des Romans verlässt also die traditionellen Orte weiblicher Figuren in Reiseerzählungen, „zu Hause wartend wie Penelope oder unterwegs immer in der Nähe eines beweglichen Gehäuses“ (PELZ 1993: 69): Sie gibt die Position im

[224] Zum Orient als historischem Projektionsort erotischer Phantasien der Europäer vgl. KABBANI 1993. Said führt als klassisches Beispiel aus der Literatur Flauberts Begegnung mit einer Kurtisane in *Salammbô* an (SAID 1978: 86ff.).

Innenraum oder an seiner Grenze weitgehend auf und ist auch in ihrer Eigenwahrnehmung nicht von der klassischen Dynamik der verbotenen und daher als ambivalent verinnerlichten Grenzüberschreitungen zum Außenraum bestimmt, sondern hier ist es die fremde Kultur, die ihr, für sie zunächst überraschend, Grenzen setzt – versinnbildlicht in den steinernen Gebäuden der Stadt als über Jahrhunderte geronnener Manifestation sozialer Regeln – oder ihre eigenen Grenzen gewaltsam überschreitet. Das charakteristische Spannungsfeld zwischen Innen und Außen, das historisch aus der Einschließung der Frau resultiert, wird hier folglich eher über die Grenzen zwischen Eigenem und Fremdem verhandelt. In der arabischen Gesellschaft sieht sie sich mit der traditionellen Raumordnung der Geschlechter konfrontiert, und hier findet dann auch männliches Eindringen in weibliche Innenräume bis hin zu körperlichen Grenzüberschreitungen statt.

Für die Erzählerin ist das bevorzugte Verhältnis zum äußeren Raum ein osmotischer Austausch; sie nimmt die Umgebung, die eine doppelt äußere, da fremde ist, in sich hinein und lässt zu, dass sie dadurch verwandelt wird. In diesem Wunsch, mit der Umgebung, ja mit dem Raum überhaupt eins zu werden, lässt sich durchaus ein Echo der traditionellen Verbildlichung des Weiblichen als Raum sehen. Da jedoch das Männliche ebenfalls zum Raum wird und in der Ekstase schließlich die Raumgebundenheit des Körpers überwunden wird, löst sich vorübergehend auch die Geschlechterdifferenz auf. Hinzu kommt ein Element der Travestie, wenn sie sich mal mit den Attributen einer jemenitischen Frau, mal mit denen eines Mannes ausstattet und die Geschlechterpositionen imitiert, indem sie sich in den geschützten Innenraum zurückzieht, aber auch immer wieder flaniert, und indem sie dem Angeschautwerden als Frau einen aktiven, „männlichen“ Blick entgegensetzt.

Wenn die Erfahrung räumlicher Weite, wie sie auf einer Reise möglich wird, mit Freiheit und der Auflösung einer vorherigen Ordnung verbunden ist (GULLÓN 1975: 18), so wird dies hier noch potenziert, da die Begegnung mit dem Anderen in die Erfahrung eines inneren, transzendenten Raums mündet. Diese „spirituelle Entgrenzung der körperlichen und sozialen Beschränkungen“ (GROßMAß 1989: 219) erinnert an entsprechende feministische Positionen der siebziger Jahre. Ging es dort jedoch darum, den utopischen Charakter einer Welt jenseits patriarchaler Gesellschaftsstrukturen mit literarischen Mitteln zu beschreiben, so handelt es sich bei Janés um einen individualisierten mystischen Diskurs, in dem weibliche körperlich-seelische Erfahrungen entfaltet werden. Durch das intensive Raumerleben und die imaginative

Beschreibung von Landschaften tritt die Betrachterin in ein reflexives Verhältnis zu sich selbst, schafft aber im Gegensatz zu einem sich als Zentrum wahrnehmenden, traditionell männlichen Betrachter-Subjekt dadurch eher Nähe als Distanz zu ihrer Umgebung. Die erweiterte Perspektive der Erzählerin, die das Sehen durch vielfältige andere Sinnes-wahrnehmungen ergänzt, lässt sich als Plädoyer für einen nicht-objektivierenden Weltbezug lesen, wie ihn die Autorin selbst als poetologischen Maßstab formuliert, und lässt sich so auch an rationalitätskritische Positionen der feministischen Theorie anschließen.

Aufgrund des vorherrschenden Themas weiblicher Erotik und Körperlichkeit, das sich in der Bildlichkeit und im Gestus der Annäherung wiederfindet, lassen sich auch Anklänge an eine *écriture féminine* erkennen (PASERO 1993: 231f.). Allerdings spielen anders als etwa in den programmatischen Texten von Irigaray oder Cixous weder die spezifisch weibliche noch die männliche Anatomie als Referent oder Bildspender eine Rolle, sondern es handelt sich hier zum großen Teil um eine nicht geschlechtsspezifisch markierte bzw. zwischen den Geschlechterzuordnungen hin- und herwechselnde Darstellung, was wiederum dem Streben der Erzählerin nach Überwindung physischer Grenzen entspricht.

Dennoch ist der Roman grundiert durch die Suche nach Ausdrucksformen für eine weibliche Identität, und wie in Janés' Lyrik geschieht dies durch den Bezug auf reale geographische Orte und metaphorische Landschaften. Pasero sieht in dem thematisierten Verhältnis des weiblichen Körpers zum äußeren Raum ein Bedürfnis nach Freiräumen und eine Suche nach neuen Formen des erotischen wie künstlerischen Selbstausdrucks; ferne Länder sind dabei stets mit erotischer Erfüllung verbunden (ebd. 231ff., 238). Dem Mann kommt in diesem Szenario die Rolle eines bergenden Raumes der Tiefe zu, der ins Metaphysische verweist. Er wird zum Ort für die Frau.[225] Obwohl dies wie eine Umkehrung der traditionellen Semantisierung des Raumes als weiblich erscheint, überwiegt der Eindruck, dass die Protagonistin ein nicht-instrumentelles Geschlechterverhältnis herstellt, da sich diese Verbildlichung im Gestus der Hingabe statt

[225] Dieses Modell gibt eine mögliche Antwort auf Irigarays polemische Frage nach einer Alternative zur traditionellen Gefäßfunktion des Weiblichen, durch die „das Männliche zum Mütterlich-Weiblichen als Ort hingezogen wird": „Aber welchen Ort bietet das Männliche dem Weiblichen als Anziehungsursache? Seine Seele? Sein Verhältnis zum Göttlichen? Kann sich das Weibliche darin einschreiben, darin ansiedeln? Ist dies nicht, entgegen dem, was immer gedacht wurde, der einzige Ort, in dem es wohnen kann? Denn das Männliche muß sich als ein *Gefäß* konstituieren, um aufnehmen, um empfangen zu können. Aber seine Morphologie, seine Existenz, sein Wesen führen eigentlich nicht zur Gestaltung eines solchen Orts" (IRIGARAY 1991: 52).

der Eroberung vollzieht und sie ihre eigenen Grenzen immer wieder aufgibt. So entsteht eine innere Topographie, in der beide füreinander zum bergenden Raum werden („caverna el uno para el otro“ (54)).

Wenn Annis Pratts Hypothese zutrifft, dass weibliche Figuren in der Literaturgeschichte häufig mit der Wahl zwischen der Hinwendung zur Natur – d.h. der persönlichen, auch erotischen Freiheit – und der Liebe zu einem Mann – d.h. auch der Integration in die soziale Ordnung – konfrontiert waren, wohingegen ihre männlichen Pendants sich über die Eroberung von Natur und Weiblichem als Subjekte konstituierten (PRATT 1972), dann zeigt Janés hier eine Alternative auf, indem sie Liebe und Freiheit zusammenfallen lässt.

9. Schlussbetrachtung

Ausgehend von der ursprünglichen Fragestellung, in wie fern die untersuchten Romane vor dem Hintergrund des Topos der inneren und äußeren Reise in affirmativer oder subversiver Weise auf die Raumordnung der Tradition Bezug nehmen, sollen abschließend noch einmal die wichtigsten narrativen Strategien zusammengeführt werden.

Alle drei Texte schildern wenig vom normalen Lebensalltag ihrer Protagonistinnen, die sich überwiegend an anderen Orten als gewöhnlich aufhalten, sei es in einer fremden Stadt, einem anderen Land, an in der Vergangenheit besuchten oder an imaginierten Orten. Die Erfahrungen der Ich-Erzählerinnen werden aus einer Position der Liminalität heraus geschildert, sie befinden sich in der prekären Raumzeitlichkeit des Übergangs, in dem die vorherige Ordnung aufgehoben ist. Die Narration wird durch diese krisenhafte Situation bestimmt, die zudem mit Liebe bzw. Sexualität in Verbindung steht – in der erzählten Gegenwart oder Vergangenheit findet jeweils ein zentrales traumatisches Ereignis in Zusammenhang mit einer männlichen Bezugsperson oder einem Fremden statt (Selbstmord des Geliebten, Tod des Cousins durch Ertrinken, pathologische Handlungen rund um das Bild einer Frau, Vergewaltigung).

Der Rückzug aus der gewöhnlichen Umgebung mit ihren sozialen Zusammenhängen bringt Distanz und ermöglicht kritische Reflexion. Ein wichtiges Element sind dabei die Spiegelstrukturen, die sich durch Personen oder Objekte ergeben, denen die Protagonistinnen im Laufe der Erzählungen begegnen. Bei Tusquets ist es die junge

Frau als therapeutisches Gegenüber, die die eigene Befindlichkeit als emotional ausgehungertes und rebellisches, zugleich aber auch kreatives Kind wieder in ihr wachruft; bei Riera sind es die stilisierte Gestalt der Primavera und der überdeterminierte Bildraum des Gemäldes, der durch die mit ihm verknüpften Personen und Inhalte wiederum zahlreiche Verweisstrukturen enthält, sowie Guarini als Täter und als Vertreter einer langen Tradition männlicher Produzenten von Weiblichkeitsbildern. Janés' Protagonistin arbeitet sich schließlich über die Interaktion mit arabischen Frauen und vor allem Männern am kulturell Anderen ab. Standortbestimmung und Identitätssuche finden also letztlich nicht in der Isolation, sondern dialogisch, im Rahmen einer real erlebten Beziehung statt, die wesentliche Impulse für die Reflexion gibt.

Zwischen dem zeitlichen und räumlichen Anfang und Ende der Reise steht, so wird suggeriert, eine Entwicklung, die auf einem Prozess der Annäherung an ein Anderes in seiner Gestalt als ursprünglich fremdes Individuum oder Kollektiv basiert, der zu einem vertieften Verständnis der eigenen Geschichte und Person führt – mit unterschiedlichem Ausgang. Für Tusquets' Erzählerin führt der Rückzug ihr vorheriges inneres Exil fort; ihre transgressiven Handlungen und Imaginationen bleiben letztlich vorwiegend Regressionen im Sinne einer Rückkehr an die Orte der Kindheit und in den weiblich-mütterlichen Schutzraum der Liebesbeziehung. Es hat keine wirkliche Befreiung von inneren und äußeren Konditionierungen stattgefunden, die Erzählerin kehrt wieder in ihr altes Gefängnis zurück. Die Recherchen der Journalistin in *Una primavera* hingegen stoßen einen Bewusstwerdungs- und Transformationsprozess an, der zu seelischer Regeneration und schließlich zu größerer persönlicher Autonomie führt. Anfang und Ende der Reise sind hier als Hin- und Rückfahrt geschildert, die Grundkonstellation der Erzählung ist Bewegung und Aufbruch, die Entwicklung, so wird suggeriert, wird weitergehen. Die Orientreise in *El hombre de Adén* hingegen beginnt abrupt, mit einer emblematischen Szene mitten im Fremden. Die Hauptachse der Narration stellt die vielschichtige Begegnung mit dem Fremden dar, als Zusammenprall, als Faszination und Obsession, als Hinwendung und allmähliche innere Verschmelzung. Die definitive Rückkehr wird aufgeschoben, am Ende steht die Möglichkeit noch einmal zurückzukehren an den Ort des Geschehens, in der Hoffnung auf seelische Erfüllung.

Die Wahl der Schauplätze legt jeweils bereits ein thematisches Fundament. Barcelona erfüllt die Funktion eines Makrokosmos der katalanischen Bourgeoisie im Franquismus, in dem sich die Erzählerin von jeher fremd fühlt und aus dem sie sich nun zumindest vorübergehend herauslöst. Entsprechend wird das gegenwärtige soziale Le-

ben in der Stadt praktisch nicht geschildert, sondern erscheint lediglich in Form von erinnerten Familienepisoden, und die Haupthandlung findet in einem weiter entfernten Ort am Meer statt. Florenz und die Uffizien fungieren als Archiv abendländischer Kunst und Kultur, als musealer Raum, in dem sich zahlreiche Bedeutungsschichten abgelagert haben, und liefern somit ein ideales *setting* für die berufliche Dechiffrierungsarbeit der Journalistin, welche die Handlung strukturiert. Mit dem Jemen schließlich wird das Geschehen in einen fremden Kulturraum verlagert, in dem parallel zu modernen Stadtlandschaften noch archaische Strukturen fortbestehen. Die Protagonistin versucht dort empathisch die Erfahrungswelt arabischer Frauen nachzuvollziehen. Im spannungsreichen Wechselspiel von Anziehung und Abstoßung, Liebe und Gewalt wird dabei ihre eigene Identität als Frau erschüttert, nach und nach gelingt es ihr, die erlebten Konflikte innerlich zu transzendieren.

Entsprechend dieser Grundsituation erfolgt auch die Auswahl und Gewichtung der Handlungsorte innerhalb der geographischen Räume. Die Protagonistin in *El mismo mar* sucht unbewohnte Innenräume und die Meeresküste auf, um sich den sozialen Konditionierungen zu entziehen. Rieras Erzählerin bietet die Auseinandersetzung mit dem Fall Guarini am Ort des Geschehens, in den Uffizien, die Möglichkeit, in die Gedanken- und Bilderwelt einer anderen Epoche einzutauchen und gleichzeitig ein vielschichtiges Gewebe von Erinnerung und Reflexion zu entfalten. Auch der soziale Raum der jemenitischen Städte eröffnet ebenso wie die exotisch anmutenden Naturräume, die die Erzählerin bei Janés erkundet, neue Wahrnehmungshorizonte, was darin kulminiert, dass die fremde Umgebung allmählich in einem transzendenten Raum aufgeht.

Die real erfahrenen Landschaften – ebenso auf der Zugreise nach Florenz und bei den Exkursionen in die arabische Wüste –, die Landschaften der Kindheit oder die ästhetisierte Landschaft des Gemäldes dienen hier als Projektionsfläche für psychische Vorgänge, als Katalysator für Erinnerung und Tagtraum und werden so auch zu Bildspendern für metaphorische Körperräume. Barcelona und Mallorca als mediterrane Orte, vor allem das Meer und seine Subräume, bieten hierfür reiches Material aus der literarischen Tradition, ebenso die arabische Kultur, die aus europäischer Perspektive vielfältige sinnliche Anreize liefert.

Aus diesen Handlungsorten und der Art, wie sich die Protagonistinnen darin bewegen, wird ersichtlich, dass sich der Frauen zugängliche soziale Raum und damit auch das Erfahrungsspektrum gegenüber dem Franquismus wesentlich erweitert haben. In vielfacher Hinsicht ist ein entschiedener Bruch mit der Raumordnung des *realismo*

social zu verzeichnen. Tusquets führt zwar die ironisch-distanzierte oder auch groteske Darstellung der entfremdenden sozialen Umgebung fort, wie sie sich bei Vorgängerinnen wie Laforet oder Rodoreda findet, doch sind an die Stelle der Klaustration in düsteren, oppressiven Innen- und Binnenräumen und der familiären Repression und sozialen Marginalisierung, wie sie weibliche Figuren in Romanen der fünfziger und sechziger Jahre erleben, die Erforschung neuer innerer und äußerer Räume und eine vielschichtigere, radikalere Suche nach der eigenen Identität getreten.

Die Grenzüberschreitungen sind subtiler geworden. Die Dynamik von Transgression und darauf folgender Repression tritt nur noch dann dramatisch in Erscheinung, wenn die Figuren auf eine Außenwelt treffen, in der die sozialen Strukturen und somit auch die Geschlechterrollen noch stärker reglementiert sind, und in diesem Fall führt der entstehende Konflikt zu psychischen und auch physischen Übergriffen von außen (Janés). Haben sich die äußeren Vorgaben gelockert, wirkt die überkommene Ordnung noch als Selbsteinschränkung fort (Tusquets) oder wird aus der Distanz reflektiert (Riera).

Der Aktionsradius der weiblichen Figuren hat sich also erweitert, die im Rahmen der Reise vollzogenen Ortswechsel bedingen einen aktiven Bezug zum Außenraum, und die Protagonistinnen treten durchaus als Handelnde im sozialen Raum auf. Dennoch dominieren auch hier die – privaten, halböffentlichen oder öffentlichen – Innen- und Binnenräume (Tusquets, Riera) und wird in allen drei Romanen die äußere Handlung überlagert von der Schilderung innerer Prozesse. In dem Maße, wie die Erzählerinnen sich nach innen wenden, dominieren auch abgeschlossene Innenräume in Gebäuden oder Fahrzeugen als Schauplätze.

Dargestellt werden vor allem psychische und physische Räume in ihren Korrespondenzbeziehungen, die Dimension des individuell erlebten Raums steht im Vordergrund. Die Figuren verfügen über ein ausgeprägtes Raumbewusstsein, und die Raumdarstellung deckt sich, zusätzlich verstärkt durch die Ich-Perspektive, weitgehend mit dem Raumerleben der Erzählerinnen. Durch diesen stark introspektiven Erzählgestus kommt es zu einer Ausweitung der inneren Räume, zu einer „interieurisierende[n] Perspektive“ (KUBLITZ-KRAMER 1995: 41), die die äußere Handlung einschränkt. Gleichzeitig abstrahiert die Konstruktion imaginärer Welten stärker von den Gegebenheiten und somit auch von den Einschränkungen des lebensweltlichen Raums und ermöglicht eine größere raum-zeitliche Ausdehnung und eine stärkere Fiktionalisierung der Raumerfahrung (BRONFEN 1986: 30).

Diese subjektive Semantisierung von Räumen und die Rückbindung des im Außen Wahrgenommenen an das individuelle Erleben lassen sich literatur- und kulturgeschichtlich als eine eher weibliche Form der Raumaneignung werten, ebenso wie das Ausweichen in mentale Räume der Kontemplation, der Ekstase oder der Psychopathologie als „normabweisende psychische Welt[en]“ (WÜRZBACH 2004: 61f.). Es wäre sicher verfehlt, die weiblichen Romanfiguren auf diesen Weltbezug festzulegen.[226] Dennoch liegt es aufgrund des historisch entwickelten, spezifischen Verhältnisses der Frau zum Innenraum einerseits und zum inneren, psychischen Raum andererseits nahe, in Texten von Autorinnen, die generell ein Bewusstsein für *gender*-Problematiken zeigen, eine Auseinandersetzung mit diesen sozialgeschichtlich von Frauen geprägten und kulturell als weiblich codierten Räumen zu vermuten.

Wie schon bei Gaite und Roig zu beobachten war, kommt es häufig zu einer Umwertung dieser traditionell weiblichen Räume: Waren in der Nachkriegsliteratur bis weit in die sechziger Jahre hinein das Haus, der Erker oder das Fenster vorwiegend Sinnbilder für den begrenzten Aktionsradius und die Domestizierung der Frau[227] und wurden an diesen Motiven auch Sehnsüchte und reale, meist sanktionierte Ausbruchsversuche narrativ verhandelt, so erscheinen die Innenräume in neueren Texten häufig als Bilder des Selbst, die mit Intimität, persönlichem Freiraum und Kreativität assoziiert werden. Der Fokus der Romane liegt auf der inneren Auseinandersetzung mit der näheren Umgebung, vermittelt über die Imagination, als kreative Reproduktion der vorgefundenen Räume statt auf einer primär physischen Aneignung des Raums.

Die Konzentration auf innerpsychische Vorgänge wie auch der Rückzug an Orte jenseits des Sozialen wie isolierte Innenräume oder die freie Natur, der hier vor allem bei Tusquets gegeben ist, haben Evasionscharakter und lassen sich als mangelnde Bereitschaft oder Möglichkeit zur aktiven Mitgestaltung der gesellschaftlichen Realität in ihrer materiellen Dimension und in ihren sozialen Bezügen werten. Gleichzeitig bietet diese Strategie den Figuren jedoch Freiräume im Sinne einer größeren Freiheit von gesellschaftlich vorgeprägten Rollen; Imagination und Kreativität werden explizit zu Strategien der Selbstvergewisserung und Identitätsfindung. Über die in der Imagination

[226]Vgl. etwa die pauschalisierende Sicht, es gebe bei den Protagonistinnen in der Gegenwartsliteratur von Frauen eine Tendenz zum Rückzug in innere, imaginäre Räume (KOMAR 1990: 496), oder folgende Einschätzung einer französischen Theoretikerin: „L'écriture féminine est une écriture du Dedans: l'intérieur du corps, l'intérieur de la maison. Écriture du retour à ce Dedans, nostalgie de la Mère et de la mer“ (Beatrice Didier: *L'Écriture-femme*. Paris 1981: 37, zit. nach CIPLIJAUSKAITÉ 1994: 210).
[227]Vgl. CIPLIJAUSKAITÉ 1994: 222f.

erschaffenen, inneren Räume verarbeiten die Erzählerinnen die in der Außenwelt gemachten Erfahrungen, setzen sich neu zu sich selbst und zu anderen in Bezug und antizipieren unter anderem auch mögliche neue Szenarien des Geschlechterverhältnisses. Diesem selbstreflexiven Zuschnitt der Figuren entspricht auch, dass metafiktionale Techniken zum Erzählkonzept gehören (Tusquets, Riera).

Alle drei Romane hinterfragen die Repräsentationsmechanismen, indem sie eine „Durchquerung" der Diskurse vornehmen, wie sie von Irigaray programmatisch als

mimetisch-subversive Strategie beschrieben wird.[228] Durch Aufrufen, Gegenlesen und Umschreiben von Prätexten, die patriarchale Weiblichkeitsmythen enthalten, und durch Techniken der Metarepräsentation, in deren Rahmen auch gegenwärtige und erinnerte Schauplätze in ihrer Funktion als kulturelle Gedächtnisorte und literarische Topoi eingesetzt werden, findet eine Relektüre der männlich dominierten literarischen Tradition statt, und vor allem in *El mismo mar* und *El hombre de Adén* werden auch neue Raumordnungen entworfen.

Hierbei fällt auf, dass vor allem das Erleben von Entgrenzung, das in epiphanischen Momenten in einer Auflösung von Zeit und Raum kulminiert, von den Protagonistinnen als positiver Zustand erfahren wird – bei Tusquets als Replik auf die in Ehe und Familie erfahrene Enge einer bürgerlich-patriarchalen Gesellschaftsordnung, bei Riera als Überschreitung bisheriger Verständnishorizonte und Grenzen ihres Selbstbildes. Bei Janés schließlich werden in der osmotischen Verschmelzung mit dem Raum alle inneren und äußeren Konflikte aufgehoben. Insbesondere in *El mismo mar* und *El hombre de Adén* wird die innere, eigengesetzliche Raumzeit, die mit einer oder einem Geliebten geteilt wird, explizit kontrastiert mit den Normen der Gesellschaft, sodass zwei unvereinbare Modelle einer Raumordnung der Geschlechter gegeneinander gesetzt werden und die visionär erfasste neue Welt noch utopischen Charakter hat.

Bei Tusquets und Janés haben die Räume oder räumliche Elemente der Narration auch eine epistemologische und poetologische Dimension. Die Protagonistinnen

[228] Weigel veranschaulicht diese narrative Strategie anhand von Texten der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Es findet eine „Durchquerung der herrschenden Diskurse aus der Perspektive der Frau [statt], bei welcher die gültigen Wertungen und Wahrheiten in Bewegung geraten bzw. verrückt werden", „als Praxis der gezielten Annahme der den Frauen zugeschriebenen Orte und Bilder" (WEIGEL 1989: 174f.). Durch diesen „Effekt spielerischer Wiederholung" können die bestehenden Sinnzuschreibungen als solche ausgestellt und kann nach Ansicht Irigarays auch eine von ihr nicht weiter spezifizierte, da noch unerschlossene, bisher verschüttete „Operation des Weiblichen in der Sprache" zum Tragen kommen (IRIGARAY 1979: 78).

beider Texte bewohnen die Räume der Kindheit noch einmal real oder in der Erinnerung, sodass es aus den Innenräumen heraus immer wieder zu einer Öffnung der Grenzen auf Räume und Zeiten der Vergangenheit oder der Phantasie und Fiktion kommt – im ersteren Fall klingt hier deutlich Gaites Poetik des weiblichen Raumes an.

Ist für alle Texte generell die Schilderung aus der weiblichen Binnenperspektive charakteristisch, so bietet besonders der Bereich der Erotik und Sexualität mit seiner überdeterminierten Bildlichkeit ein reiches (Um-)Semantisierungspotential. Am weitesten geht hier *El mismo mar* als „heterodoxe" Erzählung, die alternative psychosexuelle und soziale Identitäten entwirft. Die Topoi des weiblichen Körpers als Naturraum werden umgeschrieben, indem sie in einen rein weiblichen Kontext gestellt werden; ebenso ist die Gleichsetzung von Binnenräumen des Opernhauses mit ähnlichen Orten aus Märchen oder Mythos und ihre Funktion als Metapher für das weibliche Geschlecht eine subversive Strategie – traditionelle weibliche und bürgerliche Räume werden somit durch eine Einschreibung von Differenz kontaminiert (NICHOLS 1992).

Obwohl diese Darstellung bei Tusquets als dekonstruktive Geste zu werten ist, lässt sich in den von der Ich-Erzählerin obsessiv ausgebreiteten und immer wieder variierten Bildern gleichzeitig auch der Versuch einer Remythologisierung zu erkennen. Die magisch-mythische Wahrnehmungswelt der Kindheit, derer sie im Rahmen der Liebesbeziehung erneut habhaft zu werden versucht, und die tranceartigen Zustände von Fluidität dienen dem Aufbau einer Gegenwelt zur als hart und entfremdend wahrgenommenen sozialen Realität, der jedoch scheitern muss.

Janés' Erzählerin kehrt das traditionelle Raumparadigma der Geschlechter um, indem sie explizit den Mann mit seinem Herkunftsland und dessen Naturlandschaften gleichsetzt und ihr Begehren auf diesen fremden, männlichen Körper-Raum richtet (Kays) bzw. sich durch die Umgebung und die übrigen Männer in eine erotische Dynamik hineingezogen sieht. Dieses Modell enthält im Kern die gleiche Problematik wie die weibliche Semantisierung des Raumes bzw. die Verräumlichung des Weiblichen: Kays wird hier essentialisiert als – wenn auch mit besonderen, individuellen Qualitäten ausgestatteter – Stellvertreter seiner Kultur, ebenso wie sein Gegenspieler Amal. So entsteht ein ambivalentes Bild des Männlichen und der Fremde analog zu patriarchalen Zerrbildern des Weiblichen als Anderes (Hure und Heilige, Hexe und Muse etc.).

Die in der Erzählung entfaltende Topographie der Liebe versucht dennoch den Anderen zu besingen, ohne ihn zu objektivieren. Diese neue Ordnung des Begehrens drückt sich gerade auch in ihren räumlichen Bildern als spirituelle Beziehung aus. Im

Rahmen einer mystischen Welterfahrung lösen sich die Grenzen zwischen Subjekt und Objekt zunehmend auf; die Leiblichkeit und damit auch die Geschlechterdifferenz gehen in einem ins Geistige gehobenen Landschaftsraum auf.

Ähnlich wie Tusquets' Text mit seiner Fülle an Tropen und Stilfiguren und einem *stream of consciousness* als Grundmodus der Narration ist auch *Una primavera* durch Bilderreichtum und eine metonymische Schreibweise gekennzeichnet, die durch die Assoziationsketten bestimmt wird, welche während der Betrachtung des Gemäldes durch die sich dahinter öffnenden, erinnerten oder imaginierten biographischen Bilder der Erzählerin und durch literatur- und kulturgeschichtliche Versatzstücke entstehen. Auch sie produzieren einen Gestus der Fluidität und Offenheit, der mit dem verfestigenden und besitzergreifenden Anschauungsmodus des Täters Guarini kontrastiert. Die parallele Durchquerung der Frauenbilder und der eigenen Erinnerungsbilder steht im Zeichen einer intermedialen Metarepräsentation, die die Funktionsmechanismen der Verbildlichung des Weiblichen offen legt. Entsprechend dieser Anlage des Romans wird hier auch der graphische Textraum am differenziertesten ausgestaltet.

Es lässt sich also festhalten, dass alle drei Romane traditionelle Geschlechterbilder und ihre – auch räumlichen – Zuschreibungen re- und dekonstruieren, indem sie deren Diskursivität aufzeigen, Verschiebungsoperationen vornehmen und versuchsweise alternative Topologien entwerfen. Die Texte zeigen somit, wie sich Subjekte über ihre Verortung im und ihren Bezug zum Raum konstituieren, und reflektieren an einigen Stellen auch die Signifikationsprozesse selbst, die vor allem den Weiblichkeitstopoi zugrunde liegen. Unabhängig davon, in welchem Maße die jeweilige Erzählung metafiktional angelegt ist, kommt dem Raum damit eine tragende Rolle zu als Medium der Reflexion bestehender sozialer und ästhetischer Ordnungen wie auch der schöpferischen Poeisis neuer Weltbezüge: „Der ästhetische Raum fungiert demnach vor allem als Reflexionsinstanz, die es Subjekten ermöglicht, sich der Möglichkeitsbedingungen lebensweltlicher – rationaler ebenso wie mythischer – Raumkonstitution kritisch gewahr zu werden" (HALLET/NEUMANN 2009b: 17).

In den untersuchten Romanen wird der Raum als narratives Instrument auf verschiedenen Ebenen eingesetzt: Er ist soziales Milieu und kulturell codierter Schauplatz, Projektionsfläche für innerseelische Vorgänge und Bildspender, narrative Metametapher und spezifisch ausgestalteter graphischer Textraum. Entsprechend der allgemeinen Tendenz zur „deutliche[n] Metaisierung der Raumdarstellung" in der Gegenwartsliteratur, die als Indiz für „ein gestiegenes Bewusstsein für die konstruktiven und machtpoli-

tischen Dimensionen von Raum“ zu werten ist (ebd. 23), stehen die hier entworfenen Topologien exemplarisch für den Versuch, im Rahmen der kulturellen Umbruchsituation des Postfranquismus die asymmetrische Geschlechter-ordnung sichtbar zu machen, in der dem Weiblichen bestimmte reale und symbolische Territorien zugeordnet werden, und zugleich neue Formen weiblicher Identität auszuloten.

10. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

GOYTISOLO, Juan (1985): *Reivindicación del Conde don Julián.* ed. de Linda Gould Levine. Madrid [1970].

JANÉS, Clara (1991): *El hombre de Adén.* Barcelona.

JANÉS, Clara (1990): *Jardín y laberinto*. Barcelona.

LAFORET, Carmen (1984): *Nada*. Barcelona [1945].

MARTÍN GAITE, Carmen (1993): *Nubosidad variable.* Barcelona [1992].

MARTÍN GAITE, Carmen (1989): *El cuarto de atrás.* Barcelona [1978].

MARTIN GAITE, Carmen (1988): *Entre visillos* [1957].

RIERA, Carme (1992): *Una primavera per a Domenico Guarini.* Barcelona [1981].

RODOREDA, Mercè (1976): *La Plaça del Diamant* [1962]. In: dies.: *Obres Complètes*, vol I. Barcelona: 353-526.

ROIG, Montserrat (1980): *L'hora violeta.* Barcelona.

ROIG, Montserrat (1977): *El temps de les cireres*. Barcelona.

ROIG, Montserrat (1972): *Ramona, adéu*. Barcelona.

TUSQUETS, Esther (2006): *Varada tras el último naufragio*. Barcelona [1980].

TUSQUETS, Esther (1996): *El amor es un juego solitario*. Barcelona [1979].

TUSQUETS, Esther (1990): *El mismo mar de todos los veranos*. Barcelona [1978].

Sekundärliteratur

ANDERSON, Michele (1999): Time Within Space in Mercè Rodoreda's *La plaça del Diamant*. In: MCNERNEY: 109-126.

ANZ, Thomas (2008): Raum als Metapher. Anmerkungen zum „topographical turn" in den Kulturwissenschaften. In: *literaturkritik.de* Nr. 2 Februar. Schwerpunkt Raum. http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11620 [13.08.2008]

APOSTOLOS-CAPPADONA, Diane (1996): *Encyclopedia of Women in Religious Art*. New York.

ARNAU I SEGARRA, Pilar/ARNSCHEIDT, Gero et al. (Hg.): *Der katalanische Roman der Gegenwart. Einzelinterpretationen.* Berlin: 24-44.

ASSMANN, Aleida (2009): Geschichte findet Stadt. In: CSÁKY/LEITGEB: 13-27.

ASSMANN, Aleida (1999): *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München.

ASSMANN, Aleida (1993): Zeichen – Allegorie – Symbol. In: Jan Assmann (Hg.): *Die Erfindung des inneren Menschen. Studien zur religiösen Anthropologie*. Gütersloh: 28-50.

ASSMANN, Aleida (1991): Zur Metaphorik der Erinnerung. In: dies./Dietrich Harth (Hg.): *Mnemosyn*e. Frankfurt/M.: 13-35.

BACHELARD, Gaston (1987): *Poetik des Raumes*. Frankfurt/M. [frz. 1957]

BACHMANN-MEDICK, Doris (2009): Spatial Turn. In: dies.: *Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften.* 3. neu bearb. Aufl. Reinbek: 284-328.

BACHMANN-MEDICK, Doris (2008): Spatial Turn. In: NÜNNING, Ansgar: 664-665.

BACHTIN, Michail M. (1989): *Formen der Zeit im Roman*. Frankfurt [russ. 1937/38, 1975].

BALZ, Hanno/MAIER, Tanja (2006): Konventionen der Sichtbarkeit. Medien, Geschlechterkonstruktionen und die Ideologie des ›Krieges gegen den Terror‹. In: Christer Petersen/Stefan Jaeger: *Zeichen des Krieges in Literatur, Film und den Medien. Bd. 2. Ideologisierung und Entideologisierung*. Kiel: 13-39.

BARING, Anne/CASHFORD, Jules (1993): *The Myth of the Goddess. Evolution of an Image*. New York.

BATAILLE, Georges (1987): *L'Érotisme*. In: ders.: *Oeuvres completes*. Bd. 10. Paris: 7-270.

BAUER, Roger et al. (Hg.) (1990): *Space and Boundaries in Literary Theory and Criticism*. Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association. München, 1988.

BECKER, Ruth/KORTENDIEK, Beate (Hg.) (2008): *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung. Theorie, Methoden, Empirie*. 2. Aufl. Wiesbaden.

BENJAMIN, Jessica (1990)*: Die Fesseln der Liebe. Psychoanalyse, Feminismus und das Problem der Macht*. Basel, Frankfurt/M.

BERGMANN, Emilie L. (2007): Mothers and Daughters in Transition and Beyond. In: dies./Richard Herr (Hg.): *Mirrors and Echoes. Women's Writing in Twentieth-Century Spain*. Berkeley: 108-120.

BEST, Sue (1995): Sexualizing Space. In: Elisabeth Grosz/Elsbeth Probyn (Hg.): *Sexy Bodies. The strange carnalities of feminism*. London/New York: 181-194.

BEYER, Rolf (1996): *Die andere Offenbarung. Mystikerinnen des Mittelalters*. Wiesbaden.

BIERBACH, Christine/RÖSSLER, Andrea (1992)*: Nicht Muse, nicht Heldin. Schriftstellerinnen in Spanien seit 1975*. Berlin.

BLANCHARD, Marc E. (1986): Landschaftsmalerei als Bildgattung und der Diskurs der Kunstgeschichte. In: Manfred Smuda (Hg.): *Landschaft*. Frankfurt/M.: 70-86.

BLAU DUPLESSIS, Rachel (1985): *Writing Beyond the Ending. Narrative Strategies of Twentieth-Century Women Writers*. Bloomington.

BLUNT, Alison (1994): *Travel, Gender, and Imperialism. Mary Kingsley and West Africa*, New York/London.

BLUNT, Alison/ROSE, Gillian (Hg.) (1994): *Writing Women and Space. Colonial and Postcolonial Geographies.* New York.

BÖHME, Harald (2009): Kulturwissenschaften. In: GÜNZEL (2009): 191-207.

BORGHI, Liana (2003): Space and Women's Culture. In: Gabriele Griffin/Rosi Braidotti (Hg.): *Thinking Differently: A Reader in European Women's Studies*. London: 83-96.

BORSÒ, Vittoria (2004): Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen. In: dies./Reinhold Görling (Hg.): *Kulturelle Topographien.* Stuttgart, Weimar: 13-42.

BOU, Enric (1994): Exile in the City. Mercè Rodoreda's *Plaça del Diamant*. In: MCNERNEY/ VOSBURG: 31-41.

BRAUNFELS, Wolfgang (1984): *Kleine italienische Kunstgeschichte*. Köln.

BRINKER-VON DER HEYDE, Claudia (2001): Ortswechsel. Norm und Verkehrung bei Raumzuordnungen in mittelalterlicher Epik. In: HUBRATH: 23-36.

BRITTON WENNER, Barbara (2006): *Prospect And Refuge in the Landscape of Jane Austen.* Surrey.

BRONFEN, Elisabeth (1997): *Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. Würzburg* [engl. 1992].

BRONFEN, Elisabeth (1995): Weiblichkeit und Repräsentation – aus der Perspektive von Semiotik, Ästhetik und Psychoanalyse. In: Bußmann/Hof: 408-445.

BRONFEN, Elisabeth (1986): *Der literarische Raum. Eine Untersuchung am Beispiel von Dorothy M. Richardsons Romanzyklus 'Pilgrimage'*. Tübingen.

BUßMANN, Hadumod/HOF, Renate (Hg.) (1995): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart.

CARSTENSEN, Tanja (2009): Gender Trouble in Web 2.0. Gender perspectives on social network sites, wikis and weblogs. *Online Proceedings of the 5th European Symposium on Gender & ICT. Digital Cultures: Participation - Empowerment - Diversity, March 5 - 7, 2009 - University of Bremen.*
http://www.informatik.uni-bremen.de/soteg/gict2009/proceedings/GICT2009_Carstensen.pdf (11.08.09).

CARSTENSEN, Tanja (2006): Ko-Konstruktionen von Technik und Geschlecht in feministischen Diskursen über das Internet. Vortrag auf dem Workshop „Gender – Körper – Technik" Nov. 2006, München.
www.tu-harburg.de/agentec/team/carstensen/kokonstruktionen.pdf (20.08.2009).

CASTRO VARELA, Maria do Mar/DHAWAN, Nikita/RANDERIA, Shalini (2009): Postkoloniale Theorie. In: GÜNZEL: 308-323.

CHAMBERS, Iain (1994): *Migration - Culture - Identity.* London, New York.

CIBREIRO, Pilar (1995): Transgrediendo la realidad histórica y literaria: El discurso fantástico en *El cuarto de atrás*. *Anales de Literatura Española Contemporánea* 20: 29-45.

CIPLIJAUSKAITE, Birute (1994*): La novela femenina contemporánea (1970-1985): Hacia una tipología de la narracion en primera persona*. Barcelona [1988].

CIRLOT, Juan Eduardo (1982): *A Dictionary of Symbols*. New York [1962].

CIXOUS, Hélène (1995): La Joven Nacida. In: dies.: *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: 13-107 [1975].

CIXOUS, Hélène (1981): Castration or Decapitation? *Signs: Journal of Women in Culture and Society*. 7.1: 41-55.

CIXOUS, Hélène (1980): *Weiblichkeit in der Schrift*. Berlin [1977].

CIXOUS, Hélène (1977): *Die unendliche Zirkulation des Begehrens.* Berlin [1976].

COLAIZZI, Giulia (1994): Mujeres y escritura: ¿Una habitación propia? Notas sobre una paradoja. In: Àngels Carabí/Marta Segarra (Hg.): *Mujeres y literatura*. Barcelona: 109-122.

CORNEJO-PARRIEGO, Rosalía V. (1995): Mitología, representación e identidad en *El mismo mar de todos los veranos de Esther Tusquets. Anales de la literatura española contemporánea* 20: 47-63.

CSÁKY, Moritz/LEITGEB, Christoph (Hg.) (2009): *Kommunikation – Gedächtnis – Raum. Kulturwissenschaften nach dem »Spatial Turn«*. Wien.

CYBA, Eva (2008): Patriarchat. Wandel und Aktualität. In: Becker/Kortendiek: 17-22.

DÄLLENBACH, Lucien (1977): *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris.

DALY, Mary (1988): *Jenseits von Gottvater, Sohn und Co. Aufbruch zu einer Philosophie der Frauenbefreiung.* München.

DANIELL, Anne (2002): Figuring Subjecitivity for Grounded Transformations: A Critical Comparison of Rosi Braidotti's and John Cobb's Figurations. In: Catherine Keller/Anne Daniell (Hg.): *Process and Difference. Between Cosmological and Poststructuralist Postmodernisms.* New York: 147-166.

DAVIES, Catherine (1993) (Hg.): *Women Writers in 20th-century Spain and Spanish America*. Lewiston, NY.

DE ASÍS GARROTE, María Dolores (1996): *Última hora de la novela en España.* Madrid.

DE CERTEAU, Michel (1988): *Kunst des Handelns*. Berlin [1980].

DE LAURETIS, Teresa (1990): Eccentric Subjects: Feminist Theory and Historical Consciousness. *Feminist Studies* 16, no. 1 (Spring): 115-150.

DE LAURETIS, Teresa (1984): *Alice Doesn't. Feminism, Semiotics, Cinema*. London.

DELEUZE, Gilles/ GUATTARI, Félix (1992): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie II*. Berlin [1980].

DOBLADO, Gloria (1988): *España en tres novelas de Juan Goytisolo*. Madrid.

DÖRING, Jörg/THIELMANN, Tristan (Hg.) (2008): *Spatial Turn. Das Raumparadigma in den Kultur- und Sozialwissenschaften.* Bielefeld.

DUDEN (1996): *Deutsches Universalwörterbuch*. 3. Aufl. Mannheim.

DUNCAN, Nancy (Hg.) (1996): *Body Space. Destabilising Geographies of Gender and Sexuality*. London, New York.

DUPLÁA, Christina (2000): Vida, literatura y Barcelona. Las tres patrias de Montserrat Roig. In: Myriam Díaz-Diocaretz (Hg.): *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua catalana, gallega y vasca),* vol. vi: 141-151.

DUPLÁA, Christina (1998): Essay, Memory, and Testimony in Montserrat Roig. In: Kathleen M. Glenn/Mercedes Mazquiarán de Rodríguez (Hg.): *Spanish Women Writers and the Essay. Gender, Politics, and the Self.* Missouri: 212-230.

DÜNNE, Jörg (2004): Forschungsüberblick „Raumtheorie". November 2004. [= Überarbeitete Version des Vorwortes zu: Dünne, Jörg/Doetsch, Hermann/Lüdeke, Roger: Von Pilgerungen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive. Würzburg 2004].
http://www.raumtheorie.lmu.de/Forschungsbericht4.pdf (09.12.2008).

DÜNNE, Jörg/GÜNZEL, Stephan (Hg.) (2006): *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften.* Frankfurt/M.

EBELING, Knut (2007): ›In situ‹: von der Philosophie des Raums zur ortsspezifischen Theorie. In: GÜNZEL (2007a): 309-324.

ECKER, Gisela (1994): Hortus conclusus. Weiblicher Körper und allegorischer Raum in der Literatur der Moderne. In: Sigrid Schade/Monika Wagner/Sigrid Weigel (Hg.): *Allegorien und Geschlechterdifferenz.* Köln u.a.: 171-185.

EDO BENAIGES, M. Josep (2004): *Dones i ciutat a la Barcelona del segle XX: una anàlisi geogràfica a través de la literatura*. Barcelona. Diss. http://www.tesisenxarxa.net/TDX-0714105-175231/index_an.html (13.07.2008).

EIBLMAYR, Silvia (1993): *Die Frau als Bild. Der weibliche Körper in der Kunst des 20. Jahrhunderts.* Berlin.

ELIADE, Mircea (1998): *Das Heilige und das Profane*. Frankfurt [1956].

EVERLY, Kathryn A. (2003): *Catalan women writers and artists: revisionist views from a feminist space.* Lewisburg, PA.

FOSTER, Shirley (1990): *Across New Worlds: Nineteenth-Century Women Travellers and Their Writings.* New York.

FOUCAULT, Michel (1992): Andere Räume. In: Karlheinz Barck et al. (Hg.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig: 34-46 [1966].

FOUCAULT, Michel (1989): *Sexualität und Wahrheit I. Der Wille zum Wissen.* Frankfurt/M.

FOX KELLER, Evelyn/GRONTKOWSKI, Christine (1983): The Mind's Eye. In: Sandra Harding/Merrill B. Hintikka (Hg.): *Discovering Reality: Feminist Perspectives on Epistemology, Metaphysics, Methodology, and Philosophy of Science Boston:* 207-224.

FRANK, Joseph (1991): Spatial Form in Modern Literature. In: ders.: *The Idea of Spatial Form in Literature.* 31-66 [1945].

FRANK, Susanne (2003): *Stadtplanung im Geschlechterkampf. Stadt und Geschlecht in der Großstadtentwicklung des 19. und 20. Jahrhunderts*. Opladen.

FREUD, Sigmund (1999a): Die Traumdeutung. In: *Gesammelte Werke*. Bd. 2. Frankfurt/M.: 2: 1-642 [1900].

FREUD, Sigmund (1999b): Über den Traum. In: *Gesammelte Werke*. Bd. 3. Frankfurt/M.: 3: 643-700 [1901].

FREUD, Sigmund (1999c): Das Motiv der Kästchenwahl. In: *Gesammelte Werke.* Bd. 10. Frankfurt/M.: 24-37 [1913].

FREUD, Sigmund (1999d): Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. In: *Gesammelte Werke*. Bd. 11. Frankfurt/M. [1916/1917].

FREUD, Sigmund (1999e): Das Unheimliche. In: *Gesammelte Werke*. Bd. 12. Frankfurt/M.: 229-268 [1919].

FREUD, Sigmund (1999f): Die Frage der Laienanalyse. In: *Gesammelte Werke*. Bd. 14. Frankfurt/M.: 207-286 [1913].

FREVERT, Ute (1988): Einleitung. In: dies. (Hg.): *Bürgerinnen und Bürger. Geschlechterverhältnisse im 19. Jahrhundert*. Göttingen: 7-17.

FREVERT, Ute (1986): *Frauen-Geschichte. Zwischen bürgerlicher Verbesserung und neuer Weiblichkeit*. Frankfurt/M.

FRIEDRICH, Hugo (1969): *Epochen der italienischen Lyrik.* Frankfurt/M.

GAZARIAN GAUTIER, Marie-Lise (1983): Conversación con Carmen Martín Gaite en Nueva York. Mirella Servodidio/Marcia L. Welles (Hg.): *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaite.* Lincoln: 25-33.

GENETTE, Gérard (1969): La littérature et l'espace. In: ders.: *Figures II.* Paris: 43-49.

GERLITZ, Peter (1993): Mystik I. In: Horst Robert Balz/Gerhard Krause/Gerhard Müller (Hg.): *Theologische Realenzyklopädie*. Bd. 23. Berlin: 534-547.

GILBERT, Sandra M./GUBAR, Susan (1980): *The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination*. New Haven [1979].

GILLESPIE, Gerald (1990): Cathedral Window Light: Sacral Spaces of Epiphany in Romantic Literature. In: BAUER et al., vol. 2: 283-289.

GÖTTNER-ABENDROTH, Heide (2008): Patriarchat. Wandel und Aktualität. In: Becker/Kortendiek: 23-29.

GOLANÓ, Helena (1985): Entrevista con Clara Janés. *Insula* 461: 8-9.

GOLTSCHNIGG, Doris (2008): Mercè Rodoreda. *La plaça del Diamant*. In: ARNAU I SEGARRA/ARNSCHEIDT: 24-44.

GONZÁLEZ COUSO, David (2009): Carmen Martín Gaite y su geografía literaria. Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades, Santiago de Compostela. http://www.ucm.es/info/especulo/numero41/cmggeoli.html (15.03.2009).

GOULD LEVINE, Linda/ENGELSON MARSON, Ellen/FEIMAN WALDMAN, Gloria (Hg.) (1993): *Spanish Women Writers A Bio-Bibliographical Source Book*. Westport, Conn.

GROßMAß, Ruth (1989): Von der Verführungskraft der Bilder: Mary Dalys Elemental-Feministische Philosophie. In: Ruth Großmaß/Christiane Schmerl (Hg.): *Feministischer Kompaß, patriarchales Gepäck. Kritik konservativer Anteile in neueren feministische Theorien.* Frankfurt/New York: 56-116.

GRUBER, Doris (2003): *Literarische Konstruktion und geschlechtliche Figuration. Das Erzählwerk Carmen Martín Gaites und Juan Goytisolos im Kontext des Frankismus*. Berlin.

GUBAR, Susan (1981): `The Blank Page' and the Issues of Female Creativity. *Critical Inquiry* viii, vol. 2 (Winter): 243-63.

GÜNZEL, Stephan (Hg.) (2009): *Raumwissenschaften*. Frankfurt/M.

GÜNZEL, Stephan (2008): *Spatial Turn – Topographical Turn – Topological Turn*. Über die Unterschiede zwischen Raumparadigmen. In: DÖRING/ THIELMANN: 219-237.

GÜNZEL, Stephan (Hg.) (2007a): *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften.* Bielefeld.

GÜNZEL, Stephan (Hg.) (2007b): Raum – Topographie – Topologie. In: ders. (2007a): 13-29.

GÜNZEL, Stephan (2005): Philosophie und Räumlichkeit. In: Fabian Kessl/ Christian Reutlinger et al. (Hg.): *Handbuch Sozialraum*. Wiesbaden: 89-110.

GULLÓN, Ricardo (1975): On Space in the Novel. *Critical Inquiry* 2 (Autumn): 11-28.

GUTENBERG, Andrea (2004): Handlung, Plot und Plotmuster. In: NÜNNING/ NÜNNING (2004a): 98-121.

GUTENBERG, Andrea (1999): Schielender Blick, *double-voiced discourse* und Dialogizität. Zum Dopplungskonzept in der feministischen Literaturwissenschaft. In: dies./ Rolf Schneider (Hg.): *Gender, Culture, Poetics. Zur Geschlechterforschung in der Literatur- und Kulturwissenschaft. Festschrift für Natascha Würzbach*. Trier: 249-276.

HALLET, Wolfgang (2009): Fictions of Space: Zeitgenössische Romane als fiktionale Modelle semiotischer Raumkonstitution. In: ders./ NEUMANN (Hg.) (2009a): 81-113.

HALLET, Wolfgang/NEUMANN, Birgit (Hg.) (2009a): *Raum und Bewegung in der Literatur. Die Literaturwissenschaften und der Spatial Turn*. Bielefeld.

HALLET, Wolfgang/NEUMANN, Birgit (2009b): Raum und Bewegung in der Literatur. Zur Einführung. In: dies.: (2009a): 11-32.

HART, Stephen M. (1993): *White Ink. Essays on twentieth-century feminine fiction in Spain and Latin America*. London.

HÄRTEL, Insa (2009): *Symbolische Ordnung umschreiben. Autorität, Autorschaft und Handlungsmacht*. Bielefeld.

HÄRTEL, Insa (1996): Architektur des Anfangs. *Ästhetik und Kommunikation* 92 (Juli 1996): 87-97.

HEINEMANN, Uta: Montserrat Roig. *El temps de les cireres*. In: ARNAU I SEGARRA/ ARNSCHEIDT: 96-114.

HIGONNET, Margaret/ TEMPLETON, Joan (Hg.) (1994): *Reconfigured Spheres. Feminist Explorations of Literary Space.* Amherst.

HIGONNET, Margaret (1994): Mapping the Text. Critical Metaphors. In: dies./ TEMPLETON: 195-212.

HIGONNET, Margaret (1990): Spatial Metaphors in Feminist Literary Theory. In: BAUER et al., vol. 5.: 500-504.

HILLEBRAND, Bruno (1975): Poetischer, philosophischer, mathematischer Raum. In: RITTER: 417-463. [1971].

HILLEBRAND, Bruno (1971): *Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane*. München.

HINA, Horst (1992): Kassandra oder Mme Curie? Die Schriftstellerin Carme Riera. In: BIERBACH/RÖSSLER: 177-190.

HOFFMANN, Gerhard (1976): *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit: poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*. Stuttgart.

HORKHEIMER, Max/ADORNO, Theodor W. (1993): *Dialektik der Aufklärung.* Frankfurt/M. [1947].

HORNER, Avril/ ZLOSNIK, Sue (1990): *Landscapes of Desire. Metaphors in Modern Women's Fiction.* Hemel Hempstead.

HUBRATH, Margarete (Hg.) (2001): *Geschlechter-Räume. Konstruktionen von'gender' in Geschichte, Literatur und Alltag.* Köln, Wien, Weimar.

IRIGARAY, Luce (1991): *Ethik der sexuellen Differenz*. Frankfurt [1983].

IRIGARAY, Luce (1989a): *Genealogie der Geschlechter*. Freiburg [1980].

IRIGARAY, Luce (1989b): Der Glaube selbst. In: dies.: (1989a): 47-92.

IRIGARAY, Luce (1989c): Das Allgemeine als Vermittlung. In: dies.: (1989a): 199-237.

IRIGARAY, Luce (1979): *Das Geschlecht, das nicht eins ist.* Berlin [1977].

JAEGER, Friedrich/STRAUB, Jürgen (Hg.) (2004): *Handbuch der Kulturwissenschaften, Bd.2: Paradigmen und Disziplinen*, Stuttgart.

JANÉS, Clara (2007): Clara Janés ha ganado el X *Premio* de las Letras Teresa de Ávila. http://www.abc.es/hemeroteca/historico-14-10-2007/abc/Cultura/clara-janes-premio-avila_159417554110.html (12.06.2008).

JANÉS, Clara (2001): Rezension zu André Stoll: *Die poetischen Paradiese des Ichs. Teresa von Avilas "Von der Liebe Gottes".* Weinheim 1994. ABC, 19.11.2001.

JOHNSON, Roberta (1991): Voice and Intersubjectivity in Carme Riera's Narratives. In: Luis T. González del Valle/Julio Baena (Hg.): *Critical Essays on the Literatures of Spain and Spanish America.* Colorado: 153-159.

KABBANI, Rana (1993): *Mythos Morgenland. Wie Vorurteile und Klischees unser Bild vom Orient bis heute prägen*. München.

KAPLAN, E. Ann (1997): *Looking for the Other: Feminism, Film and the Imperial Gaze*. London.

KEEFE UGALDE, Sharon (1990): La sujetividad desde ‚lo otro' en la poesía de María Sanz, María Victoria Atencia y Clara Janés. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 14.3: 511-523.

KERN, Hermann (1983): *Labyrinthe*. Erscheinungsformen und Deutungen. 5000 Jahre Gegenwart eines Urbilds. München.

KLEINSPEHN, Thomas (1996): *Der flüchtige Blick. Sehen und Identität in der Kultur der Neuzeit.* Reinbek.

KLOTZ, Volker (1969): *Die erzählte Stadt. Ein Sujet als Herausforderung des Romans von Lesage bis Döblin.* München.

KOLODNY, Annette (1975): *The Lay of the Land. Metaphor as Experience and History in American Life and Letters*. Chapel Hill.

KOLODNY, Annette (1984): *The Land Before Her. Fantasy and Experience of the American Frontiers 1630-1860.* Chapel Hill.

KOMAR, Kathleen L. (1990): Of Curves and Caves and Culture. Uses of Space by Contemporary Women Writers. In: BAUER et al., vol. 3: 494-499.

KORTE, Barbara (1994): Sehweisen literarischer Landschaft. Ein Literaturbericht. *Germanisch-romanische Monatsschrift* N.F. 44: 255-265.

KRISTEVA, Julia (2005): Dark Continent. In: Alain de Mijolla (Hg.): *International Dictionary of Psychoanalysis*. Gale Cengage.
http://www.enotes.com/psychoanalysis-encyclopedia/dark-continent (25.03.2008).

KRISTEVA, Julia (1981): Women's Time. *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, vol. 7, no.1: 13-35.

KROLL, Renate (1999): Weiblichkeit und Repräsentation. Poststrukturalistische Theorie und literarische Praxis in den Romanen von Carme Riera. In: KROLL/ZIMMERMANN, Bd. 2: 132-147.

KROLL, Renate (1995): Feministische Positionen in der romanistischen Literaturwissenschaft. In: KROLL/ZIMMERMANN: 26-49.

KROLL, Renate/ZIMMERMANN, Margarete (Hg.) (1999): *Gender Studies in den romanischen Literaturen. Rezensionen, Subversionen.* 2 Bde. Frankfurt/M.

KROLL, Renate/ZIMMERMANN, Margarete (Hg.) (1995): *Feministische Literaturwissenschaft in der Romanistik. Theoretische Grundlagen – Forschungsstand – Neuinterpretationen*. Stuttgart, Weimar.

KUBLITZ-KRAMER, Maria (1995): *Frauen auf Straßen. Topographien des Begehrens in Erzähltexten von Gegenwartsautorinnen*. München.

KUON, Peter (1996): Metamorphosen Lauras. Zum Verhältnis von Artifizialität und Authentizität in Petrarcas *Canzoniere*. *Italienische Studien* 17: 35-56.

LACHMANN, Renate (1990): *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt/M.

LAQUEUR, Thomas (1990): *Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, MA.

LASSALLE, Andrea (2001): *[...] ob ein Frauenzimmer ‚offen' oder ‚verschlossen' ist, kann natürlich nicht gleichgültig sein.* Räume und Identitäten in Sigmund Freuds „Bruchstück einer Hysterie-Analyse". In: HUBRATH: 223-234.

LEE SIX, Abigail (2006): *The Gothic Fiction of Adelaida García Morales: Haunting Words*. Suffolk.

LERSCH, Barbara (1988): Der Ort der Leerstelle. Weiblichkeit als Poetik der Negativität und Differenz. In: Gisela Brinker-Gabler (Hg.): *Deutsche Literatur von Frauen*. Bd. 2. München: 487-502.

LINDHOFF, Lena (2003): *Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart.

LIST, Elisabeth (1993): *Die Präsenz des Anderen. Theorie und Geschlechterpolitik*. Frankfurt/M.

LÖW, Martina (2004): Raum – die topologischen Dimensionen der Kultur. In: JAEGER/STRAUB: 46-59.

LÖW, Martina (2001a): *Raumsoziologie.* Frankfurt/M.

LÖW, Martina (2001b): Der Körperraum als soziale Konstruktion. In: HUBRATH: 211-222.

LÖW, Martina (1997): Die Konstituierung sozialer Räume im Geschlechterverhältnis. In: Stefan Hradil (Hg.): *Differenz und Integration. Die Zukunft moderner Gesellschaften. Verhandlungen des 28. Kongresses der Deutschen Gesellschaft für Soziologie in Dresden 1996*. Frankfurt/M., New York: 451-463.

LOSSAU, Julia (2009): Räume von Bedeutung. *Spatial turn, cultural turn* und Kulturgeographie. In: CSÁKY/LEITGEB: 29-44.

LOTMAN, Jurij M. (1972): *Die Struktur literarischer Texte*. München.

LÜDEMANN, Susanne (1989): Die Solidarität von Staat und Raum. Politische Grenzen, soziologische Grenzen, Körpergrenzen. *Ästhetik & Kommunikation*, Heft 103, Jg. 29, Dez. 77-82.

MARTIN GAITE, Carmen (1987a): *Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española*. Madrid.

MARTÍN GAITE, Carmen (1987b): *Usos amorosos de la posguerra española*. Barcelona.

MARTÍN GAITE, Carmen (1985a): *El cuento de nunca acabar.* Barcelona [1983].

MARTÍN GAITE, Carmen (1985b): Habitar el tiempo. In: dies.: (1985a): 174-180.

MARTÍN GAITE, Carmen (1982a): *La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas.* Barcelona [1973].

MARTÍN GAITE, Carmen (1982b): La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas. In: dies. 1982a: 124-128.

MARTÍN GAITE, Carmen (1982c): La enfermedad del orden. In: dies.: (1982a): 147-152.

MASSEY, Doreen (2005): *For Space*. London.

MCDOWELL, Linda (1996): Spatializing Feminism. Geographic perspectives. In: DUNCAN: 28-44.

MCNERNEY, Kathleen (Hg.) (1999): *Voices and Visions. The Words and Works of Mercè Rodoreda*. Selinsgrove, PA.

MCNERNEY, Kathleen A./VOSBURG, Nancy (Hg.) (1994): *The Garden across the Borders. Mercè Rodoreda's Fiction*. Selinsgrove, PA.

MERTENS, Karl (2004): Die Leiblichkeit des Handelns. In: JAEGER/STRAUB: 327-340.

MEYER, Birgit (2003): Feminismus. In: Sylvia u. Martin Greiffenhagen (Hg.): *Handwörterbuch zur politischen Kultur in Deutschland*. Wiesbaden: 137-141.

MILLS, Sara (2006): *Gender and Colonial Space*. Manchester.

MOERS, Ellen (1976): *Literary women*. New York.

MULLOR-HEYMANN, Montserrat (1991): *Una primavera per a Domenico Guarini* – Bildstruktur und Romanhandlung. In: INGENSCHAY/NEUSCHÄFER: 117-142.

MULVEY, Laura (1999): Visual Pleasure and Narrative Cinema. In: Leo Braudy/ Marshall Cohen (Hg.): *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*. New York: 833-844 [1975].

NETHERSOLE, Reingard (1990): From Temporality to Spatiality. Changing Concepts in Literary Criticism. In: BAUER et al., vol. 5: 59-64.

NEUMANN, Birgit (2009): Imaginative Geographien in kolonialer und postkolonialer Literatur: Raumkonzepte der (Post-)Kolonialismusforschung. In: HALLET/ dies. (2009a): 115-138.

NEUMANN, Erich (1994): *Die Große Mutter*. Solothurn, Düsseldorf [1956].

NICHOLS, Geraldine C. (1992): *Des/cifrar la diferencia: Narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid.

NIEVA DE LA PAZ, Pilar (2004): *Narradoras españolas en la transición política: textos y contextos*. Madrid.

NISSEN, Ursula (1998): *Kindheit, Geschlecht und Raum. Sozialisationstheoretische Zusammenhänge geschlechtsspezifischer Raumaneignung*. Weinheim, München.

NÜNNING, Ansgar (2009): Formen und Funktionen literarischer Raumdarstellung: Grundlagen, Ansätze, narratologische Kategorien und neue Perspektiven. In: HALLET/NEUMANN 2009a: 33-52.

NÜNNING, Ansgar (Hg.) (2008a): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*. 4. überarb. Aufl. Stuttgart, Weimar.

NÜNNING, Ansgar (2008b): Raum/Raumdarstellung. In: ders. (Hg.): *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie Ansätze - Personen – Grundbegriffe*. 4. überarb. Aufl. Stuttgart, Weimar: 558-560.

NÜNNING, Vera/NÜNNING, Ansgar (Hg.) (2004a): *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart, Weimar.

NÜNNING, Vera/NÜNNING, Ansgar (2004b): Von der feministischen Narratologie zur *gender*-orientierten Erzähltextanalyse. In: dies. (2004a): 1-32.

OCHOA, Debra Joanne (2006): *La chica rara: Witness to Transgression in the Fiction of Spanish Women Writers 1958-2003*. Diss. University of Texas, Austin. http://repositories.lib.utexas.edu/handle/2152/2593 (14.07.2008).

OLIVELLA, Jaume Marti (1992): Homoeroticism and Specular Transgression in Peninsular Feminine Narrative. *España Contemporánea*, otoño, núm. 2, tomo II: 17-25.

OLSON BUCK, Carla (1990): With Needle and Pen, Making Women's Art: *Siete miradas en un mismo paisaje. Letras Peninsulares* 3.2-3.3: 233-245.

OPITZ, Alfred (1990): An den "Grenzen der irdischen Schöpfung": Raumerfahrung und Subjektkonstitution in der europäischen Reiseliteratur des 18. und 19. Jahrhunderts. In: BAUER et al., vol. 2: 349-354.

ORDÓÑEZ, Elisabeth J. (1984): A Quest for Matrilineal Roots and Mythopoeisis: Esther Tusquets' *El mismo mar de todos los veranos. Crítica Hispánica*, vol. 6, no.1 (Spring): 37-46.

OSINSKI, Jutta (1998): *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin

PAATZ, Annette (1994): *Vom Fenster aus gesehen? Perspektiven weiblicher Differenz im Erzählwerk von Carmen Martín Gaite*. Frankfurt/M.

PASERO, Anne M. (1993): Clara Janés. In: GOULD LEVINE/ENGELSON MARSON/ FEIMAN WALDMAN: 230-241.

PAVESE, Cesare (1968): Il mito. In: ders.: *Saggi letterari*. Torino: 315-321.

PELZ, Annegret (1993): *Reisen durch die eigene Fremde: Reiseliteratur von Frauen als autogeographische Schriften.* Köln/Weimar/Wien.

PELZ, Annegret (1991): Reisen Frauen anders? Von Entdeckerinnen und reisenden Frauenzimmern. In: Hermann Bausinger/Klaus Beyrer/Gottfried Korff (Hg.): *Reisekultur. Von der Pilgerfahrt zum modernen Tourismus*. München: 174-178.

PEREZ, Janet (1994): Gothic Spaces, Transgressions, and Apparitions in *Mirall trencat*: Rodoreda's Adaptation of the Paradigm. In: MCNERNEY/VOSBURG: 85-97.

PÉREZ, Janet (1988): *Contemporary women writers of Spain***.** Boston.

PIATTI, Barbara (2008): *Die Geographie der Literatur. Schauplätze – Handlungsräume – Raumphantasien.* Göttingen.

PINEDA CACHERO, Antonio (2006): Comunicación e intertextualidad en *El cuarto de atrás*, de Carmen Martín Gaite (II).
http://www.ucm.es/info/especulo/numero17/apineda2.html (12.06.09)

POESCHEL, Sabine (2004): Europa – Herrscherin der Welt? Die Erdteil-Allegorie im 17. Jahrhundert. In: Klaus Bußmann/Elke Anna Werner (Hg.): *Europa im 17. Jh. Ein politischer Mythos und seine Bilder.* Stuttgart: 268-288.

POLLOCK, Griselda (1989): Die Räume der Weiblichkeit in der Moderne. In: Ines Lindner/Sigrid Schade/Silke Wenk/Gabriele Werner (Hg.): *Blick-Wechsel. Konstruk-tionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*. Berlin: 313-332.

PORRÚA, María Carmen (1993): La configuración espacial en discursos femeninos (Pardo Bazán, Martín Gaite, Rodoreda). *Filología* XXVI: 291-299.

PRATT, Annis (1972): Women and Nature in Fiction. *Contemporary Literature* 13, no. 4 (Autumn): 476-490.

PRATT, Mary Louise (1992): *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation.* London/New York.

REED DOBB, Penelope (1990): *The Idea of the Labyrinth from Classical Antiquity through the Middle Ages*. Ithaca, London.

REICHARDT, Sven (2006): Klaus Theweleits „Männerphantasien“ - ein Erfolgsbuch der 1970er-Jahre. *Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History* H. 3 [Online-Ausgabe].
http://www.zeithistorische-forschungen.de/16126041-Reichardt-3-2006 (15.07.2009).

REICHEL, Norbert (1987): *Der erzählte Raum. Zur Verflechtung von sozialem und poetischem Raum in erzählender Literatur*. Darmstadt.

REINSTÄDLER, Janett (1996): *Stellungsspiele. Geschlechterkonzeptionen in der zeitgenössischen Prosa Spaniens (1978-1995)*. Berlin.

RICHARDSON, Nathan (2008): The Ends of Spanish Space in Juan Goytisolo's *Reivindicación del Conde don Julián. Letras Hispanas*, vol. 5, issue. 2, (fall): 15-28.

RIEDEL, Ingrid (1988): *Bilder in Religion, Kunst und Psychotherapie*. Stuttgart.

RIERA, Carme (1995): Montserrat Roig: Una altra mirada de Barcelona. *Lectora. Revista de dones i textualitat*, no. 1 (1995): 7-17.

RIERA, Carme (1990): Grandeza y miseria de la epistola. In: Marina Mayoral (Hg.): *El oficio de narrar*. Madrid.

RITTER, Alexander (Hg.) (1975): *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*. Darmstadt.

ROBLES, Adela (1999): The Question of Space in *La plaça del Diamant*, In: MCNERNEY: 127-147.

ROCA I GIRONA, Jordi (2004): Esposa y madre a la vez. Construcción y negociación del modelo ideal de mujer bajo el (primer) franquismo. In: Gloria Nielfa Cristóbal (Hg.): *Mujeres y hombres en la España franquista: sociedad, economía, política, cultura.* Madrid: 45-65.

ROHDE-DACHSER, Christa (1991): *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse.* Berlin, Heidelberg.

RÖSSLER, Andrea (1996): *Imitation und Differenz. Intertextualität bei Carme Riera, Adelaida García Morales und Paloma Díaz-Mas*. Berlin.

ROIG, Montserrat (1996a): *Digues ca m'estimes encara que sigui mentida*. Barcelona.

ROIG, Montserrat (1996b): De finestres, balcons i galeries. In: dies.: (1996a): 119-154.

ROIG, Montserrat (1996c): Les coses mai no van ser així. In: dies.: (1996a): 45-52.

ROHDE-DACHSER, Christa (1991): *Expedition in den dunklen Kontinent. Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*. Berlin, Heidelberg.

ROLLER, Franziska (2001): Flaneurinnen, Straßenmädchen, Bürgerinnen. Öffentlicher Raum und gesellschaftliche Teilhabe von Frauen. In: HUBRATH: 252-265.

ROSE, Gillian (1993): *Feminism and Geography. The limits of geographical knowledge*. Oxford.

ROSS, Jill (2008): *Figuring the Feminine: The Rhetoric of Female Embodiment in Medieval Hispanic Literature.* Toronto.

ROSSBERG, Anne-Katrin (1995): Ein fideles Gefängnis. Der Erker als weiblich definierter Raum. *Rundbrief. Frauen in der Literaturwissenschaft* no. 45 "Räume".

ROWE, Dorothy (2003): *Representing Berlin. Sexuality and the City in Imperial and Weimar Germany.* Surrey.

RUEDA, Ana (1995): Carmen Martín Gaite: Nudos de interlocución ginergética. In: Alfonso de Toro/Dieter Ingenschay (Hg.): *La novela española actual: autores y tendencias*. Kassel: 303-344.

SAID, Edward (1978): *Orientalism*. London.

SASSE, Sylvia (2009): Literaturwissenschaft. In: GÜNZEL (2009): 225-241.

SCHADE, Sigrid/WENK, Silke (1995): Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz. In: BUßMANN/HOF, Bd. 1: 340-407.

SCHIMMEL, Annemarie (2008): Sufismus: eine Einführung in die islamische Mystik. 4. Aufl. München.

SCHIMMEL, Annemarie (1992): *Mystische Dimension des Islam. Die Geschichte des Sufismus*. München. 2. Aufl.

SCHMELING, Manfred (1990): Erzählort und Erzählmodus in moderner Literatur. In: BAUER et al., vol. 5: 66-71.

SCHMELING, Manfred/SCHMITZ-EMANS, Monika (2007): Einleitung. In: dies. (Hg.): *Das Paradigma der Landschaft in Moderne und Postmoderne - (Post-)Modernist Terrains: Landscapes – Settings – Spaces.* Saarbrücker Beiträge Bd. 34. Wiesbaden: 21-36.

SCHMIGALLE, Günther (1998): Die Literatur des Spanischen Bürgerkriegs. Eine Einführung. In: Marita Lüning/Gabriele Reich (Hg.): *60 Jahre Spanischer Bürgerkrieg*. Bremen: 56-87.

SCIURIE, Helga (1989): Ecclesia und Synagoge: Bilder von Sinnlichkeit und Gewalt am deutschen Kirchenportal des 13. Jhs. In: Ines Lindner/ Sigrid Schade et al. (Hg.): *Blick-Wechsel: Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in der Kunst und Kunstgeschichte.* Berlin: 243-250.

SCHÜES, Christina (2001): Die Frau, der Ort, die Schwelle – Zu Platons Höhlengleichnis. In: HUBRATH: 43-68.

SCHUMM, Sandra J. (1999): *Reflection in Sequence. Spanish Novels by Women 1944-1988.* Bucknell University Press, Pennsylvania.

SCHUTH, Dietmar (1995): *Die Farbe Blau. Versuch einer Charakteristik*. Münster.

SERVODIDIO, Mirella (1993): Esther Tusquets. In: GOULD LEVINE/ENGELSON MARSON/FEIMAN WALDMAN: 496-506.

SERVODIDIO, Mirella (1991): Esther Tusquets's Fiction: The Spinning of a Narrative Web. In: Joan L. Brown (Hg.): *Women Writers of Contemporary Spain: Exiles in the Homeland.* Newark, London: 159-78.

SERVODIDIO, Mirella (1987): A Case of Pre-Oedipal and Narrative Fixation: El mismo mar de todos los veranos. *Anales de la literatura española contemporánea* 12: 157-174.

SHANDS, Kerstin W. (1999): *Embracing Space: Spatial Metaphors in Feminist Discourse*. Westport, CN; London.

SHOWALTER, Elaine (Hg.) (1985): *The New Feminist Criticism*. New Haven.

SINGER, Mona (1997): *Fremd. Bestimmung: Zur kulturellen Verortung von Identität*. Tübingen.

SMETHURST, Paul (2000): *The Postmodern Chronotope. Reading Space and Time in Contemporary Fiction.* Amsterdam/Atlanta, Georgia.

SMITH, Paul Julian (1992a): *Laws of Desire. Questions of Homosexuality in Spanish Writing and Film 1960-1990.* Oxford/New York.

SMITH, Paul Julian (1992b) *Representing the Other: ‚Race', Text, and Gender in Spanish and Spanish American Narrative.* Oxford.

SPAIN, Daphne (1992): *Gendered Spaces*. Chapel Hill/London.

STALLYBRASS, Peter (1989): *The Politics and Poetics of Transgression*. Ithaca.

STANZEL, Franz K. (1979): *Theorie des Erzählens*. Göttingen.

STIERLE, Karlheinz (1979): *Petrarcas Landschaften. Zur Geschichte ästhetischer Landschaftsbetrachtung*. Krefeld.

STURM-TRIGONAKIS, Elke (1994): *Barcelona in der Literatur (1944-1988). Eine Studie zum Stadtroman Barcelonas unter besonderer Berücksichtigung urbaner Räume*. Kassel.

TAUBENBÖCK, Andrea (2002): *Die binäre Raumstruktur in der Gothic novel: 18.-20. Jahrhundert.* München.

TERMEER, Marcus (2005): *Verkörperungen des Weiblichen. Eine Körper-, Geschlechter- und Herrschaftsgeschichte.* Bielefeld.

THEWELEIT, Klaus (1995): Männliche Geburtsweisen. Der männliche Körper als Institutionenkörper. In: ders.: *Das Land, das Ausland heißt. Essays, Reden, Interviews zu Politik und Kunst*. 40-70.

THEWELEIT, Klaus (1978): *Männerphantasien. Bd. ., Zur Psychoanalyse des Weißen Terrors*. Frankfurt/M.

THEWELEIT, Klaus (1977): *Männerphantasien. Bd. 1. Frauen, Körper, Geschichte*. Frankfurt/M.

THIESSEN, Barbara (2008): Feminismus. Differenzen und Kontroversen. In: BECKER/ KORTENDIEK: 37-44.

TORRE FICA, Iñaki (2000): Discurso femenino del autodescubrimiento en *Nubosidad variable*. Diss. Universidad de Deusto. In: *Espéculo. Revista de estudios literarios* (Universidad Complutense de Madrid). [Auszug aus: *Discurso femenino del autodescubrimiento en la obra de Carmen Martín Gaite. Estudio de "Nubosidad variable"*, Diss., Bilbao, Universidad de Deusto, junio 1997. Unveröff. Manuskript]. http://www.ucm.es/info/especulo/cmgaite/ina_torre.html (10.02.2009).

TRUXA, Sylvia (1982): *Die Frau im spanischen Roman nach dem Bürgerkrieg. Camilo José Cela, Carmen Laforet, Ana María Matute, Juan Goytisolo*. Frankfurt.

TSCHUCHIYA, Akiko (1999): Seduction and Simulation in Carme Riera's *Una primavera per a Domenico Guarini*. In: Kathleen M. Glenn/Mirella D'Ambrosio Servodidio/Mary S. Vásquez (Hg.): *Moveable Margins: the narrative art of Carme Riera*. Lewisburg: 83-103.

TURNER, Victor (1992): Prozeß, System, Symbol: Eine neue anthropologische Synthese. In: Rebekka Habermas/Niels Minkmar (Hg.): *Das Schwein des Häuptlings. Beiträge zur historischen Anthropologie*. Berlin: 130-146. [1967].

TUSQUETS, Esther (1996): *El amor es un juego solitario*. Barcelona [1979].

VALBUENA-BRIONES, Ángel Julián (1993): *El mismo mar de todos los veranos*. Una novela postmodernista. *Hispanic Journal*, vol. 14, no.1 (Spring): 63-71.

VINKEN, Barbara (1992): *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*. Frankfurt/M.

VLASOPOLOS, Anca (1990): At Sea or in Deep Water. Women's Spaces in *Persuasion, The Awakening* and *The Voyage Out*. In: BAUER et al., vol. 3: 480-486.

WARNER, Marina (2001): *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female Form*. Berkeley.

WEHINGER, Brunhilde (1992): Der Gesang der Wasserfrau. Weiblichkeitsentwürfe im Werk von Esther Tusquets. In: BIERBACH/RÖSSLER: 77-90.

WEHRHEIM-PEUKER, Monika (2001): *Die Konstruktion eines kolonialen Raums. Die Feminisierung Amerikas*. In: HUBRATH: 163-178.

WEIGEL, Sigrid (2002): Zum ‚topographical turn'. Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in den Kulturwissenschaften. In: *KulturPoetik* 2/2: 151-165.

WEIGEL, Sigrid (1990): *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur.* Reinbek.

WEIGEL, Sigrid (1989): *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen.* Hamburg.

WEIGEL, Sigrid (1988): Der schielende Blick. Thesen zur Geschichte weiblicher Schreibpraxis. In: Inge Stephan/Sigrid Weigel (Hg.): *Die verborgene Frau. Sechs Beiträge zu einer feministischen Literaturwissenschaft.* Hamburg.

WEILER, Gerda (1991): *Der enteignete Mythos. Eine feministische Revision der Archetypenlehre C.G. Jungs und Erich Neumanns*. Frankfurt/M.

WEISSBERGER, Barbara F. (2009): Figuring the Feminine: The Rhetoric of Female Embodiment in Medieval Hispanic Literature. *Hispanic Review*, vol. 77, no. 2 (Spring): 283-286.

WENK, Silke (1996): *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne.* Köln, Weimar.

WENZ, Karin (1997): *Raum, Raumsprache und Sprachräume. Zur Textsemiotik der Raumbeschreibung.* Tübingen.

WERTHEIMER, Jürgen (1990): ‚Galizien', Transitraum zum Untergang: Ingeborg Bachmanns Raum-Projektionen in *Der Fall Franza*. In: BAUER, vol. 2: 226-233.

WOOLF, Virginia (1989): *A Room of One's Own*. Fort Washington, PA [1929].

WÜRZBACH, Natascha (2006): *Raumerfahrung in der klassischen Moderne. Großstadt, Reisen, Wahrnehmungssinnlichkeit und Geschlecht in englischen Erzähltexten*. Trier.

WÜRZBACH, Natascha (2004): Raumdarstellung. In: NÜNNING/NÜNNING (2004a): 49-71.

WÜRZBACH, Natascha (2001): Erzählter Raum: fiktionaler Baustein, kultureller Sinnträger, Ausdruck der Geschlechterordnung. In: Jörg Helbig (Hg): *Erzählen und Erzähltheorie im 20. Jahrhundert. Festschrift für Wilhelm Füger.* Heidelberg: 105-129.

ZATLIN, Phyllis (1987): Women Novelists in Democratic Spain: Freedom to express the Female Perspective. *Anales de la literatura española contemporánea* 12: 29-44.

ZELLER, Rosemarie (1990): Bemerkungen zur Semantik des Raums im Werk von Proust, Musil, Kafka. In: BAUER et al., vol 3.: 38-42.