

## *La mitad sombría* von Flavia Company

Grit Hagen

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Um der Stadtwirklichkeit näher zu kommen, müssen wir uns zunächst bewusst machen, dass der Raum welcher kulturelle Topographie einer jeden Gesellschaft ist, nicht als bloßes urbanistisches Phänomen existiert, sondern an das Bewusstsein der Stadt gebunden ist, deren Träger unter anderem die Stadtliteratur darstellt.<sup>1</sup>

Der Raum ist nicht mehr Ausgangspunkt von Ereignissen, sondern wird selbst zum semiotisch entzifferbaren Text. Übertragen auf die Stadt steht nun dem *Stadttext* eine *Textstadt* mit Zeichencharakter entgegen.<sup>2</sup> Eine dieser *Textstädte* finden wir im Werk *La mitad sombría*<sup>3</sup> der spanischen Autorin Flavia Company.

*La mitad sombría* gibt Einblick in die Geschichte drei entwurzelter Individuen, welche am Rand der Gesellschaft um das Überleben im urbanen Alltag kämpfen. Die Stadt Barcelona wird zum Schlachtfeld für die Protagonisten Algo, Ename und Jacobo, nachdem sie das Schicksal gezwungen hat die Grenze in die Schattenseite der Stadt zu überschreiten.

Der Leser erlebt den Stadtraum und seine Kultur gefiltert durch die Zeichen und Spuren welche den Text füllen und ist aufgefordert den Diskurs zu entziffern. Die gegebene Raumkonstellation erfährt zunehmende Komplexität durch die in ihr wandelnden Individuen, welche durch alltägliche Handlungen weitere sichtbare

oder unsichtbare Spuren in den Raum zeichnen.<sup>4</sup>

In der vorliegenden Arbeit werden verschiedene theoretische Ansätze über Raum, Stadtbewusstsein und das sich im Stadtraum bewegende Individuum auf das Werk *La mitad sombría* übertragen. Die fiktive Stadt Barcelona wird zum Untersuchungsobjekt krisenhafter Großstadterfahrungen.

Wie genau Raumkonstellationen in der aktuellen Großstadtliteratur dargestellt werden und wie die Charaktere den urbanen Raum erleben, soll durch Bezug zu ausgewählten Textstellen aus dem Werk *La mitad sombría* erläutert werden.

### KRISENHAFTES

### GROSSSTADTERFAHRUNG

Von Laura Jáuregui zu Algo und zurück  
zu Laura

Im zweiten der einleitenden Fragmente des ersten Teils von *La mitad sombría*, in welchem dem Leser ein Einblick in die Vergangenheit der Protagonisten geboten wird, stirbt Algos Mutter nachdem sie einige Monate im Koma gelegen hat.

Für die Protagonistin ist dieses ein entscheidender Verlust im Leben, welcher Einfluss auf die späteren Geschehnisse nimmt. Sie wird zum Opfer des Schicksalsschlags, welcher ihr Leben verändern und lässt sich in einen Kreislauf ziehen, aus dem sie erst spät, nach langer Suche und der Neudefinition ihrer selbst, entfliehen kann.

Algo hat eine sehr starke emotionale Bindung an ihre Mutter: „Ella es el bote salvavidas, el velero que contiene, el mar que

---

<sup>1</sup> Vgl. STIERLE 1993.

<sup>2</sup> Vgl. AUGE 1992.

<sup>3</sup> COMPANY 2006.

---

<sup>4</sup> Vgl. DE CERTEAU 1988.

surca y el cielo bajo el que lo hace. Es la suma.“<sup>5</sup>

Die Protagonistin leidet sehr unter dem Verlustgefühl und der Leere von welcher sie nach dem Tod erfüllt wird: „Ninguno de estos conductos devuelve a mi madre a la vida, ¿por qué?“<sup>6</sup>

Der Absturz der Protagonistin nach dem Tod der Mutter steht der Diagnose Lyotards gegenüber, welcher von einer neuen postmodernen Identität ausgeht, welche den Verlust der Verlusterfahrung als Bedingung gelingenden Lebens in der heutigen Zeit als Grundvoraussetzung ansieht. In seiner Theorie kommt es nicht zur Trauer um einen Objekt- oder Selbstverlust und folglich auch nicht zur Verlustverarbeitung. Das Individuum vermeidet intersubjektive Bindungen (*condition post-moderne*). Die folgende postmoderne Konsequenz ist die Anerkennung eines Zustands, welchen Lyotard als Heterogenität der Außenwelt und Innenwelt des Subjekts bezeichnet. Diese Heterogenität wird zur Bedingung der Befreiung von anderen und anderem und somit zur Bedingung des Verlustes von Verlusterfahrung schlechthin.<sup>7</sup>

Algo dagegen besitzt nicht die oben dargestellte Beziehungslosigkeit des entgrenzten Individuums, sie fühlt sich, ganz im Gegenteil, von ihrer Umwelt wie in ein Knäuel gefangen in dem jede Bewegung zu einer Gegenreaktion führt:

Ésos eran los hilos de la vida, y los hilos eran leyes liadas en un ovillo prieto e indiscernible. Por eso Algo tenía tanto miedo de moverse y, a la vez, el mismo miedo de no moverse.<sup>8</sup>

Im zweiten Teil von *La mitad sombría* hat die Protagonistin die Grenze in die Schattenseite bereits überschritten. Nach dem Abstieg in die Anonymität der Straßen Barcelonas verliert sie ihren Namen und damit auch ihre frühere Identität. Sie entwirft ein neues Selbstbild und beschließt „Algo“ zu sein, eine verlorene Persönlichkeit welche jegliche Verbindung zur schmerzhaften Vergangenheit hinter sich lassen will: „Me llamo Algo.“ Más que decirlo, lo pensó. Se llamaría Algo y olvidaría poco a poco las cosas.“<sup>9</sup>

Das was sie selbst als *antes* (früher) bezeichnet wird nun vom neuen Abschnitt *despues* abgelöst, in welchem sie als ein „unbenanntes Etwas“ in der Anonymität der Schattenseite erscheint:

„cuando comprendió que por perder había perdido todo nombre y que a patir de entonces iba a ser una cosa en el mundo, Algo se desplomó en la mitad sombría.“<sup>10</sup>

Der Name, welchen sie sich gibt, drückt ihre Situation aus: Laura Jáuregui hat alles verloren, angefangen bei der Familie, der Freundin, dem Haus, ihrem Raum, ihrem Namen und der Hälfte ihres Augenlichts. Sie wird zur undefinierbaren Masse, eine Sache welche man nicht benennen will oder kann: „algo (lat. aliquid) pron. Indef. 1 Designa una cosa que no se quiere o no se puede nombrar. 2 Denota cantidad indeterminada 3 Un poco, no completamente, hasta cierto punto.“<sup>11</sup>

Zum Identitätsverlust gehört, neben dem Verlust ihres Namens, auch der Verlust des damit verknüpften Image und die dazugehörige materielle Sicherheit welche

---

<sup>5</sup> COMPANY 2006, 35.

<sup>6</sup> COMPANY 2006, 32.

<sup>7</sup> LYOTARD 1982.

<sup>8</sup> COMPANY 2006, 122.

---

<sup>9</sup> COMPANY 2006, 53.

<sup>10</sup> COMPANY 2006, 62.

<sup>11</sup> LANGENSCHIEDT.

sie sich als Pianistin Laura Jáuregui geschaffen hat:

Antes Algo tenía nombre y casa, tenía madre, hermano de madre y amiga de alma, tenía música y un mundo completo. Está dicho. La desaparición paulatina de todas esas maravillas había terminado por anular cualquier deseo que algo hubiese podido albergar. Algo había ingresado en la vía muerta, la vía que no se dirige a ningún lugar y que termina abruptamente en medio de la nada.<sup>12</sup>

Algo erlebt ihren sozialen Absturz nicht allein, den parallel zu den eigenen realen Leiden, welche sie im Jetzt erlebt, glaubt sie die Abneigung der Öffentlichkeit gegenüber dem gefallenem Idol zu spüren, welche durch die Aussagen ihres Managers Gerardo González über den Sturz der Laura Jáuregui produziert wurde:

Había gente, más bien poca, que parecía reconocerla, porque desviaban la mirada con solo verla, meneaban la cabeza de un lado a otro y se alejaban enseguida, sin darle nada. Quizás lo consideraban ofensivo. No estaban preparados para solidarizarse con un ídolo caído.<sup>13</sup>

In diesem Absatz wird auch deutlich wie weit die Protagonistin sich bereits von der Gesellschaft distanziert, welcher sie noch vor nicht all zu langer Zeit selbst angehörte.

George Herbert Mead geht davon aus, dass Identität in Abhängigkeit von sozialen Bindungen aufgebaut wird:

Identität entwickelt sich; sie ist bei der Geburt anfänglich nicht vorhanden, entsteht aber innerhalb des gesellschaftlichen Erfahrungs- und Tätigkeitsprozesses, das heißt im jeweiligen Individuum als Ergebnis seiner Beziehungen zu diesem Pro-

zess als Ganzem und zu anderen Individuen innerhalb dieses Prozesses.<sup>14</sup>

Da die Protagonistin erst Familie und Freundin verliert und dann aus der Gesellschaft der sie einst angehörte flieht, um in der Anonymität der Großstadt zu verschwinden, verlässt sie das Gerüst ihrer Identität.

Auch wenn es erst scheint, als wolle sie sich der Welt entziehen und unsichtbar werden, hinterlässt sie deutliche Spuren, denn sie zeichnet ihre Geschichte in einem *Cuaderno* auf, welches sie findet als sie durch die Straßen ihres alten Stadtviertels schlendert.<sup>15</sup> Im *Cuaderno* erschreibt sich Algo Identität und nutzt den Raum um das eigene Selbst zu inszenieren.

Wie der Raum der Schattenseite, in den sie sich begibt, bietet das *Cuaderno* einen Raum, aus dem sich ein Gegendiskurs<sup>16</sup> entwickeln kann, welcher den Werten der restlichen Welt entgegenwirkt:

„La concertista ha visto truncada su carrera por una extraña afección de la vista“, decían los titulares de prensa. „Una extraña variante de la heminegligencia destroza la trayectoria de la pianista...“ Qué sabían ellos? Tal vez en ese cuaderno podría contar la verdad.<sup>17</sup>

Sie bezeichnet ihr *Cuaderno* selbst als Pamphlet, eine Streitschrift an die Welt welche sie aus der Schattenseite mit kritischer Distanz betrachtet:

„Otros escriben cuadernos“, pensó Algo, „y en su cuadernos alcanzan la distancia necesaria para ver el mundo con la misma sana indiferencia o ignorancia con que lo miran los gatos,

<sup>12</sup> COMPANY 2006, 63.

<sup>13</sup> COMPANY 2006, 67.

<sup>14</sup> MEAD 1998, 177.

<sup>15</sup> COMPANY 2006, 58.

<sup>16</sup> Vgl. Konzept des „counter discourse“ in WEIGEL 2002.

<sup>17</sup> COMPANY 2006, 58.

por ejemplo, o las gallinas mejor, sin deseos, sin juicios, sin intenciones.“<sup>18</sup>

In der Zeit, in welcher die Protagonistin ihr Schattendasein pflegt, holen sie die Erinnerungen an ihr verlorenes Leben immer wieder ein. Die Begegnungen mit der Vergangenheit wirken schmerzhaft. Auf einem ihrer Spaziergänge durch die Stadt führt es sie in eines der alten Stadtviertel. Als sie das bekannte Klaviergeschäft betritt, kommt die Zerrissenheit in ihr zum Ausdruck:

Los miró desde lejos-¿de qué otro modo habría podido?- y observó en ellos facciones de su pasado, gestos conocidos tantos años atrás, expresiones que lo significaron todo y que le hicieron decir, una de las primeras veces, para siempre. Fue hasta el local, abrió la puerta, se metió en los bolsillos las manos hechas dos puños rígidos que para contenerse se clavaban uñas demasiado largas ya, y esperó a que uno de los dos retoños quedaba libre.<sup>19</sup>

Die Zerrissenheit spiegelt sich in der Zweigeteiltheit ihres Körpers wieder. Der eine Teil ist voller Leben, der andere tot. Weder im Geist noch im Körper findet sie daher Ruhe. Im Laufe der Zeit versucht sie diese Zerrissenheit, welche sie zu einem Wesen, welches zwischen dem *antes* und dem *después* schwebt macht, zu ordnen und sich selbst zu lokalisieren, indem sie versucht die verbliebenen Spuren des *antes* zu überschreiben und den Blick nach vorne richtet.

Am Ende ist sie in der Lage den Tiefpunkt als Start für eine neue Entwicklung zu nutzen, doch sie ist sich bewusst, dass sie damit die Hoffnungen auf eine Rückkehr in das alte Leben aufgeben muss.

Auf dem Boden des *Cuartel General* beginnt sie mit dem Befreiungsritual:

---

<sup>18</sup> COMPANY 2006, 59.

<sup>19</sup> COMPANY 2006, 80.

De acuerdo por primera vez en la vida consigo misma, Algo empuña el hacha afilada que había servido para tronchar el cedro con firmeza. En el momento en que la ha levantado unos palmos por encima del hombro, oye un acorde. Es el aire, que está vivo y juega con el filo de la cuchilla. Sube de nuevo el hacha hasta la altura oportuna y, después, la deja caer con toda la fuerza de que es capaz sobre la muñeca de su mano derecha, que se desprende de su cuerpo instantáneamente y de una forma limpia, perfecta, como si nunca hubiese estado realmente unida a él. Algo no habría visto jamás nada parecido si hubiese podido verlo.<sup>20</sup>

Durch die Verstümmlung findet Algo wieder zu sich selbst. Sie findet wieder Bezug zur rechten Körperhälfte und somit auch zu sich selbst:

„Esa eres tú“, se dijo. „Ahí te tienes“, se dijo. „Qué más daba ver sólo la mitad de eso“, susurró. „Mírate bien“, se ordenó. „Mírate, Algo eres tú, estás ahí, sin madre, sin hermano de la madre, sin amiga del alma, pero otra vez entera.“<sup>21</sup>

Algos Gefühle beschreiben jene, welche von Betroffenen der Krankheit *Body Integrity Identity Disorder* erlebt werden. Sie verspüren den Wunsch, den realen Körper durch die Amputation in Einklang mit der Identität zu bringen. Die Verstümmlung wird zur äußeren und inneren Befreiung.<sup>22</sup> Nach dem Befreiungsakt spürt Algo das Verlangen sich einen Namen zu geben<sup>23</sup> und verlässt das *Cuarto General* und damit die Schattenwelt.

Als sie die beiden Produzenten Fen und Gloria im *Parque Central* trifft stellt sie sich mit dem Namen Laura vor: „¡Es ella, es Algo! ¿Cómo debemos llamarla?¿Qué hay

---

<sup>20</sup> COMPANY 2006, 147.

<sup>21</sup> COMPANY 2006, 148.

<sup>22</sup> Body Integrity Identity Disorder (BIID): [http://de.wikipedia.org/wiki/Body\\_Integrity\\_Entity\\_Disorder](http://de.wikipedia.org/wiki/Body_Integrity_Entity_Disorder).

<sup>23</sup> COMPANY 2006, 149.

que decirle, Algo o señora Jáuregui?“[...] mientras decía: „Soy Laura.“<sup>24</sup> Mit Namen und einem neuen ganzheitlichen Selbstbild findet Algo ihren Weg zurück in die Welt und so ist auch das letzte ihr gewidmete Kapitel benannt: „el mundo“.

#### WAITING FOR THE TREASURE<sup>25</sup>

Eines der wesentlichen Motive in *La mitad sombría* ist der Schatz, an deren Existenz sich die drei Protagonisten klammern. Schon bevor Algo Ename zum ersten mal trifft erfährt sie von den Gerüchten über einen Schatz, welchen diese besitzen soll: „Se rumoreaba que tenía algún tesoro. Era descabellando que hubiera quien poseyera un tesoro, a aquellas alturas.“<sup>26</sup>

Der Gedanke an den Schatz und die Hoffnung auf Rettung aus der Schattenseite durch ihn lassen die Protagonistin nicht mehr los. Eine Seite in ihr bleibt realistisch und bestreitet die Existenz. Algo benutzt diesen Realismus als Schutz vor weiteren Niederschlägen. Die andere Seite ist neugierig und mit Hoffnungen erfüllt, dass es sich um die Wahrheit handelt:

El tesoro de Ename se clavó en la imaginación de Algo como una navaja en la herida que acaba de causar. Allí estaba, quieto y callado, como un sueño. No creía en él, pero deseaba saber qué era. Esas contradicciones.<sup>27</sup>

Der Schatz stellt somit den Konflikt zwischen Wirklichkeit und Fiktion dar. Die Vergänglichkeit der Wirklichkeit, an dem Punkt an welchen man sie greifen möchte, wird deutlich, als die Besessenheit vom Schatz, kurz vor dem Ziel der mühsamen

Suche, verschwindet und das Symbol seinen Sinn verliert.

Bis dahin bewegen die Angst vor einer Enttäuschung und vor dem bösen Erwachen in der Realität die Gedanken der Protagonistin: Algo sentía miedo de que no hubiera mapa ni tesoro alguno sino tan sólo una estúpida manera de pasar el tiempo.<sup>28</sup>

Am Ende des Werkes, als Algo die Produzenten Fer und Gloria im *Parque Central* trifft, versucht sie den beiden verständlich zu machen, dass die Wirklichkeit etwas ist was man im jetzt lebt und jede Erzählung über das was man als wirklich empfindet bereits zur Fiktion wird: „A mi me tocó vivirlo. Interpretarlo sería como matar sapos con puñados de sal: una crueldad.“<sup>29</sup>

Die Suche nach dem Schatz ist in vielerlei Hinsicht eine symbolische Suche. Sie eint die Protagonisten und gibt ihnen Anstoß und eine Perspektive jeden neuen Tag zu bestehen:

Esos tres individuos no tienen una historia pasada común, ni tan sólo parecida, aunque tal vez sí, y la idea peregrina que los une en el presente durará tan sólo el tiempo que se necesiten entre sí, o sientan que así es.<sup>30</sup>

An diesem Punkt lassen sich intertextuelle Bezüge zu Samuel Becketts Werk *Waiting for Godot* ziehen. Denn wie dessen Charaktere Vladimir und Estragon sind Algo, Ename und Jacobo von der Hoffnung erfüllt, dass Godot, oder in ihrem Falle der Schatz, sie retten könne: „Aun con vergüenza, la existencia de un tesoro, aunque improbable, le había devuelto una cierta

<sup>24</sup> COMPANY 2006, 184.

<sup>25</sup> Angelehnt an BECKETT 1987.

<sup>26</sup> COMPANY 2006, 64.

<sup>27</sup> COMPANY 2006, 66.

<sup>28</sup> COMPANY 2006, 72.

<sup>29</sup> COMPANY 2006, 187.

<sup>30</sup> COMPANY 2006, 127.

esperanza, una sensación de futuro, un ápice de duda.“<sup>31</sup>

Die Hoffnung auf Zukunft hilft den Protagonisten beider Werke ihre kritische Situation zu überstehen. Die Existenz des Schatzes, oder in *Waiting for Godot* die erwartete Ankunft Godots, geben ihnen eine Aufgabe, welche von anderen Leiden ablenkt und sie die Krise ertragen lässt.

Das Entscheidende ist am Ende die Existenz der Idee, mehr als die Gewissheit, dass es den Schatz wirklich gibt, denn es ist die Idee und die Besessenheit von dieser, welche das Überleben, in dem sonst so sinnlosen Dasein sichert:

„Yel tesoro?“

„Por eso quiero encontrarlo. Para librarme de él...pero antes tengo que saber de qué se trata. Saber, eso es todo. Y luego dar. Y más tarde, lo más probable, olvidar. Lo que tiene de bueno el tesoro es que buscarlo le da un sentido a mi vida. Cuando lo encuentre...Me ha entrado sueño. Si me permites...“ y se tumbó.<sup>32</sup>

Tief im Inneren spürt die Protagonistin den Selbstbetrug, doch durch die Hoffnung auf die Existenz des Schatzes gewinnt ihre Gegenwart an Wirklichkeit:

Algo sentía miedo de que no hubiera mapa ni tesoro alguno sino tan sólo una estúpida manera de pasar el tiempo. La calle, en cuanto empezaba a ser una costumbre, no sólo era dura sino también aburrida.<sup>33</sup>

Die Charaktere Vladimir und Estragon nehmen wie Algo, Ename und Jacobo nicht am Leben der restlichen Gesellschaft und deren Werten teil. Die existenzialistische Literatur analysiert *Waiting for Godot* als Darstellung der Misere eines Menschen, welcher in einer Welt ohne Gott und christlichen Werten lebt. Der Prozess

des Wartens bleibt am Ende jenseits von Hoffnung und Sinnerfahrung.

Überträgt man die Ansichten auf *La mitad sombría*, so finden sich auch im Werk von Flavia Company Anzeichen auf einen fortschreitenden Sinnverlust in der heutigen, postmodernen Gesellschaft. Die Werte des Individuums sind in der Vergänglichkeit und Schnelllebigkeit unserer Zeit unsicher geworden und finden keine allgemeine Gültigkeit mehr. Die Sicherheit ist verloren und das Individuum - wie wir es im Falle von Algo beobachten können - gezwungen sich dem schnellen Wandel anzupassen.

Jeder der drei Protagonisten hat einen eigenen Weg mit der möglichen Existenz des Schatzes umzugehen. Im dritten Teil von *La mitad sombría*, nachdem sich herausgestellt hat, dass der Schatz nicht existiert, trennen sich die Wege, und die Einheit der Suchenden löst sich auf.

Jacobo fällt es schwer mit der Tatsache umzugehen, dass der Schatz, und somit der Sinn den sein Leben bis dahin hatte, nicht existiert. Er endet in der psychiatrischen Klinik. Ename, welche nie an den Schatz geglaubt hat, fällt es leichter mit deren Nicht-Existenz umzugehen. Letztlich war es sie, welche den Schatz erfunden und den anderen die Idee angeboten hat. Mit Ename steht und fällt das Lügengebäude:

Luego, por la noche de ese mismo día en que Ename le había contado lo de la madre, Algo sospechó que todo era una patraña. Algo no disponía de una argumentación sólida sobre las causas que podían arrastrar a Ename a fabricar una mentira como ésa.<sup>34</sup>

In der Not und der Suche nach Sinn hat auch Algo die Idee zur Basis ihres Lebens

<sup>31</sup> COMPANY 2006, 72.

<sup>32</sup> COMPANY 2006, 88.

<sup>33</sup> COMPANY 2006, 72.

<sup>34</sup> COMPANY 2006, 130.

gemacht. Im Gegensatz zu Jacobo, deren Grundlage der Schatz selbst ist, ist sie aber in der Lage die Suche vom Objekt zu lösen. Worauf es ihr ankommt ist die Suche, mit dem Ziel voranzuschreiten und die Vergangenheit hinter sich zu lassen:

„Bueno, ¿me vas a contar lo que te ha pasado en la mano o no?“ „No. Me voy. No tengo prisa, pero en cambio siento deseos de seguir adelante. Me voy.“ Y se fue.<sup>35</sup>

Algo beginnt sich den Zufälligkeiten des Lebens anzupassen:

„¿Por qué has aceptado vernos?“ „Pues no sé muy bien...He aceptado la causalidad, es una cosa a la que me he acostumbrado durante estos muchos últimos años“.<sup>36</sup> Die Akzeptanz der Zufälligkeit des Lebens hilft ihr zu überleben und sie kommt endlich in der Welt an.

#### KONSTELLATIONEN IM RAUM

##### PARQUE CENTRAL: DAS HERZ DER FIKTIVEN TOPOGRAPHIE

Beziehen wir die Topographie, als Schrift eines Raumes, als räumliche Metaphorik oder räumliche Ordnung, auf die Literatur, lässt sich leicht Bedeutung in Orten, Landschaften und Raumkonzepten erkennen. Einer der Orte welcher die *Textstadt* in *La mitad sombría* charakterisiert ist der *Parque Central*. In der folgenden Analyse wird die Bedeutung des semiotischen Raums encodiert. Dieser selbst steht dabei in einem kulturellen Umfeld, welches auch in sich räumlich strukturiert ist. Raum und Bewohner werden daher in Verbindung gesetzt und ihr Bedingungsverhältnis hinterfragt.

<sup>35</sup> COMPANY 2006, 154.

<sup>36</sup> COMPANY 2006, 185.

Der *Parque Central* wird zum Aufenthaltsort welcher verschiedene Funktionen vereint erfüllt. Es ist ein zentraler Ort an dem sich die Protagonisten treffen und wiederfinden, nachdem sie sich im Labyrinth der Stadt aus den Augen verloren haben:

Apenas terminado el café con leche pidió en la barra el diario del día anterior y se fue al Parque Central a leer lo que pudiera. No tenía frío, a pesar del invierno. La mañana era soleada. Daba gusto pasear. Llegó al Parque y vio a Ename, recogiendo colillas.<sup>37</sup>

Der *Parque Central* symbolisiert außerdem einen Ort der Hoffnung und der Zukunft, denn er ist Fundort des Schatzes. Jener Schatz, von dem Algo, Ename und Jacobo ihre Zukunft abhängig machen und welcher sie am Leben hält: „Tenemos una pista: el tesoro está en el Parque Central.“<sup>38</sup>

Auf der Suche nach dem Schatz entziffern die Protagonisten eine geheime Karte. Die Zeichen führen zum *Parque Central* und zu deren Wurzeln, dem *Parque Corazón*, von welchem in alten Stadtmythen berichtet wird:

„¿Y qué querría decir si fuese el esquema de un corazón?“ preguntó Algo desconcertada. No veía qué ganaban con aquel hipotético descubrimiento.

„¿Todavía no has caído?“

Algo negó con la cabeza.

„Piensa, Aunque... quizás no conozcas la historia de esta ciudad, a pesar de ser la tuya. Quizás no te hayan contado nunca cuál fue el origen del Parque Central, que en realidad se llama Parque Corazón.“<sup>39</sup>

Ename berichtet von dem Mythos in welchem der *Parque Central* mit dem Herz,

<sup>37</sup> COMPANY 2006, 67.

<sup>38</sup> COMPANY 2006, 95.

<sup>39</sup> COMPANY 2006, 112-113.

dem Symbol von Leben und Tod verglichen wird:

El viejo había perdido a su hijo menor y más querido, quien de un modo inesperado había sufrido un fulminante ataque al corazón. Desolado, el anciano quiso que la memoria del muchacho no quedara borrada por el tiempo y pidió al arquitecto que ideara un parque que simbolizara su vida y su muerte. Así fue: el Parque Central es la reproducción exacta de un corazón humano y allá donde el muchacho sufrió el accidente, crece orgulloso el único cedro de la ciudad.<sup>40</sup>

So wie das Herz im menschlichen Organismus bildet der *Parque Central* ein Zentrum im Leben der Protagonisten. Im Zentrum vereinen sich die Arterien der zwei Körperhälften des Menschen. Das Blut fließt durch das Organ bevor es sich erneut auf den Weg in die Körperhälften macht.

Der *Parque Central* symbolisiert das Herz im Leben von Algo, denn in ihm treffen und vereinen sich ihre beiden Hälften: die Vergangenheit und die Gegenwart, das Vorher und das Nachher.

Nach und nach gelingt es Algo, Ename und Jacobo die Zeichen der geheimnisvollen Karte zu entziffern. Die Karte fungiert dabei als eine weit über topographische Belange hinausgehende Metapher.<sup>41</sup> Die Protagonisten beginnen ihr Leben zu ordnen, indem sie anfangen die Knoten des Knäuels in welchem sie gefangen sind zu lösen und ihrem Leben neuen Sinn zu geben. Die Karte wird zum zweidimensionalen Abbild einer komplex strukturierten Realität, welche es zu ordnen und zu verstehen gilt.

Algo sucht die Zeder im *Parque Central* auf. Sie steht vor dem Baum und schaut auf das starke Gewächs, welches mit den Wurzeln fest in der Erde verankert Macht, Langlebigkeit und Erfolg ausstrahlt:

Se fue al Parque Central. Se acercó al cedro. Era un *Cedrus libani*, muy citado en la Biblia – el mal menor – como símbolo de poderío, longevidad, prosperidad. Las tres fuentes de suministro.<sup>42</sup>

Die Begegnung mit der Zeder, kann wie eine Reise ins Innere, eine Begegnung mit dem tiefsten Inneren des Selbst gedeutet werden. Der Blick auf das, was sich im Kern ihrer Person befindet lässt die Selbstzweifel verschwinden. Algo hat ihren Schatz gefunden. Sie hat die Stärke in sich selbst wiederentdeckt und ist am Ziel ihrer Suche angekommen: bei sich selbst.

Am Ende des Romans nimmt der Park erneut die Rolle des Ortes der Hoffnung ein. Die Produzenten Fer und Gloria wollen Algos Geschichte veröffentlichen und suchen sie dafür im *Parque Central* auf. Das ersehnte Interview löst bei ihnen Erwartungen und Hoffnungen aus, denn das geheimnisvolle *Cuaderno*, in welchem Algos Geschichte von ihr selbst niedergeschrieben ist, soll ihnen die Türen für das geplante Projekt öffnen.

Ein weiteres mal tritt der *Parque Central* in die Mitte der Schatzkarte, doch handelt es sich diesmal nicht um den Schatz von Algo, Ename und Jacobo, sondern um Algos Geschichte, welche zum symbolischen Schatz für die Produzenten wird: „Esa historia era un tesoro.“<sup>43</sup> Algo holt das *Cuaderno* aus dem Baumstumpf der Zeder hervor: „Algo se levantó, se acercó sin prisa al tocón del cedro y rebuscó en un

<sup>40</sup> COMPANY 2006, 113.

<sup>41</sup> Vgl. WITKE 1999.

<sup>42</sup> COMPANY 2006, 120.

<sup>43</sup> COMPANY 2006, 182:

agujero. Sacó un cuaderno de tapas negras envuelto en una bolsa de plástico transparente.“<sup>44</sup> Aus dem Stamm des Baumes, welcher mit dem Herzen der Protagonistin verglichen wird, zieht sie das *Cuaderno*, welches ihre Geschichte und innersten Gedanken in sich trägt und übergibt es in einem Akt der Offenbarung den Produzenten Fer und Gloria. Diese tun sich schwer den ersehnten Text zu entziffern. Mit enttäuschten Erwartungen und einer Menge ungeordneter Papiere verlieren sie die Hoffnung und ein weiteres mal wird die Vergänglichkeit der Wirklichkeit deutlich, an dem Punkt als man versucht sie zu greifen: „Algo no había dejado que volvieran a entrevistarla. Sienten, de alguna manera y como siempre que se consigue algo, que han perdido.“<sup>45</sup>

In der fiktiven Stadt befindet sich außer dem *Parque Central* der *Río Fen Sul* an welchem Jacobo lebt. Dieser sucht im ausgetrockneten Flussbett vor langer Zeit verloren gegangene Gegenstände und verdient sich seinen Lebensunterhalt mit deren Verkauf im Internet.<sup>46</sup>

Der *Río Fen Sul* ist ein Ort ohne Bewegung. Im ausgetrockneten Flussbett gibt es keine Strömung mehr, kein Wasser welches Leben bringt und es bewegt. Der Ort ist tot und ohne Hoffnung und bildet daher einen gewissen Gegensatz zum *Parque Central*.

#### ESPACIOS CERRADOS.

#### GROSSSTADTHETEROTOPIEN

Neben offenen Räumen, wie dem *Parque Central* oder dem *Río Fen Sul* finden sich in

der fiktiven Großstadt geschlossene Räume, welche von der Gesellschaft abgetrennt so genannte Andersorte bilden. Diese Andersorte, welche von Foucault *Heterotopien*<sup>47</sup> genannt werden, lassen sich als wirkliche Orte in der Gesellschaft beschreiben, welche einen Gegenentwurf oder eine Gegenordnung der realen gesellschaftlichen Verhältnisse wiedergeben. Es handelt sich um Andersorte welche man sich als eine „sozial realisierte Utopie“<sup>48</sup> vorstellen kann.

Michel Foucault formuliert sechs Grundsätze zur Bestimmung einer Heterotopie, welche für die folgende Textanalyse bedeutend sind und daher hier etwas genauer ausgeführt werden.

Er beginnt mit der Feststellung, dass sich in jeder Kultur Heterotopien finden lassen. In früheren Gesellschaften bezog sich dieses auf so genannte Kriesenheterotopien, welche den Individuen in einem bestimmten Krisenzustand zugänglich waren. Ein Beispiel dafür waren die Menstrualhäuser.

In unserer gegenwärtigen Gesellschaft finden wir eine Form der Abweichungsheterotopie für Individuen mit von der Norm abweichendem Verhalten. Diese Art des Andersortes in der zivilisierten Gesellschaft von heute stellen zum Beispiel Psychatrien, Gefängnisse oder Erholungsheime dar.

Foucaults zweiter Grundsatz bezieht sich auf die unterschiedlichen Funktionsweisen einer Heterotopie im Laufe der Zeit. So veränderte sich die Bedeutung des Friedhofs. Er wurde vom Stadtkern, wo er im 18 Jh. angesiedelt war immer weiter in die Randbezirke aus der Stadt hinaus ver-

<sup>44</sup> COMPANY 2006, 185.

<sup>45</sup> COMPANY 2006, 189.

<sup>46</sup> COMPANY 2006, 77.

<sup>47</sup> FOUCAULT 1993.

<sup>48</sup> Vgl. DÜNNE/DOETSCH/LÜDEKE 2004, 6.

drängt. Es resultierte eine neuere Entwicklung welche die Nutzung des Friedhofs als Parkanlage hervorbrachte.

Im dritten Grundsatz geht es um die Versammlung unterschiedlicher Anderheiten in der Heterotopie. Der Andersort wird zum hybriden Raum. Die Anderheiten formen zum einen eine Gegenordnung zum restlichen Raum, sowie einen Treffpunkt unvereinbarer Platzierungen.<sup>49</sup>

Heterotopien sind oft an Zeitabschnitte gebunden. Die so genannten *Zeitheterotopien* oder *Heterochronien* sind zum Beispiel Museen oder Bibliotheken, in welchen Zeitdokumente verschiedener Epochen gespeichert werden. Foucault nennt sie daher auch *älternitäre Heterotopien*. Heterotopien, welche in regelmäßigen Zeitabständen wiederkehren, wie zum Beispiel Jahrmärkte, nennt er *chronische Heterotopien*.

Im fünften Grundsatz behandelt Foucault die Grenze zwischen Heterotopie und dem restlichen Raum: „Heterotopien sind ein System von Öffnungen und Schließungen“.<sup>50</sup>

Nehmen wir das Beispiel einer psychiatrischen Klinik, in welcher sich auch Jacobo am Ende von *La mitad sombría* befindet, finden wir zum einen eine Ausgrenzung aus der restlichen Gesellschaft, da ein Individuum gezwungen wird sich aus der Gesellschaft in die Heterotopie zu begeben, zum anderen finden wir aber auch Prozesse der Integration, da das Individuum in Folge des Heilungsprozesses wieder in die Gesellschaft zurückkehren kann.

Dieser Ein- und Ausschluss in eine Gesellschaft führt dazu, dass Grenzziehungen immer relativ bleiben.<sup>51</sup>

Der letzte Grundsatz beschäftigt sich mit der Funktion der Heterotopie gegenüber dem restlichen Raum. Foucault unterscheidet zwischen *Illusionsheterotopie* und *Kompensationsheterotopie*. *Illusionsheterotopien* schaffen einen ungeordneten, missratenen Illusionsraum der dem restlichen Raum gegenübersteht.

*Kompensationsheterotopien* schaffen dagegen einen anderen, idealen Realraum welcher vollkommen und wohl geordnet erscheint.

Im Gegensatz zur Utopie ist die Heterotopie eine tatsächlich realisierte Gegenplatzierung zum restlichen Raum. Die Heterotopie wird zum Sehnsuchtsraum mit anderen Gesetzen und Werten. Der Raum der Heterotopie kann als Konstellation analysiert werden und wird somit zur Signatur materieller und symbolischer Praktiken.<sup>52</sup>

Eine der Heterotopien welcher wir im Werk *La mitad sombría* begegnen ist das *Cuartel General*. Die Protagonisten, welche zu Anderheiten der Gesellschaft geworden sind versammeln sich in dem kleinen Raum, welcher in Mitten der Stadt Barcelona einen Gegenort formt, in dem sie sich, abgeschlossen von der externen Welt, bewegen:

El lugar era bastante pequeño, de unos tres metros por dos, calculo Algo. En medio brillaba una hoguera casi consumida. El suelo era de tierra y las paredes muy oscuras, en la parte más alta había unos ventanucos sin cristales. Algo se preguntó qué hacían allí. Decidió hacer público su pensamiento. Dijo:

<sup>49</sup> Vgl. Angaben zu den sechs Grundlagen Foucaults: VOLLATH 2001, 18-26.

<sup>50</sup> VOLLATH 2001, 23.

<sup>51</sup> Vgl. DÜNNE/DOETSCH/LÜDEKE 2004.

<sup>52</sup> Vgl. WEIGEL 2002.

„Qué hacemos aquí.“

Jacobo añadió:

„Donde estamos.“

Ename informó sin rodeos:

„Ahora tenemos un lugar.“<sup>53</sup>

Im Schatten des Lagerfeuers finden Algo, Ename und Jacobo ihren Andersort, welchem sie selbst den Namen *Cuartel General* geben. An diesem Ort leben die Protagonisten in einem von ihnen selbst geschaffenen Ordnungsprinzip. Sie teilen den Raum mit zwei Hühnern, welche Ename mitbringt und sie Renata und Jimena tauft. Algo empfindet Sympathie für die Hühner und beneidet diese, denn sie sehnt sich nach der Unbeschwertheit, mit welcher die Tiere die Welt um sie herum wahrnehmen<sup>54</sup> und beginnt selbst die Zufälligkeit des Lebens zu akzeptieren.

Im *Cuartel General* entwickeln die Protagonisten ihre eigene Wirklichkeit. Die Suche nach dem Schatz und das Encodieren der Karte wird zur Basis ihrer Existenz. In dem Zwischenraum zwischen den Werten der externen Gesellschaft und denen des internen Ordnungsprinzips beginnt Algo mit dem Schreiben des *Cuadernos*, einem Pamphlet, welches ihr die Möglichkeit zum *Counter-Discourse* gegen die externe Kultur bietet:

„Las cosas se organizan según el mismo sistema que emplea el acertijo de las fuentes de suministro, es decir de forma imperfecta“, escribe Algo en su panfleto mientras espera la llegada de Jacobo. [...] „Mi forma de desorganizar el mundo es la escritura pasajera. No he encontrado nada que se parezca más a la vida exepcto, antes mucho antes, la música.“<sup>55</sup>

Algo vergleicht ihre Niederschrift im *Cuaderno* mit einer anderen Sprache:

„Cuando nos encontramos estudiando una lengua extranjera, una lengua que no es la nuestra, nos vemos obligados a hacer prácticas con frases que jamás diríamos en la vida real, [...] y otro tanto ocurre cuando nos encontramos viviendo la vida mientras nos cuestionamos si es de veras la nuestra, si realmente eso que estamos haciendo es lo que queremos o es un puro aprendizaje que por fin, en cierto impreciso momento, nos llevará a practicar la existencia con soltura, con fluidez, con naturalidad.“<sup>56</sup>

Die Unlesbarkeit der Zeichen, für die externe Gesellschaft, wird am Ende noch deutlicher, als sich die Produzenten Fen und Gloria vor einem Haufen semiotischer Texte wiederfinden, welche zusammengekommen das *Cuaderno* ausmachen. Nach ihrer Verwandlung muss Algo das *Cuartel General* verlassen: „Es la primera vez que la expulsan de un lugar, pero sabe desde ese instante que no va a ser la última.“<sup>57</sup>

Sie verlässt die Heterotopie und überschreitet die Grenze ein zweites mal, doch diesmal kehrt sie zurück in die Gesellschaft.

#### LA TERCERA FUENTE DE SUMINISTRO: JACOBOS WEG IN DIE HETEROTOPIE

Ein weiteres Motiv in *La mitad sombría* ist das unlösbare Rätsel *tres pueblos y tres fuentes* aus dem Werk *Icada, Nevada, Diada* von Rosa Chacel, welches bereits im Vorspann auftaucht und im gesamten Werk wieder aufgegriffen wird:

„Primero, tres puntos, separados entre sí por espacios como de dos centímetros. Debajo, otros tres, a igual distancia, componiendo entre todos una figura semejante al seis de dominó. Tres de ellos eran tres fuentes, y los otros tres, tres pueblos. El problema consistía en hacer

<sup>53</sup> COMPANY 2006, 79.

<sup>54</sup> COMPANY 2006, 59.

<sup>55</sup> COMPANY 2006, 116.

<sup>56</sup> COMPANY 2006, 146.

<sup>57</sup> COMPANY 2006, 150.

partir de cada fuente tres conducciones de agua que surtiesen a los tres pueblos. Cada pueblo debía recibir tres ramales, uno de cada una de las fuentes, sin que ninguno de ellos se cruzase con otro (...) Ahora tengo que anotar a la luz del mediodía que sé bien que el problema no tiene solución.“<sup>58</sup>

Die Protagonistin Algo trägt das Rätsel, von welchem ihr der Bruder der Mutter erzählt, schon seit ihrer Kindheit bei sich und überträgt es in den verschiedensten Situationen auf ihr Leben. Das Problem, welches immer wieder entsteht, ist die Unlösbarkeit. Im *Cuaderno* kommt Algo zu dem Schluss, dass die Dinge der Welt in einer nicht perfekten Ordnung stehen, denn so sehr man es auch versucht bleibt einer der Punkte ohne die dritte Verbindungslinie: „Las cosas se organizan según el mismo sistema que emplea el acertijo de las fuentes de suministro, es decir de forma imperfecta.“ (LMS, S. 116).

Schon nach dem Tod der Mutter fühlt sie diese Unvollkommenheit. Algo wünscht sich zu sterben und empfindet es als ungerecht, dass sie als einzige vom Tod verschont bleibt: „Tres personas y tres fuentes de suministro: de vida, de enfermedad, de muerte. Una debería quedarse sin muerte.“<sup>59</sup>

Im gesamten Werk findet sich die dreigliederte Struktur wieder. Der erste Teil von *La mitad sombría* gibt die drei verschiedenen Lebensgeschichten von Algo, Ename und Jacobo wieder und leitet somit die Charaktere ein. Im letzten Teil findet sich diese Dreigliederung wieder.

Wir treffen auf Jacobo, welchen sein Weg - benutzen wir Foucaults Terminologie- in eine *Abweichungsheterotopie*, eine psychiatrische Klinik, geführt hat.

Im Gegensatz zu Algo und Ename kehrt er nicht wieder in die Gesellschaft zurück. Überträgt man das Rätsel auf die Geschichte der drei Charaktere, so lässt sich feststellen, dass Jacobo, so wie die dritte der Personen, von denen Algo im Rätsel spricht, leer ausgeht, denn auch ihm fehlt eine Verbindung, die Verbindung welche ihn zurück in die Gesellschaft führt. Er wird somit zum Beispiel der Unvollkommenheit in der Ordnung der Welt, von welcher die Protagonistin Algo spricht.

Die Ironie besteht darin, dass gerade Jacobo, welcher am meisten von den drei Charakteren an die Gültigkeit und Beständigkeit von Werten in der Welt glaubt, zum Opfer ihrer Unvollkommenheit wird.

Jacobo lebt isoliert am *Río Seco Fen Sul*, in welchem er verlorene Wertgegenstände aus längst vergangenen Zeiten sucht und sammelt:

Tanto, Algo no tardó en instalarse a orillas del río seco Fen Sul, en donde también se dedicó a buscar, con la cabeza más ladeada que nunca, objetos de valor que se hubiesen perdido años atrás, muchos años atrás, cuando el río iba lleno, cuando la gente paseaba, cuando la gente perdía cosas.<sup>60</sup>

Schon hier zeigt sich die Fixierung aufs Objekt, welches das Ziel der Suche Jacobos ist und ihn von Algo und Ename unterscheidet: „ Los coleccionistas son seres muy raros. Se encapichan con los objetos...“<sup>61</sup>

An dem Punkt an dem Algo in der Suche selbst einen Sinn findet, denn sie treibt sie voran und hilft ihr den Blick nach vorne zu richten, bleiben für Jacobo die Sinnlosigkeit und der Verlust der Hoffnung be-

<sup>58</sup> CHACEL 1982.

<sup>59</sup> COMPANY 2006, 54.

<sup>60</sup> COMPANY 2006, 77.

<sup>61</sup> COMPANY 2006, 77.

stehen, denn er ist besessen von dem Schatz, welcher sich in Luft aufgelöst hat. Die Besessenheit vom Objekt geht hier auf seine Sammlerpersönlichkeit zurück. Anstatt die Bewegung zu akzeptieren hält er an der bereits toten Idee fest. Im intertextuellen Bezug stellt sich heraus, das sich, ähnlich wie in John Fowles *The Collector*, die Charaktere wie die Gegensatzpaare von Leben und Tod gegenüberstehen. Während der Sammelnde die Bewegungslosigkeit verkörpert, ist der gegensätzliche Charakter von Kreativität und Bewegung gezeichnet:

Algo observó a Jacobo- la mitad que sus ojos le permitían ver de él – como si se hubiera tratado de una partitura para piano. Etaba escrito en dos claves, pero él era consciente sólo de una, justo de la parte más melódica, la más contagiosa, la fácil. Ignoraba su otra voz, la oculta, y cuando parecía asomar, la evitaba con la acción, con la risa, con la avaricia. (LMS, S. 78).

Nicht nur in Verbindung mit dem Schatz, sondern auch in Bezug auf die Beziehung zu seiner Schwester Charo, glaubt Jacobo bis zum Schluss an die Existenz der Naht, welche die Vergangenheit mit der Gegenwart verbindet: „Aquella carta podía ser el fin de la demañada sutura que con tanta paciencia había improvisado para unir pasado y presente.“<sup>62</sup>

So wie der biblische Patriarch Jacobo<sup>63</sup>, welcher bei der Geburt an der Ferse seines Zwillingsbruders Esaus festhält, welches ihm den Namen Jacobo (hebräisch für „Fersenhalter“) verleiht, hält auch Jacobo aus *La mitad sombría* an den Werten und Objekten der Welt fest.

In der psychiatrischen Klinik stellt sich heraus, dass er sich den Brief, welchen er bei sich trägt selbst geschrieben hat und er stürzt, mit dem von ihm selbst erschaffenen Lügengebilde, erneut ab: „¿Y no tiene familia? Dice que una hermana. Hasta tiene una carta, supuestamente de ella, pero han hecho un análisis grafológico y parece, aunque no es definitivo, que la ha escrito él.“<sup>64</sup>

Die Unvollkommenheit der Welt macht ihn zum Verlierer des Spiels. Der dargestellte Sinnverlust fordert aber nicht zum Aufgeben jeglicher Hoffnung auf, sondern spiegelt nur die Zufälligkeit wieder, von welcher das Leben in der Postmoderne bestimmt wird.

#### ZUSAMMENFASSUNG UND SCHLUSSBETRACHTUNG

Zusammenfassend lässt sich herausstellen, dass der Raum der Großstadt zum Explorationsfeld krisenhafter Stadterfahrungen wird.<sup>65</sup> Die Bewegungen in der Stadt nehmen Einfluss auf die literarische Verarbeitung in der Stadtliteratur. In der *Textstadt* vereinen sich Konstellationen von Raum und Kultur und üben gegenseitigen Einfluss aus. Die Individuen welche sich im Raum bewegen, verändern diesen durch alltägliche Handlungen und füllen ihn mit sichtbaren oder unsichtbaren Spuren. Zwischen offenen und geschlossenen Räumen, welche die Gesamtheit der Großstadt bilden, bleibt Platz für Zwischenräume aus denen sich Gegendiskurse entwickeln können. Diese sorgen für den Ausgleich von Machtverhältnissen innerhalb des Stadtgebildes und werden

<sup>62</sup> COMPANY 2006, 105.

<sup>63</sup> Vgl. Gen. 25, 19-34,  
<http://www.zum.de/Faecher/kR/Saar/gym/projekt/bibel/Vaeter/esau/bibeltext.htm>.

<sup>64</sup> COMPANY 2006, 160.

<sup>65</sup> Vgl. GALLE/KLINGEN-PROTTI 2005.

Transportfelder für Werte oder kulturelle Bestandteile.

Das Individuum durchlebt die Krise der Moderne und wird Teil einer künstlerischen Darstellung der krisenhaften Wirklichkeit.

Die Protagonistin Algo verkörpert eines dieser Individuen, welches auf der Schwelle zur Entfremdung steht. Sie unterzieht sich im Laufe des Romans einer Verwandlung, welche das Leben in der Krise möglich macht.

Erst als die Protagonistin die Schnellebigkeit von Werten und die Unsicherheit, denen man in der heutigen Welt ausgesetzt ist akzeptieren kann, findet sie einen Weg im Raum der Großstadt zu überleben. Dabei ist ausschlaggebend, dass sie nicht versucht die bestehende Krise zu überwinden, sondern selbst ein Teil der krisenhaften Wirklichkeit wird, wodurch es ihr gelingt das Bewusstsein

der Stadt zu steigern. Als sie den Zustand innerer und äußerer Heterogenität<sup>66</sup> erreicht und sich von allen subjektiven Bindungen befreit, gelingt es ihr Teil der postmodernen Gesellschaft zu werden:

„Conozco bien la sensación que estás viviendo, Ename. Te parece que lo tienes todo. Tanto es así que tienes incluso miedo de perderlo, y eso, poco a poco, va a consumirte y a convertirte en la miserable que nunca has sido.“<sup>67</sup>

Flavia Company bleibt zurückhaltend, wenn man ihr Deutungsversuche näher bringt, um ihr die eine oder andere Antwort zu entlocken. In einer Lesung<sup>68</sup> zu

ihrem Werk *La mitad sombría*, bedient sie sich dem beckettischen Vorbild, ganz nach dessen Aussage: „When are they going to stop making me mean more than I say?“<sup>69</sup> Letztlich liegt es doch beim Leser die Zeichen im Text zu encodieren, denn der Autor ist selbst gefangen, in den Stricken seiner Wahrnehmung welche ihn zu einer Marionette der Stadt machen.

#### BIBLIOGRAPHIE

##### PRIMÄRLITERATUR

BECKETT, S., *Waiting for Godot*, Stuttgart 1987.

COMPANY, F., *La mitad sombría*, Barcelona 2006.

##### SEKUNDÄRLITERATUR

AUGÉ, M., *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992.

BHABHA, H. K., *The Location of Culture*, London/New York 1994.

DE CERTEAU, M., *Kunst des Handelns*. Übersetzung aus dem Französischen: Ronald Voullié, Berlin 1988.

DÜNNE, J./DOETSCH, H./LÜDEKE, R., „Forschungsüberblick Raumtheorie“. Basiert auf dem Vorwort von: Von Pilgerwegen, Schriftspuren und Blickpunkten. Raumpraktiken in medienhistorischer Perspektive, Würzburg, 2004, <http://www.raumtheorie.lmu.de/>.

FOUCAULT, M., „Des Espaces autres“, in: Karlheinz Barck: *Aisthesis: Wahrnehmungen heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik, Essais*, Leipzig 1993.

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

<sup>66</sup> Vgl. HANZIG-BÄTZING, in: <http://www.oeko-net.de/kommune/kommune3-99/dhanzig.html>.

<sup>67</sup> COMPANY 2006, 151.

<sup>68</sup> Lesung im Rahmen des Programms: Europäische Städte. Literarisches Imaginarium und kulturelle Selbstdarstellung, Kiel (4.-14.12.2006).

<sup>69</sup> BECKETT 1979, 10.

GRAVER, L./FEDERMANN, R., *Samuel Beckett: The Critical Heritage*, London 1979.

HANZIG-BÄTZING, E., *Entgrenzung als Freiheit. Zur postmodernen Auffassung gelingenden Lebens*, in: <http://www.oeko-net.de/kommune/kommune3-99/dhanzig.html>

LYOTARD, J.-F., *Das postmoderne Wissen*, Hg. von Peter Engelmann, Wien 2006.

MEAD, G. H., *Geist, Identität und Gesellschaft*, Frankfurt am Main 1998.

STIERLE, K., *Der Mythos von Paris – Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, München 1993.

STORCH, M., *Identität in der Postmoderne – Mögliche Fragen und mögliche Antworten*, Universität Zürich, in: <http://www.zrm.ch/Download/Leseproben/Identitaet.pdf>.

VOLLATH, R., *Herkunftswelten und Heterotopien: Dekonstruktion und Konstruktion literarischer Räume im Werk Juan Goytisolos*, Frankfurt am Main 2001.

WEIGEL, S., „Zum ‚topografischen Turn‘ - Kartographie, Topographie und Raumkonzepte in Kulturwissenschaften“, in: *KulturPoetik – Zeitschrift für kulturgeschichtliche Literaturwissenschaft*. Band 2, 2002.

WITTKER, P., *Good Girls Go to Heaven; Bad Girls Go North: Reisen nach Norden in ausgewählten Werken Aritha van Herks*, Magisterarbeit, Kiel 1999.

#### LEXIKA

Langenscheidt, *Summa Dictionario – Lengua Española*, Ed. Grupo Oceano, Barcelona.

#### INTERNETADRESSEN

[http://de.wikipedia.org/wiki/Body\\_Integrity\\_Identity\\_Disorder](http://de.wikipedia.org/wiki/Body_Integrity_Identity_Disorder)

<http://www.raumtheorie.lmu.de>

<http://www.oeko-net.de/kommune/kommune3-99/dhanzig.html>

<http://www.zrm.ch/Download/Leseproben/Identitaet.pdf>