



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

»En plena ubriaguesa de dona«

Begehren und Entbehren in Víctor Català's *Solitud*

Verfasserin

Claudia Bucher

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 236 352

Studienrichtung lt. Studienblatt: Diplomstudium Romanistik/ Spanisch

Betreuerin: o.Univ.-Prof. Dr. Friederike Hassauer, M.A. (USA)

Danksagung

An erster Stelle möchte ich mich sehr herzlich bei meiner Betreuerin o.Univ.-Prof. Dr. Friederike Hassauer bedanken, die mein Interesse an literaturtheoretischen Fragen geweckt hat. In den letzten beiden Jahren hat sie meine Arbeit mit inspirierenden Fachgesprächen und zahlreichen hilfreichen Ratschlägen begleitet.

Ein großer Dank gilt ebenfalls o.Univ.-Prof. Dr. Georg Kremnitz für die Bereitschaft zum Gespräch, dem ich wichtige Impulse verdanke.

Danken möchte ich auch allen, die dazu bereit waren, mit mir über die Arbeit zu reden – allen voran die KollegInnen aus dem Privatissimum – und so wichtige Anregungen beigetragen haben.

Vielen Dank an alle KorrekturleserInnen, die mir sowohl beim deutschen als auch beim spanischen Text sehr geholfen haben und zur Verständlichkeit der Arbeit beigetragen haben.

Schließlich möchte ich noch allen danke sagen, die sich mit vielen guten und gut gemeinten Ratschlägen in die Entstehung dieser Arbeit eingebracht haben, deren Nerven nicht immer so gut waren wie meine, aber die mich vor allem in der letzten Phase der Arbeit sehr unterstützt haben. mtbt.

Inhaltsverzeichnis

Abbildungsverzeichnis	3
1 Einleitung	5
2 Einführung	9
2.1 Caterina Albert i Paradís – Leben und Werk	9
2.2 Solitud	12
2.3 Die katalanische Literatur um das Jahr 1900	15
2.4 Die Frauenbewegung um das Jahr 1900	19
2.4.1 Europa	19
2.4.2 Spanien	21
2.4.3 Katalonien	25
3 Theoretische Grundlagen	29
3.1 Begehren	29
3.2 Sex, Gender und Performanz	32
3.3 <i>Possible-worlds theory</i>	35
3.4 Kombination verschiedener Modelle für die Romananalyse	43
4 Analyse	47
4.1 Erste Phase	47
4.1.1 Weltenkonstellation	53
4.2 Zweite Phase	56

4.2.1	Weltenkonstellation	71
4.3	Dritte Phase	74
4.3.1	Weltenkonstellation	78
4.4	Die Geschichten des Schäfers	80
5	Conclusio	91
	Resumen en español	95
	Deutsche Zusammenfassung	103
	Literaturverzeichnis	105
	Curriculum Vitae	109

Abbildungsverzeichnis

3.1	Hierarchische Anordnung der möglichen Welten	39
3.2	Homogenisierte Anordnung der möglichen Welten	40
3.3	Modalstruktur von Erzähluniversen (Gutenberg, 2000, S. 50.)	42
4.1	Milas <i>wish-world</i> in Phase 1	54
4.2	Mila als Objekt in Phase 1	55
4.3	Milas <i>wish-world</i> in Phase 2	72
4.4	Mila als Objekt in Phase 2	73
4.5	Milas <i>wish-world</i> in Phase 3	78
4.6	Mila als Objekt in Phase 3	79
4.7	Die Gerüchte über Mila und Gaietà in Phase 3	80

Kapitel I

Einleitung

Die Jahrhundertwende vom 19. zum 20. Jahrhundert bedeutete große Veränderungen in vielerlei Hinsicht für Europa. Politische und soziale Bewegungen organisierten sich und gewannen an Stärke, Machtstrukturen wurden verschoben. Dies gilt sowohl für die Macht innerhalb der Staaten, die zusehends vom Volk ausging, als auch für die Machtverteilung zwischen den Staaten in Europa. Spanien zum Beispiel hatte seine letzte Kolonie 1898 verloren und war nicht mehr so stark und einflussreich wie es einst war. Der erste Weltkrieg, der bereits seine Schatten voraus warf, sollte noch größere Veränderungen bringen.

In unterschiedlichen künstlerischen Strömungen waren einige der heute beliebtesten Künstler tätig. Ob Naturalismus, Realismus, Impressionismus, Expressionismus, Fin-de-Siècle oder Jugendstil in seiner jeweiligen nationalen Ausprägung, sowohl in der Literatur, der Musik als auch den bildenden Künsten wurden eindrucksvolle und bleibende Werke geschaffen.

Auch die technischen Innovationen dieser Zeit sollten die Gesellschaft wesentlich prägen. Es gab die ersten Dampfschiffe, die Eisenbahn verband große Teile des Kontinents, Telegraphen und die ersten Telefone erleichterten Kommunikation auf weite Distanz, neben den ersten Filmversuchen entstehen Phonographen.

In den Naturwissenschaften entdeckte das Ehepaar Curie die Gammastrahlung und Radium; Max Planck, Albert Einstein und Nils Bohr veröffentlichten Arbeiten für eine moderne Physik; Robert Koch entdeckte den Cholera- und den Tuberkuloseerreger; 1895 wurde der erste Nobelpreis für Chemie, Physik und Medizin vergeben.

In den Geistes- und Sozialwissenschaften kamen neue Anstöße von Émile Durkheim, Georg Simmel und Max Weber. Große Wirkung hatte für das folgende Jahrhundert ebenfalls die Psychoanalyse, die in Sigmund Freud und C. G. Jung ihre wichtigsten Vertreter hatte.

Das allgemeine Wahlrecht war noch nicht selbstverständlich, am allerwenigsten für Frauen. Bereits zur Mitte des 19. Jahrhunderts gab es die ersten organisierten Frauenbewegungen – Frauen, die für ihre Rechte als mündige Bürgerinnen kämpften. Sie konnten erste Erfolge erzielen, auch wenn die Frauenfrage noch für einen Großteil des 20. Jahrhunderts eine der wichtigsten sozialen Fragen bleiben sollte.

Die katalanische Schriftstellerin Caterina Albert, deren bekanntester Roman *Solitud* Gegenstand dieser Arbeit sein soll, gehörte einer Schicht an, für welche dies die *Belle Époque* war. Es war eine friedliche Zeit, die für das Bürgertum Wohlstand und Einfluss brachte. Der industrielle und soziale Fortschritt war jedoch nur auf Grund billiger Arbeitskräfte möglich war. Der soziale Friede war durch die Lebensumstände der Arbeiterklasse bedroht, die Arbeiterbewegung gewann an Bedeutung und organisierte sich, nicht immer mit friedlichen Mitteln. In Katalonien etwa gewannen die Anarchisten an Zuspruch, welche die Konflikte mit offener Gewalt auf den Straßen austrugen, der Höhepunkt dieser Unruhen wurde mit der *Setmana Tràgica* 1909 erreicht, in der mehr als hundert Zivilisten getötet und zahlreiche weitere verletzt wurden.

In dieser ereignisreichen Zeit entstand der Roman *Solitud*. Allerdings ist die Handlung eingebettet in eine rurale Umgebung Kataloniens, in der die Neue-

rungen der modernen Zeit keinen Einfluss zu haben scheinen. Die Geschlechterrollen sind klar verteilt, die einzige Religion ist die der katholischen Kirche und das Leben verläuft so, wie es das scheinbar schon immer tat. Und doch sorgte der Roman in der Kritik (vor allem ab den 1980er Jahren) für Aufsehen, da eine junge Frau, Mila, es schafft, durch das Entdecken der eigenen Sexualität, des eigenen Willens sich aus ihrer lieblosen Ehe selbst zu befreien und ein eigenständiges Leben zu beginnen. Die neue deutschsprachige Übersetzung des Romans, die 2007 bei SchirmerGraf erschien, sieht die Protagonistin gar als Vorläuferin der Frauenfiguren von D. H. Lawrence und Federico García Lorca.¹

Für mich stellt sich nun die Frage, wie es zu einem solchen Verhalten der Protagonistin kommen kann. Sie wirkt weder besonders mutig noch innovativ in ihren jeweiligen Lebensentscheidungen und so überrascht es, dass sie sich dazu durchringen kann, ihren Mann zu verlassen. Ob dies allerdings als Befreiung gesehen werden kann, ist zu hinterfragen. Mila wirkt am Ende weder erleichtert noch glücklich und so scheint ein selbstbestimmtes Leben nicht ihr großer Wunsch gewesen zu sein. Viel mehr wirkt es auf mich, als würde sie erst durch das totale Versagen der Männer in ihrer Umgebung dazu gezwungen werden, ihr bisheriges Leben aufzugeben. Da der Roman größtenteils aus der Perspektive der Protagonistin erzählt wird, steht deren Gefühlswelt im Vordergrund. Eine große Rolle spielen für sie nicht erfüllte Wünsche, vor allem der Wunsch nach menschlicher Nähe und der Wunsch nach einem Kind. Sexualität ist somit ein wichtiger Bestandteil ihrer Gedankenwelt.

Es bietet sich daher an, den Roman mit Hinsicht auf sexuelles Begehren zu analysieren, zu schauen, wie es sich äußert und wie und ob es gelebt wird oder werden kann und wie damit die Identität Milas als Frau geprägt wird. Zu diesem Zweck soll hier vom *Begehren* nach Jacques Lacan ausgegangen werden, welches eine wichtige Rolle in der Performanz von Geschlechteridentität nach Ju-

¹cf. Català, 2007b. Dass der Untertitel „Eine Liebesgeschichte aus Katalonien“ mit Kenntnis des Romans auf den ersten Blick nicht unbedingt passend scheint, bleibe hier dahingestellt.

dith Butler spielt. Um zu sehen, wie das die Handlung des Romans beeinflusst, sollen nach dem Modell der literaturwissenschaftlichen *Possible Worlds Theory* unterschiedliche Wunschwelten untersucht werden.

Die Arbeit ist in drei große Teile gegliedert. Der erste einführende Teil bietet einen Überblick über das Leben und Werk Caterina Alberts, den Roman *Solitud*, die Literatur Kataloniens um 1900, sowie kurzen Einblick zur Frauenfrage im ausgehenden 19. Jahrhundert in Europa und Spanien. Im zweiten Teil werden die hier herangezogenen theoretischen Grundlagen erklärt – *Begehren* nach Jacques Lacan, *Gender* und *Performanz* nach Judith Butler und die *Possible Worlds Theory*. Der dritte Teil ist schließlich eine Analyse des Romans, wofür der Roman in drei Phasen der Handlung geteilt wird. Es werden sowohl einzelne Textpassagen erläutert, die zum Thema des *Begehrens* passen, und es wird versucht ein Modell der Wunschwelten der jeweiligen Handlungsphase zu geben, damit die Entwicklung des *Begehrens* in den Handlungsverlauf eingeordnet werden kann.

Kapitel 2

Einführung

2.1 Caterina Albert i Paradís – Leben und Werk

Caterina Albert wird am 11. September 1869 in eine liberale, gebildete und wohlhabende Familie hinein geboren. Sie ist das dritte Kind, das Maria dels Dolors Paradís i Farrés und Lluís Albert i Paradedà bekommen und das erste, das die Kindheit überlebt. Die Familie wohnt in L'Escalà, einem Fischerdorf der Alt Empordà, in der Provinz Girona. Caterina Albert besucht mindestens zehn Jahre lang eine Schule in L'Escalà (von 1883–1893) und ein Jahr lang ein Internat in Girona. Sie lernt Französisch und Klavier spielen, entdeckt durch den Unterricht ihre Liebe zu Fremdsprachen, welche sie später autodidaktisch lernen wird.² 1896 veröffentlicht Caterina Albert ihr erstes Gedicht. Es erscheint *Quadro de tardor* unter dem Pseudonym *Virgili Alacseal* (Alacseal ist ein Anagramm von L'Escalà). Bis 1899 folgen in der Zeitschrift *L'Almanac de l'Esquella* weitere Gedichte unter dem selben Pseudonym.³ In den Jahren um die Jahrhundertwende unternimmt sie mehrere Reisen quer durch Europa. Sie besucht Frankreich, Italien und kommt bis nach Prag. Bei den Jocs Florals d'Olot reicht sie 1898 zwei Werke ein, den Monolog *La infanticida* und das Gedicht *Lo llibre nou*. Beide

²cf. Aymerich & Pessaradona, 2004, S. 21–22.

³cf. Aymerich & Pessaradona, 2004, S. 33.

Werke werden im Wettbewerb ausgezeichnet, doch *La infanticida* ist nicht unumstritten und ruft einen Skandal allein durch die Tatsache herauf, dass es von einer Frau geschrieben wurde.⁴ 1901 veröffentlicht Caterina Albert erstmals unter dem Pseudonym *Víctor Català* – es erscheint der Gedichtband *El cant dels mesos*.⁵ Nach eigenen Angaben stammt der Name vom Protagonisten *Víctor Català* aus einem nie fertiggestellten Roman, an dem Caterina Albert arbeitete. Die Wahl eines männlichen Pseudonyms führte zu Spekulationen seitens Literaturkritiker und Biographen, warum sie sich dafür entschieden habe. Noch 1978 nennt Josep Miracle in seiner Biographie Caterina Albert einen männlichen Geist, der in ihrem Innersten schlug und ein Ungleichgewicht der Chromosomen als unterbewussten Grund für die Wahl.⁶ Albert selbst meinte zu ihrem Entschluss unter einem Pseudonym zu veröffentlichen, dass es ihr unangenehm gewesen wäre, unter ihrem eigenen Namen zu publizieren und dass sie nie unter dem Namen einer Frau etwas in die Öffentlichkeit gebracht hätte.⁷ Es war zu Beginn des 20. Jahrhunderts in Spanien durchaus nicht mehr notwendig oder üblich, dass Frauen unter einem männlichen Pseudonym veröffentlichten. In Alberts Fall dürfte dafür der Skandal, der ihrer Auszeichnung bei den Jocs Florals d'Olot gefolgt war, der ausschlaggebende Grund gewesen sein.⁸ Kurz drauf erscheinen zwei Bände mit Erzählungen von ihr. 1902 *Drames Rurals* und 1904 *Ombrívoles*, beide unter dem Pseudonym *Víctor Català*. Bereits 1903 nahm Caterina Albert an den Jocs Florals von Barcelona teil und gewann auch dort, jedoch holte sie den Preis nicht ab, um ihre Anonymität zu wahren. Von Lluís Via, Chefredakteur der Kulturzeitschrift *Juventut*, erhält sie im selben Jahr, den Auftrag *Solitud* zu schreiben. Sie nimmt den Auftrag an und der Roman erscheint über fast ein Jahr verteilt zwischen Mai 1904 und April 1905. *Solitud* erscheint bereits 1905

⁴cf. Aymerich & Pessaradona, 2004, S. 38.

⁵cf. Aymerich & Pessaradona, 2004, S. 39.

⁶cf. Miracle, 1978, S. 100.

⁷cf. Garcés, 1985, S. 30.

⁸cf. Charlon, 2006, S. 149–152.

in zwei Ausgaben als Buch, ebenfalls herausgegeben von der Zeitschrift *Joven-tut*.⁹ 1907 folgt eine weitere Sammlung von Erzählungen, *Caires Vius*. Außerdem besucht Caterina Albert Italien, reist in die Schweiz, Frankreich und Belgien.¹⁰

Zwischen April 1918 und September 1921 erscheint Caterina Alberts zweiter Roman *Un film (3.000 metres)* in der Zeitschrift *Revista Catalana* von Francesc Matheu. Aufgrund unregelmäßigen Erscheinens der Zeitschrift verzögert sich auch die Veröffentlichung des Romans. 1923 ist Caterina Albert die erste Frau, die in die *Reial Acadèmia de Bones Lletres*, die im 18. Jahrhundert gegründet wurde, aufgenommen wird.¹¹ Es folgen Jahre in denen Albert nicht in der Öffentlichkeit in Erscheinung tritt, erst gut zwanzig Jahre später erscheint wieder ein Werk von ihr.¹² Nach dem spanischen Bürgerkrieg schreibt sie erstmals eine Sammlung Geschichten in Spanisch, *Retablo*, die 1944 erscheint.¹³ Ferner veröffentlicht sie vor ihrem Tod noch die beiden Sammlungen von Kurzgeschichten *Vida molta* (1949) und *Jubileu* (1951). Caterina Albert stirbt im Alter von 96 Jahren am 27. Januar 1966 in L'Escalà.¹⁴

Auch wenn Caterina Albert nicht ausgesprochen politisch aktiv war oder sich in der Kulturpolitik Spaniens oder Kataloniens engagierte, so hatte sie doch einen gewissen Einfluss auf die sprachlichen Standardisierungsprozesse und Normdiskussionen ihrer Zeit. Albert wurde in der Schule in Kastilisch unterrichtet und hatte dadurch keine formale Ausbildung in Katalanisch. Sie entschied sich laut eigenen Angaben im Alter von 14 Jahren dazu, Katalanisch zu schreiben und ihrer Muttersprache den Vorrang gegenüber der Bildungssprache zu geben.

⁹cf. Aymerich & Pessaradona, 2004, S. 45–49.

¹⁰cf. Aymerich & Pessaradona, 2004, S. 52.

¹¹cf. Aymerich & Pessaradona, 2004, S. 62–65.

¹²cf. Gassol i Bellet, 2008a, S. 42–43.

¹³Albert befürchtete, dass ihr diese Publikation als Opportunismus ausgelegt werden könne, deshalb schrieb sie einen Prolog, in dem sie ihre Absichten erklärte. Sie sagt, dass sie bereits in Zeiten der Republik an diese spanische Veröffentlichung dachte und beschwert sich über die Unterdrückung der katalanischen Sprache und Literatur im neuen Regime. Dieser Prolog wurde von der Zensur allerdings gestrichen und daher begnügte sie sich damit anzumerken, dass sie die Umstände unter denen dieses Buch veröffentlicht wurde, später erklären würde; cf. Nardi, 1993, S. 99.

¹⁴cf. Aymerich & Pessaradona, 2004, S. 52.

Sie nennt persönliche Abneigungen gegen das Kastilische als Grund für ihren Beschluss und da das Schreiben für sie eine Sache des Instinkts sei, sei es für sie „natürlich“ ihre Werke in Katalanisch zu verfassen. Mit diesem instinktiven und natürlichen Verhältnis zur Sprache erklärt sie ebenfalls ihre Abneigung gegenüber den Normierungsbestrebungen, die es in Katalonien zu Beginn des 20. Jahrhunderts gab. Als das *Institut d'Estudis Catalans* (IEC) 1913 orthographische Normen veröffentlicht, schließen sich einige Schriftsteller (unter ihnen Caterina Albert) zur *Acadèmia de la Llengua* zusammen, die sich als Alternative zum IEC verstand. Albert wurde immer wieder für Kastilismen und grammatikalische Fehler in ihren Texten kritisiert. Sie beklagte hingegen, dass durch eine Standardisierung Teile des Lexikons verloren gingen. So finden sich auch sowohl im *Diccionari català-valencià-balear* von Antoni M. Alcover und Francesc de B. Moll und im *Diccionari etimològic i complementari de la llengua catalana* von Joan Coromines Einträge, die durch die Werke Alberts belegt werden.¹⁵

2.2 Solitud

Solitud erschien zum ersten Mal zwischen dem 19. Mai 1904 und dem 20. April 1905 und in der Wochenzeitschrift *Juventut*. In Auftrag gegeben wurde der Roman vom Verantwortlichen für den Literaturteil der Zeitschrift Lluís Via. 1905 erschien der Roman in Buchform und erhielt weitgehend gute Kritiken. 1909 nach Erscheinen der dritten Auflage wurde er mit dem Fastenrath Preis der Jocs Florals in Barcelona ausgezeichnet.¹⁶ Zur Entstehung von *Solitud* meinte Caterina Albert, dass sie zu wenig Zeit gehabt hätte, um die Charaktere vollständig zu entwickeln. Sie habe sich mehr als Journalistin denn als Schriftstellerin gefühlt, da sie unter dem ständigen Zeitdruck der Fristen der Zeitschrift gestanden habe. Zur Einsiedelei und der Bergwelt, die sie beschreibt, sagt sie, dass dies Produkte

¹⁵cf. Nardi, 1993, S. 90–105.

¹⁶cf. Aymerich & Pessaradona, 2004, S. 45–58.

ihrer Phantasie seien. Allerdings merkt sie an, dass sie von der Einsiedelei Santa Caterina bei Torroella de Montgrí und Umgebung inspiriert worden sei, die sich nur wenige Kilometer von ihrem Heimatort L'Escala befindet. Nach Angaben von Bekannten habe sie diese Einsiedelei sehr exakt in *Solitud* beschrieben. Sie selbst sieht das jedoch als Zufall und nicht als bewusste Entscheidung.¹⁷ Übersetzt wurde *Solitud* bald nach dem Erscheinen in verschiedene Sprachen. Bereits 1909 wurde es von Eberhard Vogel ins Deutsche übersetzt und 2007 in einer neuen Übersetzung von Petra Zickmann bei Schirmer Graf herausgegeben. Eine weitere Auflage erfuhr diese Übersetzung 2009 im Münchner Piper Verlag. Vermehrte Aufmerksamkeit erfuhr der Roman in den katalanischen Medien wieder zum 100jährigen Jubiläum 2004.

Inhaltsangabe

Der Roman erzählt die Geschichte der frischverheirateten Mila, die mit ihrem Mann Matias auf dessen Wunsch hin auf eine Einsiedelei in den Pyrenäen zieht, um diese zu bewirtschaften. Die Einsiedelei liegt an einer Heilquelle, deren Wunderwirken dem Heiligen Ponç zugesprochen wird. Einmal im Jahr gibt es eine Wallfahrt zur Einsiedelei, bei der die Kapelle besucht wird, die beim Haus liegt und bei dieser Gelegenheit bewirten die Bewohner der Einsiedelei die Pilger. Mila kommt aus dem Flachland und fühlt sich zu Beginn einsam und fremd in der neuen, kargen Umgebung. Matias ist oft ohne sie unterwegs und lässt sie alleine zurück. Bald jedoch freundet sich Mila mit dem Schäfer Gaietà an, der ihr hilft sich in der Bergwelt zurechtzufinden und zu ihrer wichtigsten Bezugsperson wird. Gaietà arbeitet auf dem Hof von Sant Ponç, der unterhalb der Einsiedelei liegt. Auf diesem Hof wohnt die Bäuerin Marieta mit ihrer Familie. Zwei der Söhne spielen eine Bedeutung in Milas neuem Leben. Arnau, der

¹⁷cf. Garcés, 1985, S. 34–35.

bereits erwachsen ist und Baldiret, der noch nicht zur Schule geht. Mila lernt sich in ihrer neuen Heimat wohlfühlen und schließt eine innige Freundschaft mit dem Schäfer. Gemeinsam mit ihm unternimmt sie auch Ausflüge in die Berge und lernt so die ihr noch fremde Bergwelt kennen. Der Schäfer erzählt ihr außerdem Sagen, die sich in den Bergen ereignet haben sollen und bringt damit den mystischen Charakter der Landschaft ein. Gaietà führt Mila und beschützt sie auch. Als Ànima, ein Kaninchenfänger, der durch die Berge zieht, das erste Mal bei der Einsiedelei auftaucht, warnt der Schäfer sie eindringlich vor ihm. Zusammen mit Gaietà und Baldiret, der ein Ersatzsohn für Mila wird, verbringt sie ihre Zeit. Mila sehnt sich nach einem Kind und nach Zuneigung von ihrem Mann, dieser verbringt seine Zeit jedoch außer Haus. Er behauptet meist, er habe etwas mit dem Pfarrer zu besprechen, später entdeckt Mila jedoch, dass er Karten spielt und Geld verzockt. Mila verliebt sich in den Schäfer und meint für einige Zeit, dass die Gefühle auf Gegenseitigkeit beruhen. Bei einer Wanderung erfährt sie dann allerdings das wahre Alter Gaietàs und wendet sich daraufhin von ihm ab. Auch zu Baldiret hat sie keine enge Beziehung mehr, da dieser ab dem Herbst in die Schule gehen muss und deshalb nicht viel Zeit mit ihr verbringen kann. In einer stürmischen Nacht kommt der Schäfer in einer Klamm zu Tode, es kann allerdings nicht geklärt werden, ob es ein Unfall war, oder ob ihn jemand gestoßen hat. Mila zieht sich in sich selbst zurück und versucht die Gerüchte zu dementieren, dass sie eine Affäre mit dem Schäfer gehabt hätte. Während Matias auf einem Fest im Dorf ist und weiterhin Geld verspielt, ist Mila alleine auf der Einsiedelei. Plötzlich steht Ànima bei ihr in der Küche und will sie für Geld zum Geschlechtsverkehr überreden. Mila verneint entsetzt und er stürzt sich auf sie. Sie rennt davon in die Kapelle, wird von ihm niedergeschlagen und wird bewusstlos, nachdem sie mitbekommen hat, dass er sich auf sie stürzt. Nach der Vergewaltigung kommt sie wieder zu sich, Ànima ist längst verschwunden und sie setzt sich nach draußen um auf Matias zu warten. Als er

zurückkommt, erklärt sie ihm, dass sie von der Einsiedelei weggehen wird. Er will mit ihr kommen, doch sie lehnt das ab und verlässt ihn ohne zu packen und steigt vom Berg ab.

Die Erzählstimme des Romans folgt der Protagonistin Mila; man erfährt nur das, was sie auch weiß. Große Teile des Geschehens werden in einem inneren Monolog und mit stream-of-consciousness wiedergegeben. Mit Hilfe dieser Technik wird die seelische und psychologische Entwicklung Milas dargestellt.

Das Thema Einsamkeit durchzieht, wie der Titel vermuten lässt, den gesamten Roman. Sie beginnt mit den Worten Milas als sie Einsiedelei erreicht („Quina solitud!,,, *Solitud*, S. 78) und endet mit den Schlussworten des Romans in der endgültigen Einsamkeit („Les filtracions de la solitud havien cristallitzat amargament en son destí.”, *Solitud*, S. 355).¹⁸

2.3 Die katalanische Literatur um das Jahr 1900

Das 19. Jahrhundert bildet in der Geschichte Kataloniens, der katalanischen Kultur und der katalanischen Sprache eine bedeutenden Epoche des Wiederentdecken und Förderns eines eigenständigen nationalen Bewusstseins. Mit Rückbesinnung auf die eigene Vergangenheit wird katalanische Kultur gefördert und wieder wertgeschätzt. Die Anfänge dieser *Renaixença* finden sich schon in den 30er Jahren des 20. Jahrhunderts, zu einer breiten Bewegung wurde sie dann ab den 1850er Jahren. Im Zuge der Romantik kommt es zu einer Wiederentdeckung des katalanischen Mittelalters, der Zeit der größten Ausdehnung der katalanischen Gebiete. Gefördert wird die kulturelle Entwicklung durch das gestärkte Bewusstsein des katalanischen Bürgertums, das durch die Industrielle

¹⁸Pilar Rotella zieht hier eine Parallele zur feministischen Literatur des 19. Jahrhunderts, in der sowohl Einsamkeit als auch Stille eine wichtige Rolle in der Konstruktion weiblicher Identität spielen. Beide sind Faktoren in der Entwicklung von Selbstbewusstsein, Selbstbestimmung und Selbstwahrnehmung; cf. Rotella, 1998, S. 101.

Revolution zu mehr Bedeutung gelangt. Den Namen dürfte die *Renaixença* von der gleichnamigen Zeitschrift erhalten haben, die zwischen 1871 und 1905 alle vierzehn Tage erschien.

Die *Renaixença* bringt Texte in allen literarischen Gattungen hervor. Jedoch spielte vor allem die Lyrik als erste eine große Rolle. Man versucht an die ersten bekannten literarischen Texte des Katalanischen anzuknüpfen, die Troubadourlyrik. So erscheinen zu Mitte des 19. Jahrhunderts die beiden Anthologien *Los Trobadors nous* (1858) und *Los Trobadors moderns* (1859). Ebenfalls mit der Wiederbesinnung auf das Mittelalter werden die Dichterwettstreite, die *Jocs Florals* wieder eingeführt. Im Jahr 1859 gab es die ersten modernen *Jocs Florals* und diese entwickelten sich zu einer der wichtigsten öffentlichen Präsentationsmöglichkeiten der *Renaixença*. Die Bewegung erfasste einen Großteil des katalanischen Sprachgebietes, nach dem Principat de Catalunya, auch Mallorca und València. Neben der Lyrik wurden auch katalanische Romane geschrieben. Als einer der ersten veröffentlichte Narcís Oller (1846–1930) *La papallona* (1882). Darüber hinaus finden sich ebenso Epen und Theaterstücke, sodass ein breites Spektrum moderner katalanischer Literatur entstand. Die katalanische Literaturtradition war in den Jahren und Jahrhunderten zuvor nicht unterbrochen worden, allerdings wurde sie durch die *Renaixença* institutionell gestärkt und bekam einen neuen Schub. In den letzten Jahren des 19. Jahrhunderts verlor die *Renaixença* an Bedeutung und Schwung und wurde vermehrt von der literarischen Strömung des *Modernisme* abgelöst.¹⁹

Der katalanische *Modernisme* ist zeitlich gleich mit dem *Modernismo* in Spanien und Lateinamerika einzuordnen, allerdings ist er als eigenständige Strömung zu betrachten. Nun ist der *Modernisme* nicht in erster Linie durch seine Literatur international bekannt geworden, sondern vor allem durch die bildenden Künste. Dennoch spielte die Literatur innerhalb Kataloniens eine bedeu-

¹⁹cf. Stegmann, 2003, S. 269–270.

tende Rolle in dieser kulturellen Bewegung. Der architektonische *Modernisme* mit seinen Vertretern Antoni Gaudí und Lluís Domènech i Montaner beginnt vor dem literarischen Pedant bereits in den 1880er Jahren. Die Bezeichnung *Modernisme* stammt wahrscheinlich aus der Zeitschrift *L'Avenç*, die diesen Begriff für einen neuartigen Kunststil verwendet. Wie bereits die *Renaixença* wird diese Bewegung vom katalanischen Bürgertum unterstützt und finanziert. Die modernistischen Gebäude sollten nicht zuletzt dazu dienen, sich durch sichtbaren Reichtum vom übrigen Spanien abzugrenzen. Literarisch setzt der *Modernisme* im letzten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ein, hier sind es zuerst die programmatischen Schriften und Reden von Jaume Brossa und Santiago Rusiñol, die Aufmerksamkeit erlangen.²⁰

Jaume Brossa forderte in einem Artikel in *L'Avenç* 1892 ein Brechen mit der bisherigen katalanischen Kultur und einen Neubeginn. Ziel der Modernisten war es, Katalonien an den Rest Europas in kultureller Hinsicht zu führen und verstand sich als Gegenbewegung zum europäischen Naturalismus. Sie wollten die Gesellschaft beeinflussen, Katalonien nach ihren Vorstellungen zu einem höheren kulturellen Niveau verhelfen. Die Intellektuellen sollten in der Gesellschaft präsent sein, dem gegenüber stand ein ausgeprägter Individualismus, die Vorstellung des Künstlers als Heilsbringer und Genie.

Der *Modernisme* wird meist in zwei Etappen geteilt, die erste Etappe von 1892 bis 1900 und die zweite von 1900 bis 1911. Die erste Etappe war geprägt von radikalen Forderungen nach Veränderung, die vor allem von der schon erwähnten Zeitschrift *Avenç* verbreitet wurden. Unter dem Einfluss anderer europäischer Denker wie Nietzsche oder Maeterlinck wurden in den Jahren bis zur Einstellung der Zeitschrift 1893 die radikalsten Forderungen nach Veränderung der Kultur nach neuen ästhetischen Normen gefordert. Ab 1891 startete *L'Avenç* eine Kampagne für eine linguistische Reform an der sich neben Joaquim Casas-

²⁰cf. Siebenmann et al., 2003, S. 197–199.

Carbó und Jaume Massó i Torrents auch Pompeu Fabra beteiligte.

Die zweite Etappe des *Modernisme* begann mit dem Erscheinen der Zeitschrift *Juventut*, der Zeitschrift in der auch *Solitud* erscheinen wird. In dieser Zeit wurden die Ideen literarisch umgesetzt und es erschienen die ersten modernistischen Romane. *Juventut* erwies sich als erfolgreiches Organ des *Modernisme* und konnte im Laufe der Zeit auch Herausgeber wie Narcís Oller und Àngel Guimerà für sich gewinnen.²¹

Modernistische Literatur gab es in allen Gattungen. Zwar war der Roman die erfolgreichste Gattung dieser Strömung, doch auch in der Lyrik und im Theater entstanden bedeutende Werke. Unter den Romanen treten die *Novella rural*, der ländliche Roman hervor, der den Gegensatz zwischen Mensch und Natur thematisiert, sowie die *Novella costumista*, der kostumbristische Roman, der sich mit der sozialen Situation der Zeit beschäftigt. Zu den bekanntesten Romanen des *Modernisme* zählt neben *Solitud* auch *Els sots feréstecs* von Raimon Casellas.

So erfolgreich der *Modernisme* in der Architektur und den bildenden Künsten war, in der Literatur konnte er sich nicht auf lange Zeit etablieren. Die Künstler scheiterten mit ihren radikalen Ansichten am Bürgertum, das sie nicht unterstützen wollte.

Caterina Albert und vor allem *Solitud* werden im Allgemeinen der Strömung des katalanischen Modernismus zugeordnet.²²

²¹cf. Espadaler, 1989, S. 129–131.

²²„El tema, doncs, és el propi de la novella modernista d'arrel simbòlica i influència vitalista: la recerca de la pròpia individualitat, que Mila va adquirint pel contacte amb els altres personatges i amb un etorn natural que la subjuga des d'un principi.“; cf. Gassol i Bellet, 2008d, S. 963.

2.4 Die Frauenbewegung um das Jahr 1900

2.4.1 Europa

Da die Literatur Caterina Alberts gern mit Hinsicht auf ihre Frauenfiguren gesehen wird und auch in dieser Arbeit das feminine Subjekt in *Solitud* analysiert werden soll, lohnt ein kurzer Blick auf die Frauenfrage und soziale Stellung der Frau im Europa des Jahres 1900.

Der niederländische Historiker Jan Romein untersuchte das Jahr 1900 als eine Bruchstelle in Europa. Das Aufeinandertreffen zweier Jahrhunderte bedeutete auch das Aufeinandertreffen unterschiedlicher Vorstellungen in Bezug auf Wirtschaft, Gesellschaft, Nationalismus, Kunst, etc. Romein beschreibt die Frau im ausgehenden 19. Jahrhundert als Objekt in einem Glaskasten, welches Männer gern bereit sind zu verehren, solange sie in diesem Kasten bleibt und sich nicht aus ihm heraus bewegt. Sie war ein Symbol für etwas Höheres, das für seine Werte und beinahe übernatürlichen Fähigkeiten bewundert werden kann. Nun entsprach diese passive Rolle der Frau im Jahr 1900 nicht mehr der alleinigen Realität, die Emanzipation der Frau war im öffentlichen Raum bemerkbar und unübersehbar. Dem Idol im Glaskasten stellten sich Frauen entgegen, die sich für ihre Rechte einsetzten und ein selbstbestimmtes Leben führen wollten. Die Frau wurde von einem göttlichen Wesen zu einem aus Fleisch und Blut mit eigenen Gedanken und Ideen. Romein meint, dass es dem Großteil der europäischen Frauen um 1905 bereits möglich war, sich frei in der Gesellschaft zu bewegen. Die Arbeit außer Haus, vor allem vor der Ehe und Zugang zu Bildung wurden fast als selbstverständlich gesehen, so dass die Emanzipationsbewegung bereits an Schwung verlor, bevor sie ihre Ziele erreicht hatte. Zu Romein ist zu bemerken, dass er als niederländischer Historiker den Fokus auf Nordeuropa legt und diese Beobachtungen, wie wir später sehen werden, nicht auf Spanien

umlegbar sind.²³

Dieser progressiven Entwicklung standen regressive Reaktionen gegenüber. Nicht zuletzt die Psychologie der Jahrhundertwende attackierte die (modernen) Frauen und suchte nach Wegen um diese zu diskreditieren. Auf großes Interesse in der Öffentlichkeit stießen Paul Julius Möbius und Otto Weininger. Weininger greift in seinem psychologisch-philosophischen Rundumschlag zu den Geschlechterbeziehungen von 1903 *Geschlecht und Charakter* die Emanzipationsbewegung stark an. Er sieht das Problem in der Bewegung allerdings nicht in der rechtlichen Gleichstellung der Frauen, sondern in der Tatsache, dass emanzipierte Frauen innerlich dem Mann gleich werden wollen und daher den Mann in sich stärken. Emanzipierte Frauen sind für ihn maskuline Frauen. Er zieht hier auch eine Parallele zur Homosexualität dieser Frauen und fügt hinzu, dass die Frauen, die nicht lesbisch seien, dafür feminine Männer hätten. Weininger meint, dass die Emanzipationsbewegung schlussendlich an den Frauen selbst scheitern müsse. Das echte Weibliche in den Frauen wolle sich eigentlich gar nicht emanzipieren, sondern das ist lediglich der Wunsch ihres männlichen Anteils. Ferner bedient sich Weininger des Klischees, dass intellektuelle Frauen immer maskuline Züge trugen. Er nennt einige Beispiele für seine These und kommt dann zu dem Schluss: „Je länger das Haar, desto kürzer der Verstand.“ Die intelligente Frau ist also nicht weiblich und die weibliche Frau nicht intelligent.²⁴ Ähnlich wie Weininger sieht auch Möbius Negatives in der Emanzipationsbewegung. Er hält moderne und emanzipierte Frauen für schlechte Mütter, die ihre natürlichen Aufgaben vernachlässigen. Ihre Kinder seien schwächer als die von traditionellen Frauen und würden von ihren Müttern nicht in ausreichender Menge mit Muttermilch versorgt werden.²⁵ Misogynie findet sich auch

²³Romein, 1982, S. 614–617.

²⁴Weininger, 1942, S. 51–59.

²⁵Der Vorwurf, sie sei zu männlich, schreibe auf eine männliche Art und in ihr schlage ein männlicher Geist wurde auch Caterina Albert immer wieder gemacht, wie wir bereits gesehen haben.

in der Literatur, wie etwa bei Friedrich Nietzsche oder dem Schweden August Strindberg, der Weininger rezipierte.

Nicht nur die juristischen Veränderungen der Rechte der Frauen lösten heftige Stellungnahmen aus, auch Fragen der Sexualmoral werden zu dieser Zeit, u.a. angeregt durch die Emanzipationsbewegung neu und kontrovers diskutiert. Vor allem im protestantischen Norden Europas wurde das Tabu des öffentlichen Sprechens über Sexualität gebrochen. Sowohl die Einstellung zu Homosexualität, als auch zu wilder Ehe und unehelichen Kindern begann sich zu ändern. Unglückliche Ehen und Beziehungen, die unter den gesellschaftlichen Normen litten wurden in der Literatur thematisiert – als Paradebeispiel wäre hier Henrik Ibsen zu nennen. Die Vorstellung, dass das Handeln des Menschen durch seine Umwelt bedingt wird, traf auf das Gegenkonzept der Sünde des Christentums. Die vorherrschende Vorstellung, dass Sexualität nur in einer Ehe in Ordnung sei, verlangsamte, vor allem in katholischen Ländern, das sexuelle Umdenken und die Emanzipation der Frau. Das Geschlechterverhältnis, das im Europa der Jahrhundertwende zu finden war, war geprägt von großen Unterschieden fortschrittlicher und konservativer Konzepte. Sexualität war, wenn auch nicht im großen Umfang, so doch im gewissen Maße präsent in der Öffentlichkeit und ihre Konzeption stand zur Diskussion.²⁶

2.4.2 Spanien

Die Frauenfrage wurde natürlich auch in Spanien nicht erst ab dem 19. oder 20. Jahrhundert diskutiert. Hier war es vor allem der Zugang zur Bildung, der in der Öffentlichkeit verhandelt wurde. In der frühen Neuzeit fand die Erziehung und Bildung von Frauen vor allem im eigenen Haus statt. Von ihrer Familie, ihren Müttern und Großmüttern lernten sie alles, was sie für das spätere Leben brauchten. Neben rudimentären Lese- und Schreibkenntnissen waren dies vor

²⁶Romein, 1982, S. 587–605.

allem Aufgaben, die Frauen im Haushalt zu erledigen hatten. Sie wurden auf ihre Rolle als Ehefrau und Mutter vorbereitet. Die Frau war rechtlich immer abhängig von einem Mann, zuerst dem Vater, dann ihrem Ehemann. Ihre zentrale Aufgabe als weibliches Wesen war die Reproduktion und Fortpflanzung, somit lag ihre Bestimmung in der Mutterschaft. Alternativ konnten Frauen auch in Klöster eintreten, in denen sie unterrichtet wurden. Entschlossen sich die Frauen dazu, nach der Erziehung ins Kloster einzutreten, konnten sie weiter lernen und studieren. Dies war die einzige Möglichkeit, dass Frauen intellektuellen Tätigkeiten nachgehen konnten. Öffentliche Schulen für Frauen gab es flächendeckend erst ab dem frühen 20. Jahrhundert. Während in der Literatur des Siglo de Oro ein misogynen Ton überwog, gab es auch die ersten Verteidigungen der Frauen. Cristóbal Suárez de Figueroa zum Beispiel meinte, es sei unfair zu sagen, dass Frauen nichts wichtiges geleistet hätten und nicht zuletzt María de Zayas kritisierte den gesellschaftlichen Umgang mit Frauen in ihren Werken.²⁷ Die Aufklärung bringt einen erkennbaren Fortschritt in der Debatte der Frauenfrage. Allen voran ist hier der Benediktinermönch Benito Jerónimo Feijoo zu nennen, dessen *Defensa de las mujeres* (1781) auf großes Echo stieß. Er sieht die Schuld für die Minderwertigkeit der Frau, die angenommen wird, darin, dass die Bücher, in denen schlecht von Frauen gesprochen wird, von Männern geschrieben worden seien und daher die Leistungen der Frauen nicht gewürdigt wurden. Um die Fähigkeiten der Frauen zu fördern und zu nützen, müsse ihr Zugang zur Bildung gewährt werden. Diese Ideen von Feijoo wurden von anderen Aufklärern aufgegriffen, es sollte gezeigt werden, dass Frauen ebenfalls intellektuelles Potenzial besitzen. Es gab allerdings auch den Ansatz, Frauen aus dem Grund besser auszubilden, dass sie eine bessere Ehefrau sein können bzw. damit sie leichter einen Mann finden können. Ähnlich den Ideen Rousseaus, der in der Ehefrau auch die ergänzende Unterstützung für den Mann sieht, setzt diese Idee

²⁷Ortega López, 1988, S. 5–20.

im Unterschied zu Feijoo nicht bei der Annahme an, dass Frauen intellektuell zu ähnlichen Leistungen fähig sind wie Männer. Auch Josefa Amar y Borbón sieht die Notwendigkeit einer besseren Ausbildung der Frauen und nennt als Grund ebenfalls, dass diese dadurch eine bessere Bindung zu ihrem Mann aufbauen könnten und ihn besser in der Erziehung der Kinder unterstützen würden. Sie ist allerdings auch der Meinung, dass Frauen in die *Sociedades Económicas* zugelassen werden sollten – sie selbst war Mitglied der *Sociedad Económica Aragonesa*. Das 18. Jahrhundert und die Aufklärung bilden somit eine Grundlage für eine weitere Debatte um die Situation und die Fähigkeiten der Frauen in Spanien.²⁸

Das 19. Jahrhundert lieferte im Vergleich zum nördlichen Europa keine großen Veränderungen für die spanischen Frauen. Es gab bis in die 30-er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts keinen organisierten Feminismus. Im Gegensatz zu den Vereinigten Staaten und Großbritannien, den beiden Ländern des Feminismus par excellence, in denen es bereits ab 1850 die ersten feministischen Bewegungen gab, entwickelte sich in Spanien keine breite Bewegung. Cabrera Bosch sieht als Voraussetzungen für den Feminismus zum einen die Ideale der Französischen Revolution und zum anderen die ökonomischen Entwicklungen der Industriellen Revolution. Beide Voraussetzungen sieht sie in Spanien nicht gegeben. Die Doktrinen der Französischen Revolution stießen in Spanien auf heftigen Widerstand des katholischen Konservatismus. Zwar wurden in der Verfassung von 1869 gewisse Freiheiten, wie Rede- und Bildungsfreiheit garantiert, doch konnte mit der Restauration 1874 die katholische Kirche wieder einen Anteil ihrer Macht und ihres Einflusses zurückgewinnen. Zum zweiten war Spanien ein wirtschaftlich zurückgebliebenes Land im Vergleich zu anderen europäischen Ländern. Es gab vergleichsweise wenig Industrie und viel Landwirtschaft, das heißt die meisten Frauen waren entweder zu Hause oder auf dem Feld und somit nicht in die Debatte um die Unterdrückung der Frauen und Arbeiterinnen

²⁸Ortega López, 1988, S. 21–27.

eingebunden.²⁹ Der Feminismus in Europa wurde von der Mittelschicht getragen und diese war in Spanien schwach, was sich auch auf die Frauenbewegung auswirkte.³⁰

Nun kann natürlich nicht gesagt werden, dass es in Spanien keine Feministinnen gab, der Streit um die Rechte der Frauen wurde allerdings vor allem von zwei Frauen alleine geführt – nämlich Emilia Pardo Bazán und Concepción Arenal. Diese beiden Frauen waren Schriftstellerinnen und stammten aus Galicia, kamen aus liberalen und gebildeten Familien und erhielten beide eine gute Bildung. Jedoch setzten sie sich auf unterschiedliche Weisen für die Rechte von Frauen ein. Arenal, die als Mann verkleidet Jus studiert hatte, veröffentlichte vor allem Artikel und Essays, Pardo Bazán hingegen schrieb vor allem Romane und Kurzgeschichten. Auch diese beiden Frauen diskutierten wieder die Frage der Bildung und Erziehung der Frau. Sie griffen die Idee an, dass Frauen von Natur aus den Männern intellektuell unterlegen wären und setzten sich für den freien Bildungszugang für Frauen ein. In der Abhandlung *La mujer del porvenir* (1869) stellte Arenal die These des deutschen Arztes Franz Joseph Gall in Frage, der behauptete, dass das weibliche Gehirn kleiner und weniger entwickelt sei als das männliche und Frauen daher den Männern intellektuell nicht gleichwertig sein können. Arenal meinte hingegen, dass die intellektuellen Unterschiede erst mit der unterschiedlichen Bildung begännen und diese auch mit einer gleichwertigen Bildung beseitigt werden könnten. Neben den Bildungschancen war auch die rechtliche Diskriminierung ein Thema für Pardo Bazán und Arenal. Rechtlich gesehen waren Frauen in Spanien weiterhin schlechter gestellt als Männer, in der Ehe unterstand sie der Vormundschaft des Mannes, ferner war ihr Rechtsstatus im Código Civil nicht definiert. Die Zivilehe gab es ab 1870 und obwohl die Möglichkeit einer Scheidung vorgeschlagen wurde, wurde diese Idee abgelehnt und erst 1931 in der zweiten Republik eingeführt. Ebenfalls in der Republik

²⁹ Anders sieht die Situation in Katalonien aus, das ein durchaus industrialisiertes Gebiet war.

³⁰ cf. Cabrera Bosch, 1988, S. 29–33.

erhielten die Frauen das Recht zu wählen. Dies ist wieder im Vergleich zu anderen europäischen Ländern sehr spät, bedenkt man aber, dass das allgemeine Wahlrecht für Männer auch erst 1890 eingeführt wurde, überrascht es wenig. Neben den Forderungen, die die beiden Frauen stellten, beschäftigten sie sich auch mit der sozialen Stellung der Frau, welche Rolle Frauen in der Gesellschaft spielten, wie sie wahrgenommen und behandelt wurden. Pardo Bazán machte das in ihren Romanen, Arenal etwa in ihrer Studie *Estado actual de la mujer en España* (1895), in welcher sie die Arbeitsbedingungen der Frauen in Spanien analysierte.³¹

In den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts entstanden auch in Spanien feministische Organisationen. Margarita Nelken, eine der einflussreichsten spanischen Feministinnen der 20er und 30er Jahre, meinte dazu, dass die spanischen Frauen nicht durch den Kampf der Frauen im übrigen Europa ermutigt worden seien, sondern erst durch deren Erfolge. Somit ließe sich die zeitliche Verzögerung erklären.³² Die wichtigste Organisation war die konservative und katholische, 1918 gegründete *Asociación Nacional de Mujeres Españolas* (ANME), die sich für das Frauenwahlrecht einsetzte. Auch von der sozialistischen Partei und von anarchistischer Seite gab es feministische Gruppierungen, allerdings gewannen die Gruppen, die politisch von der linken Seite kamen, erst in den 30er Jahren an Bedeutung.³³

2.4.3 Katalonien

In Katalonien unterscheidet sich die Geschichte des Feminismus nicht grundsätzlich von der Situation in Gesamtspanien. Doch es gibt ein paar Eigenheiten, die es wert sind, kurz betrachtet zu werden. Die katalanische Gesellschaft war seit der Industriellen Revolution geprägt von den Normen und Idealvorstellun-

³¹cf. Cabrera Bosch, 1988, S. 39–47.

³²cf. González Calbet, 1988, S. 52–54.

³³cf. Davies, 1991, S. 193.

gen des Bürgertums. Für die Frauen dieser Gesellschaft bedeutete dies, dass sie bescheiden und diskret sein mussten, sie sollten nicht mit ihrer Intelligenz, ihr Können zur Schau stellen, sondern im Mittelmaß verweilen. Daher war es für Frauen, die sich schriftstellerisch betätigten, üblich, sich für ihre Unfähigkeit, ihre Fehler in der künstlerischen Betätigung zu entschuldigen. Nicht zuletzt sehen wir das auch bei Caterina Albert, die sich immer als ungebildete, kleine Frau vom Land bezeichnete, die nur aus Langeweile schrieb – eine Darstellung, die sicher nicht der Realität entsprach.³⁴ Aus dieser Einstellung heraus verwundert es auch nicht, dass sie lieber unter einem männlichen Pseudonym schrieb, auch wenn das eigentlich nicht nötig gewesen wäre. Im Zuge der *Renaixença* gab es weibliche Autorinnen, wie Agnès Armengol de Badia oder Consol Valls i Riera, die toleriert und auch respektiert wurden.

Eine der wichtigsten weiblichen Stimmen des späten 19. Jahrhunderts war die Schriftstellerin Dolors Monserdà (1845-1919). Sie setzt sich in ihren Romanen mit den Lebensumständen des aufgeklärten Kleinbürgertums auseinander, bietet einen Blick auf die Situation der Frau in der Gesellschaft. In *La fabricant* (1904) beschreibt sie den sozialen Aufstieg einer Frau durch harte Arbeit. Monserdà sieht in der Arbeit eine wichtige Möglichkeit für Frauen, selbstständig zu sein. Sie setzt sich ebenfalls für bessere Arbeitsbedingungen der Frauen der Arbeiterklasse ein. Ohne die Doktrinen der katholischen Kirche aus den Augen zu verlieren oder diesen zu widersprechen, macht sie sich für die Arbeiterinnen in den Fabriken stark. Insgesamt lässt sich Monserdàs Einstellung gegenüber der Industrialisierung und dem Fortschritt allerdings als reaktionär bezeichnen. Sie sieht im industriellen und materiellen Fortschritt eine Entwicklung, die den Menschen unzufrieden und gierig macht. Sie hält es für notwendig, die Arbeiterklasse durch die Frauen zu moralisieren. Die Arbeiterin soll eine Vertraute des Bürgertums werden und dadurch sollen Klassenkonflikte und mögliche Klassen-

³⁴cf. Capmany, 1973, S. 28–29.

kämpfe beseitigt werden.

Im wirtschaftlich starken Katalonien wurde die Frauenfrage vor allem an Hand der Fabriksarbeiterinnen verhandelt. Frauen waren vor allem in den Textilfabriken stark vertreten. Es wurden Hospize, Vereinigungen und Schulen für Arbeiterinnen gegründet, die diesen Frauen zeigen sollten, wie man neben oder nach Beendigung des Arbeitslebens einen Haushalt zu führen und sich richtig um die Familie zu kümmern hat.³⁵

Einen anderen Ansatz um für Frauenrechte zu kämpfen, wählte die Schriftstellerin Carme Karr (1865–1943). Sie setzt sich für die gleichen Bildungschancen von Frauen und Männern ein. Sie kämpft gegen das Vorurteil an, dass Frauen nicht zu den gleichen intellektuellen Leistungen in der Lage wären wie Männer und will einen gleichberechtigten Zugang zur Bildung. Ein weiteres ihrer Anliegen, für das sie sich stark macht, ist das Frauenwahlrecht. Karr war die Chefredakteurin der ersten feministischen Zeitschrift in Katalonien – *Feminal*, die zwischen 1907 und 1917 erschien. In dieser Zeitschrift setzten sich die Autorinnen nicht nur für gleiche Rechte der Frauen in der Bildung und im Beruf ein, sondern sie verteidigten auch die Grundrechte der Menschen allgemein, vor allem unter der Diktatur Primo de Riveras. Unter den Frauen, die für die Zeitschrift Beiträge lieferten, fanden sich viele bekannte Schriftstellerinnen, unter ihnen auch Caterina Albert.³⁶

³⁵cf. Capmany, 1973, S. 37.

³⁶cf. Capmany, 1973, S. 68–70.

Kapitel 3

Theoretische Grundlagen

3.1 Begehren

Der französische Psychoanalytiker Jacques Lacan verband in seiner Arbeit klinische Fallstudien mit philosophischen, literaturwissenschaftlichen und linguistischen Theorien. Seine Arbeit wurde maßgeblich von den Lehren Sigmund Freuds beeinflusst. Jedoch hatte Lacan ein schwieriges Verhältnis zur institutionalisierten Psychoanalyse und hatte mit seiner poststrukturalistischen Psychoanalyse wesentlichen Einfluss auf nachfolgenden kultur- und literaturwissenschaftliche Theoriebildungen.

Begehren spielt eine zentrale Rolle in der strukturalen Psychoanalyse Jacques Lacans. Mit dem Eintreten des Kindes in die symbolische Ordnung beginnt laut Lacan die Identitätsbildung beim Kind. Das Kind erkennt erst in diesem sogenannten Spiegelstadium die Grenzen zwischen sich und der Welt. Es bemerkt die Trennung von der Mutter, den Verlust der Ganzheit und nimmt dies als Mangel wahr.³⁷ In der Position des Subjektes kann und muss sich das Kind sprachlich äußern, das heißt, dem Sprechen als Subjekt liegt unterdrücktes Begehren zu Grunde. Denn das Kind muss nach der Trennung von der Mutter und dem

³⁷cf. Schrader, 2002

Verlust der Ganzheit seine Bedürfnisse formulieren und wird so an den Mangel erinnert.³⁸ Die Sprache dient laut Lacan als Trägerin des Unbewussten.³⁹

Begehren lässt sich nach Jacques Lacan kurz in folgenden Punkten definieren.

Das Begehren des Menschen ist das Begehren des Anderen [...] [Lacan sagt] daß das Begehren des Subjekts auf dem Feld des Anderen entsteht, daß das Subjekt als Anderer begehrt wird und daß es den Anderen begehrt.⁴⁰

Lacan spricht vom Wunsch in der Triade Bedürfnis, Anspruch, Begehren. Das Bedürfnis zielt auf reale Befriedigung, der Anspruch hingegen ist nicht mehr primär, sondern das Verlangen geliebt zu werden, ein Verlangen, das nicht mehr an äußere Notwendigkeiten gebunden ist, ist imaginär. Das Begehren wiederum besteht in der Differenz zwischen den realen, erfüllten Wünschen des Bedürfnisses und den Vorstellungen des Verlangens.

Nach wie vor bleibt der Wunsch das treibende Movens des psychischen Seins. Er erfährt jedoch eine wesentliche Modifikation: Der Wunschzustand löst sich ab von der Verheißung des Realen (Halluzination) und situiert sich im Bereich der Phantasie. Im Hinblick auf die Realität ist die Wunschphantasie nicht real. Sie wendet sich jedoch nicht von ihr ab, sondern kann als „Probehandeln“ verstanden werden, das in Bezug zur erlebbaren Realität steht, sofern diese ein „Erwarten“ erfordert, bis die Wunschphantasie eingelöst werden kann. [...] [Das Subjekt muss lernen] sich nicht in der *Präsenz* des Wunschzustandes zu erschöpfen, sondern den „Umweg“ zu einer realitäts-„verkostenden“ Phantasie zu gehen, die dem Wunsch Erfüllung in Form der *Re-Präsentation* gewährt.⁴¹

Das Subjekt hat Angst vor dem Erlangen des Objekts des Begehrens. Denn wird dieses Objekt erreicht, bedeutet dies das Ende des Begehrens und somit das

³⁸cf. Feldmann & Stock, 2008.

³⁹cf. Hammermeister, 2008, S. 71.

⁴⁰Seifert, 1987, S. 77.

⁴¹Pagel, 1991, S. 64.

Verschwinden eines Zieles. Da das Begehren nie erfüllt und befriedigt werden kann und Furcht vor der Erfüllung des Begehrens das Subjekt bestimmt, geht Begehren (*désire*) auch immer mit Entbehren (*manque*) einher. Das Entbehren der Erfüllung des Begehrens ist somit ein ständiger Begleiter des Subjekts. Begehren und Entbehren sind unmittelbar miteinander verbunden und können auch nicht voneinander gelöst werden.

Sexuelle Beziehungen sind nicht natürlich, instinktiv und biologisch bestimmt, sondern sie werden symbolisch strukturiert. Das Geschlechterverhältnis zwischen Mann und Frau ist auf Inkompatibilität angelegt. Die sexuellen Positionen im symbolische Register legen sie auf ein Begehren fest, dem der andere nicht entsprechen kann. Die sexuelle Position wird durch die Beziehung zum Phallus bestimmt, allerdings bestimmt er nur die männliche Position, nicht die weibliche. Die weibliche Position bleibt signifikationslos, existiert nicht. Die Frau ist somit das Nichtbezeichenbare, Nichtfestlegbare und Unsagbare.

Ausgehend vom saussurschen Strukturalismus bezeichnet Lacan den Phallus als Signifikanten, der den Ort des Begehrens und somit auch gleichzeitig den Ort des Mangels repräsentiert. Der Mensch an sich ist ein Mangelwesen der Unbefriedigtheit und wird angetrieben durch das Begehren des *objet petit (a)*, der *causa efficiens*. Dieses Begehren richtet sich nach dem Phallus. Beziehungen zwischen Mann und Frau sind daher nicht kompatibel, da das Begehren des Mannes sich nicht auf eine andere Person bezieht, sondern auch auf den Phallus und somit auf sich selbst. Das Begehren der Frau richtet sich auf den Phallus und sie wählt den Mann nicht als Person, sondern als biologische Repräsentation des Phallus. Jede Beziehung ist daher nur scheinbar und die Begehrensstrukturen führen dazu, dass die Erwartungen des anderen Geschlecht enttäuscht werden müssen.⁴²

⁴²cf. Hammermeister, 2008, S. 75-80.

3.2 Sex, Gender und Performanz

Eines der prägendsten Werke für die Gender Studies/ Genus Studien der letzten zwanzig Jahre war Judith Butlers *Gender trouble*, das 1990 erschien. Die Debatte um die Rolle der Frau in der Gesellschaft und welche Fähigkeiten und Eigenschaften ihr zugeschrieben werden ist jahrhundertlang geführt worden und wird auch weiterhin diskutiert werden. Seit Simone de Beauvoir 1949 *La Deuxième Sexe* veröffentlichte, mit der Kernthese „on ne nait pas femme: on le devient“⁴³, spricht man von einem gesellschaftlich konstruierten und historisch variablen Geschlecht, das eben nicht durch die Geburt bedingt und festgelegt ist. Mit dieser Grundannahme entstand die Unterscheidung zwischen dem biologischen Geschlecht (*sexus*, *sex*) und dem sozial konstruiertem Geschlecht (*genus*, *gender*).

Gut 40 Jahre später als Beauvoir erweitert Judith Butler den Gegensatz von *sex* und *gender* um eine weitere wichtige Kategorie, nämlich *desire*, also Begehren. Die Grundlinien der Argumentation von Butler in *Gender Trouble* lassen sich kurz in drei Punkten umreißen.

1. Der praktische, wie der theoretische Feminismus, setzt unhinterfragt das politische Subjekt „Frau“ voraus. Der Feminismus verhält sich naiv gegenüber der „Zwangsheterosexualität“.
2. Unter Zwangsheterosexualität bezeichnet Butler die Tatsache, dass es sich bei den Kategorien „Männer“ und „Frauen“ um Resultate einer mit sozialem Zwang verbundenen Praxis handelt. Wird aber Heterosexualität als eine umfassende gesellschaftliche Konstruktion erkannt, dann hat dies
3. Konsequenzen für die Art, wie wir Natur denken und für die Weise, wie der Begriff der Person verstanden wird.

Laut Butler ist *Begehren* heteronormativ geprägt, es wird von allen erwartet, dass sie heterosexuell begehren und sie spricht daher von Zwangsheterosexuali-

⁴³de Beauvoir, 1949, S. 285.

tät.

Zwangsheterosexualität kann einerseits so verstanden werden, dass Abweichungen von der heterosexuellen Norm faktisch gesellschaftliche Sanktionen nach sich zieht. Andererseits beschreibt sie den Umstand, dass die Annahme einer eindeutigen Geschlechtsidentität von Mann und Frau erzwungen ist durch Formen der Marginalisierung, Tabuisierung und Diskriminierung alles anderen. Die Gesellschaft geht wie selbstverständlich davon aus, dass es Frauen und Männer „gibt“, ohne zu beachten, dass es sich dabei um die Ergebnisse einer gesellschaftlichen Disziplinierung handelt. Butler nennt drei relevante Bezugsgrößen für die herrschende heterosexuelle Geschlechterordnung: Geschlecht (*sex*), Geschlechtsidentität (*gender*) und Begehren (*desire*). Im Rahmen der etablierten und herkömmlichen Heterosexualität heißt ein Mann zu sein (*gender*), einen männlichen Körper zu haben (*sex*) und eine Frau zu begehren (*desire*). Entsprechendes gilt für die Konzeption der Frau. Die nach diesem Verständnis den biologischen Grundlagen aufgesetzten Geschlechtsidentität kommt in zahlreichen kulturellen Spielarten zum Ausdruck - angefangen bei Bekleidungs- und Verhaltensregeln über Berufswahl bis hin zur Vorstellung von glückhafter Existenz.

Wenn wir jedoch den kulturell bedingten Status der Geschlechtsidentität als radikal unabhängig vom anatomischen Geschlecht denken, wird die Geschlechtsidentität selbst zu einem frei-schwebenden Artefakt. Die Begriffe Mann und männlich können dann ebenso einfach einen männlichen und einen weiblichen Körper bezeichnen wie umgekehrt die Kategorien Frau und weiblich.⁴⁴

Dies wirft die Frage auf, ob man überhaupt von einem „gegebenen Geschlecht“ sprechen kann beziehungsweise auf welche Art Geschlecht und Geschlechtsidentität konstruiert werden.

Wichtig ist hierbei, dass Butler die Betrachtungsweise umkehrt. Es ist nicht länger die sexuelle Kernidentität, die sich in äußeren Akten bekundet, sondern

⁴⁴Butler, 1991, S. 23.

es ist im Gegenteil die stete Wiederholung sozial präformierter Akte, die als geschlechtstypisch qualifiziert sind, wodurch der Anschein einer festen sexuellen Identität erzeugt wird. Butler erzeugt ein Modell der Performanz - „doing sex by doing gender“.

Durch das gesellschaftlich vorgegebene Verhalten, konstruiert sich das Geschlecht. Die spannungsreiche Differenz von sex und gender verschwindet somit.

Geschlechtsidentität im System der Zwangsheterosexualität heißt eine Frau oder ein Mann zu sein. Nur diese beiden haben in der Innen- sowie Außenwahrnehmung als Individuum eine kohärente und kohärente Identität. Als Beleg für ihre These nennt Butler die auf tiefer Irritation beruhende gesellschaftliche Stigmatisierung von Homosexuellen als Un-Personen und die unter Umständen daraus resultierenden individuellen Identitätskonflikte der Betroffenen.⁴⁵ Nach diesem Modell der Performanz lässt sich sagen, dass Begehren einen wesentlichen Einfluss darauf hat, wie Gender umgesetzt wird. Begehren kann offen ausgelebt, vorgetäuscht oder unterdrückt werden, um bestimmten Vorstellungen von gender-gerechten Rollen zu entsprechen. Ein anderes Verhalten würde unter Umständen gesellschaftliche Repressionen nach sich ziehen und wird daher möglichst vermieden.

Anders formuliert: die Akte, Gesten und Begehren erzeugen den Effekt eines inneren Kerns oder einer inneren Substanz; doch erzeugen sie ihn *auf der Oberfläche* des Körpers [...] Diese im allgemeinen konstruierten Akte, Gesten und Inszenierungen erweisen sich insofern als *performativ*, als das Wesen oder die Identität, die sie angeblich zum Ausdruck bringen, vielmehr durch leibliche Zeichen und andere diskursive Mittel hergestellte und aufrechterhaltene Fabrikationen/Erfindungen sind.⁴⁶

Das heißt Identität entsteht performativ, sie kommt durch eine „*stilisier-*

⁴⁵Philosph. Texte, S. 475ff.

⁴⁶Butler, 1991, S. 200.

te *Wiederholung von Akten* zustande.⁴⁷ Es gibt keine feststehende, klare (Geschlechts-)Identität, diese wird ständig neu inszeniert und durch das menschliche Handeln erzeugt.

3.3 *Possible-worlds theory*

Die *Possible-worlds theory* (PWT) ist ein Modell für eine textlinguistische Analyse, das mit Grundlagen der analytischen Philosophie und der formalen Semantik davon ausgeht, dass neben der real existierenden Welt, auch die möglichen (gedachten, nicht-reellen) Welten berücksichtigt werden müssen, um die Wirklichkeit zu beschreiben⁴⁸. Entwickelt wurde sie in der analytischen Philosophie um semantische Probleme der Modallogik zu lösen.⁴⁹ Die leibnizsche Idee der besten aller möglichen Welten geriet für eine Weile beinahe in Vergessenheit, bis sie in den 1950er Jahren vom Logiker Saul Kripke wiederentdeckt und systematisch für die Modallogik überarbeitet wurde. Im Gegensatz zu Leibniz geht Kripke nicht davon aus, dass die möglichen versteckten Welten vom menschlichen Geist entdeckt werden müssen, sondern dass sie durch den Geist erst ins Leben gerufen werden. Dies ist von besonderer Bedeutung mit Hinblick auf literarische, narrative Texte, da dies ermöglicht von den Welten der einzelnen Figuren zu sprechen, da diese Welten von ihnen aufgetan werden.⁵⁰ Laut Kripke ist die Wirklichkeit ein modales System, das aus mehreren Welten besteht. Zum einen ist das die tatsächliche Welt (*actual world*), zum anderen sind das virtuelle, demnach nicht tatsächliche Welten (*possible worlds*), die die tatsächliche Welt umkreisen.

Ab den 1970er Jahren wurde die PWT vermehrt in literaturwissenschaftlichen Konzepten berücksichtigt. Für die Beschreibung von fiktionalen Texten

⁴⁷Butler, 2002, S. 302.

⁴⁸cf. Surkamp, 2000, S. 114.

⁴⁹cf. Surkamp, 2002, S. 154.

⁵⁰cf. Surkamp, 2000, S. 115.

waren dies vor allem Umberto Eco, Thomas Pavel und Lubomir Doležel⁵¹.

Die *Possible-worlds theory* bietet in der literaturwissenschaftlichen Analyse die Möglichkeit verschiedene mögliche Welten in einem Text zu betrachten. Für narrative Texte bedeutet das, dass es möglich wird, eigene und private Welten der einzelnen Figuren zu unterscheiden. Neben der „tatsächlichen Welt“ (*the textual actual world*), gibt es auch Welten, die von den Figuren selbst durch ihre Vorstellungen und Wünsche, etc. kreiert werden (*the characters' possible worlds*)⁵². Die Differenzierung unterschiedlicher Welten erlaubt es, multiple Perspektiven und Perspektivierungen eines Textes zu erkennen und zu beschreiben.

Die PWT bezieht in ihre Analyse den Wirklichkeitsbezug und den Wahrheitsgehalt narrativer Texte mit ein. Diese Texte schaffen alternative Welten und sind innerhalb der PWT keine mimetischen Abbildungen oder Repräsentationen der äußeren Wirklichkeit, sondern sind ihre eigene Wirklichkeit.⁵³ Marie-Laure Ryan bietet ein Modell von Fiktionalität, dessen Ausgangspunkt im Bestimmen des Zentrums des Sprechers liegt. Sie unterscheidet drei *actual worlds*, die *actually, actual world (AW)*, die die Welt des Senders/ Autors ist, die *textual actual world (TAW)*, die das System des Textes ist und die *textual reference-world (TRW)*, die Referenzwelt, auf die sich der Text bezieht und die außerhalb des Textes zu finden ist.⁵⁴ Folgende Axiome gibt Ryan für die Basis einer Definition von Fiktionalität an:

- (1) There is only one AW.
- (2) The sender (author) of a text is always located in AW.
- (3) Every text projects a universe. At the center of this universe is TAW.
- (4) TAW is offered as the accurate image of a world TRW, which is assumed (really or in make-believe) to exist independently of TAW.
- (5) Every text has an implied speaker (defined as the individual who fulfills the felicity conditions of the textual speech acts.) The im-

⁵¹cf. Surkamp, 2000, S. 115.

⁵²cf. Surkamp, 2000, S. 113.

⁵³cf. Surkamp, 2002, S. 153.

⁵⁴cf. Ryan, 1991, S. 24.

plied speaker of the text is always located in TRW.⁵⁵

Als erklärendes Beispiel nennt sie die Figur Napoleon aus Tolstois *Krieg und Frieden*. Zwar mag der Satz „Am 29. Mai verließ Napoleon Dresden“ in der AW des Autors korrekt sein, so ist die Referenzwelt für diese Aussage trotzdem die Welt des Textes. Die Referenzwelt des Textes ist somit nie die reele Wirklichkeit des Sendenden, des Schreibenden, sondern immer eine eigenständige Welt.⁵⁶

Ferner kann man fünf Diskurstypen unterscheiden je nachdem wo das Zentrum des Fokus der Betrachtung liegt. Laut Ryan gibt es fünf Arten der Differenzierung. Das erste Unterscheidungskriterium ist, ob sich der Fokus auf das Zentrum der realen Welt des Sprechenden bezieht, oder auf die Peripherie dieser Welt. Im zweiten Fall handelt es sich um Texte, die Welten erschaffen. Diese Texte lassen sich weiter unterscheiden in solche, die die Peripherie vom Zentrum aus beschrieben (nicht auf Tatsachen beruhend) und solche, die den Sprecher und den Standort der Realität re-zentrieren. Dieser versetzte Sprecher kann weiterhin Tatsachen berichten, oder Unwahrheiten verbreiten oder Geschichten in der Geschichte erzählen, oder der Erzähler bzw. eine Figur überspringt die Grenze hinein in eine andere Realität.⁵⁷

Ryan entwickelt eine Plottheorie, die von den Konflikten ausgeht, die diese unterschiedlichen Welten hervorrufen. Die Wünsche der einen Figur können etwa mit den Wertvorstellungen einer anderen unvereinbar sein und wenn diese Welten kollidieren kommt es zu Spannungen, die gelöst werden müssen. Die verschiedenen Welten, die Ryan unterscheidet sind die „wish worlds, obligation worlds, belief worlds, intention worlds (goals and plans), mock-belief worlds (fake representations used in order to deceive), and fantasy worlds (dreams or fictional stories told within the story)“.⁵⁸ Wie aus dieser Aufteilung hervorgeht bie-

⁵⁵Ryan, 1991, S. 24-25.

⁵⁶cf. Ryan, 1991, S. 29.

⁵⁷cf. Ryan, 1991, S. 29.

⁵⁸Ryan, 1992, S. 543, zitiert nach Surkamp, 2000, S. 117.

tet sich das *possible-worlds* Modell für die Beschreibung multiperspektivischen Erzählens an.

Just as we manipulate possible worlds through mental operations, so do the inhabitants of fictional universes; their actual world is reflected in their knowledge and beliefs, corrected in their wishes, replaced by a new reality in their dreams and hallucinations. Through counterfactual thinking they reflect on how things might have been, through plans and projections they contemplate things that still have a chance to be, and through the act of making up fictional stories they recenter their universe into what is for them a second-order, and for us a third-order, system of reality.⁵⁹

Die private Welt der einzelnen Figur besteht demnach aus mehreren Subwelten, die von den Wünschen, Vorstellungen und Phantasien bestimmt werden. Diese Subwelten sind dabei nicht stabil, sondern können sich verändern, sind dynamischen Prozessen unterworfen und somit verändert sich auch das Verhältnis der Welten zueinander. Durch Erfahrungen, Handlungen, Geschehnisse gewinnen die Figuren einen anderen Blickwinkel auf die äußere Realität und das modifiziert ebenfalls die Wissens-, Wunsch- und Hoffnungswelten, etc.⁶⁰ Die *PWT* betont die Möglichkeiten, die sich den Figuren bieten, „Welt“ zu schaffen und zu konstituieren und damit verbunden subjektive Wirklichkeitsmodelle zu entwickeln. Nicht jede mögliche Welt eines Textes ist im selben Ausmaß wichtig. Die Betonung der Bedeutung einer Perspektive kann zum Beispiel am Textanfang erfolgen. Indem sie als erste dargestellt wird und den Lesenden als erste präsentiert wird, erhält sie besondere Bedeutung.⁶¹ Dies ist auch im hier untersuchten Roman *Solitud* der Fall, in welchem die Perspektive der Protagonistin Mila bereits in den ersten Sätzen gezeigt wird. Die Aufmerksamkeit wird von Anfang an auf die wichtigste Figur des Romans gelenkt.

⁵⁹Ryan, 1991, S. 22.

⁶⁰cf. Surkamp, 2000, S. 119.

⁶¹cf. Surkamp, 2000, S. 125-26.

Es ist allerdings nicht zwangsweise notwendig, dass eine Perspektive den anderen vorgezogen wird. Neben einem hierarchischen Modell der Weltenbeschreibung, kann man je nach Text auch von einem Nebeneinander sprechen. Die verschiedenen Welten sind meist unterschiedlich ausgebaut und überschneiden sich in bestimmten Bereichen, haben gemeinsame Berührungspunkte. Während in einer hierarchischen Gliederung die *textual actual world* von mehreren *possible worlds* umkreist wird, gibt es auf der anderen Seite mehrere mögliche Welten, die sich eine reelle Welt, die *shared actual world*, teilen (s. Abbildungen 3.1 und 3.2).⁶²

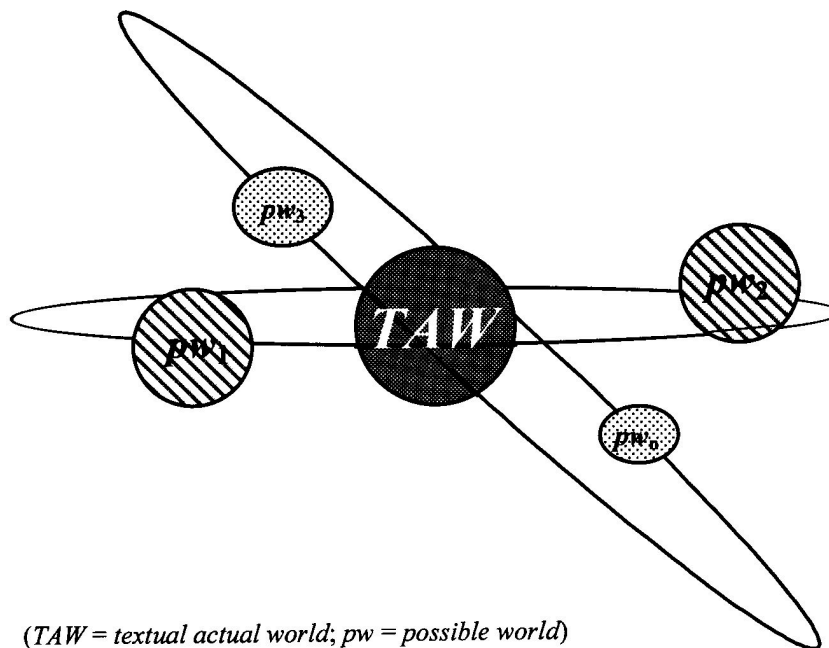


Abbildung 3.1: Hierarchische Anordnung der möglichen Welten

⁶²cf. Surkamp, 2000, S. 127-29.

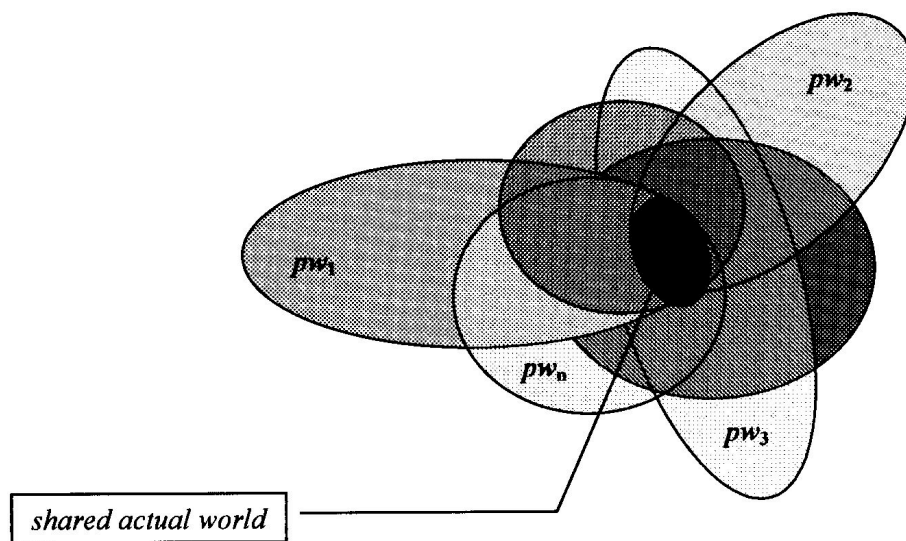
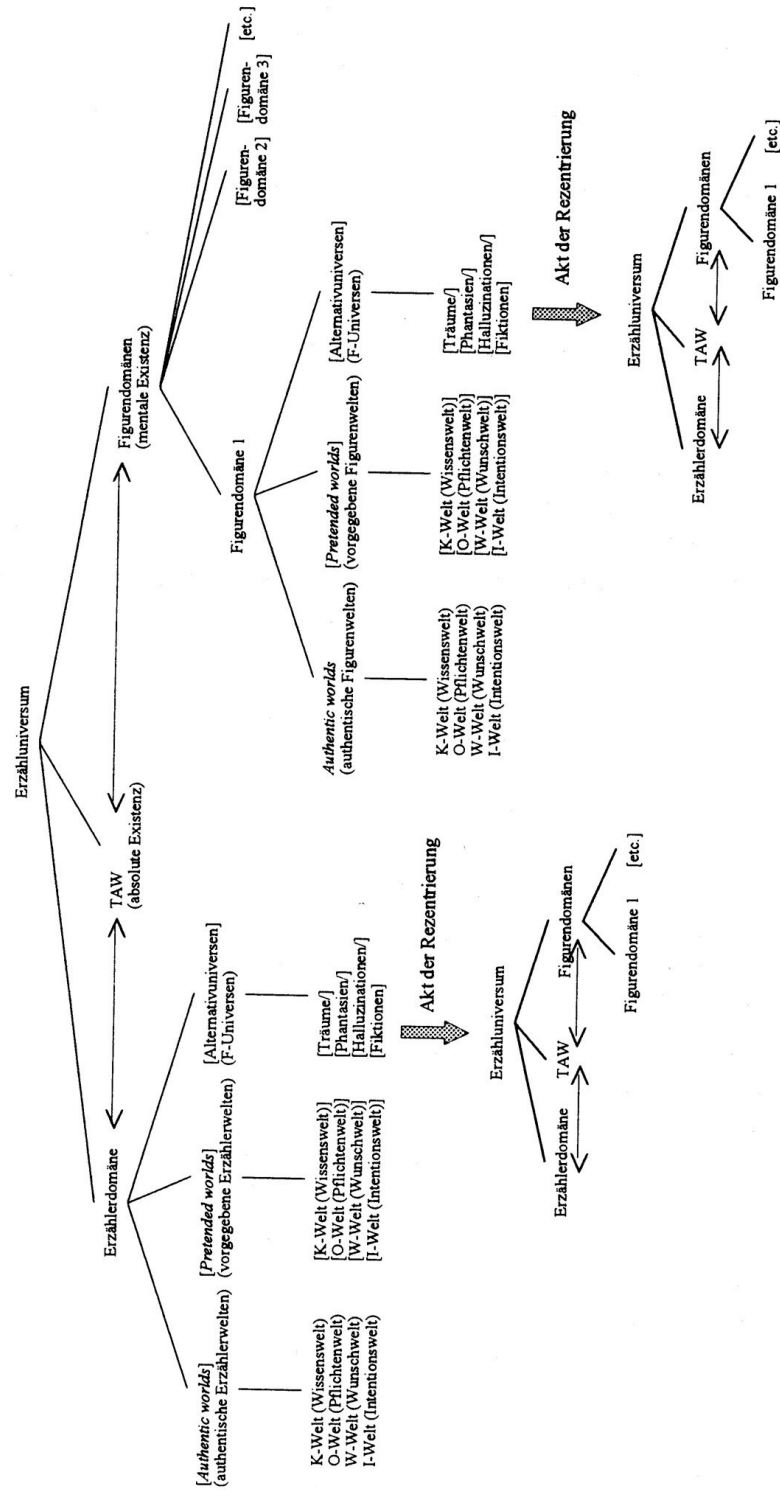


Abbildung 3.2: Homogenisierte Anordnung der möglichen Welten

Die Subwelten der Figuren lassen sich nach Ryan mit fünf unterschiedlichen Welttypen - der *K(knowledge)*-, *W(wish)*-, *O(obligation)*- und *I(intention)*-worlds sowie Phantasieuniversen (*f-universes*) - beschreiben. Die *K-world*, also die Wissenswelt, umfasst das, was eine Figur weiß. Die in ihr vorhandenen Informationen, Kenntnisse und Fähigkeiten sowie das, was sie glaubt zu wissen und Hypothesen, die sie annimmt. Die *W-world* repräsentiert die Wünsche, Bedürfnisse und Triebe einer Figur. Sie wird unterschieden von der *I-world*, die konkrete Pläne und Absichten einer Figur beinhaltet. Bei einer literaturwissenschaftlichen Analyse eines Textes mit besonderer Berücksichtigung von Begehren und Entbehren dürften diese beiden Welten besonders wichtig und hilfreich sein. Die *O-world* einer Figur beinhaltet ihre Wertvorstellungen. Die Figuren eines Textes können unterschiedliche Vorstellungen über Moral, Ethik, Normen, Pflichten und Konventionen haben, der Unterschied der *O-worlds* kann somit zu Konflikten führen. Die *f-universes* sind ein Sonderfall in dieser Aufstellung, da sie eigenständige Welten sind und daher nicht die *TAW* unkreisen. Es sind fiktive Geschichten in der Geschichte, mentale Konstrukte wie Träume, Phantasien

und Halluzinationen.⁶³ Wie ein vollständig ausgebautes Modell einer *TAW* anschauen kann, veranschaulicht die Grafik auf der nächsten Seite.

⁶³cf. Gutenberg (2000), S. 52–53.



[] = fakultative Elemente

Abbildung 3.3: Modalstruktur von Erzähluniversen (Gutenberg, 2000, S. 50.)

3.4 Kombination verschiedener Modelle für die Romananalyse

Es stellt sich die Frage inwiefern es sinnvoll ist verschiedene philosophische und psychoanalytische Ansätze zu verknüpfen, um einen Text zu analysieren, bzw. ob so eine Verknüpfung möglich ist. Jede Theorie für sich findet sich in einer großen Zahl literaturwissenschaftlicher Arbeiten wieder. Butlers Modell von Gender Performanz wird häufig für die Beschreibung der Konstruktion geschlechtlicher Identität verwendet. Da Butler explizit *desire*, also Begehren in ihr Modell einbezieht, wird ihr Modell mit Lacan, mit welchem sie sich neben Irigaray in *Gender Trouble* auch auseinandersetzt, in Verbindung gebracht. Diese Verknüpfung ist offenkundig und notwendig. Wie dies für eine literaturwissenschaftliche Analyse fruchtbar gemacht werden kann zeigt zum Beispiel Francesca Bartrina. Sie erstellt in ihrer Dissertation über das Gesamtwerk Caterina Alberts einen Überblick über die Thematik weiblichen Begehrens und des weiblichen Subjektes in *Solitud*⁶⁴. Die literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit der *Possible Worlds Theory* legt ihren Fokus auf die Beschreibung von Plot und das Aufzeigen multiperspektivischen Erzählens. Damit gelingt es die verschiedenen Motivationen der erzählten Handlungen ebenso wie die unterschiedlichen Aspekte einzelner Figuren sowie der Figurenkonstellationen in ihrem komplexen Nebeneinander oder konfliktreichem Miteinander zu analysieren und darzustellen.

Nun ist *Solitud* kein multiperspektivisch erzählter Roman, noch soll diese Arbeit eine genaue Analyse des Plots bieten. Jedoch ermöglicht die Bestimmung von verschiedenen Welten eine bessere Kenntnis der einzelnen Figuren in Hinblick auf Wünsche, Träume, Moralvorstellungen, Wissen und Glauben,

⁶⁴cf. Bartrina (2001).

etc. Die Welten einer Figur können ebenso unvereinbar miteinander sein wie die Welten verschiedener Figuren. Sind die Welten einer Figur nicht mit einander vereinbar, führt das zu inneren Konflikten und dementsprechend entstehen äußere Konflikte, wenn die Welten unterschiedlicher Figuren kollidieren und nicht in Einklang zu bringen sind. So können Wünsche zur Intention werden, oder durch Moralvorstellungen nur Wünsche bleiben, oder sie werden durch zusätzlich erworbenes Wissen gänzlich verworfen. An dieser Stelle bietet sich eine Schnittstelle zu Lacans *desire* an. Die *Wish-world* umfasst Triebe, Bedürfnisse und Wünsche. Lacan spricht von der Triade Bedürfnis, Anspruch, Begehren, das heißt, das Begehren steht am Ende einer Kette, die sich aus Bedürfnis und Anspruch ableitet. Damit lässt sich das Begehren auch der *Wish-world* zuordnen. Abhängig davon, wie stark ausgeprägt das Begehren ist, wirkt es auf die anderen Welten einer Person und beeinflusst sie so in ihrem Handeln. Laut Butler ist Begehren ein entscheidender Faktor in der Performanz von Gender. Begehren kann unterdrückt oder zugelassen, ausgelebt oder verdrängt werden. Je nachdem wie ein Mensch damit umgeht, erzeugt oder performiert sie/er Gender und die geschlechtliche Identität. In *Solitud* wird das Begehren mehrerer Personen beschrieben. Um eine klare Entwicklung dieses Begehrens und dessen Auswirkungen auf die Handlung bzw. der Figuren und ihrer Identitäten zu verfolgen und zu erklären, braucht es wiederum eine Strukturierung des Textes, die eine Loslösung von einer reinen Nacherzählung erlaubt und dies bietet zum Beispiel ein Modell von unterschiedlichen Figurenwelten.

Um die Handlung des Romans besser nachvollziehen zu können, soll der Plot - die Gesamthandlung - hier in drei Phasen gegliedert werden. Für jede Phase wird untersucht, welche möglichen Welten sich in Hinsicht auf Begehren auftun und welche Konflikte diese hervorrufen. Die Unterteilung der Handlung beruht auf der Entwicklung Milas in ihrer neuen Heimat und in ihrer Beziehung zu Gaietà. Die erste Phase (Kapitel 1-4) beschreibt, wie sich Mila auf der Einsiedelei zu-

rechtfindet und eine Freundschaft zum Schäfer aufbaut. Die zweite Phase (Kapitel 5–14) ist zugleich der längste Teil und erzählt von Milas „Aufblühen“, der intensiver werdenden Beziehung zum Schäfer, ihrem stark ausgeprägten Kinderwunsch und der zunehmenden Bedrohung durch Ànima. Die dritte Phase (Kapitel 14–17) schließt die Handlung. Gaietà stirbt, Mila wird vergewaltigt und verlässt ihren Mann und die Einsiedelei. Die einzelne Untersuchung der Phasen soll dabei helfen, eine Entwicklung Milas, ihrer Bedürfnisse, ihrer Persönlichkeit zu erkennen und zu erklären.⁶⁵

⁶⁵Jordi Castellanos nimmt eine andere Einteilung vor. Er nimmt die ersten sechs Kapitel als einführende Kapitel an, in denen Mila gemeinsam mit den Lesenden in die neue Welt eingeführt wird; cf. Castellanos, 1982, S. 53.

Kapitel 4

Analyse

4.1 Erste Phase

Die ersten Kapitel des Romans bauen ein semantisches Spannungsfeld zwischen Fruchtbarkeit und Unfruchtbarkeit auf. Der nichterfüllte Kinderwunsch Milas ist eines der großen Themen in *Solitud* und zieht sich durch die gesamte Handlung. Eine mögliche biologische Ursache der Unfruchtbarkeit von Mila oder Matias wird allerdings nicht angesprochen oder benannt. Symbolisch werden dem Land und dem Boden fruchtbare Eigenschaften zugesprochen, außerdem entdeckt Mila Hinweise auf Babys und Neugeborene und der stark ausgeprägte Wunsch Milas nach eigenen Kindern wird thematisiert. Der Landschaft und dem Ort der Handlung, also der Einsiedelei, kommen hierbei besondere Bedeutung zu. Auf dem Weg zur Einsiedelei mit Matias beobachtet Mila Bäuerinnen, die auf dem fruchtbaren Land arbeiten. Sie verspürt den dringenden Wunsch zu ihnen zu laufen, um mit ihnen auf diesem fruchtbaren Land zu arbeiten. Zu diesem Zeitpunkt hat der Aufstieg in die Berge noch nicht begonnen, sondern sie sind noch im Tal unten. Diese Situation unterscheidet sich wesentlich vom ersten Eindruck, den die Umgebung der neuen Heimat auf Mila macht. Diese scheint ihr karg und lebensfeindlich, in ihr scheint kein Leben möglich zu sein

und an das Entstehen neuen Lebens ist auch nicht zu denken.

Die Landschaft scheint die Menschen, die sich dort aufhalten zu beeinflussen. Was Mila als erstes bemerkt, ist dass Matias weniger attraktiv auf sie wirkt. Er keucht und hat Schwierigkeiten beim Aufstieg auf den Berg und Mila empfindet Abscheu und Ekel vor ihm. Die Probleme, die Mila und Matias haben werden zeigen sich von Anfang an, da sie in ihre neue Heimat kommen. Durch die Feindlichkeit, die Mila entgegen schlägt, fühlt sie sich von Beginn an unwohl in den Bergen und es verschlechtert sich die Beziehung zu ihrem Ehemann.

Ausgehend davon, dass das Tal lebendig und fruchtbar ist und die Berge karg und unfruchtbar, bietet sich die Vermutung an, dass diese Fruchtbarkeit und Unfruchtbarkeit auch für Mila gültig ist. Mit dem Aufstieg hat Mila nicht mehr die Möglichkeit ein Kind zu bekommen. Mila weiß nicht, warum sie kein Kind bekommen kann und als der Schäfer sie darauf hinweist, dass Sant Ponç Wünsche erfüllt, bittet sie ihn darum. Als sie sich mit dem Schäfer am Heilwasser der Bram befindet und Baldiret beobachtet, wird ihr der Kinderwunsch bewusst.

El vailet s'havia arreconat del Bram, tota molla la carota avespada de faunet. La Mila se'l guaità enlluernada, tornant a sentir en ses entranyes l'alenada calda de la febre. –Miracles, miracles! –deia el pastor... –Veiam, doncs! –I abocant-se ella a la penya i xuclant coratjosament aquell gel pur, que li trencava les dents i li aturava el respir, la dona féu de pensament un gran prec... (*Solitud*, S. 105.)

Der Schäfer dient in dieser Phase als Bezugsperson zur neuen Welt, er ist jemand mit dem sich Mila versteht, der ihr helfen kann und vor allem sieht sie in ihm einen Beschützer. Mila sehnt sich nach Geborgenheit und diese sucht sie beim Schäfer. Deutlich wird das in einem Traum, den Mila in einer der ersten Nächte auf der Einsiedelei hat. In diesem Traum, in dem sie von Sant Ponç verfolgt wird, läuft sie zum Schäfer und er tröstet sie.

In diesem Traum im zweiten Kapitel ist der Schäfer, der zu Anfang und zu Ende darin vorkommt, die rettende Figur für Mila. Sie träumt, dass sie von der

Einsiedelei weg zurück ins Tal geht, doch sie verläuft sich. Dann sieht sie ein Licht, das sie für das Licht des Schäfers hält, das sie schon beim Aufstieg erwartet hat. Sie stellt jedoch fest, dass nicht die Lampe leuchtet, sondern, dass es sich um die Augen von Sant Ponç handelt. Der Heilige, der aussieht wie die Statue in seiner Kapelle, beschießt sie mit kleinen Kügelchen, die durch eine Wunde an ihrem Kopf in sie eindringen und ihr große Schmerzen verursachen. Mila rennt vor ihm weg und er verhöhnt sie mit den Worten „Ermitana, ermitana, ermitana ...“. Daraufhin fängt Mila zu weinen an, doch da kommt der Schäfer und tröstet sie. Helena Alvarado deutet diesen Traum als weissagend für die weiteren Geschehnisse des Romans. Ausgehend von der freudschen Tradition, die besagt, dass Träume Ideen des Unterbewusstseins sind, zeigt sie, dass laut Jung das Unterbewusste zwei Aspekte hat. Zum einen das, was das Symbol an sich repräsentiert, zum anderen was es als Projektion bedeutet, das heißt, wofür es im konkreten Fall steht, in der subjektiven Wahrnehmung der Person. Der Schäfer wird in Milas Traum mit etwas Strahlendem, dem Licht, in Verbindung gebracht. Mila orientiert sich hilfesuchend an diesem Licht, folgt dem Licht; der Schäfer nimmt die Rolle eines erhellenden Führers ein.⁶⁶ Die Rolle Gaitàs als Leiter Milas durch die neue Welt wird schnell deutlich, er leuchtet ihr den Weg, nicht nur wörtlich, sondern auch spirituell.⁶⁷ Das Licht ist im Traum im Endeffekt doch nicht das leitende Licht des Schäfers, sondern es sind die Augen von Sant Ponç. Der Blick wird immer wieder im Roman thematisiert. Die Voraussetzung um andere Menschen als einen Anderen zu erkennen, als Mensch wahrzunehmen ist der Blick. Die Augen des Heiligen, mit denen er auf Mila blickt wirken dämonisch und ängstigen Mila.⁶⁸ Neben dämonischen Attributen sieht Alvarado in der Beschreibung von Sant Ponç auch ein Symbol der Impo-

⁶⁶cf. Alvarado, 1993, S. 122–125.

⁶⁷Gaitèa ist der „gute Hirte“, der Mila vor dem Bösen beschützt. Er symbolisiert das Gute in der Natur, ist der idealisierte Schäfer der Rousseau'schen Tradition; cf. Rotella, 1998, S. 104

⁶⁸Alvarado stellt diesen Blick gegenüber mit den Blicken anderer Protagonisten, die aus dem Blick Milas heraus, unterschiedliche Funktionen haben und Emotionen auslösen. Auf diese Blicke soll in den weiteren Analyseschritten an den entsprechenden Stellen eingegangen werden.

tenz. Sie bringt die Beschreibung von weichen Objekten in Zusammenhang mit Impotenz, so auch den Fuß des Heiligen, der an den Tabakbeutel von Matias erinnert. Der Traum könnte somit ein Hinweis auf die Impotenz von Matias sein. Alvarado nennt auch weitere Hinweise auf Weichheit, wie etwa den weichen Rücken von Matias und eine generelle Abgrenzung in der Beschreibung Matias's von harten, aggressiven, männlichen Symbolen zugunsten von weichen.⁶⁹ Einen weiteren Ausblick, den der Traum bietet, ist der auf die Vergewaltigung. Der Heilige schießt Mila durch eine offene Wunde kleine Kügelchen in den Körper, die ihr große Schmerzen verursachen. Sant Ponç⁷⁰ ist Mila gegenüber unsolidarisch oder sogar feindlich. Er verfolgt sie, statt ihr zu helfen. Die Vergewaltigung Milas findet in seiner Kapelle statt, er kann sie auch dort nicht vor dem Bösen beschützen.⁷¹ Die Wunde, die Mila im Traum hat und durch welche der Heilige sie beschießt, wird ihr später in der Realität durch Ànima zugefügt. Zum einen ist der Angriff ein Bild für die Vergewaltigung, zum anderen trägt sie von Ànimas Angriff tatsächlich eine Wunde am Kopf davon.⁷²

La Mila passà deu o dotze dies en plena ubriaguesa de dona: netejava. Amb les portes i finestres de la casa franques a tots els vents, i ella amb les faldilles a mitja cama i els cabells esvalotats, no parava de quan eixia el sol fins que era nit negra. (*Solitud*, S. 111.)⁷³

⁶⁹Auch Àngela Bagués geht von einer Impotenz Matias' aus. Gründe für diese Annahme zeigt sie jedoch keine auf; cf. Bagués, 1997, S. 177.

⁷⁰Bei Sant Ponç dürfte es sich um den Heiligen Pontius handeln, dessen Tag am 4., 6., 11., oder 14. Mai gefeiert wird. Er war ein Märtyrer (†257/261), der in Rom geboren wurde. Seine Eltern waren keine Christen. Seine Mutter hatte noch vor der Geburt des Sohnes einen Traum, in dem ihr zukünftiger Sohn Bildnisse von Göttern zerstört und sie wollte ihn daraufhin gleich nach der Geburt töten, was der Vater allerdings nicht zuließ. Er konvertierte zum christlichen Glauben und errichtete zuerst heimlich, später jedoch auch öffentlich christliche Altäre. Einige seiner Reliquien sollen in Saint Pons de Thomières in der Languedoc sein, sein Haupt soll nach Marseilles gebracht worden sein; cf. Stadler, 1996 S. 963. Jordi Castellanos meint hierzu, dass Sant Ponç in Normalfall mit der Natur in Verbindung steht; cf. Castellanos, 1982, S. 65, hier ist er allerdings der Patron der Ordnung und Sauberkeit. Er ist bedeutend für die gesamte Umgebung, namensgebend für die Einsiedelei und den zugehörigen Hof, sein Festtag in ein großes Ereignis.

⁷¹Zur Rolle von Sant Ponç als bösertige Verkörperung des Patriarchats cf. z.B. Rotella, 1998, S. 105.

⁷²cf. Alvarado, 1993, S. 126–128.

⁷³*Solitud* ist hier immer Català, 2007a.

Mila nimmt ihr neues Zuhause dadurch in Besitz, dass sie es von oben bis unten gründlich putzt. Sie fegt und schrubbt alles weg, das vor ihr hier war, macht das Haus wieder wohnlich und sauber. Über die vorige Einsiedlerin meinte Gaietà, dass sie alles verkommen lassen hatte, also keine gute Hausfrau war. Mila will sich dabei besser anstellen und so erfahren wir durch die Erzählstimme, dass sie sich in einen typischen Rausch von Frauen („en plena ubriaguesa de dona“) hinein steigert indem sie putzt.

Als letzten Ort auf der Einsiedelei putzt sie die kleine Kapelle, die Sant Ponç gewidmet ist. Während sie verschwitzt auf einer Leiter steht, taucht plötzlich Ànima neben ihr auf. Sie hat ihn erst einmal von der Ferne gesehen und dies ist die erste persönliche Begegnung. Sie erschrickt durch seine Ankunft und richtet sich als erstes verlegen den Rock, da sie merkt, dass er sie anstarrt. Die erste Begegnung zwischen Mila und Ànima findet dort statt, wo auch ihre letzte stattfinden wird – in der Kapelle. Der Schäfer hat Mila vor Ànima gewarnt und gemeint, dass dieser nie was Gutes im Schilde führe und sie solle sich von ihm besser fernhalten. Doch obwohl Ànima Mila Angst einflößt, empfindet sie gleichzeitig eine gewisse Faszination wenn auch nicht Sympathie für ihn.

[...] reparant de cop que minvava la claror, entrvirà el cap i vegé un home aturat en la llinda de la capella. Depressa i una mica conforosa baixà de l'altar, procurant que no se li vegessin gaire les cames. Estava roja i agitadota; els ulls, nets i cristallins, li relluïen sota les pestanyes blanques de pols, i el mocador vermell que s'havia lligat al cap per amagar-se el cabell, li donava un aire de bordegassot entremaliat. (*Solitud*, S. 114.)

Mila zeigt Scham in der Situation, sie will auf keinen Fall, dass der Fremde ihre Beine sehen kann. Äußerlich zeigt sie Zeichen von Aufregung und Interesse – ihre Augen sind klar und sie errötet. Sie wirkt „lausbubenhaft“, wirkt als wäre sie bei etwas Verbotenem ertappt worden. Diese erste Begegnung mit Ànima ähnelt allen weiteren Begegnungen zwischen ihm und Mila. Er taucht scheinbar

aus dem Nichts heimlich auf und überrascht sie. Er beobachtet Mila, in dieser Situation will sie allerdings nicht beobachtet werden.

Die ersten Wochen auf der Einsiedelei stellen für Mila naturgemäß eine große Veränderung da. Sie fühlt sich fremd in der Bergwelt und kann die vielen neuen Eindrücke nicht immer einordnen. Gaietà, der Schäfer, wird zur wichtigsten Person für Mila auf der Einsiedelei. Der Schäfer ist Mila von Beginn an sympathisch. Er wird zu ihrem Vertrauten in der neuen Welt, erklärt ihr diese. Mit Hilfe seiner Geschichten und Erklärungen wird ihr die Bergwelt vertrauter. Sie beginnt sich einzuleben und fühlt sich weniger fremd. Matias lässt seine Frau die meiste Zeit alleine und Mila ist auf sich selbst gestellt. Sie sucht Kontakt zu anderen Menschen und die beiden Personen, mit denen sie den meisten Kontakt haben wird, sind Gaietà und Baldiret. Mila schafft sich ihre Ersatzfamilie, wobei der Schäfer eine Zwischenrolle von Vater und Partner einnimmt und Baldiret als Ersatz für ein eigenes Kind dient. Gaietà hilft Mila nicht zuletzt dabei, sich in religiösen Dingen zurecht zu finden und versucht sie vom Wirken Sant Ponç' zu überzeugen.⁷⁴

In der folgenden Stelle wird zum ersten Mal im Roman beschrieben, wie Mila versucht, den Schäfer auf sich aufmerksam zu machen. Sie zeigt ihm, wie sie die Einsiedelei geputzt hat, will sein Lob und sein Einverständnis mit ihrer Arbeit. Mila und Matias haben die Einsiedelei nun schon einige Wochen bewirtschaftet und Mila hat begonnen sich einzuleben.

El pastor baixava catxassudament, amb el pelut sobre les celles i el ganxo de lledoner al plec del braç. La Mila, sense saber per què, sentí un impuls irreflexiu de cridar-li l'atenció i es posà a cantar amb veu prou alta per a ésser oïda de la carena, *La filla del marxant*. El pastor aixecà el cap i la va veure. La Mila aleshores, també sense saber per què, es penedí de lo que acabava de fer. El pastor [...] trencà pel dret i davallà a la plaça. [...] I el pastor reia, cama ací, cama allà, sota un xiprer. A la Mila va donar-li un alegroi d'aucell, i, tota contenta, ensenyà menudament al pastor la gran neteja. El pastor li alabava tot

⁷⁴cf. Gassol i Bellet, 2008b, S. 424.

amb aquelles seves paraules tan senzilles que semblavan grans compliments. (*Solitud*, S. 121–122.)

Mila spürt einen inneren, unbewussten Drang, den Schäfer auf sich aufmerksam zu machen. Veranlasst durch diesen unbewussten Drang, fängt sie an zu singen. Um mit Lacan zu sprechen, wird hier der Gesang der Träger des Unbewussten. Der Schäfer reagiert auch darauf und begibt sich zu ihr. Sirenenartig ist es Mila somit gelungen, einen Mann auf sich aufmerksam zu machen und zu ihr zu locken. Auch wenn hier keine Verführung stattfindet, so deutet sich doch der weitere Verlauf der Beziehung zwischen Mila und Gaietà an. Mila ist hier wie auch später deutlich in der aktiven Rolle. Es sind ihre Wünsche und ihr Begehren, die das Geschehen bestimmen, Gaietà reagiert darauf.

4.1.1 Weltenkonstellation

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Mila sich in einer für sie wenig zufriedenstellenden Situation befindet. Sie hat kein Kind, will aber eines und sie ist in einer Umgebung, in der sie sich unwohl fühlt, in einem neuen Haus, in dem sie von ihrem Mann alleine gelassen wird. Betrachtet man die Wünsche, die sie hat, so lassen sich diese folgendermaßen darstellen:

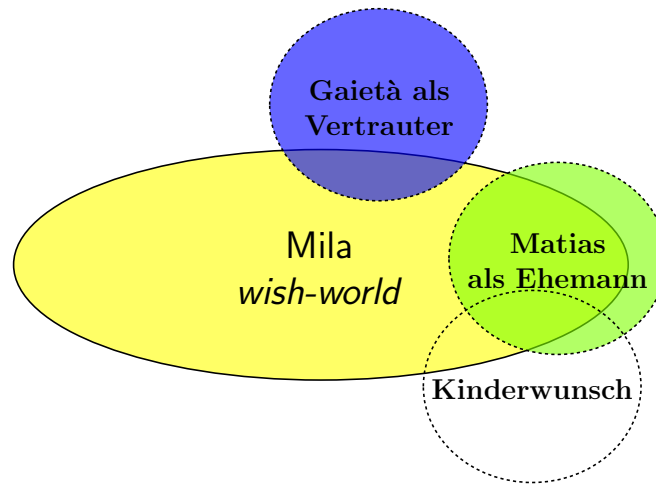


Abbildung 4.1: Milas *wish-world* in Phase 1

Mila will, dass Matias für sie da ist, was er allerdings nicht ist. Sie wünscht sich auch ein Kind, was sich mit dem Wunsch nach einem präsenten Ehemann überschneidet. Doch diese beiden Wünsche werden ihr zu diesem Zeitpunkt nicht erfüllt. Um einen Vertrauten zu haben, freundet sie sich mit Gaietà an. Der Schäfer ist für sie da und lässt sie im Gegensatz zu ihrem Mann nicht im Stich.

Betrachtet man nun Mila als das Objekt verschiedener *wish-worlds*, so ergibt sich dieses Bild:

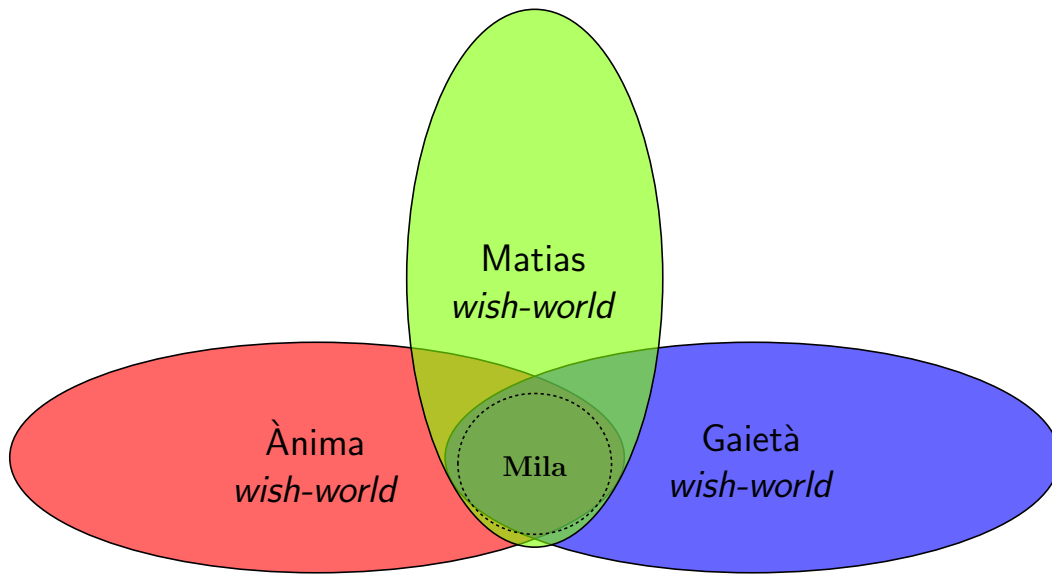


Abbildung 4.2: Mila als Objekt in Phase 1

Sowohl Ànima, Matias als auch Gaietà haben ein gewissen Interesse an ihr, auch wenn dieses Interesse verschieden motiviert ist. Die drei Männer scheinen nicht viel miteinander zu tun zu haben, doch ihre Wünsche und Interessen überschneiden sich, wenn es um Mila geht. Für Matias ist sie die Ehefrau, für die er nicht allzu viel Zeit aufbringt, doch sie sind frisch verheiratet und er scheint Interesse an ihr zu haben. Gaietà ist um das Wohlergehen Milas besorgt. Er kümmert sich um sie und hilft ihr. Er ist es, der sie vor Ànima beschützen will. Ànimas Intentionen sind noch nicht klar, doch er hat Interesse an Mila, belauert sie und taucht auf, wenn sie alleine ist. Mila steht gewissermaßen zwischen drei Männern, die jeweils unterschiedliches mit ihr vor haben. Sie selbst hat zu diesem Zeitpunkt jedoch nur Interesse an zweien von ihnen, nämlich Matias und Gaietà.

4.2 Zweite Phase

Das Kapitel *Primavera* bildet einen zentralen Punkt in der Erzählung, das von dem erwachenden sexuellen Begehren Milas erzählt. Zeitgleich mit dem Frühling, dem Erwachen und Erblühen der Natur, verändert sich auch Mila. Sie macht eine äußerliche und innerliche Veränderung durch, die ihre Sexualität, ihre Schönheit und ihre Weiblichkeit unterstreicht. Sie erblüht selbst und wird sich dabei ihrer Sexualität und ihrer Bedürfnisse bewusst.

Der folgende Abschnitt beschreibt sehr genau, wie sich die Veränderungen der Natur in der Protagonistin widerspiegeln. Sie wirkt wie eine neue Frau. Der Mai bringt für Mila wundergleiche Veränderungen in der kargen Gebirgswelt. Jeder Tag bringt Verschönerungen, sowohl an der Landschaft als auch an Mila selbst. Auf wundersame Weise verändert sich somit Mila und wird zu einer begehrenswerteren Frau als sie es vorher war.

Els primers dies de maig foren una meravella; tota la muntanya, embaumada de flaires, resplendent de clarors, plena de cantúries d'aucells, havia perdut son aspecte feréstec de millenària i semblava retornar a sa juvenesa de muntanya, amb totes les dolçors de verge i totes les alegries de promesa. Cada dia, al llevar-se, la Mila hi descobria un nou embelliment, no percebut el dia abans; i descobria encara més: descobria que aquells embelliments es reflexaven en ella i que ella també, al compàs de la muntanya, feia una gran trasmutació regressiva. Sos ulls, nets i clarífics, mes plens de serenors malinòniques, s'animaven amb sobtats llampegueigs, sos llavis s'envermellien amb una intensitat fins aleshores inconeguda, sos pits prenien turgències de pits de mare novella, i una lleugeresa gràcil i harmònica ritmava tots sos moviments. A n'aquests canvis externs responien, en lo interior, una plenitud exaltada de sentiments i una impressionabilitat tan soma, que a n'ella mateixa la desconcertaven per lo insòlits, fent-li sentir com si son ésser es multipliqués i la fes una dona nova per a cada moment de la vida. (*Solitud*, S. 167.)

In emphatischen Worten werden die Veränderungen, die passieren, geschildert. Es ist von *meravella*, einem Wunder die Rede. Alles wird jünger und damit le-

bendiger und schöner. Die Natur tritt hier als Aktant in Erscheinung, der Einfluss auf die Entwicklung Milas nimmt. Durch die schrittweise Verjüngung der Natur wird auch Mila verjüngt und attraktiver. Ihre Augen sind sauber und klar, wirken also jungfräulich. Die Lippen hingegen strahlen in einem intensiven rot, versprechen Liebe und Leidenschaft. Die Brüste wiederum gleichen denen einer jungen Mutter, symbolisieren Fruchtbarkeit und Leben. Ihre Bewegungen sind graziler und harmonischer geworden. Ein harmonischer Gang zählt seit der Antike zu den weiblichen Schönheitsattributen, in der Leichtigkeit und dem Rhythmus schwingt die Idee von Musik mit. Milas äußeres Erscheinungsbild lässt nun auf eine unschuldige, schöne, jedoch auch verführerische und paarungsbereite junge Frau schließen. Diese Veränderungen werden so erzählt, wie Mila sie wahrnimmt. Sie entdeckt diese, freut sich, dass sie sich ändert und bewertet das positiv.

Diese äußeren Veränderungen gehen mit inneren einher. Mila ist so emotional und von Gefühlen erfüllt, dass sie sich selbst nicht wieder erkennt und verwirrt ist. Sie meint ständig eine neue Frau zu werden, das heißt sie löst sich auch im Inneren von ihrem alten Ich und wird zu einer neuen, sensiblen, gefühlsbestimmten Frau. Die Entwicklung Milas wird allerdings als regressiv beschrieben. Das heißt, sie entwickelt sich zurück. Zurück zu einer jungen und fruchtbaren Frau, die sie einmal gewesen sein muss. Unter Umständen die Frau, in die sich Matias verliebt hat und in die er sich auch wieder verlieben könnte. Genauso wie die Berge im Frühjahr die Jahrtausende ihres eigentlichen Alters abwerfen, wirft Mila das Graue und Alte ihrer Erscheinung ab. Allerdings kann Mila nicht aktiv in diesen Prozess eingreifen, es geschieht etwas mit ihr, das sie nicht lenken und auch nicht verstehen kann. Sie nimmt die Verschönerung, ihren persönlichen „Frühling“ wahr, sieht die Parallelen zur Natur, aber erkennt keinen Grund für die Neuerungen.

Diese Veränderungen bleiben von Milas Umwelt nicht unbemerkt. Als erstes

bemerkt es Gaietà und danach auch Arnau vom Ponser Hof. Die beiden Männer sprechen Mila bei einem Zusammentreffen auch darauf an.

Vaja, ermitana, digueu pas mal de Sant Ponç, si séu de bè! Ha fet amb vós com una mena de miracle. Quan vàreu vindre ací, vos se figurava l'ànima cotraclaror, i ara doneu goig de vore; sèu la dona més fresca i regalada que haja atrapada en ma vida.

Un altre dia, un diumenge, l'Arnau de Sant Ponç havia pujat fins l'ermita [...]

–A Maria! –cridà en la porta del pati, anunciant-se. [...] L'Arnau va aturar-se a mitja escala, i després d'un punt de suspensió, exclamà amb sorpresa:

–Ai, mare! Poc vos havia conegut ... Sembleu una altra ...

I durant l'estona que estigué allà, la Mila, tot trastejant i sense mirar-lo a dretes, notava com ell no li treia els ulls de sobre, seguint-la per tot amb un esguard ple d'admiracions. (*Solitud*, S. 168.)

Auch der Schäfer stellt eine Wunderwirkung fest, allerdings sieht er die Ursache nicht im Zusammenwirken mit der Natur, sondern meint, dass Sant Ponç für die Veränderungen verantwortlich sei. War sie bei ihrer Ankunft fast durchsichtig, nicht wahrnehmbar, so strahlt sie jetzt Lebensfreude aus und ist für den Schäfer eine der schönsten Frauen, die er je gesehen hat. Mila hat für ihn eine Transformation von unsichtbar zu sichtbar durchgemacht. Für den Schäfer ist das Aussehen Milas ein weiterer Beweis für das Wirken von Sant Ponç. Für ihn ist die Macht des Heiligen in seiner Umgebung ständig präsent und er will auch, dass Mila eine positivere Einstellung zu Sant Ponç einnimmt und seine Wunder taten erkennen kann. Die Natur ist nicht der Grund, dass Mila sich erneuert, sondern der Schäfer sieht eindeutig eine höhere, spirituelle Ursache dafür. Gaietà ist keine Figur des modernen Kataloniens zu Beginn des 20. Jahrhunderts, sondern steckt mit Volksfrömmigkeit und Aberglaube noch in einem voraufgeklärten Weltbild.

Die Reaktion von Arnau fällt noch um einiges stärker aus. Er erkennt Mila kaum wieder und ist begeistert von ihrer Erscheinung. Obwohl er nicht viel sagt,

merkt Mila ihm an, dass sie ihm gefällt. Er verfolgt sie bewundernd mit seinem Blick und lässt sie nicht aus den Augen. Auch er scheint sie jetzt erst richtig zu bemerken, sie als Frau wahrzunehmen. Milas „Verjüngung“ lässt sie für den jungen, potenten Arnau attraktiv werden. Mit einem „Blick voll Bewunderung“ folgt er ihr. Arnau meint, sie sei eine Andere geworden. Er wagt es nicht, sie richtig anzusehen, doch er scheint fasziniert von ihrer neuen Erscheinung, auch wenn er verlegen ist, das offen zuzugeben. Auffallend an dieser Szene ist, dass hier das Begehren offen gezeigt wird. In der Beziehung Mila-Schäfer wird es nie ausgesprochen, kommt es nie zu einer möglichen Annäherung der beiden. Arnau tritt als „símbol de potencia, de força sexual“ in Milas Leben, dessen sie sich nicht entziehen kann.⁷⁵

Dins del pit hi sentia [...] un desig somort i las de estirar els nervis li havia fet apartar els braços del cos i ajaçar-los en l'herba, palmes enlaire i amb la sang aturada pesadament en les venes. En aquesta disposició s'adormí: mes el son, mofeta i impudorós de si, li esbatajà una mica els dos davants del sac, quals botons alts li havia fet des-
cordar la calor, li encongí una cama en forma de pontell i li entrevirà el bust de front a la malesa. Quedà amb el cap enrera, la boca entreoberta, la blancor del coll ressortint de la funda blavenca del sac, i superbament acusat l'encoixinament suau i perfet de les formes...
(*Solitud*, S. 170.)

Ferner fällt Mila auch Ànima auf. Er beobachtet sie heimlich aus dem Gebüsch, während sie auf der Wiese vor der Einsiedelei einen Mittagsschlaf hält.

Dormia tranquil·la, quietosament, mes de sobte, com presa d'un mal somni, començà a donar senyals d'agitació, el bust se li estremí, les celles es frunziren, el braç dret ressaltà sobre la terra amb un moviment nerviós, el front, empafladit al repòs, s'enrosà lleument ... La Mila badà els ulls, parprejà, guaità i ... d'un bot atzarat quedà asseguda sobre la terra. Dues espurnes relluïen enmig de la malesa: dues ninetes de llop cerver, plenes de cobejances, estaven clavades en ses

⁷⁵cf. Bloomquist, 1975, S. 104.

carns mateix que agulles roentes. [...] amagà la cara i s'abraçà els genolls espaumòdicament. Una onada xardorosa feta de vergonya, de felicitat, de por i de desig, tot alhora, la invadí, muntant-li dels peus al cap, i enrotllant-li l'ànima sobre si mateixa en vertiginós remoixell, li féu quasi bé perdre coneixença. (*Solitud*, S. 170.)

Mit verrutschter Kleidung liegt Mila in der Mittagshitze im Gras und wacht auf, als sie merkt, dass sie beobachtet wird. Zwei Augen bohren sich in ihren Körper, es ist hier wieder der Blick des Anderen, den sie spüren kann und den sie wahrnimmt. Im Gegensatz zu Arnau's Blick ist dieser jedoch bedrohlich und sie wird dadurch aus ihrem Schlaf gerissen. Zwar erschrickt sie zuerst, jedoch mischt sich zur Scham und Angst auch Begehren (*desig*) und ein Glücksgefühl. Wieder wird Mila in ihrer Anziehung auf Männer bestätigt. Sie sucht diese Bestätigung, auch wenn sie sich nicht sicher zu sein scheint, ob der Wunsch nach Bestätigung für sie moralisch vertretbar ist und ob sie diese Aufmerksamkeit auch will. Mila kann ihre Gefühle nicht einordnen, es kommt alles sehr überraschend für sie und sie ist mit ihrem Inneren so überfordert, dass sie fast ohnmächtig wird. Sie scheint sich zum ersten Mal in ihrem Leben ihrer Anziehungskraft auf Männer bewusst zu werden und die Reaktion von Männern auf sie zu bemerken. Wieder wird Mila hier von Ànima beobachtet. Im Gegensatz zu ihrer ersten Begegnung in der Kapelle ist es hier jedoch nicht klar, ob sie die Beobachtung als unangenehm oder doch als schmeichelhaft empfindet.

Milas Gefühlsleben ist aufgewühlt, sie weiß ihre Gemütsbewegungen nicht einzuordnen und überlegt, wie sie damit umgehen soll.

Dies feia que passaven per sa vida, com estrelles volants o com borinots negres, ràbies somortes, estranys enartaments, decepcions de no sabia què, tremolors secretes de ventures incertes, ¿però eren aquelles impressions tantost resplendents, tantost entelades, pecats, pròpiament pecats, coses dolentes de què un haguès de confessar-se? Li semblà que no [...] (*Solitud*, S. 171.)

Mila empfindet auf der einen Seite Glück und auf der anderen Seite Enttäuschung. Allerdings weiß sie weder wovon sie enttäuscht oder weshalb sie glücklich ist, oder will sie es sich zumindest nicht eingestehen. Sie überlegt nämlich, ob diese Emotionen Sünden sein könnten. Und zwar die Art von Sünden, die man beichten muss. Sie entscheidet sich dann gegen eine Beichte beim Pfarrer. Sie hat das Bedürfnis mit jemandem zu reden und überlegt, wer sich dafür eignen würde. Sie denkt zuerst an den Schäfer, von dem sie eine sehr hohe Meinung hat und dem sie vertraut. Jedoch hat sie Angst, dass er sie nicht verstehen würde, sie auslachen könnte und nach dem Gespräch eine andere Meinung von ihr haben könnte. Sie kann Gaietà nicht richtig einschätzen („El pastor era un home estrany, un home que no semblava de la terra ...“, *Solitud*, S. 171), aber dadurch, dass er sich so von ihrer Welt unterscheidet, schätzt sie ihn umso mehr und will auch von ihm geschätzt werden.

Mila überlegt dann auch mit Matias zu reden. Doch dieser beachtet sie nicht, obwohl sie sich das sehr wünscht und sich sehr dafür anstrengt.

Si en Matias hagués estat una altra mena d'home, un home com els altres, que se la mirés a n'ella com els altres homes se la miraven: amb els ulls admirats de l'Arnau de Sant Ponç, per exemple, amb els mateixos ulls de boc de l'Ànima, fins amb els ulls fidels i humits del Mussol [Hund des Schäfers; *Anm.*] ... amb mirada de persona o de bèstia, però que digués alguna cosa. Mes en Matias no tenia mirada de cap mena: ara ella ho reparava bé per primer cop en la vida. (*Solitud*, S. 171-172.)

Der Blick, den Mila von Arnau und Ànima bekommt, geht von Matias nicht aus. Sie wünscht sich von ihm angesehen zu werden. Doch ihr wird zum ersten Mal klar, dass Matias überhaupt keinen Blick hat. Sie wäre zufrieden, wenn er sie auch nur wie Ànima oder der Hund des Schäfers ansehen würde, aber er tut und kann es nicht. Weder hat er den Blick eines Menschen noch den Blick eines Tieres.

Mila will ihre Ehe und die Beziehung zu ihrem Mann nicht aufgeben und so strengt sie sich an, Matias auf sich aufmerksam zu machen.

I amb una vergonya secreta de si mateixa, encaminava, sense donar-se compte clar, tots sos esforços cap al restabliment de lo que devia ésser. Sorpresa i confosa es descobria aires de gata moixa, positures equívokes, manyagues traidorotes, esllanguiments fingits, deixos de veu insinuants, modulacions plenes de promences, abaixaments de parpres torbadors, bleixos continguts ... tot un esgrimeig d'armes il·lícites, qual existència i qual ús havia ignorat ella fins aleshores i que ara menejava amb una fellonia amarga de despitat ... I quan veia que ni amb aquelles armes alcançava la fi volguda, obria la ferida desitjada; quan veia que tot restava tranquil i inalterable en el camp contrari, ella, vençuda, aclaparada, presa d'una desesperació obaga i sense esclats, sentia enveja d'arrossegar-se per terra, de mossegar-se calladament a si mateixa, de morir-se de fam en un recó, de trasmutar son ésser ple de inquietuds en quelcom insensible, empedreït, mort en vida ... (*Solitud*, S. 172.)

Mila will ihre Beziehung zu Matias verbessern, sie soll so sein „wie sie sein sollte“. Um ihren Idealvorstellungen gerecht zu werden, verhält sie sich so, wie sie meint, dass eine Frau sich verhalten soll, die einen Mann verführen will - sie gibt sich schwach, unterwürfig und anhänglich. Sie spielt eine Rolle und will geschlechterspezifisch erwartetes Verhalten dazu nutzen, ihrem Mann näher zu kommen. Sie täuscht Ohnmachten vor, macht Annäherungsversuche, probiert mit Gestik, Mimik und Stimme zu verführen, aber gelangt nicht an ihr Ziel. Sie ist selbst überrascht von ihrem Verhalten und von den Fähigkeiten, die in ihr stecken. Das hält sie allerdings nicht davon ab weiter zu machen und sich bei ihrem Vorgehen unschuldig zu geben. Sie entdeckt dieses Verhalten erst für sich selbst und anscheinend unbewusst. Matias beeindruckt das Ganze gar nicht und damit treibt er Mila in die Verzweiflung. Er scheint kein Interesse an ihr zu haben und sieht sie nach wie vor nicht.

Zum einen wird durch die Reaktionen der beiden Männer die Wirkung, die die Landschaft, die Natur und die Jahreszeit auf Mila haben, stärker hervorge-

hoben, zum anderen wird die Veränderung erst wirksam, da sie von Männern wahrgenommen wird. Obwohl Mila ihren Wandel selbst bemerkt, wird die Reaktion von insgesamt vier Männern darauf beschrieben. Drei der Männer reagieren „positiv“ darauf, das heißt sie nehmen etwas wahr; einer, Matias, reagiert „negativ“, da er keine Reaktion zeigt.

In diesen Reaktionen zeigen sich unterschiedliche Wunschwelten. Der Schäfer sieht in ihr ein Wunder eines Heiligen, ist weniger an ihr als Frau interessiert, sondern versucht sie von seiner Weltsicht zu überzeugen. Arnau hingegen deutet Interesse an Mila an, da er sie längere Zeit beobachtet. Das Gegenteil davon ist ausgerechnet Milas Ehemann Matias, der sie nicht beachtet und nicht anblickt. Er hat anscheinend kein Interesse an ihr, und da er sie nicht mit seinem Blick als Anderen erkennt, ist auch kein Begehren, kein Bedürfnis nach Nähe und Liebe möglich. Auch Milas Wunsch nach einem Gespräch wird nicht erfüllt, weder mit Matias noch mit Gaietà. Sie wagt es nicht einen der beiden anzusprechen und bleibt mit ihren Gedanken alleine.

Einmal im Jahr veranstaltet die Einsiedelei ein Fest zu Ehren von Sant Ponç. Mila kocht für die feiernde Gemeinde auf, und eine große Menge drängt sich nach dem Gottesdienst in ihr Haus um zu essen. Im Haus wird Mila von mehreren Männern angesprochen, wodurch sie sich unwohl fühlt. Matias jedoch stört das nicht und er reagiert nicht darauf. Mila flüchtet schließlich nach draußen, um der Meute im Haus zu entkommen und beobachtet die Leute vor dem Haus.

[...] i el promès empenyat, llegint en els ulls de l'estimada una enveja prematura, li omplia la falda de taronges, pregant-li a cau d'orella que li deixés xuclar una mica allà on ella acabava de clavar les dents. Mentrestant, per les margeres i clotades properes, sota les ombrelles dels pins [...] el homes [...] s'estiraven llargament sobre la terra [...] a la vista de la fadrina casadora que els hi fixava de tant en tant la mirada atentívola en la que s'hi llegien rendiments de femella i devocions de serva vers son mascle i senyor. I aquí, a l'abric d'un caire de paret, un braç ferm cenyia estretament un cos que s'amollava las, a la carícia, i allà, partint d'aplecs llunyans, dos esguards lànguids topaven i

retopaven sense parar, i més amunt encara, rera l'altell amagador, un coll pres de sobtat defalliment queia sobre una espatlla, i dues boques roentes s'enclavaven amb frenesí anhelós. En la quieta repleta i encantada de la digestió, l'instint de vida, excitat, quasi bé incontenible, feia son curs, desafiant les vigilàncies descuidades i els riures indulgents dels ulls aclucadissos. (*Solitud*, S. 197.)

Sie sieht überall Liebespaare, die sich von den Feierlichkeiten und dem Essen erschöpft zurückgezogen haben. Alle scheinen ihrem Begehren nachgehen zu können, und vor allem wird dieses Begehren erwidert. Mila sieht vor sich Beispiele von zwischenmenschlichen Beziehungen, wie sie auch gern eine hätte.

Bei einem weiteren Besuch Arnaus auf der Einsiedelei entdeckt auch Mila Gefallen an dem jungen Mann.

En efecte, l'Arnau de Sant Ponç, amb el fuet penjat al coll, les calces doblegades sobre clivilles i el barret de palla ombrejant-li el rostre bru, entrà de seguida a la cuina. Amb ell semblà entrar-hi una alenada poderosa de juvenesa. [...] La Mila s'hi fixà aleshores en aquells llavis [de l'Arnau]: eren molsuts i vermells i tenien no sé quina aparença estranya de fruita saborosa. L'esfalt net de les dents i la llepada bruna del bigoti naixent els feien ressortir vivament, convertint-los en la nota dominant de les faccions. [...] (*Solitud*, S. 210–212)

Die Peitsche um den Hals, die Hosen zerrissen, der Strohhut, der das gebräunte Gesicht schützt - all dies lässt im ersten Moment den Eindruck eines gewöhnlichen Bauern entstehen. Für Mila wirkt Arnau aber genau deswegen attraktiv, denn er ist das komplette Gegenteil zu Matias. Er ist jung, kräftig, kommt gerade von der Arbeit, ist fleißig. Außerdem dürfte Arnau ein paar Jahre jünger als Matias sein, er wird erst gerade zum Mann (der Bart fängt gerade an zu wachsen). Mila weiß diese kraftvolle Jugend, die von Arnau ausgeht, sehr zu schätzen. Er ist das männliche Pendant zur verjüngten Mila. Das auffälligste an Arnaus Aussehen sind für Mila seine Lippen. Zwischen dem Braun seines Bartes und dem Weiß seiner Zähne sind sie dominant im Gesicht und wirken wie eine (verbote-

ne) schmackhafte Frucht. Mila wusste schon, dass Arnau sich von ihr angezogen fühlt und nun ist sie auch von Arnau eingenommen.

Arnau erzählt, dass er seine Verlobung gelöst hat und die Hochzeit abgesagt ist, weil er in einen andere verliebt sei. Er zögert zuerst Mila den Grund für die Auflösung zu sagen, doch meint dann, dass man nicht immer das haben kann, was man will („*La que em donen no m'agrada, / la que vull ...*“; *Solitud*, S. 215). Außerdem meint er, dass die andere Frau ihm keine Beachtung schenken würde und da wird Mila klar, dass er schon eine Zeit lang in sie verliebt ist. Sie erinnert sich an die bewundernden Blicke, die sie bist jetzt nur durch einen Schleier von Schamhaftigkeit und Furcht wahrgenommen hat, aber jetzt trifft sie dieser Blick ohne jeden Schutz.

La Mila se'n féu compte i sentí por: por d'aquells ulls penetrants de la mateixa empenta del desig, por aquells llavis encesos i provocatius com un criader de voluptats, por d'aquell tronc gallard ple de xardors masclines, por d'aquella onada vertiginosa de vida passional que l'envestia de ple en sa solitud eixarreïda de dona oblidada. (*Solitud*, S. 216.)

Der Blick kommt direkt zu ihr, verfolgt sie nicht verstohlen von der Seite, und Mila bekommt Angst vor dem Verlangen, das sie in Arnaus Augen erkennen kann. Sowohl seine Lippen als auch seine Augen strahlen eine Leidenschaft aus, mit der sie nicht umgehen kann. Sie weiß nicht wie sie reagieren soll und wird nervös. Sie spürt, dass eine „kraftvolle Welle der Leidenschaft“ von Arnau ausgeht und auf ihre „ausgedorrte, einsame Existenz“ zukommt. Wenn sie ihr Leben selbst als vertrocknet und ausgestorben sieht, könnte eine Welle, die Wasser mit sich bringt, neues Leben in sie bringen oder neues Leben schaffen. Doch vor dieser Kraft schreckt Mila zurück. Sie schreckt nicht nur innerlich zurück, sondern bewegt sich auch einen Schritt von ihm weg nach hinten.

L'Arnau que, anhelant, no li treia l'ull, la vegé vacil·lar, enrogir-se, després empallidir intensament, i trèmul, avençà a son torn el pas que ella havia reculat. [...] Es varen quedar amidant-se francament, com dos

soldats d'exèrcits enemics en els quals parla la sang, fent-los-hi oblidar diferències convencionals i inspirant-los-hi l'impuls humaníssim d'abraçar-se. Mes fou sols per un instant; repentinament, quelcom s'interposà entre els dos. [...] La dona es reprengué a si mateixa. (*Solitud*, S. 216.)

Obwohl sie Leidenschaft in ihrem Leben vermisst, Arnau attraktiv findet und sich geschmeichelt fühlt von der Verehrung Arnaus, hält sie Abstand zu ihm. Für einen Moment vergessen die beiden die konventionellen Unterschiede, womit wohl das unterschiedliche Alter und dass Mila verheiratet ist, gemeint sein dürfen. Beide spüren den Drang sich in die Arme zu fallen, geben dem aber nicht nach. Das Vergessen der Konventionen dauert nur für einen Moment an und in Mila gewinnt wieder die Vernunft Oberhand über die Leidenschaft.⁷⁶

Im fünften Kapitel *Sumant Dies* schlägt der Schäfer vor, für Mila, Matias, Baldiret und sich selbst eine große Platte Schnecken zuzubereiten. Castellanos sieht in dieser Szene eine sexuelle Annäherung zwischen Mila und Matias, da zum einen Schnecken als Aphrodisiakum gelten, und dabei außerdem die beiden Eheleute gemeinsam an etwas arbeiten und Zeit miteinander verbringen. Was er/sie allerdings nicht weiter betrachtet, ist das Ende der Szene. Ànima stößt zur Gruppe hinzu, nachdem er euphorisch von Matias eingeladen worden war. Als Ànima schließlich vorschlägt, jagen zu gehen, ist Matias begeistert von seinem Vorschlag und geht gegen Milas Willen mit ihm mit. Matias verbringt viel Zeit mit Ànima und auch wenn über die Beziehung der beiden Männer nicht viel gesagt wird, so scheint Matias in Ànima eine Art Vorbild zu sehen, das ganz anders ist als er selbst. Ànima ist kräftig, wild und ungezähmt, mit klassisch „männlichen“ Attributen ausgestattet und somit das Gegenteil von Matias.⁷⁷

⁷⁶Alvarado sieht in der Zurückweisung Arnaus Milas Angst. Entweder Angst durch moralische Bedenken, wie Ehebruch, Angst vor dem männlichen Geschlecht oder auch Angst, sich durch eine Liebesbeziehung einem Mann unterzuordnen; cf. Alvarado, 1993, S. 132–133.

⁷⁷Wie wir schon weiter oben gesehen haben, wurde Caterina Albert zumindest inspiriert von der Einsiedelei Santa Caterina. Sie erzählte in einem Interview, dass dort ein Mann lebte, der auch – wie Matias – „anormal“ gewesen sei. Er habe weder heiraten wollen noch habe er verheiratet.

Matias zeigt auch weiterhin kein Interesse an seiner Frau und verbringt kaum Zeit zu Hause. Er hat einen Weg gefunden Geld zu machen, indem er Devotionalien an Sant Ponç, die er in der Kapelle gefunden hat, verkauft. Mila ist mit dieser Einnahmequelle nicht einverstanden, da sie meint, das würde dem Betteln von Almosen gleich kommen. Doch er lässt sich nicht davon abhalten und zieht durch die Gegend. Diese andauernde Einsamkeit stürzt Mila zuerst in eine schwere Krise, doch beginnt sie allmählich sich emotional von Matias zu lösen.

Es sentia lliure i mestressa de si mateixa, i amb la secreta libertat,
l'harmonia sorgia espontània de sos sentiments i regnava en tots sos
actes [...] (*Solitud*, S. 234.)

Mila ist ihre eigene Herrin, jedoch ist diese Freiheit geheim. Sie sagt sich nicht offen von ihrem Ehemann los, sondern fühlt ein inneres Gefühl der Befreiung. Durch die gewonnene Freiheit wird sie ausgeglichener und harmonischer in ihrem Alltag. Obwohl sie weiß, dass ihre Beziehung zu Matias nicht funktioniert, ist sie nicht in der Lage oder nicht Willens etwas an ihrer Situation zu ändern. Jedoch scheint sie sich mit einer inneren Freiheit zu begnügen und diese nicht äußerlich manifestieren zu wollen.

Als sie beginnt sich seelisch von Matias zu lösen, denkt sie auch darüber nach, warum sie ihn einst geheiratet hat. Sie erzählt dem Schäfer, dass sie ihn kennengelernt hat, als ihr Onkel verstorben war und er nach „einem guten Jungen“ gewirkt habe.

[...] semblava un bon noi [...] Ai, Senyor, si les persones se tractessin
abans de donar certs passos ... (*Solitud*, S. 240)

Er hat sie sofort gefragt, ob sie ihn heiraten wolle und sie hat ohne zu überlegen ja gesagt. Als ihre Tante verstarb, verkaufte sie das Haus und folgte Matias auf

tet sein können und auch ihm sei seine Frau weggelaufen. Albert gibt an, erst nach Fertigstellung ihres Romans von der Geschichte erfahren zu haben; cf. Garcés, 1985, S. 35.

die Einsiedelei. Mila meint dann zum Schäfer, man sollte sich eigentlich besser kennen, bevor man solche Entscheidungen trifft. Es scheint, dass Mila der finanziell stärkere Teil des Paares war, wogegen Matias das Geld, das sie in die Ehe eingebracht hat, durch Zocken und schlechte Geschäfte verprasst hat. Der Versuch der Einsamkeit des leeren Hauses ihres Onkels zu entfliehen ist fehlgeschlagen. Mila ist trotz Ehemann alleine und auf sich selbst gestellt.

Der Höhe- und Wendepunkt der Erzählung ist die Wanderung von Mila und Gaietà auf den Cimalt. Die beiden sind nur zu zweit unterwegs und haben Baldiri zurück auf der Einsiedelei gelassen. Beim Wandern hat Mila viel Zeit nachzudenken und wird durch ihre Umgebung inspiriert, sich Szenarien auszudenken. Als sie durch ein dunkles Dickicht wandern überlegt sie, wie sie sich verhalten würde, falls der Schäfer sie verführen wolle. Sollte *diese Sache* passieren, würde sie nicht nur keinen Widerstand leisten, sondern sie würde sich freudig hingeben.

[...] i sentí sense ombra de dubte o de misteri que si hagués esdevingut o esdevingués *la cosa aquella*, elle, vençuda, rendida abans de lluitar, no trobaria pas en son si un impuls de revolta o de defensa. [...] ella s'hauria deixat prendre mansament, joiosament, s'hauria deixat estrènyer contra aquell pit emparador i anijilada en la delícia de les delícies, hauria donat de grat a l'amic la claror de ses nines, la cremor de sos llavis, la sobarrera ventura de son cos ... I amb l'esguard emboirat pel deliqui del somni, la dona gustà les dolçors de l'amorosa abraçada i es sentí transportar cap als móns de misteri que visitava ell sol quan la seva ànima s'absentava de la terra. (*Solitud*, S. 261.)

Diese Tagträumerei lässt Mila aus ihrer Realität fliehen. Sie wird - wenn auch nur in ihrer Phantasie - von einem Mann begehrt. Ein Mann, der stark und beschützend ist und der sie glücklich macht. Der Schäfer bildet in ihrer Vorstellung das genaue Gegenteil zu Matias. Durch diese Träumerei scheint sie dem Schäfer näher zu kommen, denn auch er ist ihrer Meinung nach in geheimnisvollen Welten unterwegs, wenn er sich in seinen Geschichten verliert oder scheinbar

gedankenverloren durch die Welt geht.

Sehr zu Milas Enttäuschung scheint Gaietà während ihrer Wanderung nicht die gleichen Gefühle zu hegen und so kommt es zu keiner Annäherung zwischen den beiden. Mila ist sich dessen bewusst, dass sie eine große Anziehungskraft auf Männer ausübt, doch ist sie enttäuscht, dass genau von den beiden Männern, von denen sie es sich wünschen würde, dass sie sie bewundern, keine Reaktion erhält.

[La Mila] se sentia bella, saborosa, cobejable i cobejada pels homes [...] Doncs, si així era, ¿per qué no mossegaven en ella com en fruita dolça i madura, a punt, aquells dos homes - en Matias i el pastor - als qui ella havia volgut fer do generós de si mateixa? (*Solitud*, S. 262.)

Sie fühlt sich schön, süß, begehrenswert und auch tatsächlich begehrt, doch sie kann sich nicht erklären, warum dies keine Wirkung auf Matias und Gaietà hat. Die beiden sind die einzigen, an die sie sich von sich aus freiwillig und großzügig „vergeben“ hätte. Für Matias scheint sie eine Gewohnheit zu sein, die er kaum noch wahr nimmt, die ihn weder überrascht noch sonderlich interessiert. Für den Schäfer hingegen spielt sie keine große Rolle, woran er auch nichts ändern will. So bleiben ihr nach eigener Einschätzung für gegenseitige Zuneigung nur noch Baldiret oder sogar Tiere (*Solitud*, S. 262.).

Mila freut sich über die ungewohnte Zweisamkeit mit dem Schäfer, da Baldiret nicht auf der Wanderung mit dabei ist. Sie träumte heimlich davon mit dem Schäfer zu entfliehen.

[...] com si en ella tornessin a dominar els sentiments de la dona sobre els de la mare; i bo i sense dir-s'ho, més d'un cop havia esperançat una d'aquelles fugides de tot i de tothom amb què somnien eternalment els enamorats [...] (*Solitud*, S. 269.)

In Mila haben wieder die Gefühle der Frau Überhand genommen und nicht mehr die der Mutter. Baldiret ist Mila zu einem Ersatzsohn geworden und der Schäfer nimmt in ihrer Vorstellung die Rolle des Vaters und Ehemanns ein.

Ein wenig später schämt sich Mila zutiefst für ihre Gedanken; sie schiebt den Grund der Gedanken auf die dunkle Umgebung, durch die sie wanderte und ist daher erleichtert einen andere Rückweg nehmen zu können.

¿Què se n'hi donava a n'ella de girar-se les ungles del revés, mentre no tornès a enterbolir-se-li el benestar amb pensaments angoixosos de dona desencaminada, que feien sa vergonya i sa tortura? (*Solitud*, S. 273.)

Die Tagträumerei von vorhin kommt Mila nun falsch vor. Sie empfindet die Gedanken als beklemmend und sie lösen Scham in ihr aus. Es sind die Phantasien einer Frau, die vom rechten Weg abgekommen ist, weshalb sie ihr Wohlbefinden trüben und von ihr, wenn sie daran zurück denkt, als Folter wahrgenommen werden. Mila will sich nicht eingestehen, dass diese Gefühle und Träume von ihr selbst kommen, sondern sie schiebt es auf ihre Umgebung, die so etwas erst in ihr auslösen kann. So wie die dunkle Umgebung Dinge, die real existieren verschleiert und verändert, so geschieht das auch mit Milas Gedankengut.

Doch je weiter die Wanderung geht, desto fröhlicher wird Mila wieder. Sie löst sich von den dunklen Gedanken und genießt den Tag.

La dona, aleshores, se sentí feliç com mai ho hagués estat; sos llavis reien, reien sos ulls, reia la seva ànima i reia, finalment, tot l'espai i tota la muntanya a son entorn. (*Solitud*, S. 278.)

Sie fühlt sich so glücklich wie noch nie zuvor, sie lacht über das ganze Gesicht und sogar der Berg lacht mit ihr mit. Auch hier spiegelt sich die Laune Milas in der Natur wieder.

Während die beiden sich auf dem Gipfel ausruhen, werden sie von Ànima entdeckt. Der Schäfer meint, er habe die ganze Zeit befürchtet, dass er ihnen folge und warnt Mila erneut vor ihm.

Mila ist sichtlich hin und her gerissen in der Einschätzung der Gefühle des

Schäfers und bewertet die Situation immer wieder anders.⁷⁸ Da er sich um ihr Wohlergehen sorgt, ist sie der Auffassung, dass er nur noch nicht bereit ist, seine Liebe zu gestehen, aber sie doch liebt.

”M’estima! M’estima! – es declarà resoltament la dona per a ella mateixa –. No ho vol dir, no vol que jo ho sospiti, però m’estima!”[...] pensà quina ventura hauria estat la seva si hagués trobat en son camí a n’aquell home abans a l’altre. Mes ara els daus estaven jugats, i lo que hauria pogut ésser la ventura si hagués tingut lloc a son temps, ara sols podia ésser ja un manament, un pecat, una baixesa. (*Solitud*, S. 282.)

Mila ist nun der festen Überzeugung, dass Gaietà sie liebt. Er könne es zwar nicht zugeben und laut aussprechen, und er wolle auch nicht, dass sie es weiß, aber sie ist sich jetzt sicher, dass sie ihn richtig versteht. Mila bereut es, Gaietà nicht schon früher getroffen zu haben, als sie noch nicht mit Matias verheiratet war. Sie meint, dass sie ein gutes Leben zusammen hätten haben können. Doch jetzt wäre jede Art von Beziehung für sie eine Sünde, ein Fehler und von Niedertracht geprägt. Sie fürchtet sich vor Ànima, da er wahrscheinlich annimmt, dass sie eine Affäre mit dem Schäfer hat und sie nicht will, dass er so etwas von ihr denkt.

4.2.1 Weltenkonstellation

Graphisch lässt sich Milas *wish-world* für die zweite Phase folgendermaßen darstellen:

⁷⁸Laut Alvarado sind Berge Symbole für Unzugänglichkeit und Spiritualität. Mila erschließt sich die Berge mit der Zeit. Der Aufstieg auf den Cimalt ist daher positiver als der erste Aufstieg zur Einsiedelei und stellt mit dem geographischen Anstieg auch den höchsten Anstieg der *Sinnlichkeit* der Protagonistin dar; cf. Alvarado, 1993, S. 125

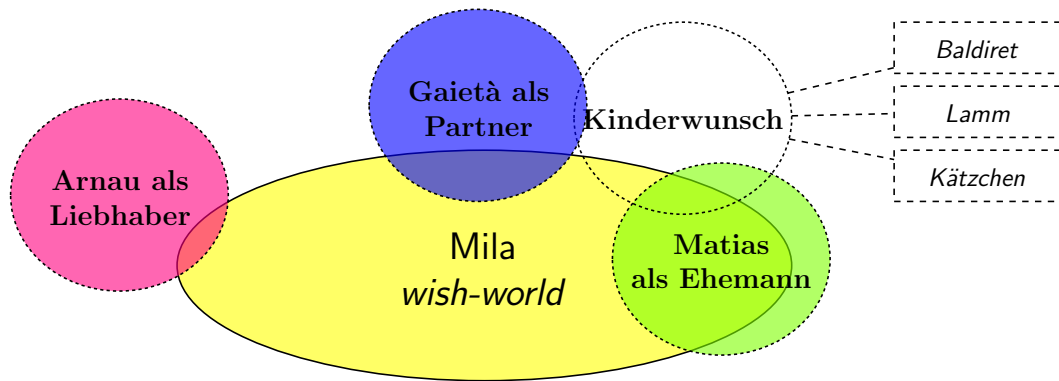


Abbildung 4.3: Milas *wish-world* in Phase 2

In der zweiten Phase haben sich Milas Wünsche im Vergleich zur ersten deutlich verändert. Sie will zwar immer noch Matias als Ehemann und wünscht sich ein Kind, doch sie setzt sich auch aktiv für die Erfüllung ihrer Wünsche ein. Doch wie schon vorher bleiben auch jetzt diese Wünsche unerfüllt. Ihre Beziehung zu Gaietà hat sich ebenfalls verändert. Sie sieht in ihm nicht mehr die väterliche Figur, der ihr hilft, sondern sie hält ihn für einen möglichen Partner. Sie erwägt es mit Gaietà zu schlafen, das heißt der Kinderwunsch bezieht sich nicht mehr alleine auf Matias, sondern überschneidet sich auch mit ihren Wünschen bezüglich des Schäfers. Doch auch dieser Wunsch bleibt unerfüllt. Als Ersatz für das fehlende eigene Kind sucht sich Mila andere Lebewesen, um die sie sich kümmern kann. In erster Linie ist das Baldiret, der Junge vom Ponser Hof, außerdem kümmert sie sich noch mit großer Hingabe um kleine Kätzchen, die Gaietà findet und sie kuschelt mit einem Lamm. Doch auch diese Ersatzbeziehungen sind nicht von langer Dauer. Baldiret verlässt sie, da er zur Schule muss und die Kätzchen sterben trotz ihrer Pflege. Für einen kurzen Moment denkt Mila daran, Arnau als Liebhaber zu wählen, doch sie verwirft den Gedanken wieder schnell. Dieser Wunsch bleibt allerdings nicht durch das Nicht-Wollen von Arnau verwehrt, sondern sie entscheidet sich selbst aus moralischen Gründen dagegen. Milas *wish-world* steht hier im Gegensatz zu ihrer *obligation-*

$\neg$ world, das heißt ihre Verpflichtungen gegenüber Matias halten sie vom Handeln ab. In Phase 2 bleiben somit alle Wünsche Milas unerfüllt.

Betrachtet man nun wieder Mila als das Objekt verschiedener *wish-worlds* ergibt sich nun dieses Bild:

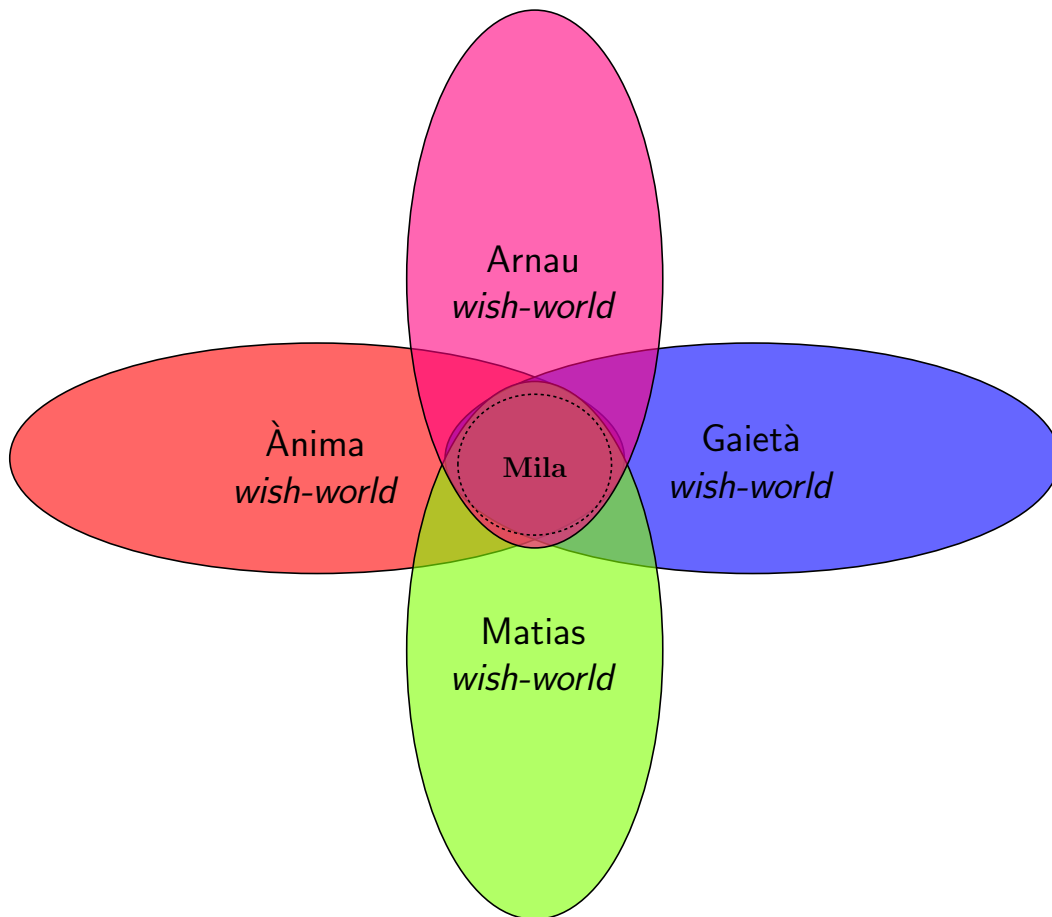


Abbildung 4.4: Mila als Objekt in Phase 2

Im Unterschied zur ersten Phase interessieren sich nun vier Männer für Mila. Gaietàs Wünsche sind unverändert, er will sie beschützen und behüten. Ànimas Interesse ist eindeutiger geworden. Er beobachtet Mila weiterhin, wenn sie alleine ist. Unklar ist, ob Matias noch Interesse an ihr hat. Er entfremdet sich immer mehr von seiner Frau und verbringt deutlich mehr Zeit mit Ànima und Glücksspiel als zu Hause. Arnau verliebt sich in Mila und trennt sich sogar von

seiner Verlobten deswegen. Mila kann oder will dieses Interesse allerdings nicht erwidern.

Sexuelles Begehren wird in der zweiten Phase stark thematisiert. Es ist Mila, die im Vordergrund der Betrachtung steht, und durch ihre Augen nehmen wir das Begehren der Anderen – Männer – war. Mila geht grundsätzlich davon aus, dass jeder der vier Männer in ihrer Umgebung, Matias, Gaietà, Arnau und Ànima, sexuelles Begehren kennt und in der Lage dazu sein müsste, dieses zu zeigen. Die beiden Männer, die ihr am nächsten stehen, Gaietà und Matias, zeigen kein sexuelles Interesse an ihr, dafür jedoch Arnau und Ànima. Obwohl Mila sich durchaus zu Arnau hingezogen fühlt, weist sie diesen zurück, an Ànima zeigt sie keine besondere Aufmerksamkeit. Durch sein animalisches Auftreten wirkt er angsteinflößend und abschreckend auf sie.⁷⁹

4.3 Dritte Phase

Vertieft in ihre Phantasien und in fester Überzeugung, dass sie und der Schäfer gut zueinander passen, fragt Mila ihn nach seinem Alter. Er erzählt ihr, dass er demnächst 64 Jahre alt wird.

”Tot desfet, tot perdut per arreu ...! Un negat ...! Un vell ...!”. I es mossegava els llavis fins a fer-los sagnar, i el seny se li enterbolia. ”Per què no allargar un peu més del degut i acabar d’una vegada, rodolant de dalt a baix per la roquera?”[...] el pastor li donà la mà per a aguantar-la. Aquell contacte, aleshores, fou tan repugnant a la dona, que li revoltà les sangs. Atraccions, escalfors, pecadors desitjos del Pas de Llamps, que baixos, que ignominiosos, li semblaren ara! (*Solitud*, S. 302.)

Mila hat nun einen ganz anderen Grund um verächtlich auf ihre Phantasien mit dem Schäfer zurück zu schauen. Sie ist angewidert von seinem Alter, hält ihn für

⁷⁹Jordi Castellanos meint dazu, dass Mila Arnau und Ànima, also „externe“ Personen, die nicht in ihrem unmittelbaren Umkreis sind, als Gegensatz zu Matias und Gaietà wahrnimmt, weil diese beiden sexuelles Begehren besitzen. Castellanos, 1982, S. 53.

einen impotenten, alten Mann. Sie ist abgestoßen von ihm, als er ihr die Hand zur Hilfe reicht beim Abstieg, hält sie dies kaum aus vor lauter Abscheu. Wiederum empfindet sie ihr Begehren als Sünde, jedoch will sie nun nicht einfach darüber hinwegsehen. Ihre Moralvorstellungen sind hier stärker, da es um einen großen Altersunterschied geht und sie die sexuelle Potenz des Schäfers anzweifelt. Mila hat angenommen, dass der Schäfer gute zwanzig Jahre jünger – und damit auch noch potent – ist. Hätte sie schon früher sein wahres Alter erfahren, hätte sie sich wohl keine Hoffnungen auf eine Liebesbeziehung mit ihm gemacht. Die Fähigkeit zum Geschlechtsverkehr steht im zentralen Interesse ihres Begehrens.⁸⁰ Die Wanderung auf den Cimalt stellt einen zentralen Punkt in der Entwicklung Milas dar. Sie kommt fast traumatisiert wieder vom Berg herunter – der Abstieg ist hier auch ein emotionaler Abstieg – und weiß nicht mehr, auf wen sie sich überhaupt noch verlassen kann.⁸¹

Als der Herbst Einzug in den Bergen hält und die ersten Stürme mit sich bringt, kommt der Schäfer unerwartet ums Leben. Er ist in einem steilen Hang abgerutscht und einen Abgrund hinunter gefallen. Nach dem Tod Gaietàs begegnet Mila Gerüchten, dass sie eine Affäre mit dem Schäfer gehabt haben soll. Mila erfährt dies als sie mit Maria, der Bäuerin des Ponser Hofs, spricht. Diese erzählt Mila, dass die Leute erzählen, „el pastor *devia haver pagut voluntats* que, per a ella, volia dir determinats serveis“ (*Solitud*, S. 330.). Mila ist entsetzt darüber, dass man von ihr denken kann, sie habe sich für Geld prostituiert. Doch die Bäuerin vom Ponser Hof erzählt ihr, dass Matias seine sämtlichen Schulden bezahlt haben soll und dass das Ehepaar durch die Affäre Milas an Geld gekommen sein könnte. Als Mila hört, dass Matias an Geld gekommen ist, verdächtigt

⁸⁰Der Schäfer ist für Mila eine leitende, fast väterliche Figur. Der große Altersunterschied macht diese Vater-Tochter Beziehung deutlicher. Eine Liebesbeziehung wäre dadurch inzestuös und zusätzlich gesellschaftlich und juristisch sanktioniert; cf. dazu Alvarado, 1993, S. 131.

⁸¹Castellanos sieht in dieser Wanderung, die letzte Anstrengung des Schäfers, Mila die Kenntnis der Realität zu vermitteln, sie soweit vorzubereiten, dass er sie alleine lassen kann. Durch das, was sie erfährt, entsteht ein klarer Riss zwischen dem, was die tatsächliche Realität ist und dem, was Mila für die Realität hält. cf. Castellanos, 1982, S. 58.

sie ihn und Ànima am Ableben Gaietàs Schuld sein zu können. Sie spricht die beiden jedoch nicht auf ihren Verdacht an. Es bleibt aber die Vermutung, dass ihr Ehemann und ihr zukünftiger Vergewaltiger gemeinsam ihren einzigen Vertrauten getötet haben könnten.

Sie kommt zu dem Schluss, dass sie es sich nur eingebildet hat, dass der Schäfer in sie verliebt sei. "El pastor no l'havia volguda mai a n'ella amb voler d'home a dona." (*Solitud*, S. 347.)

Mila entdeckt, dass der Schäfer sie nicht aus Tugend oder wegen des Altersunterschiedes nicht geliebt hat, sondern aus Respekt und Andenken an seine verstorbene Frau.

Während eines Dorffestes ist Mila alleine auf der Einsiedelei. Matias ist im Dorf geblieben, um zu spielen und plötzlich steht Ànima in Milas Küche.

–Què voleu? –Ell s'aturà. –No tingueu por... Hu, hu, hu...! –I es ficà la mà dins la trinxa de les calces i rautà com una bestiola. –Què voleu, vos dic! –repetí ella, més espantada. Ell encanyonà, vacil·la, s'estremí tot... –Hu, hu, hu...! Jo... vos volia dir... jo... si vós volguessiu. I el bal·beteig ronc se li apagà com si se li posés un tel al canyó. La Mila tremolava com una fulla. D'un gran esforç pogué fer encara: –Aneu... aneu-se'n de seguida! Mes ell no es mogué [...] –Si voleu... eh, que sí...? eh...? –I tirà als peus de la dona una moneda d'or; la moneda rebotà amb un drinc sonorós. [...] Vegent-la que no deia res: –En voleu dues...? Vos en donc dues... –murmurà; i una altra moneda caigué i rodolà fins a sota la taula. –No, no! –xisclà la dona, encastada d'esquena a la paret: –Aneu... aneu-se'n! Però ell, en lloc d'anar-se'n, donà un altre pas. Bleixava sorollosament pels narius oberts, i tremolava tot com picat per la taràntula. –Contes, doncs...? Totes...? Les voleu totes...? –i ràpidament, anà tirant monedes i més monedes als peus de la dona. Aquesta no es movia ni deia res: havia perdut paraula i acció [...] Però, de repent, la mateixa força del terror la desencantà, i sentint que li brollaven ales en els peus, d'una gran revolada esfereïda es llençà, cap a la sala fosca. (*Solitud*, S. 341–343.)

Ànima bietet Mila Geld dafür, mit ihm zu schlafen. Als sie ablehnt und ihn aus dem Haus werfen will, ignoriert er sie und geht weiter auf sie zu. Mila bekommt

Angst und läuft vor ihm weg. Ànima verfolgt Mila, die in die Kapelle flüchtet. Er reißt sie zu Boden und sie schlägt auf den Fliesen auf.

Vegé una gran lluminària i cregué que la vida li mancava; mes, abans de perdre del tot la coneixença, encara sentí caure-li al damunt i enfoscar-se en ses carns la grapa peluda i l'alenada roent de la fera.
(*Solitud*, S. 343.)

Ànima nimmt an, dass Mila für Geld käuflich sei. Er geht wahrscheinlich davon aus, dass sie auch deshalb eine Affäre mit Gaietà unterhielt, und dass er nun, da sein Gegenspieler weg ist, an der Reihe sei. Der Schäfer war das einzige, das Ànimas Begehren im Weg gestanden ist. Jetzt, da niemand da ist um Mila zu beschützen, hält ihn nichts zurück. Wie ein wildes Tier geht er seinen Instinkten nach und jagt Mila.

Francesca Bartrina zählt eine Reihe von Werken Caterina Alberts auf, in denen physische Gewalt gegen Frauen thematisiert wird, darunter sechs Erzählungen, in denen es Vergewaltigungen gibt. *Solitud* unterscheidet sich insofern von den anderen Erzählungen, als dass Mila es schafft, ihrem Mann von der Vergewaltigung zu erzählen. Die anderen Protagonistinnen aus Alberts Geschichten schaffen das nicht und werden somit mit ihrem Schicksal alleine gelassen. Sexueller Missbrauch scheint zum Schicksal Alberts weiblicher Figuren dazuzugehören. Verstärkt wird diese Tragik durch das Schweigen, das darüber herrscht. So ereilt der gleiche Missbrauch mitunter drei Generationen von Frauen einer Familie, ohne dass diese von den anderen wissen. Vergewaltigung funktioniert in Alberts Werken als Machtinstrument von Männern gegenüber Frauen und zeigt den Platz, den diese in der patriarchalen Gesellschaft Kataloniens zur Jahrhundertwende einnehmen.⁸² Die Vergewaltigung durch Ànima ist der endgültige Sieg der Bestialität.⁸³ Es ist außerdem der endgültige Sieg Ànimas über den

⁸²cf. Bartrina, 2002, S. 101–102.

⁸³cf. Bartrina, 2001, S. 251.; cf. auch Castellanos, 1982, S. 61: Castellanos nennt es die Übermacht des entpersonalisierten Sexes, der ein Individuum zerstört.

Schäfer. Der Roman lässt offen, ob Ànima an dessen plötzlichen Tod beteiligt war, es ist jedenfalls nicht ausgeschlossen. Nachdem er seinen Gegenspieler somit zeitlich besiegt hat, steht ihm nichts mehr im Wege alles zu tun, von dem ihn Gaietà abgehalten hat.

Milas Bezugspersonen fallen alle der Reihe nach weg. Zuerst wird sie von ihrem Mann alleine gelassen, dann verlässt sie Baldiret, anschließend stirbt der Schäfer und am Ende will nicht einmal Arnau noch mit ihr reden. Sie hat es nicht geschafft Anschluss im Dorf zu finden und die wenigen Personen, mit denen sie Kontakt hatte, können oder wollen nicht mehr für sie da sein. Mila ist sich dessen bewusst, dass sie auf sich alleine gestellt ist. Hinzu kommt, dass sie nach der Vergewaltigung den Eindruck hat schwanger zu sein. Der Kinderwunsch wurde so erfüllt, doch besteht der Wunsch in dieser Situation nicht mehr.

4.3.1 Weltenkonstellation

Zum Schluss des Romans lässt sich Milas *wish-world* recht einfach darstellen:



Abbildung 4.5: Milas *wish-world* in Phase 3

Mila hat keine Wünsche mehr, denn alle Menschen, die ihr etwas bedeuteten sind weg. Gaietà ist tot, Arnau will nichts mehr mit ihr zu tun haben und Matias hat sie verlassen. Selbst der dringende Kinderwunsch, der auf tragische Weise erfüllt wurde, erscheint mehr Last denn Glück. Der Gegensatz zur zweiten Phase ist sehr groß, da alle Wünsche, die Mila hatte, weggefallen sind. Wiederum wurde keiner ihrer Wünsche erfüllt, zumindest nicht so, wie sie sich das erhofft

hat.

Betrachtet man Mila als Objekt der *wish-worlds* von Matias und Ànima, so ergibt sich folgendes Bild:

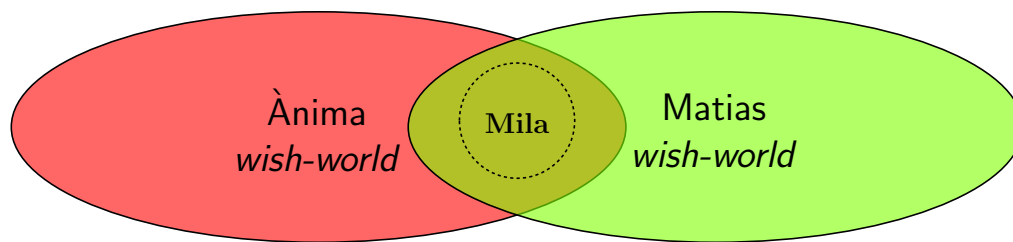


Abbildung 4.6: Mila als Objekt in Phase 3

Matias und Ànima verbringen viel Zeit zusammen und ihre Interessen überschneiden sich auch, wenn es um Mila geht. Allerdings ist Matias' Interesse aus einem Pflichtgefühl heraus begründet. Er will sie begleiten, als sie ihm ihren Entschluss mitteilt, die Einsiedelei zu verlassen. Ànimas Wünsche werden erst in dieser Phase der Handlung wirklich deutlich. Als es ihm nicht gelingt, Mila für Geld zum Sex zu überreden, vergewaltigt er sie. Mila reagiert auf keinen der beiden mit Zustimmung, das Interesse an Mila ist jeweils einseitig.

Nach dem Tod des Schäfers kommen Gerüchte auf, dass Mila die Geliebte Gaietàs gewesen sein soll. Mila steht im Zentrum der Gerüchte, von denen verschiedene Personen wissen:

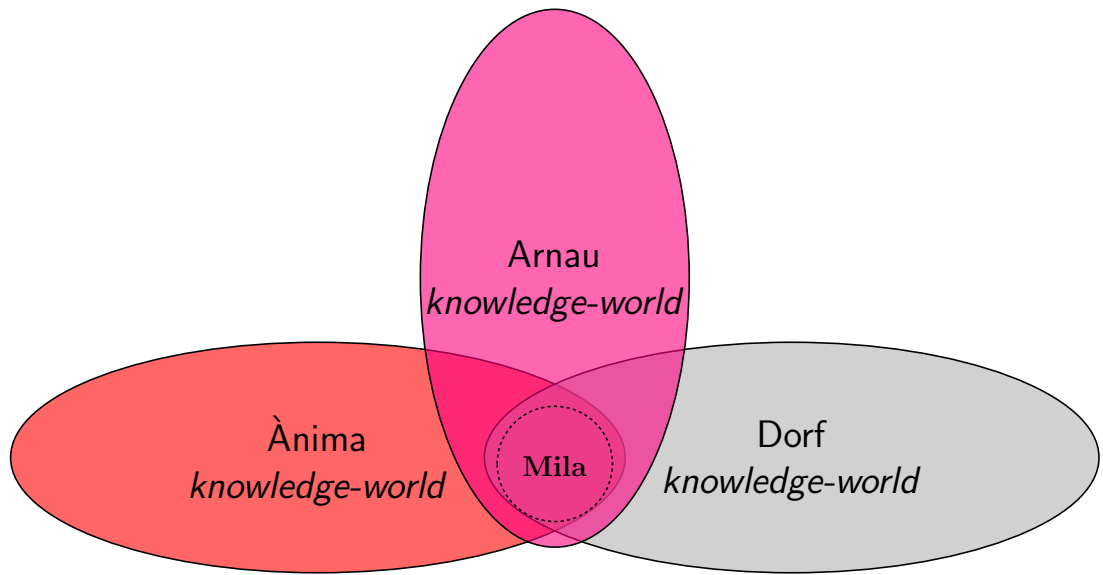


Abbildung 4.7: Die Gerüchte über Mila und Gaietà in Phase 3

Im Dorf glaubt man zu wissen, dass Matias (und Mila) den Schäfer umgebracht hätten, um ihm seines Geldes zu berauben. Daher wird Mila aus der Dorfgemeinschaft ausgestoßen und diffamiert. Arnau schenkt diesen Gerüchten ebenfalls Glauben und wendet sich demonstrativ von Mila ab. Auch Ànima muss die Mutmaßungen gehört haben und meint deshalb, dass Mila für Geld zu kaufen sei. Mila hatte Angst, als Ànima sie und den Schäfer auf dem Gipfel des Cimalt sah, dass solche Gerüchte entstehen könnten – und wie sich zeigt, sind die Konsequenzen dieses Geredes tatsächlich weitreichend.

4.4 Die Geschichten des Schäfers

Die Geschichten, die Gaietà Mila erzählt nehmen eine besondere Stellung in der Erzählung ein. Es sind insgesamt fünf Stück, die die Lesenden von *Solitud* in Gänze hören, wie sie vom Schäfer erzählt werden. Diese Geschichten stehen auch insofern heraus, als sie auf den ersten Blick nicht Teil der realen Welt von Mila und Gaietà sind, sondern Teil einer *Pretended-world*, also eines Phan-

tasiekonstrukts. Sie sind Erzählungen, mit denen man Kinder, wie zum Beispiel Baldiret unterhält. Eine Abgrenzung zwischen der realen und der imaginierten Welt ist hier jedoch nicht eindeutig möglich. Denn für den Schäfer sind die Sagen und Erzählungen Teil der Bergwelt und er erklärt Mila damit, in welche Welt sie gekommen ist. Diese Erklärungen scheinen für die Protagonistin in ihrer schwierigen Situation hilfreich zu sein, sie ermöglichen Mila einen Zugang in die Bergwelt und nehmen ihr die Angst vor den neuen Eindrücken, die sie zuerst nicht einordnen kann.⁸⁴ Die ersten vier Sagen behandeln das Thema zwischenmenschlicher Beziehungen, genauer gesagt, verschiedene Arten des Scheiterns von Beziehungen zwischen Mann und Frau. Die Sagen sind geprägt von Volksfrömmigkeit und Aberglauben. Sie haben einen teilweise visionären Charakter, so weist die letzte Erzählung auf den Tod des Schäfers hin und sie stehen im direkten Zusammenhang zu den menschlichen Beziehungsdramen in der realen Welt des Romans. Zum Ursprung seiner Geschichten meint Gaietà, dass er sie zum einen von den alten Bauern von Ponser Hof gehört habe und zum anderen sie ihm Gott direkt erzählt habe.⁸⁵

Mala Sang Die erste Erzählung Gaietàs handelt von einem reichen Herrn, der sich junge Mädchen in sein Schloss bringen ließ. Die Frauen, die ihm nicht gefielen, ließ er köpfen und in den Fluss werfen, die anderen behielt er. Wegen des Bluts im Wasser soll der Fluss Mala Sang zu seinem Namen gekommen sein.⁸⁶

Diese Geschichte wird kurz eingebettet in eine Beschreibung der Bergwelt. Gaietà beschreibt für Mila die Berge und erklärt ihr, wie alles rund um sie heißt, damit sie sich besser orientieren kann. Bereits hier im dritten Kapitel des Romans wird das Thema des sexuellen Missbrauchs aufgegriffen. Ein mächtiger

⁸⁴cf. Gassol i Bellet, 2008c, S. 636.

⁸⁵„Unes, les més petites [rondalles, *Anm.*] [...] me les contaren els avis de Sant Ponç; les atres... Nostro Senyor...“ *Solitud*, S. 249.

⁸⁶cf. *Solitud*, S. 109.

Mann nutzt seine Position aus, um sein Begehren zu befriedigen. Wichtig ist, dass die Frauen gut aussehend sind, sonst haben sie es in diesem Fall nicht verdient, weiter zu leben. Wie auch später noch in mehreren der Sagen zu sehen sein wird, besteht hier ein Konflikt zwischen den *W-worlds* der handelnden Personen. Der Mann will etwas, die Frauen wollen es nicht, er macht es trotzdem. Im Gegensatz zu den nachfolgenden und ausführlicheren Erzählungen ist hier noch keine Rede von Reue oder Buße.

Sol de Murons Die *Sonne von Murons* war eine junge Frau mit wunderschönen goldenen Haaren, die von vielen Männer begehrt wurde, aber keinen von ihnen heiratete, denn sie war in ihren Cousin verliebt. Dieser hatte jedoch kein Geld und konnte sie daher nicht heiraten. Er ging nach Amerika, um Geld zu verdienen und kam nach 20 Jahren wieder zurück nach Murons, um seine Cousine zu ehelichen. Er war etwas enttäuscht, da die Frau inzwischen sichtlich gealtert und nicht mehr so attraktiv war, aber da sie noch ihre schönen Haare hatte, hielt er an der Hochzeit fest. Doch dann wurde der Mann schwer krank und es sah so aus, als würde er sterben. Also betete seine Cousine zu Sant Ponç und versprach dem Heiligen ihre Haare, so er ihren zukünftigen Mann heilen würde. Tatsächlich wurde er wieder gesund, doch als er die Frau ohne Haare sah, war er so schockiert von ihrem Aussehen, dass er zurück nach Amerika ging. Die ehemalige Sonne von Murons zog sich daraufhin ins Kloster zurück.⁸⁷

Die Liebesbeziehung der beiden Protagonisten dieser Geschichte steht und fällt mit der Schönheit der Frau. Es ist das einzige, das sie zu bieten hat, wobei insbesondere ihre Haare sie begehrenswert machen. Die Haare sind der einzige Grund dafür, dass sie auch nachdem ihre Jugend vorbei gewesen war, sie noch attraktiv erschien und mit dem Verschwinden der Haare, verschwand auch ihre Schönheit endgültig. Während der Mann sich aufmacht, ein besseres Leben zu finden und sie verlässt – obwohl er ihr durch ihr Eingreifen sein Leben verdankt –

⁸⁷cf. *Solitud*, S. 128–133.

bleibt die Frau einsam zurück und zieht sich in ein Kloster zurück. Auch in dieser Geschichte scheitert eine Beziehung an den unterschiedlichen Wunschwelten der Protagonisten. Haben sie zu Beginn, als sie beide noch jung sind den gleichen Wunsch, nämlich einander zu heiraten, so verändert sich das mit der Zeit. Die Frau hat immer noch den Wunsch zu heiraten, der Mann nicht. Während er die Möglichkeit hat, sein Leben weiter frei zu gestalten, bleibt ihr als älterer Frau nur noch die Möglichkeit ins Kloster zu gehen. Dieses Handeln wird von der *O-world* bestimmt, sie sieht sich dazu verpflichtet als unverheiratete Frau, für die keine Aussicht mehr besteht, eine Ehe einzugehen, diesen Schritt zu unternehmen. Eine Parallele, die sich zu Milas zeigt ist der Mangel an Begehren gegenüber einer Frau. Zwar ist Mila im Gegensatz zur *Sonne von Murons* noch jung, doch wirkt sie nicht attraktiv und anziehend auf ihren Mann. Auch wird sie nicht verlassen, sondern allein gelassen und so ist ihre einzige Möglichkeit auch die Einsamkeit. Die Macht und das Wunderwirken von Sant Ponç sind von großer Bedeutung für diese Erzählung. Er hilft einen todkranken Mann zu heilen. Die Autorität des Heiligen wird durch diese Art von Erzählungen untermauert und soll Mila davon überzeugen, dass er tatsächlich helfen kann, wenn man zu ihm betet. Gaietà erzählt Mila von der Sonne von Murons, da sie deren Haare als Devotionalie an Sant Ponç in der Kapelle entdeckt. Sie kann dem Haarschopf zuerst keine Bedeutung zumessen, doch will sich nachdem sie die Geschichte gehört hatte, besonders darum kümmern. Die Haare sollen wieder neuen Glanz haben und strahlen. Mila stellt nach der Erzählung fest, dass sie nie einen so großen Schatz wie die goldenen Haare für einen Mann aufgeben hätte.

Floridalba Gaietà erzählt Mila von einem alten Einsiedler, der sein ganzes Leben lang ein gottesfürchtiges Leben geführt hatte und nie eine Frau berührte. Eines Tages wetteten die Verwunschenen der Berge, wie der alte Mann doch seine Seele verlieren könne und so machte sich eine, Floridalba, in Gestalt eines Vögelchens auf den Weg, ihm seine Seele zu entlocken. Als er das Vögelchen

entdeckt, ist er sogleich fasziniert davon und beschließt es zu fangen. Dies gelingt ihm auch und als er es in der Falle hat, bittet in der Vogel ihn nicht zu töten. Er lässt das Vögelchen überrascht frei und es verwandelt sich in eine junge, sehr hübsche Frau, die nur mit einer Rosengirlande bekleidet ist. Der alte Mann ist sofort eingenommen von ihrer Schönheit. Sie bittet, den Mann mit ihr zu kommen und bietet ihm unermessliche Reichtümer an, doch er widersteht schweren Herzens und lässt sie alleine gehen. Die Verwunschene gibt jedoch nicht so schnell auf und kommt am folgenden Tag zurück und bittet ihn wiederum mit ihr zu kommen. Diesmal verspricht sie ihm große Macht, doch wieder schickt er sie wieder weg. Seine Seele sei ihm mehr wert als alle Macht der Welt. Er muss den ganzen folgenden Tag an die schöne Frau denken und zu seiner großen Freude kommt sie am nächsten Abend zurück, wieder mit der Bitte, sie zu begleiten. Diesmal will sie ihn mit grenzenloser Weisheit belohnen. Wieder lehnte der alte Mann ab, doch er verzweifelte an dem Gedanken, dass er ihr nicht folgen konnte. Als Floridalba sah, dass er gebrochen war, umarmte sie ihn und meinte, sie habe sich in ihn verliebt. Daraufhin küsste sie ihn und löste sich anschließend in Luft auf. Um die Seele des Mannes war es so jedoch schon geschehen. Er verzweifelte an seinem Liebeskummer und starb ohne Reue.⁸⁸

In dieser Erzählung wird das Thema der weiblichen Schönheit wieder aufgegriffen. Wie auch schon in *Sol de Murons* ist sie Voraussetzung für das Zustandekommen von einer Beziehung beziehungsweise sexuellem Kontakt und damit auch Zuneigung und Wertschätzung. Im Gegensatz zu den anderen Erzählungen ist hier die Frau in der aktiven Rolle, sie ist die Verführerin. In ihrer Erscheinung ist sie für den frommen Mann zwar schön wie die heilige Jungfrau, doch in ihrem Handeln ist sie eine Sünderin. Da sie bereits verwunschen ist, bleibt sie ungestraft, doch der Mann, der sich auf sie eingelassen hat, muss dafür büßen. Die Zuneigung oder das Begehrtwerden einer Frau wird hier als ein größeres Gut

⁸⁸cf. *Solitud*, S. 152–166.

eingeschätzt als Macht, Geld oder Wissen. Dies scheint die größte Versuchung zu sein, der sich selbst ein gottesfürchtiger Mann nicht erwehren kann. Die Frau ist hier deutlich in der Rolle derjenigen, die falsch handelt und den Mann zum falschen Handeln verführt. Der Unterschied in der Rollenverteilung wird auch in den zwei Arten der Nacktheit klar. Der alte Mann ist so unschuldig und kindesgleich, dass keine Notwendigkeit für Kleidung besteht. Er sieht nichts schlechtes in seiner Nacktheit, sie unterstreicht im Gegenteil seinen guten Charakter. Floridalbas Nacktheit hingegen ist negativ konnotiert. Sie erscheint dem alten Mann nackt und ist nur mit einer Rosengirlande bedeckt. Auch wenn sie sich in der Kleidungslosigkeit rein äußerlich nicht vom Mann unterscheidet, so wird ihr nacktes Erscheinen mit Verführung in Verbindung gebracht und ist somit sündig. Der Mann überlegt sogar, ob er sich die Haare abschneiden soll, damit Floridalba diese zum Schutz verwenden kann. Die Frau ist hier ein sexualisiertes Wesen, das den schwachen Mann verführen will. Sie nimmt ihr Vorhaben durch eine Wette auf – ist also nur aus Spaß an der Verführung interessiert, ohne dass echte Gefühle im Spiel wären. Sie zeigt auch keine Reue, sondern gibt mit ihrem Erfolg danach noch an. Ihr einziges Ziel war es, den frommen Mann ins Verderben zu stürzen.

Der misogyne Ton der Geschichte überrascht, wenn man den Rest des Romans betrachtet. Da die Erzählung jedoch Teil der *K-world* beziehungsweise *P-world* der Schäfers und der Bergbevölkerung ist, zeigt es wahrscheinlich die Einstellung gegenüber Frauen und Sexualität, die Milas Umgebung hat. Die Verbindung von Sexualität und Sünde ist unauflöslich und auch in Mila verankert. Durch dieses exemplarische Volksmärchen wird die *O-world*, die in der *TAW* als allgemein gültig vorausgesetzt wird, beschrieben. Sie stimmt zumindest mit Milas *O-world* überein und wenn man die Reaktionen betrachtet, die es im Dorf auf die angebliche Affäre von Mila und dem Schäfer gibt, so gibt es hier größere Übereinstimmungen. Der Konflikt zwischen *W-world*, also dem Wunsch dem

eigenen Begehren nachzugeben, und *O-world*, dem Wissen, dass dies aus moralischen Gründen nicht geschehen darf, ist allgegenwärtig und wird dadurch weiter verschärft.

Floridalba ist die längste Erzählung des Romans und nimmt ein eigenes Kapitel (das sechste, *Rondalles*) im Buch ein. Der Schäfer erzählt sie am Abend als alle zusammen in der Einsiedelei sitzen. In erster Linie soll sie Baldiret unterhalten, doch auch Milas Begeisterungsfähigkeit für Geschichten wird kindesgleich beschrieben. Gaietàs Position als „Familienoberhaupt“ Milas Ersatzfamilie wird in dieser Situation besonders deutlich.

Senyor de la Vall de Llisquents Diese Geschichte handelt vom reichen Herrn von Llisquents, der eines Tages ein schönes Mädchen sah, sie gewaltsam zu sich bringen ließ und sie am nächsten Tag wieder aus seinem Schloss werfen ließ. Die junge Frau schwor Rache. Einige Jahre später ist der Mann auf Gensensjagd und sieht ein Tier, das er unbedingt schießen will. Er folgt der Gemse für Stunden ohne, dass er sie jedoch erschießen kann. Als es dunkel wird kommt er zu einem Kloster und sieht, dass dort in der Kapelle eine Nonne im Sterben liegt. Als er sich bemüht näher hinzuschauen, merkt er, dass seine Augen größer werden, ihm Flügel wachsen und er sich in einen Vogel verwandelt. Er fliegt näher an das Kloster heran und erkennt in der Nonne das Mädchen von damals. Erschrocken will er Gott um Vergebung bitten, doch er kann nur einen krächzenden Schrei ausstoßen. Die Nonnen hören ihn, erkennen ihren ehemaligen Peiniger und kann daraufhin in Ruhe einschlafen. Der Herr von Llisquents erwacht am nächsten Morgen in den Bergen und hört, dass in der Nähe eine Nonne gestorben sei. Noch am Todesbett habe ein böser Geist in Gestalt einer Eule versucht, sie von der letzten Beichte abzubringen, doch ihre Seele ging direkt in den Himmel und der Böse Geist verschwand unter Blitzen und Rauch. Der Herr von Llisquents ist tief getroffen von dieser Erzählung und beschließt sofort ein Leben als Büsser und Einsiedler in den Bergen zu beginnen. Er wurde

zu einem hochgelehrten und frommen Mann, welchen sogar der Papst um Rat gebeten haben soll.⁸⁹

Diese Geschichte greift schon bekannte Themen wieder auf. Zum einen Vergewaltigung und Machtmissbrauch eines älteren Manns gegenüber einer ihm sozial schlechter gestellten jungen Frau, zum anderen die Gefährdung der Seele durch sexuelle Triebe. Hier tritt wieder der Mann als aktiver Part auf. Er wird als Jäger beschrieben und die Hartnäckigkeit, mit der er Tiere verfolgt, zeigt er auch beim Umgang mit Frauen. Er ist gewalttätig und nimmt, von dem er meint, dass es ihm zusteht. Es scheint nichts zu geben, dass ihn in seinen Vorhaben aufhalten kann. Zwischen der Frau und dem Mann in dieser Geschichte besteht also wieder ein Konflikt der jeweiligen *W-worlds*. Zur Reue bringt ihn jedoch nicht etwa das Leid seines Opfers, sondern erst eine Erfahrung mit überirdischen Kräften. Im Gegensatz zu der Frau, die er misshandelt hat und die nun ein vorbildliches christliches Leben geführt hat, hat er schwer gesündigt und erkennt dies durch das Wirken höherer Mächte. Er beschließt sein Leben zu ändern und zieht sich in ein einsames Leben zurück. Allerdings erlangt er durch sein frommes Leben sogar eine Art von Ruhm und wird rundherum von seinen Mitmenschen geschätzt. Die schlechten Taten scheinen verziehen zu sein.

La Creu del Cimalt Die letzte Erzählung, die Gaietà Mila erzählt handelt vom Gipfelkreuz des Cimalt. Nachdem das Dorf Murons von einer Seuche heimgesucht worden war und die meisten seiner Bewohner verstorben waren, stifteten die Übriggebliebenen zum Dank für ihr Überleben ein großes Kreuz. Dieses wurde mit viel Mühen auf den Gipfel des Cimalt gebracht und feierlich eingeweiht. Ein Außenseiter des Dorfes jedoch kletterte während der Feier auf das Kreuz und band ihm eine Ziegenglocke um. Sofort kam ein Blitz aus dem Himmel und riss sowohl den Mann als auch das Kreuz in den Erdboden hinab. Noch heute sollen Knochen des Sünders gefunden werden und bevor ein Unglück ge-

⁸⁹cf. *Solitud*, S. 241–248.

schießt, hört man ein Glöckchen vom Gipfel hinab klingeln.⁹⁰

Dies ist die einzige Erzählung, die nicht von einer Verführung oder sexueller Gewalt handelt. Sie greift allerdings wieder das Thema von Glaube versus Unglaube auf und zeigt, dass ein gotteslästerliches Leben bestraft wird. Mila ist gerade mit dem Schäfer auf dem Gipfel des Cimalt angekommen und ist dabei sich in ausführlich eine Liebesbeziehung zum Schäfer vorzustellen. Sie redet in diesem Zusammenhang selbst von Sünde und hier wird deutlich, dass Sünden Konsequenzen nach sich ziehen. Die Geschichte steht auch im direkten Zusammenhang mit dem Tod Gaietàs. Während des großen Sturms, in dem er umkommt, hört Mila ein Glöckchen klingeln. Sie kann das Läuten zuerst nicht zuordnen, doch nachdem sie vom Tod ihres Freundes erfahren hatte, wird ihr die Bedeutung klar – es war das Klingeln des Glöckchens vom Cimalt, das das nahende Unglück ankündigte.

Zusammenfassung

Die Geschichten des Schäfers sind, wie zu erwarten, keine zufällig gewählten Erzählungen, sondern sorgfältig in die Handlung von *Solitud* eingebettet. Die weiblichen Personen entsprechen entweder dem Stereotyp der Jungfrau oder dem der Femme Fatale. Die Sexualmoral gebietet die Notwendigkeit von Beherrschung und Unterdrückung.⁹¹ Auch wenn Mila keinem der Klischees entspricht, mit welchem die Frauen der Geschichten dargestellt werden, so ist sie doch von den gleichen Moralvorstellungen umgeben.

Mit diesen Geschichten wird die Bedeutung von Sant Ponç unterstrichen, seine Macht und sein Können demonstriert. Milas Verhältnis zum Heiligen ist schwierig, sein Einfluss scheint jedoch auch auf sie spürbar zu sein. Zu Beginn ihrer Zeit auf der Einsiedelei ist sie mit dem Schäfer am Wasser, dem heilende Wirkung nachgesagt wird. Gaietà meint, dass Sant Ponç Wünsche erfüllt und so

⁹⁰cf. *Solitud*, S. 291–293.

⁹¹cf. Bagués, 1997, S. 178.

betet und wünscht sie dort, ein Kind zu bekommen. Nach der Vergewaltigung, da sie das Gefühl hat schwanger zu sein, muss sie an dieses Gebet zurück denken. Ihr Wunsch wurde Wirklichkeit, durch Ànima in der Kapelle von Sant Ponç. Alles was mit Mila geschieht, geschieht unter seiner Aufsicht oder sogar mit seinem Zutun. Sant Ponç ist für Mila kein Schutzheiliger oder Helfer in der Not, sondern eher ein Gegenspieler.

Kapitel 5

Conclusio

Fasst man die Entwicklung Milas⁹² im Laufe eines Jahres auf der Einsiedelei zusammen, so lässt sich dies folgendermaßen darstellen (s. Tabelle 5.1).

Mila scheitert mit ihrer Vorstellung vom Frau-Sein am Versagen der Männer. Ihre Umwelt will sie nicht so wahrnehmen und annehmen, wie sie sich das wünscht. Die Wahrnehmung ändert sich im Laufe des Jahres deutlich und zwar wird sie zuerst von den Männern gar nicht bemerkt, nach einer äußerlichen Veränderung jedoch von vielen begehrt. Sie fühlt sich selbst auch begehrenswert,

⁹²Maria Lurdes Moller Soler sieht *Solitud* als Bildungsroman, der eine harmonische und progressive Reifung der Protagonistin beschreibt. Sie nennt neun Klischees weiblicher Figuren, die Mila durchläuft bis sie sich selbst aus ihrer Lage befreit. Zuerst ist sie die unterdrückte Frau, sie sich „freiwillig“ ihrem Mann unterstellt. Danach ist sie die tüchtige Frau, die hart arbeitet und als äußeres Zeichen dafür ein sauberes, ordentliches Haus hat. Die dritte Phase, die sie durchmacht ist die der engelsgleichen Frau. Sie unterstützt ihren Mann, egal was er macht, ist eine „Heldin ohne eigenes Leben“. Das vierte Klischee ist das der dominanten Frau. Im Unterschied zu den vorherigen Bildern der Frau, ist dieses negativ konnotiert. Sie will ihren Mann kontrollieren, ohne dass dieser sie dabei jedoch ernst nimmt. An fünfter Stelle nennt Moller Soler die Frau als Sexualobjekt. Die Frau, Mila, ist in der passiven Rolle, sie muss sich mit dem abfinden, was mit ihr passiert, sie kann nicht aktiv werden. Diese passive Rolle steht im Gegensatz zum sechsten Klischee, der ehebrechenden Frau. Mila ist dies nur in ihren Gedanken, sie scheitert daran, ihre Phantasie in der Realität umzusetzen. Mila erkennt, dass sie auf sich alleine gestellt ist und wird so, siebtens, zur enttäuschten Frau. Sie wird von vier Männern aus verschiedenen Gründen enttäuscht und beschließt daher, sich nur mehr auf sich selbst zu verlassen. An achter Stelle ist sie somit eine einsame Frau. Die Einsamkeit zieht sich durch den gesamten Roman, doch als auch der Schäfer aus ihrem Leben geht, ist sie entgültig einsam. Durch diese Einsamkeit, die sie nicht mehr erträgt, entschließt sie sich dazu, an ihrer Situation etwas zu ändern und wird so schließlich zu einer befreiten Frau. Moller Soler sieht die befreite Frau als Mensch, der in der Lage ist, sich über gesellschaftliche Konventionen hinwegzusetzen und entgegen sozialer Zwänge und Moralvorstellungen ein eingeständiges und selbstbestimmtes Leben zu führen; cf. Moller Soler, 1986, S. 79-91.

Tabelle 5.1: Milas Entwicklung

Außenwahrnehmung		Jahreszeit
unfruchtbar	Sie ist wie ihre Umwelt abweisend und unfruchtbar.	Winter
Jungfrau	Sie scheint verjüngt, frischer, fruchtbarer. Arnau bewundert sie, Ànima begehrt sie.	Frühling
Frau (?)	Sie wird von außen als Frau wahrgenommen, empfindet sich selbst aber nicht als Frau. Sie verharret in ihrem jungfräulichen Stadium, auch wenn sie das selbst nicht will.	Sommer
Hure	Man vermutet eine Affäre mit dem Schäfer. Arnau wendet sich von ihr ab. Ànima bietet ihr Geld für Sex.	Herbst

es gelingt ihr aber nicht eine Liebesbeziehung zu einem Mann beginnen. Ganz anderes jedoch erscheint Mila für ihre Umgebung, die davon ausgeht, dass sie eine Affäre mit dem Schäfer unterhielt, eine Einschätzung, die Mila in Verruf geraten lässt. Mila muss damit zurecht kommen, dass sie falsch beurteilt wird. Sie versucht es, kann es jedoch nicht durchhalten.

Die Erarbeitung der *Possible Worlds* der einzelnen Figuren in diesem Roman ermöglichte es, die Handlungsstruktur des Romans in eine enge und schlüssige Beziehung zum sexuellen Begehren der Protagonistin zu setzen und die daraus resultierenden Konflikte mit den Wunschwelten der männlichen Protagonisten aufzuzeigen. Am Beispiel ausgewählter Szenen konnte gezeigt werden, wie Begehren entsteht, wie es sich äußert und in welcher Form es die einzelnen Personen beeinflusst.

Insgesamt ergibt sich aus der durchgeführten Untersuchung ein recht klares Bild der Zusammenhänge zwischen Begehren und der persönlichen Entwicklung der Protagonistin einerseits. Andererseits beeinflusst das Begehren auch maßgeblich die Interaktion von Matias, Arnau, Gaietà und Ànima mit Mila. Be-

trachtet man die Entwicklung der verschiedenen *wish-worlds* so ist deutlich zu sehen, dass im Laufe der Handlung alle Bezugspunkte für Mila wegfallen. Sie hat keine Wünsche mehr und somit keine Motivation und keinen Grund mit ihrem bisherigen Leben fortzufahren. Für Mila gibt es keine Beziehungen mehr aus denen sie sich befreien müsste, denn alle diese Beziehungen sind – gegen ihren Wunsch – weggefallen. Begehren ist ein wesentlicher Bestandteil dessen, was Mila in ihrem Sein und Handeln ausmacht, als jedoch kein Begehren mehr möglich ist, bleibt als einzige Lösung wegzugehen.

Resumen en español

1. Introducción

El fin del siglo XIX era una época de varios cambios esenciales para Europa. Movimientos políticos y sociales se organizaban y aumentaban su influencia – cambiaron las estructuras del poder. Eso vale tanto para el poder dentro los estados europeos como para la distribución del poder en Europa. España, por ejemplo, perdió su última colonia en 1898 y ya no era tan poderosa e influyente como lo había sido antes. Ya se veía venir la Primera Guerra Mundial, que trajo cambios aun más grandes.

Eran activo en esos años unos de los artistas que incluso hoy en día son entre los más conocidos y triunfantes. Naturalismo, Realismo, Impresionismo, Expresionismo, Fin-de-Siècle, Art Nouveau o Modernismo – se produjeron obras impresionantes en todas las artes, tan la música como la literatura y las artes plásticas. Las innovaciones técnicas también eran importantes para el desarrollo de la sociedad. Había los primeros buques de vapor, la red de ferrocarril unía grandes partes del continente, los telégrafos y los primeros teléfonos facilitaban la comunicación a larga distancia, y se crearon las primeras películas y fonógrafos.

En el campo de las ciencias naturales los Curie descubrieron la radiación gamma y el radio, Max Planck, Albert Einstein y Nils Bohr publicaron trabajos que formaron la base de la física moderna, Robert Koch descubrió los gérmenes

patógenos de la tuberculosis y la cólera, en 1895 concedieron el Premio Nobel por primera vez para física, química y medicina.

En las humanidades y las ciencias sociales trabajaban entre otros Èmile Durkheim, Georg Simmel y Max Weber. La psicoanálisis de Sigmund Freud y Carl G. Jung produjo gran efecto para todo el siglo XX. El sufragio universal todavía no era evidente – aun menos para las mujeres. Ya a mediados del siglo XIX había las primeras organizaciones de mujeres que luchaban por sus derechos civiles. Esas mujeres pudieron lograr unos de sus goles, pero la cuestión de los derechos de la mujer permanecía una de las cuestiones más importantes del siglo XX. La autora catalana Caterina Albert, cuya novela *Solitud* es el tema de esta tesina, perteneció a una clase social para la cual esa época era la “Belle Époque”. Era un período de paz que trajo prosperidad e influencia a la burguesía. Pero el progreso industrial no hubiera sido posible sin manos de obra baratas. Las circunstancias de la vida de los obreros amenazaba a la paz social. El movimiento obrero se organizaba y luchaba para los derechos de los obreros, y eso no lo hacían siempre con medidas pacíficas. En Cataluña apoyaban muchos a los anarquistas que luchaban con violencia en las calles. El conflicto culminó durante la Semana Trágica de 1909, en la cual murieron cientos de civiles y fueron heridos numerosos más.

En esa época movida escribe Caterina Albert la novela *Solitud*. Sin embargo, la historia de la novela se desarrolla en una región rural de Cataluña, donde parece que no haya influencia de las novedades modernas. El rol tradicional de ambos sexos no ha cambiado, la única religión es la de la iglesia católica y la vida parece ser como siempre ha sido. Sin embargo la crítica literaria - sobre todo desde los años 1980 considera a la protagonista como una mujer rebelde, que es capaz de liberarse de su matrimonio y de los hombres que dominan su vida. Descubre su propia sexualidad y sus deseos íntimos y por eso puede empezar una vida libre y autodeterminada. La recién traducción de *Solitud* al alemán aun ve la protagonista - Mila - como precursora de las figuras femeninas de D.H.

Lawrence y Federico García Lorca.

Lo que a mí me interesa es cómo es posible que la protagonista se comporte así. Las decisiones que toma en su día a día no parecen ser ni bravas ni innovadoras y por eso es sorprendente que llega a la decisión de dejar a su marido. Pero eso no necesariamente se puede llamar una liberación, porque Mila no parece ser ni aliviada ni feliz al fin, y parece que una vida autodeterminada no es lo que quería. Se da la impresión de que los fracasos totales de los hombres forzan a Mila a dejar la vida que tenía hasta ahora. Como la novela sobre todo está narrada de la perspectiva de la protagonista, tiene prioridad en la narración el mundo emocional de esa. Sus deseos incumplidos juegan un papel importante, sobre todo los deseos de tener un hijo y de la afección. La sexualidad forma una parte importante de sus pensamientos. Por eso quiero analizar la novela enfocada hacia el deseo sexual y ver cómo aparece en la novela, y además si ella puede vivir sus deseos o es rechazada, y cómo eso influye la identidad de Mila como mujer. Jacques Lacan debe ser la base para la definición del *deseo*, cosa que es importante para el modelo de actuación del género de Judith Butler. El modelo de la *Possible Worlds Theory* sirve para demostrar cómo el deseo influye al argumento. Serán importantes en el análisis los “mundos de deseo” de los protagonistas. La tesina está dividida en tres partes grandes. La primera parte es una introducción general al tema. Se dan introducciones de la biografía de Caterina Albert i Paradís, de la novela *Solitud*, de la literatura catalana alrededor del año 1900 y además de la situación de la cuestión de los derechos de la mujer en Europa y España al fin del siglo XIX. En la segunda parte se explican las teorías críticas que se usa como base del análisis – el *deseo sexual* de Jacques Lacan, *gender* y *actuación* de Judith Butler y la *Possible Worlds Theory* en la teoría literaria. La tercera parte es el análisis de la novela, por el cual la novela se divide en tres fases de argumento. Serán explicados fragmentos de la novela cuyo tema es el *deseo sexual* y se tratará de hacer un modelo de los *mundos de deseo* de la fase correspondiente

para demostrar la evolución del deseo en la novela.

2. Resumen de *Solitud*

Solitud es la historia de la recién casada Mila, que se muda a una ermita en los Pirineos, porque su esposo, Matias, se lo pide. Quieren vivir en la ermita para gestionarla. La ermita es dedicada a San Ponç, de quien dicen que ayuda a los enfermos. Cerca de la ermita está una fuente de aguas medicinales que es visitada por mucha gente. Una vez al año se realiza una peregrinación a la ermita, se visita la capilla, que está dentro de la casa y los ermitaños atienden a los peregrinos. Mila proviene de la llanura y se siente sola y extraña en el nuevo entorno austero. Matias está fuera de casa a menudo y la deja sola. Sin embargo, Mila pronto se hace amiga del pastor Gaietà, que le ayuda adaptarse al nuevo mundo y se vuelve en su confidente principal. Gaietà trabaja para los paisanos de la granja Sant Ponç, que se encuentra por debajo de la ermita. En la granja vive la paisana Marieta con su familia. Dos de sus hijos hacen un rol importante en la vida de Mila – Arnau, que ya es adulto y Baldiret, que todavía no va a la escuela. Baldiret será una sustitución de un propio hijo para Mila.

Mila llega a sentirse bien en el nuevo entorno y traba una amistad profunda con el pastor. Juntos hacen excursiones por las montañas y de esa manera Mila se familiariza con el mundo nuevo. Además el pastor le cuenta leyendas de la montaña, que explican el carácter mítico del paisaje. Gaietà guía a Mila y la protege. Cuando Ànima, un cazador de conejos, se presenta por primera vez en la ermita, el pastor advierte a Mila de él. Mila pasa mucho tiempo junto con Gaietà y Baldiret. Desea tener un hijo y que su marido sea más afectuoso, pero Matias no pasa mucho tiempo en casa con su mujer. A menudo le dice que tiene que hablar con el párroco, pero Mila descubre que juega a las cartas regularmente y pierde dinero. Mila se enamora del pastor y por algún tiempo piensa que eso cor-

responde a los sentimientos de Gaietà. Sin embargo cuando Mila y Gaietà están caminando Mila llega a saber que el pastor ya tiene 64 años y por eso se aparta de él. Su relación con Baldiret también empeora porque tiene que ir a la escuela y no puede pasar tanto tiempo con Mila. Una noche durante una tormenta de otoño muere Gaietà y no se sabe si fue por accidente o asesinato. Mila se aísla de otras personas porque ya no tiene personas de referencia y circula el rumor de que Mila era la amante del pastor.

Una tarde Mila está sola en casa porque Matias está en una fiesta en el pueblo jugando a cartas. De repente, Ànima aparece en la cocina de la ermita y quiere que Mila tenga relaciones sexuales con él a cambio de dinero. Cuando ella rechaza horrorizada por la idea, Ànima se echa sobre ella. Mila huye a la capilla, pero Ànima la tumba y ella cae en el suelo. Pierde el conocimiento dando se cuenta de que Ànima se lanza sobre ella y la ataca. Después de la violación Mila se reanima, Ànima ya se ha desaparecido y ella se sienta enfrente de la ermita para esperar el regreso de Matias. Cuando retorna, le dice que dejará la ermita. Matias quiere acompañarla, pero Mila se lo prohíbe. Mila abandona la ermita, la montaña y a Matias.

3. Análisis de *Solitud*

Esta tesina trata de combinar varios planteamientos filosóficos para analizar un texto. Cada teoría por sí está establecida en la crítica literaria. El modelo de la actuación del género de Butler es empleado frecuentemente para describir la construcción de la identidad sexual. Como Butler incluye *desire* – el deseo sexual – en su modelo y se refiere a Jacques Lacan, hace falta que se combinen esas teorías. La *Possible Worlds Theory* literaria sirve para describir la evolución de una trama y para analizar una narración de múltiples perspectivas. Ese modelo hace posible entender las constelaciones de los personajes y los conflictos de los

personajes.

La aplicación de la *Possible Worlds Theory* al desarrollo de la protagonista de la novela está al centro del análisis. Con ayuda de esa teoría trato de mostrar cómo la estructura de argumento está relacionada con el deseo sexual de la protagonista. A través de ciertos apartes se ve cómo el deseo sexual surge, cómo se manifiesta y de qué manera influye a los protagonistas.

Para poder comprender la evolución de la trama, la novela es dividida en tres partes. Se examina para cada parte cuáles son los *wish-worlds* y cómo esos provocan conflictos. La división de la novela se deduce del desarrollo de la protagonista y de la amistad entre Mila y Gaietà. En la primera parte (capítulos 1-4) Mila se familiariza con el nuevo entorno y se hace amiga del pastor. La segunda parte (capítulos 5-14) es la parte más larga, y es la parte en la cual Mila ‘prospera’, intensifica su relación con Gaietà y se da cuenta de su deseo por un hijo. Se nota que Ànima se vuelve amenaza para Mila. La tercera parte (capítulos 14-17) concluye la novela. Gaietà muere, Mila es violada y deja a su marido y la ermita.

Durante la primera fase, la situación de Mila es frustrante. Quiere tener un hijo, pero no lo tiene, no está a gusto en su propia casa, y está sola porque su marido está fuera de casa. Lo que Mila desea – un hijo y un marido que la quiera – no lo tiene. Busca a un confidente y encuentra a Gaietà. Si se examina Mila como el objeto de los deseos de otros, se muestra que Gaietà, Ànima y Matias se interesan por ella por motivos diferentes. Aunque los tres hombres no tienen tratos juntos, reparten sus deseos e intereses respecto a Mila. Para Matias es la esposa para quien no tiene mucho tiempo y para la cual no se interesa. Gaietà se preocupa por Mila, le ayuda y la quiere proteger de Ànima. Las intenciones de Ànima todavía no quedan claras. Mila es el objeto de deseo de tres hombres, pero sólo corresponde a los sentimientos de dos de ellos.

En la segunda fase del argumento, los deseos de Mila aumentan, sin embargo no los puede cumplir. Cambia la relación con Gaietà. Se enamora de él y quie-

re que sea su amante. Mila cree que el pastor también está enamorado de ella, pero eso no es verdad. Mila cuida mucho a Baldiret y a los Ánimaes, un hecho que muestra su deseo de tener un hijo. Por unos momentos Mila considera la opción de tener relaciones sexuales con Arnau. Aunque le interese, no hace nada por razones de moral. Se siente obligada a su esposo y no quiere engañarlo. El interés de Ànima por Mila es obvio en esa fase. La observa en secreto y se presenta de repente en su casa. Su aparición es atemorizante y bestial. Hay dos hombres que tienen interés sexual en Mila, pero son los dos hombres – Arnau y Ànima – por los cuales Mila no se interesa. Ella desea a Matias y a Gaietà, pero ellos no corresponden a sus sentimientos. El deseo sexual es un tema central de la segunda fase. Vemos por los ojos de Mila cómo percibe a los hombres y cómo valora su deseo por ella.

La constelación de los *wish-worlds* cambia en la tercera fase. Las personas de referencia de Mila desaparecen. Baldiret tiene que ir a la escuela, Arnau no quiere ni hablar con ella, Matias no está presente y Gaietà muere. Al final no hay nada que Mila desee. Es probable que esté embarazada después de la violación, así que su deseo de tener un hijo se realiza, pero no de la manera que ella imaginaba. Mila ya no tiene deseos, la única solución es dejar atrás su vida.

En resumen el desarrollo de Mila se puede describir con la tabla 5.2.

Tabelle 5.2: El desarrollo de Mila

Percepción de Mila		Estación
Estéril	Está como su entorno – estéril y fría.	Invierno
Virgen	Parece rejuvenecida, sana y fértil. Arnau la adora, Ànima la desea.	Primavera
Mujer (?)	Es percibida como mujer, pero no se siente mujer. Permanece en un estadio virgen sin quererlo.	Verano
Prostituta	Rumores que sea la amante del pastor. Arnau la rechaza. Ànima quiere comprarla para relaciones sexuales.	Otoño

Mila fracasa en ser mujer cómo ella se lo imaginaba porque los hombres que

tiene en su vida fracasan. Los hombres no corresponden al concepto ideal de Mila. La manera como Mila percibir a sus prójimos cambia en el curso del año que vive en la ermita. Al comienzo los hombres no la notan, pero después de que cambia su aspecto, cambia también el comportamiento de los hombres. Se siente deseable pero no logra a tener una relación íntima con ninguno de ellos. Sin embargo en el pueblo piensan que es la amante del pastor, que la desacredita. Mila tiene problemas con esa situación y al final no puede soportarla más.

El análisis muestra por un lado la relación entre el deseo sexual y el desarrollo personal de la protagonista. Por otro lado el deseo sexual también determina la interacción entre Matias, Arnau, Gaietà y Mila.

Deutsche Zusammenfassung

Diese Diplomarbeit ist eine narratologische Analyse des katalanischen Romans *Solitud*. Ausgangspunkt ist die Frage, wie *sexuelles Begehren* die Entwicklung der Protagonistin Mila beeinflusst.

Die Arbeit ist in drei große Teile unterteilt. Der erste Teil bietet eine Einführung in das Thema. Neben einer kurzen Biographie Caterina Alberts, wird der Roman *Solitud* vorgestellt. Diese Darstellung ist eingebettet in eine Einführung zur katalanischen Literatur um das Jahr 1900, sowie ein Kapitel zu den Emanzipationsbewegungen in Europa und Spanien.

Der zweite Teil behandelt die theoretischen Grundlagen, die für die Romananalyse verwendet werden. Dies ist zum ersten eine Begriffsklärung von *Begehren*, nach der psychoanalytischen Theorie von Jacques Lacan. Zweitens werden die Begriffe *desire* und *performance* in Judith Butlers performativen Modell der Genderidentität geklärt. Schließlich wird das Modell der literarischen *Possible Worlds Theory* erklärt, das die Grundlage der im folgenden angewandten narratologischen Analyse bildet.

Im dritten Teil folgt die Analyse des Romans. Um eine Entwicklung der Protagonistin besser darstellen zu können, wurde der Roman in drei Phasen unterteilt. Für jede Phase wurde untersucht, wie *sexuelles Begehren* in der Handlung in Erscheinung tritt und welchen Einfluss dies auf die Protagonistin hat.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass *Begehren* ein wesentlicher Faktor der Handlung ist. Während das Begehren der Protagonistin in den ersten beiden

Phasen sehr ausgeprägt ist, gibt es am Schluss nichts mehr, dass sie begehrt, das sie sich wünscht. Ihr Scheitern ist unmittelbar mit dem Scheitern des *Begehrens* verbunden.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Català, Víctor (2007a). *Solitud*. Barcelona: Edicions 62.

Català, Víctor (2007b). *Solitud*. Eine Liebesgeschichte aus Katalonien. SchirmerGraf.

Sekundärliteratur

Alvarado, Helena (1993). 'Solitud': Somnis, signes i símbols. Una miranda des de l'altre angle. In: Prat, Enric/ Vila, Pep (Hg.), *Actes des les Primeres Jornades d'Estudi sobre la Vida i l'Obra de Caterina Albert i Paradís "Victor Català"*, L'Escala: Publicacions de l'Albadia de Montserrat, 117-134.

Aymerich, Pilar/ Pessaradona, Marta (2004). *Caterina Albert: un retrat*. Barcelona: Institut Català de la Dona.

Bagués, Àngela (1997). La múltiple periferia y la marginación de Caterina Albert/Victor Catalá. In: *Monographic Review/ Revista Monográfica*, 13, 169-181.

Bartrina, Francesca (2001). *Caterina Albert, Victor Català. La Voluptuositat de l'Escriptura*. Vic: Eumo Editorial - Col·lecció Capsa de Pandora.

Bartrina, Francesca (2002). La violència contra les dones a l'obra de Víctor Català i d'Aurora Bertrana. In: *Lectora*, 8, 99-105.

de Beauvoir, Simone (1949). *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard.

Bloomquist, Gregory (1975). Notes per a una lectura de 'Solitud'. In: *Els Marges: revista de Llengua i literatura*, 3, 104-107.

Butler, Judith (1991). *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übersetzt aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

Butler, Judith (2002). *Performative Akte und Geschlechterkonstitution. Phänomenologie und feministische Theorie*. Aus dem Englischen von Reiner Ansén. In: Wirth, Uwe (Hg.), *Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 301-320.

- Cabrera Bosch, Maria Isabel (1988). Las mujeres que lucharon solas: Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán. In: Folguera, Pilar (Hg.), *El feminismo en España: Dos siglos de historia*, Madrid: Ed. Pablo Iglesias, 29-50.
- Capmany, Maria Aurèlia (1973). *El feminisme a Catalunya*. Barcelona: Editorial Nova Terra.
- Castellanos, Jordi (1982). "Solitud", novella modernista. In: *Els Marges: revista de Llengua i literatura*, 25, 45-70.
- Català, Víctor (2007a). *Solitud*. Barcelona: Edicions 62.
- Català, Víctor (2007b). *Solitud. Eine Liebesgeschichte aus Katalonien*. München: SchirmerGraf.
- Charlon, Anne (2006). Víctor Català, femme de lettres sulfureuse, romancière amateur ou écrivain tout court? In: Etienvre, Françoise (Hg.), *Regards sur les Espagnoles créatrices (XVIIIe-XXe siècle)*, Paris: Presses Sorbonne Nouv., 149-164.
- Davies, Catherine (1991). Feminist writers in Spain since 1900: from political strategy to personal inquiry. In: Forsås-Scott, Helena (Hg.), *Textual Liberation: European Feminist Writing in the Twentieth Century*, London: Routledge, 192-226.
- Espadaler, Anton M. (1989). *Literatura Catalana*. Taurus.
- Feldmann, Doris/ Stock, Angela (2008). Begehren. In: Nünning, Angar (Hg.), *Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie*, J.B. Metzler, 60-61.
- Garcés, Tomàs (1985). Conversa amb Víctor Català (erstmal erschienen in: *Revista de Catalunya*, III, 26 (August 1926), S. 126-134). In: *Cinc converses amb Joaquim Ruyra, Víctor Català, Pompeu Fabra, Josep Carner, Guerau de Liost*, Barcelona: Columna, 29-41.
- Gassol i Bellet, Olívia (2008a). Caterina Albert i Paradís. In: Broch, Àlex (Hg.), *Diccionari de la Literatura Catalana, Enciclopèdia Catalana*, 42-43.
- Gassol i Bellet, Olívia (2008b). Gaietà. In: Broch, Àlex (Hg.), *Diccionari de la Literatura Catalana, Enciclopèdia Catalana*, 423-424.
- Gassol i Bellet, Olívia (2008c). Mila. In: Broch, Àlex (Hg.), *Diccionari de la Literatura Catalana, Enciclopèdia Catalana*, 636.
- Gassol i Bellet, Olívia (2008d). Solitud. In: Broch, Àlex (Hg.), *Diccionari de la Literatura Catalana, Enciclopèdia Catalana*, 963.
- González Calbet, Maria Teresa (1988). El surgimiento del movimiento feminista, 1900-1930. In: Folguera, Pilar (Hg.), *El feminismo en España: Dos siglos de historia*, Madrid: Ed. Pablo Iglesias, 51-56.

- Gutenberg, Andrea (2000). *Mögliche Welten. Plot und Sinnstiftung im englischen Frauenroman*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Hammermeister, Kai (2008). *Jacques Lacan*. München: Verlag C.H. Beck.
- Miracle, Josep (1978). *Caterina Albert i Paradís, "Víctor Català"*, Bd. Pinya de Rosa. Barcelona: Dopesa.
- Moller Soler, Maria Lourdes (1986). *El Descenso Liberador de Mila en Solitud de Caterina Albert*. In: *Alba de América*, 6-7, 79-91.
- Nardi, Nuria (1993). *Caterina Albert, Víctor Català: La llengua pròpia, la pròpia llengua*. In: Prat, Enric/ Vila, Pep (Hg.), *Actes des les Primeres Jornades d'Estudi sobre la Vida i l'Obra de Caterina Albert i Paradís "Victor Català"*, Barcelona: Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 89-119.
- Ortega López, Margarita (1988). "La Defensa de las mujeres" en la sociedad del Antiguo Régimen. Las aportaciones del pensamiento ilustrado. In: Folguera, Pilar (Hg.), *El feminismo en España: Dos siglos de historia*, Madrid: Ed. Pablo Iglesias, 3-28.
- Pagel, Gerda (1991). *Lacan zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag.
- Romein, Jan (1982). *The watershed of two eras. Europe in 1900* (übersetzt aus dem Niederländischen von Arnold J. Pomerans). Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Rotella, Pilar V. (1998). *Women Alone: Solitude, Silence, and Selfhood in Caterina Albert and Sibilila Alermo*. In: *Catalan review: International journal of Catalan culture*, 12(1), 101-110.
- Ryan, Marie-Laure (1991). *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*. Bloomington, Ind. (u.a.): Indiana University Press.
- Ryan, Marie-Laure (1992). *Possible Worlds in Recent Literary Theory*. In: *Style*, 26:4, 528-553.
- Schrader, Sabine (2002). *Weibliches Begehren*. In: Kroll, Reante (Hg.), *Metzler Lexikon Gender Studies/ Geschlechterforschung*, J.B. Metzler, 35-36.
- Seifert, Edith (1987). *Was will das Weib? Zu Begehren und Lust bei Freud und Lacan*. Weinheim; Berlin: Quadriga Verlag.
- Siebenmann, Gustav/ Hess, Rainer/ Stegmann, Tilbert (2003). *Modernismo/Modernisme*. In: Siebenmann, Gustav/ Hess, Rainer/ Stegmann, Tilbert (Hg.), *Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten (LWR)* (4. Auflage), 1373 Aufl., Tübingen, Basel: Francke Verlag, 197-200.

- Stadler, Johann Evangelist (1996). Hl. Pontius. In: Stadler, Johann Evangelist (Hg.), Vollständiges Heiligenlexikon. 2. Nachdr. der Ausg. Augsburg 1875, Hildesheim: Olms, 963.
- Stegmann, Tilbert (2003). *Renaixença*. In: Siebenmann, Gustav/ Hess, Rainer/ Stegmann, Tilbert (Hg.), Literaturwissenschaftliches Wörterbuch für Romanisten (LWR) (4. Auflage), 1373 Aufl., Tübingen, Basel: Francke Verlag, 269–270.
- Surkamp, Carola (2000). Die Perspektivenstruktur narrativer Texte aus der Sicht der possible-worlds theory: Zur literarischen Inszenierung der Pluralität subjektiver Wirklichkeitsmodelle. In: Nünning, Vera/ Nünning, Ansgar (Hg.), Multiperspektivisches Erzählen. Zur Theorie und Geschichte der Perspektivenstruktur im englischen Roman des 18. bis 20. Jahrhunderts., Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 111–132.
- Surkamp, Carola (2002). Narratologie und *Possible-Worlds Theory*: Narrative Texte als alternative Welten. In: Nünning, Ansgar/ Nünning, Vera (Hg.), Neue Ansätze in der Erzähltheorie, Nr. 4 in WVT Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium, Trier: Wissenschaftlicher Verlag, 111–132.
- Weininger, Otto (1942). *Geschlecht und Charakter*. Eine prinzipielle Untersuchung, Bd. 28. Auflage. Wien: Verlag Wilhelm Braunmüller.

Von

**CLAUDIA
BUCHER**

E-Mail c_bucher@mac.com

Persönliche Daten

Geburtsdatum: 24.04.1983

Geburtsort: Innsbruck, Österreich

Staatsbürgerschaft: Österreich

Schule

- 1993-1996 Akademisches Gymnasium Innsbruck, Österreich
- 1996-2001 Goethegymnasium Weimar, Deutschland
- 22.06.2001 Abitur (Notenschnitt 1,4) am Goethegymnasium Weimar

Studium

- 2001/2002 Studium Übersetzen und Dolmetschen für Spanisch an der Universität Wien
- 2002 - 2010 Studium der Romanistik/ Spanisch an der Universität Wien
- Wahlfächer aus Romanistik und Skandinavistik

Beruf

- Juni 2008 - August 2010 Projektmitarbeiterin und Studienassistentin am Institut für Romanistik der Universität Wien

Per la fira de Sant Ponç
comprarem llaminadures
i herbes collides al bosc
per curar-nos les malures.

Maig, Miquel Martí i Pol